

L'espace de la dramaturgie

Dans les chapitres précédents, les liens émergent entre l'espace réel, tel qu'il est vécu, et l'espace qui se déploie dans les textes, tel qu'il est perçu. Les pièces donnent à voir une perception de cette expérience singulière qu'est celle de l'espace palestinien, vécu et perçu, et du territoire. La relation entre ces deux catégories de l'espace s'exprime selon certaines modalités et sur scène. Le rapport au référent, la Palestine, prend différentes formes : le témoignage, le travail littéraire, le récit de soi, la part autobiographique et les différentes natures de l'exil. Les chapitres précédents ont mis en évidence le lien entretenu sur scène, entre le réel et la fiction, entre les espaces réels palestiniens et les espaces du texte.

La centralité de la dimension spatiale dans le texte des productions émerge naturellement et a été étudiée dans le chapitre précédent. Le lieu y occupe une place centrale. Il marque les personnages, dans leurs actes et dans leurs paroles. Au théâtre, le temps est d'ailleurs lié à l'espace et à son appropriation. Le temps et l'espace constituent des éléments « fondateurs du théâtre »⁹⁹¹. Dans les pièces, ils sont liés au point que la dimension temporelle s'articule autour de la dimension spatiale, centrale.

1. L'espace et le rythme du récit

La dimension spatiale dans la construction des pièces occupe une place tellement importante qu'elle conditionne le temps, dans le texte et dans la salle. De la même manière que deux espaces construisent le processus de création, celui du texte et celui de la salle, le processus s'inscrit dans une double temporalité, celle de la représentation et celle de l'action représentée. Dès l'ouverture, moment crucial de la représentation, le lieu est mentionné.

1.1. L'ouverture

1.1.1. La mention du lieu

Les ouvertures des pièces du corpus comprennent toutes une mention du lieu. Le lieu est connu (*À portée de crachat*, *Dans l'ombre du martyr*, *Un demi-sac de plomb*) ou incertain (*Le*

⁹⁹¹ Alain Couprie, *op. cit.*, p. 46.

temps parallèle, Taha, En dehors). Le lieu est mentionné de différentes manières dans les ouvertures de textes : par une didascalie, une réplique ou un élément de scénographie.

La mention du lieu par une didascalie

Dans *À portée de crachat*, le lieu, Ramallah, est donné par une didascalie. Cette didascalie est prononcée par le monologuant :

" الفصل الأول "

رام الله، بداية العد الميلادي..

رام الله. "992

« TABLEAU I

Ramallah, début d'une nouvelle ère

Ramallah. »⁹⁹³

Le nom de la ville de Ramallah est répété deux fois. Cette répétition, une première fois associé à la mention d'une temporalité et une deuxième fois mentionné seul, annonce la centralité de la ville dans le propos qui va suivre. La ville de Ramallah est le centre de l'ennui des cracheurs qui occupent leur temps et aussi leur espace comme ils peuvent.

Le temps parallèle s'ouvre également par une mention du lieu donnée par une didascalie :

1"

| في ساحة السجن | "994

« 1-

Dans la cour de la prison »⁹⁹⁵

La première scène d'*Un demi-sac de plomb* s'ouvre par une longue didascalie dont l'étude a été réalisée précédemment⁹⁹⁶. Sa fonction est de préciser le lieu particulier dans lequel la première scène se déroule :

" ساحة استقبال الجمهور وبيع التذاكر "997

⁹⁹² طاهر نجيب, *op. cit.*, p. 2.

⁹⁹³ Taher Najib, *op. cit.*, p. 7.

⁹⁹⁴ Baššār Murqūṣ, *op. cit.*, p. 3.

⁹⁹⁵ Bashar Murkus, *op. cit.*, p. 3.

⁹⁹⁶ Voir p. 100 et suivantes.

⁹⁹⁷ Kāmil al-Bāšā, *op. cit.*, p. 2.

« Dans le hall du théâtre. »⁹⁹⁸

Dans cette ouverture, les espaces de la représentation sont investis, le hall du théâtre et la salle de la représentation où seront réunis les acteurs, sur scène, et les spectateurs, dans la salle :

" تدخل وتخرج من والى قاعة المسرح عدة مرات على اعتبار أنها تتأكد من اكتمال التجهيزات"⁹⁹⁹

« À plusieurs reprises, elle fait des aller-retours entre le hall et la salle de la représentation pour vérifier qu'elle est prête. »¹⁰⁰⁰

Les allers-retours de Camélia entre le hall et la salle de la représentation soulignent les liens entretenus entre ces deux espaces dans le processus de création et de représentation qui commence dès que le spectateur se rend au théâtre et que le comédien se prépare à entrer dans son rôle :

" كل ما سبق يتم أمام الناس في الساحة الخارجية وليس في قاعة العرض."¹⁰⁰¹

« *Tout ce qui se passe se fait devant le public, dans le hall, et pas dans la salle de représentation.* »¹⁰⁰²

La mention du lieu par une réplique

Le lieu est mentionné au début de *Taha* par la première réplique du poète monologuant. Cette réplique annonce l'exil et la multiplicité des lieux qui en résulte. Ce lieu, c'est le monde :

" أنا أجيت عالدينا غصبن عنها.. مش بخاطرها.. ما كان بدھا اياني.." ¹⁰⁰³

« Je suis venu au monde contre lui, contre sa volonté. Le monde ne voulait pas de moi. »¹⁰⁰⁴

La spatialité englobante de la pièce annoncée par cette première réplique donne, dès le début et à la manière d'un pacte autobiographique, la portée universelle du message délivré par un individu seul sur scène.

Dans l'ombre du martyr commence par une mention des deux lieux de la pièce entre lesquels les allers-retours seront incessamment effectués par la voix du monologuant, le camp de réfugiés de Jalazone et Israël :

⁹⁹⁸ Kamel El Basha, *op. cit.*, p. 2.

⁹⁹⁹ Kāmil al-Bāšā, *op. cit.*, p. 1.

¹⁰⁰⁰ Kamel El Basha, *op. cit.*, 2.

¹⁰⁰¹ Kāmil al-Bāšā, *op. cit.*, p. 2.

¹⁰⁰² Kamel El Basha, *op. cit.*, 2.

¹⁰⁰³ 'Āmir Ḥlēḥel, *op. cit.*, p. 2.

¹⁰⁰⁴ Amer Hlehel, *op. cit.*, p. 2.

" وانا صغير، كان لازم ادير بالي على أخوي الصغير لما تكون إمنا في الشغل.
في هداك الوقت، كان الوالد في السجن.

كان بعيد عالواحد يروح على إسرائيل من مخيمنا."¹⁰⁰⁵

« Quand j'étais petit, je devais surveiller mon petit frère quand notre mère était au travail.

À l'époque, mon père était en prison.

C'était loin de notre camp de réfugiés pour aller en Israël »¹⁰⁰⁶

C'est par cette double spatialité que les histoires mêlées se retrouvent et sont présentées à l'ouverture de la pièce.

Le deuxième lieu est également mentionné au cours de l'ouverture :

"سراييفو 1995، الجامعة الدولية،

نضال عبد اللطيف بيناقش رسالته عن (علم) تطور سلالات الدماغ البشري."¹⁰⁰⁷

« Sarajevo, Université Internationale, 1995. Nidal Abd el Latif défend sa thèse sur la phylogénèse du cerveau humain. »¹⁰⁰⁸

Sarajevo représente le lieu d'exil pour les études de médecine du frère du martyr.

La mention du lieu par la scénographie

Les notes de scénographie¹⁰⁰⁹ d'*En dehors* indiquent des choix particuliers : le lieu et la spatialité de la pièce qui s'ouvre se construisent sur scène, en direct et même avant le début :

"يبدأ طارق العزف على العود وأغنية "كان يا مكان يا عمي الشيخ....." ثم يدخل أسامة بالرقص وهو يحمل ابريق القهوة والفتاجين والغسيل يكون على كتفه ويذهب ليضع القهوة عند طارق ثم ينشر الغسيل ويصعد على السلم ويليه دخول الراقصين " عودة يحمل طاولة الزهر ثم يليه لورين ثم الباقيين..... ويدخل اميل ويبدأ بمنعهم وبأخذ الأغراض منهم وأسامة يكون واقف على الكرسي بجانب طارق والراقصين يتفاجأون بتصرف اميل وينظرون اليه ويتحركون ببطء الى اماكنهم وعندها يسأل طارق أسامة"¹⁰¹⁰

« Tareq commence à jouer du luth. Il joue la chanson « Il était une fois mon vieux ». Puis Ousama entre en dansant. Il porte la cafetière et les tasses. Le linge à étendre est sur son épaule. Il va poser le café près de Tareq. Il étend le linge et monte à l'échelle. Les danseurs font leur entrée sur scène. 'Awda porte le jeu d'échecs et le passe à Warīn puis au reste des danseurs. Émile se met à les empêcher de faire ce qu'ils ont commencé en leur prenant les affaires des mains. Ousama se tient debout sur la chaise à côté de Tareq. Les danseurs sont étonnés du comportement d'Émile. Ils le

¹⁰⁰⁵ Franswā Abū Sālīm, *op. cit.*, p. 1.

¹⁰⁰⁶ François Abou Salem et Paula Fünfeck, *op. cit.*, p. 1.

¹⁰⁰⁷ Franswā Abū Sālīm, *op. cit.*, p. 1.

¹⁰⁰⁸ François Abou Salem et Paula Fünfeck, *op. cit.*, p. 1.

¹⁰⁰⁹ Document de mise en scène pour *En dehors*, notes de scénographie, *op. cit.*, p. 1.

¹⁰¹⁰ *Idem.*

regardent faire. Ils se déplacent doucement pour prendre leur place pendant que Tareq demande à Ousama. »¹⁰¹¹

Puis la première réplique mentionne le lieu :

" من حلم إلى آخر
أصبح من نومي المضطرب إلى وطن غائب
وبين الحلم و الوطن أغفو في ذاكرة تحملني
من مكان إلى آخر
من ذاكرة لأخرى
كأنه اجتياحٌ للذاكرة"¹⁰¹²

« D'un rêve à un autre,
Je me réveille d'un sommeil agité dans une patrie absente
Et entre le rêve et la patrie, je somnole dans une mémoire qui me porte
D'un endroit à un autre
D'une mémoire à une autre,
Comme si c'était l'invasion du passé. »¹⁰¹³

Parmi ces mentions du lieu, deux catégories émergent : lieu précis et lieu incertain.

1.1.2. Lieu précis et connu

Dans ces ouvertures, le lieu peut être précis et connu.

Le texte d'*À portée de crachat* donne précisément des indications afin de définir un cadre spatial :

"بطلعوا من البيت يسهروا مع انه ما في وين يسهروا.
المقاهي, المطاعم وبارات شارع ركب ولا مره شدوا هذول أشباب و عشان هيك بنزلوا عالشارع.
ما في بابش يدقموا و هيك بتنتهي كسدرتهم بشارع ركب.
حوالي الف شاب بصفوا عكل رصيف, سرب واحد."¹⁰¹⁴

« 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 invariablement rue

¹⁰¹¹ *Idem.*

¹⁰¹² Rāmī Ḥaḍīr, *op. cit.*, p. 1.

¹⁰¹³ Rami Khader, *op. cit.*, p. 1.

¹⁰¹⁴ طاهر نجيب, *op. cit.*, p. 2.

Roukab.

Ils sont environ un millier à venir se poster de chaque côté de la rue. »¹⁰¹⁵

Un flou s'oppose à cette précision dans la mention du lieu, la rue Roukab, par un lexique de l'imprécision spatiale : " انه ما في وين يسهروا " , « nulle part où aller » ;

" المقاهي, المطاعم وبارات شارع ركب " , « les cafés, les restaurants, les bars de la ville » ;

De la même manière, l'ouverture de *Dans l'ombre du martyr* déjà mentionnée¹⁰¹⁶ donne des indications précises sur la spatialité à venir. La prison indique une forme de spatialité particulière et anormale, celle de l'enfermement. Le camp est nommément spécifié : c'est le camp de Jalazone situé au nord de la ville de Ramallah :

"هذا شيطان الجلزون"، كانت تقول

وهي تدور في كل البيت.¹⁰¹⁷

« « C'est le diable de Jalazone », elle disait, en cherchant partout dans la maison. »¹⁰¹⁸

Puis, la multi-spatialité liée au double récit que le monologuant livre sur scène est directement annoncée avec la mention de l'autre lieu, Sarajevo¹⁰¹⁹.

L'ouverture d'*Un demi-sac de plomb* se construit aussi sur une double spatialité. Le premier espace est extérieur à la salle de la représentation mais bien à l'intérieur du théâtre, le hall, tel que le précise la didascalie déjà évoquée¹⁰²⁰. Le deuxième espace, celui de la salle, est transformé en café et est clairement nommé : le centre culturel et de loisirs hajj Saleh. Le public se déplacera ensuite avec les comédiens dans l'autre lieu de la pièce : la salle de théâtre.

1.1.3. Lieu incertain

Dans les autres pièces, le lieu, bien que mentionné, est incertain.

Le temps parallèle s'ouvre dans la cour de la prison, comme évoqué précédemment. Aucune autre indication spatiale n'est présente dans l'ouverture de la pièce :

1"

| في ساحة السجن |

(وديع، فؤاد، صالح – في الفورة)

¹⁰¹⁵ Taher Najib, *op. cit.*, p. 7.

¹⁰¹⁶ Voir p. 132, 263.

¹⁰¹⁷ Franswā Abū Sālim, *op. cit.*, p. 1.

¹⁰¹⁸ François Abou Salem et Paula Fünfeck, *op. cit.*, p. 1.

¹⁰¹⁹ Voir p. 263.

¹⁰²⁰ Voir p. 100 et suivantes.

صالح: (يبحث في جيوبه) وين راحت القداحة؟
 وديع: (يتوقف عن المشي، البقية يستمرون بالمشي، ينظر باتجاه المدخل)
 فؤاد: مالك انكيل؟
 وديع: سلامتك. (يتابع المشي)
 (صمت)
 صالح: معدتي بتوجعني.
 فؤاد: حكيتك ارحم حالك وبلاها.
 صالح: وشو اعمل مع معدتي اسا؟
 فؤاد: (مخاطباً وديع) شو يعمل مع معدتو انكيل؟
 وديع: فؤاد ، وحياءة اللي نفضك اشلحني.
 فؤاد: (يضحك).
 وديع: وتضحكش.
 فؤاد: الله يسامحك، رز مع رمان.
 صالح: ومالح.
 فؤاد: شكلو ملح مرتين، كان سرحان بعيونها.
 (وديح يمشي بدائرة ، ويعود ينظر إلى المدخل)
 فؤاد: شو كنها جاي اليوم؟
 صالح: (لوديع) جاي؟
 وديع: (لصالح) ليش في زيارة اليوم؟
 صالح: لا.
 وديع: لكان سكتو لهذا المخلوق.
 صالح: اسكت.
 (وديح ينظر الى المدخل)¹⁰²¹

« 1- Dans la cour de la prison

(Wadī', Fouad et Saleh, au moment de la promenade)

- Saleh (il cherche quelque chose dans ses poches) : Où est passé ce briquet ?
- Wadī' (il s'arrête de marcher et les autres continuent, il regarde en direction de la porte d'entrée.)
- Fouad : Qu'est-ce que tu as Oncle ?
- Wadī' : Rien, je te remercie. (Il reprend sa marche)
- (Silence)
- Saleh : J'ai mal à l'estomac.
- Fouad : Je t'ai déjà dit d'arrêter avec ça !
- Saleh : Et comment je fais avec mon estomac, moi ?

¹⁰²¹ Baššār Murquṣ, *op. cit.*, p. 3-4.

- Fouad (*il s'adresse à Wadī'*) : Et comment il fait avec son estomac, Oncle ?

- Wadī' : Fouad, je t'en prie, laisse-moi.

(*Fouad rit*)

- Wadī' : Ne ris pas.

- Fouad : Que Dieu te pardonne, du riz avec des grains de grenade.

- Saleh : Et du sel.

- Fouad : Du sel deux fois, on dirait.

(*Wadī' marche en cercle. Il regarde à nouveau en direction de la porte d'entrée.*)

- Fouad : On dirait bien qu'elle va venir aujourd'hui.

- Saleh (*à Wadī'*) : Elle vient ?

- Wadī' (*à Saleh*) : Pourquoi ? Il y a une visite aujourd'hui ?

- Saleh : Non.

- Wadī' : Alors faites taire cette créature.

(*Wadī' regarde vers l'entrée*) »¹⁰²²

Au contraire des autres pièces du corpus, la pièce ne « s'ouvre pas », mais le spectateur est directement plongé dans le quotidien des prisonniers qui se consacrent à leur affaire, sans que le texte ne donne plus de précisions.

En dehors s'ouvre sur une spatialité mentionnée mais incertaine, "وطن غائب", « une patrie absente ». C'est par la mention du lieu que son absence est paradoxalement soulignée. Le sommeil est également mentionné : "أصحو من نومي المضطرب", « Je me réveille d'un sommeil agité ». C'est le lieu d'une autre réalité qui donne au rêve, également mentionné ("الحلم", « Le rêve »), une part de fiction, une part d'irréel. Ces deux lieux particuliers, la patrie et le sommeil, sont reliés pas un demi sommeil qui représente un état intermédiaire :

"وبين الحلم و الوطن أغفو في ذاكرة تحملني"¹⁰²³

« Et entre le rêve et la patrie, je somnole dans une mémoire qui me porte. »¹⁰²⁴

Le lieu n'est pas précisé : "من مكان إلى آخر", « D'un endroit à un autre ».

Par ailleurs, le temps et l'espace sont étroitement liés par la fin de cette première réplique : "اجتياح للذاكرة", « L'invasion du passé ». Dès l'ouverture d'*En dehors*, un rapport entre l'espace et le temps est annoncé. La centralité de la dimension spatiale entraîne une relation d'interdépendance du temps à l'espace.

¹⁰²² Bashar Murkus, *op. cit.*, p. 3-4.

¹⁰²³ Rāmī Ḥaḍīr, *op. cit.*, p. 1.

¹⁰²⁴ Rami Khader, *op. cit.*, p. 1.

1.2. La temporalité conditionnée par la spatialité

Bertrand Westphal remarque ce lien entretenu entre le temps et l'espace : « l'espace est inscrit dans le temps, dans la diachronie, dans l'Histoire »¹⁰²⁵. Dans le contexte palestinien, où la maîtrise de la géographie est menacée voire rendue impossible par l'Histoire, le temps domine l'espace. La dramaturgie palestinienne semble vouloir annoncer le contraire : le lieu, Palestine, est plus fort que le temps, alors soumis à l'espace. L'ouverture annonce cette relation étroite de la spatialité à la temporalité qui s'élabore par la suite tout au long des pièces. Un équilibre se met en place entre ces deux composantes : temps incertain et lieu précisé ou l'inverse, lieu incertain et temps précis. Ce rapport entre la dimension spatiale et la dimension temporelle évolue durant la pièce. Il s'inverse ou s'équilibre : temporalité incertaine ou relative et spatialité inconnue et temporalité précisée et spatialité connue.

1.2.1. Temps incertain et lieu précisé

Dans l'ombre du martyr s'ouvre sur la précision des lieux de la dramaturgie, comme évoqué précédemment. À cette précision de la spatialité s'oppose une absence de marqueurs temporels. La période de la vie dont se souvient le locuteur monologuant est son enfance :

" وانا صغير" ¹⁰²⁶

« Quand j'étais petit »¹⁰²⁷

C'est une période vague qui s'oppose également à la période historique précise qui est celle du contexte de la pièce autour de laquelle tourne toute la dramaturgie, celle de la seconde Intifada. Les bornes temporelles de cette période ne sont pas précisées par le monologuant. Il ajoute

Dès l'ouverture de la pièce, le monologuant instaure une relation de connivence, voire de complicité avec le public par la mise en place d'une temporalité relevant de l'intime :

" وانا صغير، كان لازم ادير بالي على أخوي الصغير لما تكون إمنا في الشغل.

في هداك الوقت، كان الوالد في السجن.

كان بعيد عالواحد يروح على إسرائيل من مخيمنا.

في معظم الوقت كانت تغيب طول النهار،

بعد ما تضيّع كندرتها كل يوم الصبح وتقعده ١٠ دقائق وهي تدور عليها،

"هذا شيطان الجلزون"، كانت تقول

¹⁰²⁵ Bertrand Westphal, *op. cit.*, p. 64.

¹⁰²⁶ Franswā Abū Sālim, *op. cit.*, p. 1.

¹⁰²⁷ François Abou Salem et Paula Fünfeck, *op. cit.*, p. 1.

وهي تدور في كل البيت.

اكتشفت في هداك الوقت إنه جابر هو اللي كان يخبّي كندرته كل صبح عشان
يمنعها تروح.

عمري ما قننت عليه رغم أنّي في الأول كنت أفكر إنّه كان يسوّي هيك عشان ينكّد عليها.¹⁰²⁸

« La plupart du temps, elle s'absentait toute la journée, après avoir cherché tous les matins au moins pendant dix minutes ses chaussures,

« C'est le diable de Jalazone », elle disait, en cherchant partout dans la maison.

À l'époque, j'ai découvert que c'était Jaber qui cachait ses chaussures tous les matins pour l'empêcher de partir. Je ne l'ai jamais dénoncé même si je croyais au début qu'il faisait ça pour l'embêter. »¹⁰²⁹

Ces marqueurs temporels sont relatifs et font référence aux souvenirs du monologuant qui s'apprête à raconter l'histoire de sa vie, par le biais du récit de vie de son frère « martyr ». La fonction de cette dimension temporelle s'apparente à celle du pacte autobiographique déjà évoqué¹⁰³⁰ et apparaît comme une forme de pacte dramaturgique dans lequel le monologuant, seul sur scène, annonce et s'engage à livrer le récit de ses souvenirs sur scène.

L'ouverture d'*Un demi-sac de plomb*, qui se construit sur un monologue inaugural déjà étudié¹⁰³¹, mêle plusieurs temporalités, celle du temps présent et celle du passé. L'ouverture engage la construction de la temporalité complexe de la pièce : le passé, le présent dans la fiction et le présent dans la réalité. Elle tient une fonction majeure dans la dramaturgie car elle annonce la double dimension spatiale, celle de l'espace de la salle et de la scène, qui s'ajoute à cette tridimensionnalité temporelle spécifique à la pièce.

De cette manière, l'ouverture d'*À portée de crachat* se construit sur un rapport entre temps incertain et lieu précisé, que la didascalie du début annonce¹⁰³². Les marqueurs temporels ne permettent pas de définir une temporalité précise :

" حوالي الف بتفرجوا بكل جهة عالحوالي ألف اللي صافين قبالمهم بالجهة الثانيه, وهيك لنص الليل." ¹⁰³³

« Un millier de jeunes alignés sur le trottoir, qui observe l'autre millier posté sur le trottoir d'en face, et comme ça jusque vers minuit. »¹⁰³⁴

L'imprécision est exprimée par l'emploi de la préposition "لـ", « vers ».

Une forme de temporalité est mesurée par les crachats qui occupent cette ouverture :

¹⁰²⁸ Franwā Abū Sālim, *op. cit.*, p. 1.

¹⁰²⁹ François Abou Salem et Paula Fünfeck, *op. cit.*, p. 1.

¹⁰³⁰ Voir p. 137.

¹⁰³¹ Voir la section 1.1.4 du chapitre 3 intitulée « Le monologue inaugural d'*Un demi-sac de plomb* ».

¹⁰³² Voir p. 262.

¹⁰³³ طاهر نجيب, *op. cit.*, p. 2.

¹⁰³⁴ Taher Najib, *op. cit.*, p. 7.

" اللي بتفه الواحد منهم باليوم بوخدني سنة تأتفه.

بفيقوا الصبح, بفتحوا العين الشمال بتفوا.

بفتحوا العين اليمين بتفوا."¹⁰³⁵

« En un jour, ils crachent ce que je crache en... un an.

Ils se réveillent le matin, ouvrent l'œil gauche, et crachent.»¹⁰³⁶

La temporalité est également suggérée par la mention des gestes du quotidien :

" بقوموا من التخت, بروحوا عالحمام بتفوا.

بسحنوا مية القهوة, بتفوا

بسقطوا معلقتين قهوه 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 أالشغل, بتفوا.

بخلصوا يوم شغل, بتفوا.

برجعوا عالبيت, بتفوا.

بتحمموا, بتفوا.

بتعشوا, بتفوا.

بطلعوا يسهروا, بتفوا.

بتفوا وبتفوا....."¹⁰³⁷

«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 pied 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.

¹⁰³⁵ طاهر نجيب, *op. cit.*, p. 2.

¹⁰³⁶ Taher Najib, *op. cit.*, p. 7.

¹⁰³⁷ طاهر نجيب, *op. cit.*, p. 2-3.

Dînent, et crachent.

Sortent pour s'amuser, et crachent. »¹⁰³⁸

C'est par cette fragmentation de la temporalité d'un quotidien qui se répète que le temps s'écoule. Il faut attendre la fin de cette ouverture pour trouver une mention plus précise du temps, ou plutôt d'un temps, puisque rien n'indique qu'il s'agit de la temporalité dans laquelle s'inscrit la dramaturgie de la pièce :

" هذا الاحتلال!

بس ما في احتلال برام الله.

الاحتلال برام الله انتهى.

رام الله تحررت باوسلو.

عشان هيك انا بحب النرويج."¹⁰³⁹

« C'est à cause de l'occupation.

Mais Ramallah n'est plus occupée.

L'occupation à Ramallah, c'est fini.

Ramallah a été libérée à Oslo.

C'est pour ça que j'adore la Norvège. »¹⁰⁴⁰

Face à cet équilibre instauré entre une temporalité incertaine et une spatialité précise, un autre modèle dans la construction des ouvertures émerge. L'équilibre s'inverse, le lieu de l'ouverture devient incertain et le temps, quant à lui est désormais connu et précis.

1.2.2. Lieu incertain et temps précis

Taha s'ouvre sur l'évocation par le poète de sa généalogie. Les indices temporels sont précisés mais la spatialité, autour de laquelle le récit des souvenirs tournera par la suite, est absente :

" أبوي في جيل وحده وعشرين، تجوز بنت الجيران فاطمة، بنت الخمستعشر سنه.
حبلت امي..

وبعد تسع أشهر صرخت الداية بعد صرخة امي: "مبروك، أجا طه يا أبو طه.."

كبرت الرجال وزغردت النسوان..

بعد أقل من سنتين مرض طه ومات..

¹⁰³⁸ Taher Najib, *op. cit.*, p. 8.

¹⁰³⁹ طاهر نجيب, *op. cit.*, p. 3.

¹⁰⁴⁰ Taher Najib, *op. cit.*, p. 9.

حبلت امي كمان مرّة، وكمان مرّة صاححت الداية مبروك طه يا أبو طه..

والفرحة نفس الفرحة " 1041

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

Ma mère tomba enceinte.

Neuf mois plus tard, l'accoucheuse poussa un cri après celui de ma mère : « Félicitation, Taha est arrivé, Abou Taha ».

Les hommes remercièrent Dieu et les femmes poussèrent des youyous.

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

Ma mère tomba une nouvelle fois enceinte. Et une nouvelle fois, l'accoucheuse cria : « Félicitations Taha, Abou Taha ! »

C'était la même joie. »¹⁰⁴²

Dans cet extrait, l'âge des parents au moment de leur rencontre est donné précisément. Le temps qui s'écoule est mesuré après le mariage des parents et la naissance de leur premier enfant. Le prologue de *Taha* se caractérise par la relative précision des marqueurs temporels donnés dans le récit qui s'oppose à l'absence de toute mention de lieu, pourtant au cœur de la dramaturgie et du récit de vie qui va être donné par la suite tout au long de la pièce. Effectivement, les différentes étapes de la vie du poète racontées par la suite sur scène sont liées au lieu et à la dimension spatiale : l'attachement à la ville natale de Taha Muhammad Ali, les premières découvertes à l'école communale, l'émerveillement pour la ville de Haïfa lors de sa première visite, le départ en exil au Liban, la vie dans le sud-Liban, le retour en Palestine devenue Israël, l'installation de la famille dans la ville de Nazareth, la vie de Amira dans le camp de Tell al-Zaatar au Liban, le récital poétique à Londres qui marque son entrée dans le monde de la poésie et la famille des poètes arabes. Cette centralité du lieu s'oppose à l'absence de marqueurs spatiaux dans le prologue. Cette absence annonce la centralité de l'exil dans sa forme psychologique et intérieure que « Le quatrième poème », central, développe et qui a été étudié précédemment¹⁰⁴³.

L'ouverture du *Temps parallèle* se distingue des autres pièces notamment en raison du traitement de la dimension spatio-temporelle. Outre la mention, par la didascalie au début du texte de la pièce, du lieu dans lequel l'ouverture se joue, « dans la cour de la prison », aucun indicateur ne permet de définir l'espace-temps de l'ouverture. Les cinq détenus qui partagent la même cellule forment un groupe solidaire malgré les différences d'âge qui les séparent.

¹⁰⁴¹ 'Āmir Hl̥ḥel, *op. cit.*, p. 2.

¹⁰⁴² Amer Hlehel, *op. cit.*, p. 2.

¹⁰⁴³ Voir p. 187, 194 et 219.

À l'extérieur de la prison, espace auquel ils n'ont pas accès, deux autres personnages évoluent : Fida et le geôlier. Fida, la fiancée de l'un des prisonniers 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 les contrôle aussi. Un complexe se construit autour de la dimension spatiale gérée par le geôlier. Cette dimension spatiale conditionne la temporalité de la vie des prisonniers et alors de la dramaturgie et construit alors, un temps parallèle. Ce rapport étroit entre spatialité et temporalité et les interactions qu'ils exercent réciproquement l'un sur l'autre, construit un réseau complexe et multidimensionnel qui caractérise la dramaturgie de ces pièces. La complexité de ce réseau s'exprime notamment par l'évolution du rapport espace-temps.

1.2.3. L'évolution du rapport : inversion et équilibre

Ce rapport entre la dimension spatiale et la dimension temporelle évolue durant les pièces. Il s'inverse (*Un demi-sac de plomb, En dehors, Taha*) ou s'équilibre : temporalité incertaine ou relative et spatialité inconnue (*Un demi-sac de plomb, En dehors, Le temps parallèle*) et temporalité précisée et spatialité connue (*Dans l'ombre du martyr, Taha, À portée de crachat, Un demi-sac de plomb*). Le temps et l'espace sont liés et la maîtrise de l'espace répond à des conditions de temporalité qui dépassent les personnages.

Si à l'ouverture d'*Un demi-sac de plomb*, le rapport est celui d'une temporalité incertaine contre une spatialité connue, il s'inverse durant la pièce. Les scènes de théâtre d'ombres s'inscrivent dans une temporalité passée et historique alors que celles de l'intrigue principale sont en plein dans l'actualité de Jérusalem. La mention de l'occupation de la ville de Jérusalem est récurrente dans la pièce qui s'inscrit dans le temps présent. Cette mention sert à l'intrigue et a pour fonction de décrire la réalité vécue collectivement par les personnages, les comédiens et les membres du public. Elle permet d'ancrer la pièce dans la réalité et l'actualité ainsi que de décrire les conditions de la pratique théâtrale spécifiques à la ville de Jérusalem et d'ajouter une troisième dimension à la temporalité complexe de la pièce : le passé, le présent dans la fiction et le présent dans la réalité.

Dans *Taha*, l'absence d'indices spatiaux relevée dans le prologue¹⁰⁴⁴ disparaît au profit d'une précision des lieux mentionnés et d'une centralité de la dimension spatiale dans le récit de vie du poète et donc, dans la dramaturgie. L'étude de la description de la ville de Haïfa et de ses caractéristiques a montré la centralité de la ville dans la construction du récit livré sur

¹⁰⁴⁴ Voir p. 133, 185, 272.

scène¹⁰⁴⁵. Dans ce récit, des indices précis sont donnés pour matérialiser la spatialité racontée :

" شباك الديوان عَنَّا بطلَّ عالطريق الرئيسية"¹⁰⁴⁶

« La fenêtre de notre salon donnait sur la rue principale. »¹⁰⁴⁷

Les implications politiques de la situation géographique de Saffuriya sont évoquées dans le dernier échange du poète avec son père avant leur exil :

"يا ولد، الدنيا مش على بعضها والوضع مش مليح
والناس عم تشرد من بيوتها ويعلم الله اذا الدور جاي علينا،
خَلِّي هالقرشين معنا يمكن نحتاجهم"
"اتكل على الله يابا، انشالله ما بصير اشي، احنا برات حدود التقسيم"
"وعكا برات حدود التقسيم ودخلوها"

(...)

"احنا مش عكا يابا"

"الا احنا أحسن من عكا، حط عقلك براسك يا ولد"¹⁰⁴⁸

« Il poursuivit : « Mon fils, le monde va mal et la situation est mauvaise. Les gens s'enfuient de leur maison, Dieu seul sait si notre tour va venir. Garde un peu d'argent de côté, au cas où on en aurait besoin. »

Je répondis : « Aie confiance en Dieu papa. Tout ira toujours bien pour nous, nous sommes en dehors des lignes de partage. »

« Acre était en dehors des lignes et elle est occupée ! »

(...)

« Nous ne sommes pas Acre ! »

« Tu crois que tu es meilleur ? Tu crois vraiment que notre village sera traité autrement ? Réfléchis un peu, mon fils. »¹⁰⁴⁹

Le moment de l'exil est spatialisé de manière précise :

" سألتهن وين أهلي،

قالولي انهن شملوا وبستنوني بطرف البلد عند قبر بنات يعقوب"¹⁰⁵⁰

¹⁰⁴⁵ Voir la partie 2 du chapitre 5 intitulée « La ville de Haïfa ».

¹⁰⁴⁶ 'Āmir Ḥlēḥel, *op. cit.*, p. 7.

¹⁰⁴⁷ Amer Hlehel, *op. cit.*, p. 8.

¹⁰⁴⁸ 'Āmir Ḥlēḥel, *op. cit.*, p. 11.

¹⁰⁴⁹ Amer Hlehel, *op. cit.*, p. 12.

¹⁰⁵⁰ 'Āmir Ḥlēḥel, *op. cit.*, p. 13.

« Je lui demandai où étaient mes parents. Il me répondit qu'ils avaient pris la direction du nord et qu'il m'attendait à l'entrée du village près de la tombe des filles de Jacob »¹⁰⁵¹

Le voyage de l'exil est décrit :

" مشيت

مشينا يومين"¹⁰⁵²

« Je marchai.

Nous marchâmes deux jours. »¹⁰⁵³

C'est le seul moment pour lequel une indication temporelle précise est donnée, ce qui souligne l'importance de ce moment

Le lieu d'installation de la famille en exil est mentionné indirectement :

" دخلت على علي البزّي، كان قاعد على كرسي هزاز قصب،

بنص دكانته، عم بزبط نار أرجيلته، زلمه فخم، من العيل المشهورة في بنت جبيل"¹⁰⁵⁴

« J'entrai chez Al-Bazzi, il était assis sur une chaise à bascule en rotin, au milieu de sa boutique. Il arrangeait les braises pour son narguilé. C'était un homme de forte corpulence. Il était d'une grande famille de Bint Jbeil. »¹⁰⁵⁵

La mention du deuxième exil, celui du retour en Palestine devenue Israël, fonctionne comme la mention du premier exil. Une indication temporelle accompagne la spatialité :

" لحد ما نده علينا يوم في المسا وقال "احنا ما عدلناش قعاد في هالبلد،

امكوا راح تروح من بين ايدينا، حضروا حالكوا، بكر اراجعين على فلسطين"

راجعين على فلسطين؟؟؟ كيف؟؟؟ بقتلونا عالحدود.. بدنا مصاري.. بدنا دليل..

وين بدنا نروح؟ بنفعلش.. منروح عبيروت.. هناك في شغل..

نهر بصوت مثل الأسد: "قلت فلسطين يعني فلسطين، يا ميسر"¹⁰⁵⁶

« Un soir, mon père nous appela et dit : « Nous ne pouvons pas rester dans ce pays au risque que votre mère dépérisse. Préparez-vous, demain nous rentrons en Palestine. »

Nous rentrons en Palestine ? Comment ? Ils nous tueront à la frontière. Il nous faut de l'argent. Il nous faut un passeur. Et ensuite, où irons-nous ? Ce n'est pas possible. Allons à Beyrouth, là où il y a du

¹⁰⁵¹ Amer Hlehel, *op. cit.*, p. 8.

¹⁰⁵² 'Āmir Ḥlēḥel, *op. cit.*, p. 14.

¹⁰⁵³ Amer Hlehel, *op. cit.*, p. 9.

¹⁰⁵⁴ 'Āmir Ḥlēḥel, *op. cit.*, p. 18.

¹⁰⁵⁵ Amer Hlehel, *op. cit.*, p. 19.

¹⁰⁵⁶ 'Āmir Ḥlēḥel, *op. cit.*, p. 22.

travail.

Il rugit tel un lion : « J'ai dit Palestine, ça veut dire Palestine, mon Dieu ! »¹⁰⁵⁷

La ville d'installation avec sa famille du poète est donnée :

" حَمَلْنَا شَرَاشِنَا وَاسْتَأْجَرْنَا غُرْفَةً بِالسُّوقِ بِالنَّاصِرَةِ.. " ¹⁰⁵⁸

« Nous prîmes nos affaires et louâmes une chambre dans le marché de Nazareth. »¹⁰⁵⁹

D'autres précisions sur les lieux sont données :

" وَفَاتِحِ دِكَاةِ فِي الْكَازَانُوفَا

وَشَارِي بَيْتِ عَيْلَةٍ كَبِيرٍ " ¹⁰⁶⁰

« J'avais ouvert une boutique dans Casanova¹⁰⁶¹.

Et acheté une grande maison pour ma famille »¹⁰⁶²

Les mentions temporelles s'inscrivent dans un temps historique et font allusion à des événements historiques qui dépassent le champ de la narration et de l'autobiographie, dans un but de mêler mémoire personnelle et Histoire¹⁰⁶³ :

" وَأَجَا أَيْلُولَ الْأَسْوَدِ، وَعَبْدَ النَّاصِرِ مَاتَ، وَأَجَتْ حَرْبَ 73،

وَأَجَا يَوْمَ الْأَرْضِ، وَأَجَا السَّادَاتِ عَالِكُنَيْسَتِ، وَأَجَانِي مَرَضَ الْعَمَلِقَةِ... " ¹⁰⁶⁴

« Arriva Septembre noir et Jamal Abd Al-Nasser décéda. Vint la guerre de 73, le jour de la Terre. Et

Sadate se rendit à la Knesset. Je fus atteint d'acromégalie. »¹⁰⁶⁵

Le dernier lieu évoqué dans la pièce est Londres. Cette spatialité joue un rôle clé dans la dramaturgie¹⁰⁶⁶ :

" لَنْدُنْ؟ أَنَا بَلَنْدُنْ؟ أَنَا فِي بِلْدِ إِذَاعَةِ الْبِي بِي سِي؟

أَنَا فِي بِلْدِ الْمَذِيْعِ الْيْ كَانَ يَزْفَلْنَا أَخْبَارَ انْدِحَارِ رَوْمِلِ فِي الْحَرْبِ الْعَالَمِيَّةِ الثَّانِيَّةِ؟

أَنَا فِي بِلْدِ مَرَابِطِ خَيْلِنَا؟ وَيَقْرَأُ شَعْرًا؟ شَعْرًا؟ قَدَامَ شَعْرَاءِ الْعَرَبِ كُلِّهِمْ؟

¹⁰⁵⁷ Amer Hlehel, *op. cit.*, p. 23.

¹⁰⁵⁸ 'Āmir Ḥlēḥel, *op. cit.*, p. 26.

¹⁰⁵⁹ Amer Hlehel, *op. cit.*, p. 26.

¹⁰⁶⁰ 'Āmir Ḥlēḥel, *op. cit.*, p. 30.

¹⁰⁶¹ Rue commerçante dans la vieille ville de Nazareth qui mène à l'Église de l'Annonciation.

¹⁰⁶² Amer Hlehel, *op. cit.*, p. 29.

¹⁰⁶³ Voir la section 1.2.2 du chapitre 2 intitulée « De la mémoire individuelle à la mémoire collective ».

¹⁰⁶⁴ 'Āmir Ḥlēḥel, *op. cit.*, p. 31.

¹⁰⁶⁵ Amer Hlehel, *op. cit.*, p. 30.

¹⁰⁶⁶ Voir p. 123, 208, 217.

وصلنا لندن، وعلى فكرة صيف لندن يشبه صيف الناصرة.. نفس الشيء..

بالفعل بشبهه، وبالفعل كل شعراء العرب كانوا هناك" ¹⁰⁶⁷

« Londres ? Moi à Londres ? Moi au pays de la BBC ?

Moi dans le pays du speaker qui nous avait annoncé la chute de Rommel pendant la seconde guerre mondiale ?

Moi là-bas ? Moi qui lis des poèmes ? Devant tous les grands poètes arabes ?

Nous arrivâmes à Londres. Et d'ailleurs, l'été à Londres est comme à Nazareth. La même chose.

Vraiment, tous les poètes arabes étaient là. » ¹⁰⁶⁸

L'évolution du rapport espace-temps peut aussi prendre la forme d'un équilibre entre les deux composantes comme dans *Dans l'ombre du martyr* devient un équilibre entre une temporalité connue et une spatialité également connue. C'est au moment où les deux histoires, celle du monologuant et celle de son frère qu'il raconte, se rejoignent, que l'espace et le temps se rejoignent aussi :

" عمري ما نجحت بالامتحان. روحت عالبلد. بعد موة أخوي، الاسرائيليين فجروا بيت أهلي. " ¹⁰⁶⁹

« Je n'ai jamais réussi l'examen. Je suis rentré au pays. Après la mort de mon frère, les Israéliens ont fait sauter la maison de mes parents. » ¹⁰⁷⁰

Par la suite, ce rapport trouve un autre équilibre entre temporalité inconnue et spatialité inconnue.

De l'étude de l'espace des pièces, une paradoxale absence du référent Palestine émerge. Il ne s'agit pas ici de contester la centralité de l'espace dans la production dramaturgique, ni de revenir sur ce qui a été développé précédemment, mais bien de montrer la complexité et la subtilité de l'élaboration de la dimension spatiale qui occupe les pièces. L'étude de l'espace-temps met finalement en évidence d'autres modalités de la relation au lieu qui enrichissent l'expression de la centralité de la dimension spatiale : l'espace palestinien se construit dans les pièces par les figures littéraires.

2. L'élaboration de l'espace palestinien par les figures littéraires

Conséquence de la multiplication des lieux évoquée précédemment ¹⁰⁷¹, les mentions du référent Palestine dans les textes sont peu nombreuses.

¹⁰⁶⁷ 'Āmir Hlēhel, *op. cit.*, p. 37.

¹⁰⁶⁸ Amer Hlehel, *op. cit.*, p. 35.

¹⁰⁶⁹ Franswā Abū Sālim, *op. cit.*, p. 7.

¹⁰⁷⁰ François Abou Salem et Paula Fünfeck, *op. cit.*, p. 5.

Dans *Le temps parallèle*, l'unique mention de territoire est celle d'Israël¹⁰⁷². Dans *Taha*, bien que de nombreux lieux soient mentionnés¹⁰⁷³, la pièce ne s'attache pas à construire une représentation de la Palestine, traditionnelle, d'avant la Nakba, et centrée sur la perte d'un paradis perdu, que l'on retrouve dans de nombreuses productions littéraires, que ce soit au théâtre, mais également dans la poésie ou le roman.

Les mentions de la Palestine dans *À portée de crachat* ne sont pas nombreuses. Elles ne font pas référence à un imaginaire commun : la rue Roukab ou le théâtre Al-Kasaba s'inscrivent dans le temps palestinien contemporain et pas dans un temps mythique des origines. Les mentions des lieux dans le texte de *Dans l'ombre du martyr* suivent ce procédé.

Un demi-sac de plomb et *En dehors* construisent des représentations de la Palestine différentes, pour différentes raisons. Si dans *Un demi-sac de plomb* les lieux sont mentionnés précisément et de façon assez récurrente, c'est dans une logique de patrimonialisation et dans le contexte spécifique des conditions de la pratique théâtrale à Jérusalem-Est depuis la construction du mur de séparation. Dans cette logique, l'un des objectifs de la pièce, annoncé en remarque préliminaire au tapuscrit¹⁰⁷⁴, est de faire revivre l'héritage reçu de la figure traditionnelle et populaire du conteur. Les raisons de l'élaboration d'une représentation de la Palestine plus traditionnelle dans *En dehors* s'inscrivent dans cette même logique de faire revivre la figure du conteur, tout en la modernisant et en l'adaptant aux nouvelles pratiques théâtrales¹⁰⁷⁵.

Dans son ouvrage *Figures du palestinien*¹⁰⁷⁶, Elias Sanbar s'interroge sur les conditions de la formation d'une figure. Contre la définition figée d'une seule figure du Palestinien et du caractère monolithique de son identité constitutive, Elias Sanbar défend la multiplicité des composantes identitaires qui constituent les Palestiniens et les dynamiques évolutives à prendre en compte :

« Comment sommes-nous, de figure en figure, devenus d'autres figures ? Comment avons-nous ainsi, voyageurs mobiles, porteurs et portés, réussi à détenir un visage sans jamais connaître les traits de nos visages à venir ? Comment demeurons-nous identifiables,

¹⁰⁷¹ Voir la partie 2 du chapitre 4 intitulée « Les multiples lieux de l'exil »

¹⁰⁷² L'extrait sera étudié p. 336.

¹⁰⁷³ Voir p. 206.

¹⁰⁷⁴ Voir p. 99.

¹⁰⁷⁵ Entretien avec Rami Khader, 18 décembre 2013, Dar al-Kalima, Bethléem.

¹⁰⁷⁶ Élias Sanbar, *Figures du Palestinien: identité des origines, identité de devenir*, Paris, Gallimard, 2004, (« NRF Essais »).

reconnaisables au fil des temps ? Quels furent *nos* paysages, ceux nés de nos figures successives ? »¹⁰⁷⁷

L'espace palestinien se construit à partir des figures présentes dans les textes. Les motifs traditionnels de la littérature palestinienne, comme celle du retour ou la figure du feda'i sont employés différemment pour en proposer un nouveau sens. La figure de la femme incarne l'altérité verbale et scénique et remplace la figure, traditionnelle, de l'Autre israélien.

2.1. Le traitement des figures traditionnelles

La dramaturgie contemporaine reprend les images traditionnelles de la littérature palestinienne, pour s'inscrire dans un héritage commun et partagé. La figure de l'absent marque les productions, ainsi que le retour et le droit au retour ou encore celle du feda'i.

2.1.1. Le feda'i et le martyr

Dans l'ombre du martyr utilise une figure traditionnelle de la littérature palestinienne et plus largement des arts palestiniens, celle du martyr. C'est par l'absence que la pièce construit le personnage du martyr. Une figure se construit en négatif et par la parole. Ce procédé permet de questionner la question de l'absence et de la présence, mais également celle d'un personnage sur scène. L'existence peut être conditionnée uniquement par la parole des autres. Le monologant parle plus de son frère qu'il ne parle de lui-même. Il décrit la tendresse et la complicité des moments qu'ils ont vécus tous les deux, pendant leur enfance. La première réplique de la pièce le mentionne et évoque le lien de famille qui les unit¹⁰⁷⁸. Son prénom est ensuite donné, Jaber¹⁰⁷⁹, alors que le monologant ne dévoilera pas le sien d'ici la fin de la pièce. Le personnage du frère est construit à partir du travail mené par François Abou Salem sur la psychologie et les mécanismes psychiques internes à l'être humain pour l'élaboration de cette pièce¹⁰⁸⁰. Il est le personnage dont le portrait psychologique est le plus abouti :

" كان لازم أنا وأخوي نروح عالمدرسة سوا،
بس كان كتير يهرب مني و يرجع لي متوحش علاخر.
في معظم الأوقات، كنت افقد اعصابي، لأنني كنت راح أكل لي كف على وجهي.
لكن في بعض الأيام، كانت تجيني لحظة حنّية :
أسأل نفسي : "شو اللي صار معه ؟"

¹⁰⁷⁷ *Ibidem*, p. 15-16.

¹⁰⁷⁸ Voir p. 132.

¹⁰⁷⁹ *Idem*.

¹⁰⁸⁰ Voir p. 34.

شو اللي مزّع له قميصه هيك ؟
وبدل ما أضربه كف، زي الكف اللي كنت راح أكله من إمي،
بدل ما اشوف الموقف كيف بشوفه دايمًا،
كنت أنظّع على قميصه الممزوع باهتمام،
بفضول، كأنه في سر عميق / دفين متخبّي وراه.¹⁰⁸¹

« Mon frère et moi nous devons aller à l'école ensemble,
mais il réussissait souvent à m'échapper et il me revenait à l'état complètement sauvage.
La plupart du temps, j'étais hors de moi, parce que j'allais prendre des claques.
Mais certains jours, j'étais plein de tendresse :
« Qu'est-ce qu'il a bien pu vivre ? » je me demandais.
Et au lieu de le gifler, comme ma mère allait me gifler,
Au lieu de ne voir que le côté connu de la situation,
Je regardais sa chemise déchirée avec intérêt
Avec curiosité, comme si se trouvait caché derrière un profond secret. »¹⁰⁸²

Le frère le sauve :

"" أخوي، اللي كان في المجموعة، أنقذني. مع أنه مش هو القائد، من يومه كان عنده نوع من القسوة معطيته سلطة.
"خلّوا أخوي يروح عالمدرسة. رح يصير دكتور ويخيط جراحكم. إلا إذا بدكم تخطوها بإيدكم." بيضحكوا
الاولاد، بترتخي حركات التهديد تبعتهم. انا بجري لجوا المدرسة. كانت هاي أول مرة بيحكى فيها أخوي هيك
كلام.¹⁰⁸³

« Mon frère, qui était dans le groupe, me sauva. Bien que n'étant pas le chef, il avait déjà à l'époque quelque chose d'implacable qui lui donnait de l'autorité. « Laissez mon frère aller à l'école. Il va devenir médecin et il recoudra vos blessures. A moins que vous ne vouliez le faire vous-mêmes. » Les jeunes rient, leurs gestes de menace se relâchent. Je me précipite dans l'école. C'était la première fois que mon frère disait une chose pareille. »¹⁰⁸⁴

Telle une obsession, des paroles sont répétées. La phrase et la syntaxe de ces moments paraissent déstructurées mais elles construisent un nouveau langage propre à la description du frère :

¹⁰⁸¹ Franswā Abū Sālim, *op. cit.*, p. 2.

¹⁰⁸² François Abou Salem et Paula Fünfeck, *op. cit.*, p. 1-2.

¹⁰⁸³ Franswā Abū Sālim, *op. cit.*, p. 7.

¹⁰⁸⁴ François Abou Salem et Paula Fünfeck, *op. cit.*, p. 6.

" الأخو لا..؟ كانت صحته زي الحديد..؟ انا فاشل؟ الأخو الحق عليّ؟ يمكن هاي هي مأساة الإنسان، إنه أقدم، الأخو لا، هو في الجنة، المناطق الأوتوماتيكية اللي في مخنا بتبقى لحد اليوم، عنده مشاكل في القلب، الأخو لا.. بتبقى لحد اليوم، هي اللي بتتحكم في أفعالنا. الأخو لا، الأخو." ¹⁰⁸⁵

« Le frère, non. Il avait une santé de lion. Je suis un nul ? Le frère, c'est ma faute ? C'est peut-être ça le drame de l'homme, que la plus ancienne, le frère, non, il est au paradis, les régions automatiques de notre cerveau, restent jusqu'à aujourd'hui, il a des problèmes cardiaques, le frère, non. Restent jusqu'à aujourd'hui, celle qui commande nos actes... Le frère non, etc... » ¹⁰⁸⁶

" الأخو، لا، الـ الـ الأخو، الأخو، لا، لا، لا.

(...)

أخو، أخو، أخو الأخو الأخو الـ الـ الـ، ما نتجك في الامتحان، أخو، أخو، أخو." ¹⁰⁸⁷

« Le frère non, le frère, le frère non, non, non

(...)

Frère frère frère le frère le le le, pas vous faire réussir l'examen, frère frère frère. » ¹⁰⁸⁸

" الأخو الأخو، مش العالم اللي بيخلينا نعاني لكن كيف بتطلع عليه... " ¹⁰⁸⁹

« Le frère le frère, pas le monde qui nous fait souffrir mais la façon dont nous le regardons. » ¹⁰⁹⁰

Face au miroir, le monologuant s'adresse à son frère :

(ينظر الرجل إلى نفسه في المرأة.)

بيعجبني فيك ذكائك اللي مرات براق وكل الناس معجبة فيه.

بيعجبني فيك إصرارك على مساعدة الناس، وإحساسك العائلي.

بيعجبني فيك إنك ما بتحبّ تضيع قروشائك.

بيعجبني فيك لما بترجع لأبوك وامك مُدخراتهم بعد ما فقدوا كل شي.

بيعجبني فيك أنك ما بتسننهل الأشياء.

أما إنك ما عملتش إشي في حياتك، هذا ما بيعجبني،

¹⁰⁸⁵ Franswā Abū Sālim, *op. cit.*, p. 6.

¹⁰⁸⁶ François Abou Salem et Paula Fünfeck, *op. cit.*, p. 5.

¹⁰⁸⁷ Franswā Abū Sālim, *op. cit.*, p. 12.

¹⁰⁸⁸ François Abou Salem et Paula Fünfeck, *op. cit.*, p. 9.

¹⁰⁸⁹ Franswā Abū Sālim, *op. cit.*, p. 15.

¹⁰⁹⁰ François Abou Salem et Paula Fünfeck, *op. cit.*, p. 12.

أنك خيّبت كل الآمال .
بكره فيك إنك تركت كل إشي.
ما بتحمّل فيك إنك بتتملص من كل المواجهات.
بكره فيك إنك الوحيد اللي ما بيعتبر أخوك بطل. الكل بيمجّد فيه...
واحد فاشل : عمرك ما دافعت عن رأيك خوف ما تتهمش. looser. بتسمح لنفسك تكون
بظن إنك مش صديقي. بدي ادور لي على حدى ثاني.¹⁰⁹¹

« Ouais ! Je choisis mes amis, d'après mes goûts bien sûr.
(*L'homme se regarde dans un miroir.*)
J'aime ton intelligence qui est parfois brillante et que tout le monde admire.
J'aime ton désir d'aider les autres, ton sens de la famille.
J'aime que tu n'aimes pas gaspiller de l'argent.
J'aime que tu rendes à tes parents leurs économies maintenant qu'il ne leur reste plus rien.
J'aime que tu ne prennes rien à la légère.
Que tu n'aies rien fait de ta vie, ça je n'aime pas, que tu aies déçu tous les espoirs.
Je hais le fait que tu aies tout abandonné.
Je ne supporte pas que tu évites tous les conflits.
Je hais que tu sois le seul à ne pas considérer ton frère comme un héros. Tout le monde le vénère...
Au lieu de ça, tu te permets le luxe d'être un perdant : tu ne n'assumes jamais tes opinions par peur
d'être marginalisé ou exclu.
Je pense que tu n'es pas mon ami. Je vais me chercher quelqu'un d'autre. »¹⁰⁹²

Par l'emploi des première et deuxième personnes du singulier, le monologuant exprime le lien qu'il entretient avec son frère. Parce qu'il se regarde dans le miroir, ces deux personnes se confondent. Il donne une description de son frère à partir de sa perception et de ses goûts personnels. Cette description est en fait une description en négatif du frère : le frère est ce que le monologuant *aime* ou *n'aime pas*.

2.1.2. Le prisonnier

Dans *Le temps parallèle* met en scène des prisonniers qui partagent la même cellule de la prison. Ils sont occupés par la réalisation de la quête commandée par le héros, Wadī' : construire un luth avec les moyens limités dont ils disposent en raison de l'enfermement qui

¹⁰⁹¹ Franswā Abū Sālim, *op. cit.*, p. 11-12.

¹⁰⁹² François Abou Salem et Paula Fünfeck, *op. cit.*, p. 8-9.

leur est imposé afin de jouer de la musique lors de la cérémonie de mariage du héros qui se déroulera en prison. Ces personnages sont décrits sous des traits humains.

Le réalisme de leurs interventions participe à l'élaboration de l'illusion théâtrale et présente une forme d'intégration du public à l'action qui se déroule sur scène. Il permet de dresser un portrait des prisonniers partagé avec les spectateurs et d'ancrer la dramaturgie dans la temporalité présente et immédiate.

Ils font part de leur état physique :

" صالح: معدتي بتوجعني.
فؤاد: حكيتلك ارحم حالك وبلاها.
صالح: وشو اعمل مع معدتي اسا؟
فؤاد: (مخاطباً وديع) شو يعمل مع معدتو انكيل؟
ودييع: فؤاد ، وحياة اللي نفضك اشلحني.
فؤاد: (يضحك).
ودييع: وتضحكش.
فؤاد: الله يسامحك، رز مع رمان.
صالح: ومالح.
فؤاد: شكلو ملح مرتين، كان سرحان بعينونها." ¹⁰⁹³

- « - Saleh : J'ai mal à l'estomac.
- Fouad : Je t'ai déjà dit d'arrêter avec ça !
- Saleh : Et comment je fais avec mon estomac, moi ?
- Fouad (*il s'adresse à Wadī*) : Et comment il fait avec son estomac, Uncle ?
- Wadī : Fouad, je t'en prie, laisse-moi.
(Fouad rit)
- Wadī : Ne ris pas.
- Fouad : Que Dieu te pardonne, du riz avec des grains de grenade.
- Saleh : Et du sel.
- Fouad : Du sel deux fois, on dirait. » ¹⁰⁹⁴

Ainsi, les spectateurs sont plongés dans le quotidien des prisonniers. Ces derniers partagent sur scène leurs sensations :

" مراد: تعبان.
ودييع: بعرف.

¹⁰⁹³ Baššār Murqūš, *op. cit.*, p. 3.

¹⁰⁹⁴ Bashar Murkus, *op. cit.*, p. 3.

(صمت)

مراد: بدى انام. "1095

« - Murad : Je suis fatigué.

- Wadī' : Je sais.

(Silence)

- Murad : Je veux dormir. »¹⁰⁹⁶

Une attention particulière est portée à l'élaboration de la dimension physique et corporelle de ces personnages. Ils apparaissent bien vivants sur scène :

" مراد: (يرتشف من الشاي)

وديع: (يمزق ورقة)

مراد: (يذهب باتجاه وديع) ممكن كمان وحدة سكر؟

وديع: كانت آخر معلقة. "1097

« - Murad (Il tremble après avoir bu une gorgée de thé)

- Wadī' (Il déchire une page).

- Murad (Il se dirige vers Wadī') : Une autre cuillère de sucre, c'est possible ?

- Wadī' : C'était la dernière. »¹⁰⁹⁸

Ces répliquent participent à la description réaliste de leurs difficiles conditions de vie. Ils font part de leurs doutes et de leurs appréhensions :

" مراد: الحكي بخوفني.

وديع: ليش؟

مراد: (يضحك)

وديع: وطى صوتك اسا بفيقو الشباب ومنعدش نخلص.

مراد: انت فاهم علي ليش.

وديع: فش اثني بخوف هون، هاي آخر مرحلة.

مراد: انا بديش اكون هون.

وديع: فش حدا بدو يكون هون. "1099

« - Murad : Ça me fait peur d'en parler.

- Wadī' : Pourquoi ?

- Murad (Il rit).

¹⁰⁹⁵ Baššār Murquş, *op. cit.*, p. 9.

¹⁰⁹⁶ Bashar Murkus, *op. cit.*, p. 9.

¹⁰⁹⁷ Baššār Murquş, *op. cit.*, p. 9.

¹⁰⁹⁸ Bashar Murkus, *op. cit.*, p. 9.

¹⁰⁹⁹ Baššār Murquş, *op. cit.*, p. 9-10.

- Wadī' : Moins fort ! Ils dorment encore, s'ils se réveillent on n'a pas terminé.
- Murad : Qu'est-ce que tu comprends ?
- Wadī' : Rien ne fait peur ici. Ici, c'est la fin.
- Murad : Je ne veux pas être ici.
- Wadī' : Personne ne veut être ici. »¹¹⁰⁰

Ces répliques leur donnent une humanité. L'humain prend la place du prisonnier. Dans ce sens, l'intimité des prisonniers est partagée avec le spectateur :

" صالح: ياخي جاي جاي.. كنت عم بحلم.(يذهب باتجاه وديع، فؤاد ينزل عن السرير، ويتجه الى المجموعة)"¹¹⁰¹

« - Saleh : D'accord, d'accord. J'arrive. J'étais en train de rêver. (*Il se dirige vers Wadī' . Fouad descend du lit et rejoint le groupe*) »¹¹⁰²

Leurs besoins naturels sont également mentionnés :

" رامي: محشور، بدني حمام."¹¹⁰³

« - Rami : J'en peux plus... J'ai envie d'aller aux toilettes. »¹¹⁰⁴

Toujours dans le but de créer cette illusion de réalité, des détails du quotidien sont donnés par les personnages :

" صالح: ليش مضربتش المي؟

رامي: مقطوعة.

صالح: لقيت القداحة

رامي: لأ

صالح: بدو يوقف قلبي من قصة القداحة.

مراد: عنجد المي مقطوعة؟

فؤاد: بترجع الصبح.

مراد: يعني منتحمم قبل الزيارة؟

صالح: بطل بدك تروح عالحمام؟"¹¹⁰⁵

« - Saleh : Pourquoi tu n'as pas tiré la chasse ?

- Rami : L'eau est coupée.

- Murad : L'eau est vraiment coupée ?

¹¹⁰⁰ Bashar Murkus, *op. cit.*, p. 9.

¹¹⁰¹ Baššār Murquş, *op. cit.*, p. 11.

¹¹⁰² Bashar Murkus, *op. cit.*, p. 11.

¹¹⁰³ Baššār Murquş, *op. cit.*, p. 36.

¹¹⁰⁴ Bashar Murkus, *op. cit.*, p. 19.

¹¹⁰⁵ Baššār Murquş, *op. cit.*, p. 32.

- Fouad : Elle sera de retour demain.
- Murad : Ça signifie qu'on ne pourra pas se laver avant la visite ?
- Saleh : Tu ne veux plus aller aux toilettes ? »¹¹⁰⁶

Les mentions, récurrentes, des passages des prisonniers aux toilettes tendent à créer une intimité sur scène et participent à la construction de l'espace réduit et fermé qui impose une promiscuité entre les détenus :

"فؤاد يسرع باتجاه الحمام)

مراد: لوين؟

فؤاد: عالسينما . (يدخل إلى الحمام، يغلق الباب)

20

| غرفة السجن |

(يأتي الصباح، فؤاد في الحمام، نسمع صوت ماء. مراد، رامي، وصالح حول الطاولة، وديع نائم)

مراد: يلا ياخي، شو السيرة؟

صالح: حلمك عليه.

مراد: اسا بتاخر عالزيارة.

صالح: مش رح تتاخر، اسا بتفوت بتحمم، وبتترشش معاك وقت.

مراد: بدني الحق انعم دقني.

(صمت)

رامي: اذا في حدا جاي بخبروني؟

صالح: بيحي السجنان وبنادي على واحد واحد.

رامي: رح ينادي كمان عليك؟

صالح: اذا اجا حدا يزورني

مراد: يلا يا فؤاد.

فؤاد: (من الداخل) يلا خلصت.

(صمت، بعد لحظات يخرج، يدخل مراد، يغلق الباب)

فؤاد: متاسف خلصت المي السخنة.

مراد: (من الداخل) ليش كان في مي سخنة؟

فؤاد: لا."¹¹⁰⁷

¹¹⁰⁶ Bashar Murkus, *op. cit.*, p. 33.

¹¹⁰⁷ Baššār Murquš, *op. cit.*, p. 35-36.

« (Fouad court en direction des toilettes.)

- Murad : Où vas-tu ?

- Fouad : Au ciné. (Il entre dans les toilettes et ferme la porte.)

20- Dans la cellule de la prison

(Le matin se lève, Fouad est aux toilettes. On entend le bruit de l'eau qui coule. Murad, Rami et Saleh sont autour de la table. Wadī' dort.) »¹¹⁰⁸

L'absence de confort de la cellule dans laquelle ils sont forcés de vivre est également suggérée par des répliques des personnages :

"فؤاد: (من الداخل) يلا خلصت.

(صمت، بعد لحظات يخرج، يدخل مراد، يغلق الباب)

فؤاد: متأسف خلصت المي سخنة.

مراد: (من الداخل) ليش كان في مي سخنة؟

فؤاد: لا."¹¹⁰⁹

« - Fouad (de l'intérieur des toilettes) : J'ai terminé.

(Silence, après quelques instants il sort. Murad entre et ferme la porte derrière lui.)

- Fouad : Je suis désolé, j'ai pris toute l'eau chaude.

- Murad (de l'intérieur des toilettes) : Il y avait de l'eau chaude ?

- Fouad : Non. »¹¹¹⁰

Ils expriment les manques matériels qu'ils doivent supporter au quotidien :

" فؤاد: لا بلاش الكهربا مقطوعة .. منبطل نشوف .. اظفي وحدة"¹¹¹¹

« - Fouad : Non ! Tant pis, l'électricité est coupée. On ne verra plus rien. Souffles-en une seule. »¹¹¹²

Les mauvaises conditions de vie sont évoquées :

" وديع: حاجي ترش عطر، خنقتنا.

فؤاد: بركي راحت عني ريحة الرطوبة.

وديي: بترحش.

¹¹⁰⁸ Bashar Murkus, *op. cit.*, p. 36.

¹¹⁰⁹ Baššār Murquṣ, *op. cit.*, p. 36.

¹¹¹⁰ Bashar Murkus, *op. cit.*, p. 36.

¹¹¹¹ Baššār Murquṣ, *op. cit.*, p. 48.

¹¹¹² Bashar Murkus, *op. cit.*, p. 48.

فؤاد: العطر بخبيها.

صالح: الوالدة مش رح تشمه للعطر.¹¹¹³

- « - Wadī' : Tu peux arrêter de t'asperger de parfum ? On étouffe.
- Fouad : Peut-être que l'odeur d'humidité va partir...
- Wadī' : Arrête de te parfumer !
- Fouad : ... et que celle du parfum la recouvrira. »¹¹¹⁴

Le réalisme de la description de leurs conditions de vie souligne la difficulté de leur quotidien. Dans ces conditions, la réalisation de la quête apparaît encore plus difficile. Le quotidien devient une épreuve supplémentaire. Par ailleurs, tous ces éléments contribuent à mettre en scène des humains. Leur condition de prisonnier ou celle de Palestinien disparaît au profit de leur humanité.

2.1.3. L'artiste

Dans *Taha*, la question du retour est traitée par un Palestinien citoyen israélien. Le départ de la Palestine est suivi par le retour sur la terre quittée. Dans la pièce, la parole qui dit le retour est la parole poétique. C'est par la poésie que le poète sur scène parvient à exprimer le vide face auquel il se trouve après la perte de sa maison, de sa ville, de sa terre et son pays. Un extrait de poésie est récité par Taha en écho au récit du départ de la Palestine pour un exil temporaire dans le sud du Liban¹¹¹⁵ :

" نحنُ لم نَبكِ
ساعةً الوداعِ !
فلدينا
لم يكن وقتُ
ولا دمع
ولم يكن وداع !
نحنُ لم نُدرك
لحظة الوداع
أنه الوداع
فأتى لنا البكاء؟! "¹¹¹⁶

¹¹¹³ Baššār Murquṣ, *op. cit.*, p. 36-37.

¹¹¹⁴ Bashar Murkus, *op. cit.*, p. 36.

¹¹¹⁵ Voir p. 216.

¹¹¹⁶ 'Āmer Ḥl̥ḥel, *op. cit.*, p. 14.

« On n'avait pas pleuré
A l'heure du départ
Car on n'avait
Ni temps
Ni larmes,
Et il n'y avait pas d'adieu.
On ne savait pas
Au moment du départ
Que c'était le départ,
Alors comment aurait-on pu pleurer ? »¹¹¹⁷

La suite de ce poème est récitée Taha au moment du deuxième départ, pour un retour en Palestine :

" لحد ما نده علينا يوم في المسا وقال "احنا ما عدلناش قعاد في هالبلد،
امكوا راح تروح من بين ايدينا، حضروا حالكوا، بكرنا راجعين على فلسطين"
راجعين على فلسطين؟؟ كيف؟؟ بقتلونا عالحدود.. بدنا مصاري.. بدنا دليل..
وين بدنا نروح؟ بنفعلش.. منروح عبيروت.. هناك في شغل..
نهر بصوت مثل الأسد: "قلت فلسطين يعني فلسطين، يا ميسر"
إمي دقت على صاحبة البيت الي مستأجرينه وقالتها "ام محمد، ديرني بالك على غزالة"
نحنُ لم نَبكِ
ساعةً الوداعِ !
فَلدينا
لم يكن وقتُ
ولا دمع
ولم يكن وداعِ !
يومِها حملنا عشرين رغيف خبز وتنتكة دبس خروب وشوية أواعي وحطينا أبوي عالحمار.. ومشينا
نحنُ لم نُدرك
لحظة الوداع
أنه الوداع
فأتى لنا البكاء؟!
ونحنُ لم نسهر
ولم نغف
ليلة الرحيل !
ليلتها

¹¹¹⁷ Amer Hlehel, *op. cit.* p. 15.

لم يكن عندنا ليلاً

ولا نازاً

ولم يطلع القمر!¹¹¹⁸

« Un soir, mon père nous appela et dit : « Nous ne pouvons pas rester dans ce pays au risque que votre mère dépérisse. Préparez-vous, demain nous rentrons en Palestine. »

Nous rentrons en Palestine ? Comment ? Ils nous tueront à la frontière. Il nous faut de l'argent. Il nous faut un passeur. Et ensuite, où irons-nous ? Ce n'est pas possible. Allons à Beyrouth, là où il y a du travail.

Il rugit tel un lion : « J'ai dit Palestine, ça veut dire Palestine, mon Dieu !. »

Ma mère frappa à la porte de la propriétaire à qui nous louions la maison et lui dit : « Umm Ahmad, prends soin de Ghazale. »

On ne savait pas

Au moment du départ

Que c'était le départ

Alors comment aurait-on pu pleurer ?

On n'avait pas veillé

(Ni dormi)

La nuit du départ.

Cette nuit-là

On n'avait ni nuit ni feu,

Et la lune était absente.

Le jour venu, nous prîmes une vingtaine de galettes de pain, une bouteille de mélasse de caroubier et quelques affaires. Nous assîmes mon père sur l'âne. Nous marchâmes.

On ne savait pas au moment du départ

Que c'était le départ,

Alors, comment aurait-on pu pleurer ?

On n'avait pas veillé

(Ni dormi)

La nuit du départ.

Cette nuit-là

¹¹¹⁸ 'Āmir Ḥilēhel, *op. cit.*, p. 22-23.

On n'avait ni nuit, ni feu
Et la lune était absente.»¹¹¹⁹

Le thème du retour occupe uniquement *Taha*, par une approche originale, celle d'un individu déjà rentré. La poésie accompagne toute la vie personnage de Taha. Il livre le récit de sa découverte de sa condition de poète :

"فهمت انه الي كنت أحبطه فيّي فوق ال 50 سنة، لاقى منفذه وفرض نفسه عليّ
الشعر فرض نفسه علي.. سلّمت لفكرة اني شاعر..
صدق أبوي.. حلمي كان أكبر من أي وصية كان ممكن يوصيني اياها..
وأنا من هذالك اليوم وعدت قلمي انه ما ينشف.."1120

« Je compris alors ce que j'avais enfoui en moi plus de cinquante ans. J'avais trouvé la force de ce qui s'était imposé à moi. La poésie s'était imposée à moi... Je me suis alors fait à l'idée que j'étais un poète.

Mon père avait raison... Mes rêves étaient plus grands que n'importe quel testament qu'il aurait pu me faire. À partir de ce jour, je me promis de ne jamais cesser d'écrire. »¹¹²¹

Ce récit est suivi d'un extrait de poésie :

" بقلم الرصاص
الصغير هذا
سأرسم الدنيا
وأكتب العالم
أكتب الحبّ والموت
أصوّر الحزن والضحك
أصِف الغبطة والبرق والقرنفل
وأحكي للإنسان
عن أسطوره
عن طفولته ولعبه
وأروي له:
عن امتطائه التلقائي
لصهوة قطار لذّته السريع
يشجّعني على ذلك
أني رأيت مرّة

¹¹¹⁹ Amer Hlehel, *op. cit.*, p. 23..

¹¹²⁰ 'Āmir Ḥlēḥel, *op. cit.*, p. 35.

¹¹²¹ Amer Hlehel, *op. cit.*, p. 33.

من نافذةٍ صغيرةٍ
في حائطٍ سميكٍ
الأفقَ والبحرَ،
والسماءَ رأيتها...
ووجهَ الله شاهدتُهُ
كما تشاهد خاتمَكَ! ¹¹²²

« Avec ce petit stylo
À bille
Je vais dessiner l'univers
Et écrire le monde !
J'écriai l'amour et la mort
Je peindrai la tristesse et la joie
Je décriai le ravissement, l'éclair et l'œillet.
Je raconterai à l'Humanité
Sa légende
Son enfance et ses jeux.
Je lui parlerai de
Ses enjambées automatiques
Pour faire vrombir de plaisir un train express !
Il m'encourage
Une fois, j'ai vu
Depuis une petite fenêtre
Sur un mur épais
L'horizon et la mer
Et j'ai vu le ciel
Et le visage de Dieu
Comme tu assistes à ta fin ! »¹¹²³

Dans cette poésie, le poète affirme sa condition de poète. Il affronte la vie et les difficultés avec un stylo. La composition constitue sa seule arme, son guide et son sauveur dans la vie.

La poésie est suivie d'un commentaire de la part du poète monologuant :

" المجلات بلّشت تنشر والجرايد تكتب، والدارسين والمهتمين ييجوا عالدكانة..
وانا شاعر نفسي شاعر.. " ¹¹²⁴

¹¹²² ' Āmir Hl̥h̥el, *op. cit.*, p. 35-36.

¹¹²³ Amer Hlehel, *op. cit.*, p. 33-34.

¹¹²⁴ ' Āmir Hl̥h̥el, *op. cit.*, p. 36.

« Les magazines commencèrent à écrire, les journaux aussi. Les chercheurs et les universitaires se présentèrent à la boutique. Et moi, j'étais un poète. J'étais un poète. »¹¹²⁵

La communauté des gens de lettres le reconnaît comme poète et lui accepte sa condition. Une fois sa condition de poète acceptée, il peut faire son entrée dans la famille des poètes arabes. Sur le ton de l'humour, le poète évoque un autre souvenir partagé avec le public : celui du récital déjà évoqué¹¹²⁶. Ce récital se présente comme une réelle épreuve que le poète doit traverser, tel un rite initiatique. Il s'en sort finalement par son humanité et son talent poétique :

"هالمرّة القاعة ما ضحكت، إنما وقفت على إجرها وزقفت."¹¹²⁷

« Cette fois, la salle ne rit pas. Elle se leva et applaudit. »¹¹²⁸

L'humain dépasse la figure littéraire du Palestinien et incarne une nouvelle forme de héros palestinien :

" أنا هيّك، في حياتي ما أجانني إشي لعندي بسهولة، أنا أصلاً أجيّت عالدينا غضب عنها، مش بخاطرها، ما كان بدّها ايانني..."¹¹²⁹

« Je suis comme ça. Rien dans la vie ne m'est venu simplement. Dès le début, je suis venu au monde contre lui, contre sa volonté. Le monde ne voulait pas de moi. »¹¹³⁰

Comme elle s'est ouverte sur une fin, la pièce se termine sur un début. Tel un rite initiatique, la scène lui assure le passage vers une nouvelle vie.

Le personnage du musicien du *Temps parallèle*, Murad, tient une fonction clé dans la dramaturgie de la pièce, construite de manière classique¹¹³¹ sur un schéma actantiel. La fonction du personnage de Murad est majeure car elle tourne autour de l'objet de la quête du héros et de sa réalisation. Le geôlier qui a le pouvoir de faire échouer la réalisation de la quête entretient un lien de complémentarité avec Murad qui est lié au projet. Ce lien est exprimé scéniquement dès la première apparition de Murad. Elle est silencieuse et il est accompagné par le geôlier :

¹¹²⁵ Amer Hlehel, *op. cit.*, p. 34.

¹¹²⁶ Voir p. 123, 208, 217.

¹¹²⁷ 'Āmir Ḥlēḥel, *op. cit.*, p. 39.

¹¹²⁸ Amer Hlehel, *op. cit.*, p. 37.

¹¹²⁹ 'Āmir Ḥlēḥel, *op. cit.*, p. 39.

¹¹³⁰ Amer Hlehel, *op. cit.*, p. 37.

¹¹³¹ La liste des personnages, données à la première passage, annonce ce désir d'ancrer la pièce dans la production classique, voir Jacques Scherer et Colette Scherer, *op. cit.*, p. 19. Aussi, l'unité de lieu, imposée par le huis-clos, donne au *Temps parallèle* une architecture classique, voir *Ibidem*, p. 181-195.2

"(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)"¹¹³²

« (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.) »¹¹³³

Contrairement aux autres personnages de détenus, il exprime divers sentiments qui lui donnent une humanité et une profondeur :

5"

| في غرفة السجن |

(ودييع، صالح، فؤاد، مراد)

(في الليل، فؤاد وصالح نائمان، مراد جالس على سريره)

ودييع: (يحمل كاسين شاي، يتقدم باتجاه مراد، يجلس بجانبه)

(صمت)

مراد: تعبان.

ودييع: بعرف.

(صمت)

مراد: بدني انام.

ودييع: حظيتك وحدة سكر. تصيح على خير.

(يذهب ودييع إلى سريره، مراد يبقى جالساً، ودييع يشلح من رجله، يجلس، يرفع رجله على الطاولة المجاورة

للسرير، ويراجع بعض الاوراق)

مراد: (يرتشف من الشاي)

ودييع: (يمزق ورقة)

مراد: (يذهب باتجاه ودييع) ممكن كمان وحدة سكر؟

ودييع: كانت آخر معلقة.

(مراد يجلس)

مراد: متأسف.

ودييع: على شو؟

(صمت)

مراد: الحكي بخوفني.

ودييع: ليش؟

مراد: (يضحك)

¹¹³² Baššār Murquş, *op. cit.*, p. 7.

¹¹³³ Bashar Murkus, *op. cit.*, p. 7.

وديع: وطي صوتك اسا بفيقو الشباب ومنعدش نخلص.

مراد: انت فاهم علي ليش.

وديع: فش اشي بخوف هون، هاي آخر مرحلة.

مراد: انا بديش اكون هون.

وديع: فش حدا بدو يكون هون.

مراد: (يرتشف من الشاي) شكراً.

وديع: عالشاي؟

مراد: لا.

وديع: ليش انمسكت؟

(صمت)

مراد: عشان كانت احلامي كبيرة.¹¹³⁴

« 5- Dans la cellule de la prison

(Wadī', Saleh, Fouad, Murad)

(Il fait nuit. Fouad et Saleh dorment. Murad est assis sur le lit.)

- Wadī' (Il tient un verre de thé qu'il offre à Murad. Il s'assied à côté de lui.)

(Silence)

- Murad : Je suis fatigué.

- Wadī' : Je sais.

(Silence)

- Murad : Je veux dormir.

- Wadī' : Je t'ai mis une cuillère de sucre. Bonne nuit.

(Wadī' se dirige vers son lit. Murad reste assis. Wadī' enlève son pantalon et s'assied. Il pose ses jambes sur la table à côté du lit. Il lit un paquet de feuilles.)

- Murad (Il tremble après avoir bu une gorgée de thé)

- Wadī' (Il déchire une page)

- Murad (Il se dirige vers Wadī') : Une autre cuillère de sucre, c'est possible ?

- Wadī' : C'était la dernière.

(Murad s'assied).

- Murad : Je suis désolé.

- Wadī' : De quoi ?

- Murad : Ça me fait peur d'en parler.

- Wadī' : Pourquoi ?

- Murad (Il rit)

- Wadī' : Moins fort ! Ils dorment encore, s'ils se réveillent on n'a pas terminé.

¹¹³⁴ Baššār Murquṣ, *op. cit.*, p. 9-10.

- Murad : Qu'est-ce que tu comprends ?
- Wadī' : Rien ne fait peur ici. Ici, c'est la fin.
- Murad : Je ne veux pas être ici.
- Wadī' : Personne ne veut être ici.
- Murad (*Il tremble après avoir bu une gorgée de thé*) : Merci.
- Wadī' : Pour le thé ?
- Murad : Non.
- Wadī' : Pourquoi tu as été arrêté ?
- (*Silence*)
- Murad : Parce que mes rêves étaient grands. »¹¹³⁵

Par l'expression de ses sentiments, il participe à construire l'illusion du réel sur scène, au même titre que les procédés scéniques tels que les portes ouvertes, les détours ou les contournements :

" مراد: بدى انام."¹¹³⁶

« - Murad : Je voudrais dormir un peu. »¹¹³⁷

C'est effectivement par l'expression de sentiments que le personnage de théâtre prend des traits humains. Un lien avec le spectateur est alors créé. Un lien est également établi avec les autres prisonniers par le dialogue :

29"

| غرفة السجن |

(الجميع على اسرتهن، صامتين، بعد صمت طويل)

مراد: انا كثير راسي مشغول بالفترة الاخيرة.

فؤاد: بشو عم بتفكر؟

مراد: شو معنى كل هذا؟

فؤاد: كل شو؟

مراد: ماننت عارف، الوضع هون، الوقت، الحب، الحرية، جوا، برا، الشمس، فاهم علي؟ التعب، الاحلام.

فؤاد: ليش مين قلك انو في لكل هذا معنى؟

مراد: مجبور يكون معنى.

فؤاد: ليش مجبور؟

مراد: لكان لشو خلقنا؟

وديغ: انا لازم انام (صمت)

¹¹³⁵ Bashar Murkus, *op. cit.*, p. 9-10.

¹¹³⁶ Baššār Murqūṣ, *op. cit.*, p. 9.

¹¹³⁷ Bashar Murkus, *op. cit.*, p. 9.

فؤاد: فكرك انا بطلت احلم؟

مراد: قصدك بالليل؟

فؤاد: بالليل وبالنهاري.

مراد: كنت دائماً تحلم؟

فؤاد: كثير احلام.

مراد: شو كنت تحلم؟

فؤاد: اخر حلمه انا كنت بالبيت، كنت صغير، كنا انا والعيلة قاعدين وابوي طلع من السجن زيارة للبيت وقاعد يشويلنا كستنا على الداخون.

مراد: والل كستنا.

فؤاد: ابوي كان يحب الكستنا.

(صمت)

كانت الدنيا شتا.

مراد: انا حلمت مبارح حلم، كنت على المسرح، عم بعزف، وبلشت تنقطع الاوتار واحد ورا الثاني، وانا كنت محرج من الجمهور، اكمل عزف عشان لازم اعزف، واشد وينقطع كمان وتر.

فؤاد: انقطعو كل الاوتار؟

مراد: كلهن.

فؤاد: والجمهور تعصبين.

مراد: لا الجمهور كان مبسوط.¹¹³⁸

« 29- Dans la cellule de la prison

(*Ils sont chacun sur le lit, silencieux. Long moment de silence.*)

- Murad : J'ai été très préoccupé ces derniers temps.

- Fouad : Par quoi ?

- Murad : Qu'est-ce que tu entends par cette question ?

- Fouad : Tout.

- Murad : Tu vois bien. La situation ici, le temps, l'amour, la liberté, à l'intérieur, à l'extérieur, le soleil.

Tu me comprends ? La fatigue et les rêves.

- Fouad : Qui t'a dit que tout ça était le sens de ma question ?

- Murad : Il fallait bien qu'il y ait un sens ?

- Fouad : Il fallait ?

- Murad : Pourquoi sommes-nous nés alors ?

- Wadī' : Il faut que je dorme, moi.

(*Silence*)

- Fouad : Tu penses que j'ai arrêté de rêver ?

¹¹³⁸ Baššār Murqūṣ, *op. cit.*, p. 55-56.

- Murad : La nuit, tu veux dire ?
- Fouad : Nuit et jour.
- Murad : Tu rêvais beaucoup.
- Fouad : Je rêve beaucoup.
- Murad : À quoi rêvais-tu ?
- Fouad : Dans mon dernier rêve, j'étais à la maison. J'étais petit. Nous étions assis, moi et la famille. Mon père était sorti de prison pour nous visiter. Il était debout. Il nous grillait des côtes d'agneau sur le feu.
- Murad : Pourquoi des côtes d'agneau ?
- Fouad : Mon père aimait beaucoup ça.

(Silence)

C'était pendant l'hiver.

- Murad : Hier, j'ai fait un rêve. J'étais sur scène en train de jouer. Les cordes ont commencé à se casser, une par une. J'étais gêné devant le public. Alors, je continuais à jouer mais plus je jouais et plus les cordes se cassaient.
- Fouad : Toutes les cordes se sont cassées ?
- Murad : Toutes.
- Fouad : Et le public s'est mis en colère ?
- Murad : Non au contraire. Les gens étaient contents.
- Fouad : Et toi ? Tu n'étais pas gêné que le luth se casse ?
- Murad : Je ne sais pas pourquoi le public était content. »¹¹³⁹

La réalité de ce personnage prend encore plus d'importance lorsqu'il se confie et fait part de son intimité. Une profondeur lui est donnée par l'expression de ses sentiments et l'élaboration de son intimité partagée. Il donne ses impressions et fait part de ses préoccupations. Par ailleurs, il est le seul personnage de l'espace extérieur dont la profession est connue :

" وديع: انت شو بتشتغل؟

مراد: مش بنشرجي.

وديي: واضح انك مش بنشرجي.

مراد: كيف واضح؟

وديي: من اصابعك.

مراد: مالهن اصابعي؟

وديي: واكيد مش معلم عمار.

مراد: عازف.

¹¹³⁹ Bashar Murkus, *op. cit.*, p. 55-56.

وديع: موسيقي؟
مراد: عازف وملحن.
وديع: عشو بتعزف؟
مراد: عود.¹¹⁴⁰

- « - Wadī' : Qu'est-ce que tu fais comme métier ?
- Murad : Je ne suis pas mécanicien
- Wadī' : C'est clair que tu n'es pas mécanicien.
- Murad : Pourquoi clair ?
- Wadī' : À tes doigts.
- Murad : Et qu'est-ce qu'ils ont ?
- Wadī' : Et tu n'es sûrement pas maçon.
- Murad : Je suis musicien.
- Wadī' : Tu fais de la musique ?
- Murad : Je joue et je compose.
- Wadī' : Tu joues quoi ?
- Murad : Du luth. »¹¹⁴¹

Cette mention du métier qu'il exerce maintient un lien avec l'espace extérieur dont il n'est pas totalement coupé, au contraire de ses codétenus. Il est le seul personnage à remettre en cause la faisabilité de la quête et à douter de son engagement dans sa réalisation, et donc sa situation d'adjuvant :

" مراد: (بحذر) انا مش قابلي تركيب عراسي قصة العود.
وديع: عراحتك.
مراد: متاسف بديش مشاكل."¹¹⁴²

- « - Murad (*prévenant*) : Je ne suis pas d'accord que tu montes l'histoire du luth sur mon dos.
- Wadī' : Comme tu le sens.
- Murad : Je suis désolé, mais je ne veux pas de problèmes. »¹¹⁴³

Il continue :

" مراد: يعني في امل يكون العرس؟
وديع: لا، راح يكون.

¹¹⁴⁰ Baššār Murqūṣ, *op. cit.*, p. 9-10.

¹¹⁴¹ Bashār Murkus, *op. cit.*, p. 10-11.

¹¹⁴² Baššār Murqūṣ, *op. cit.*, p. 12.

¹¹⁴³ Bashār Murkus, *op. cit.*, p. 23.

مراد: هون بالسجن؟

وديح: انشالله بمكتب الادارة.¹¹⁴⁴

« - Murad : Il y a un espoir que le mariage ait lieu ?

- Wadī' : Non. Le mariage aura lieu.

- Murad : Ici, en prison ?

- Wadī' : Dans un bureau de l'administration j'espère. »¹¹⁴⁵

Finalelement, la dramaturgie le place au cœur au de la réalisation de la quête :

" | غرفة العرس | "

(مراد جالس على الطاولة في الوسط، يدوزن أوتار العود وترأ وترأ، عندما ينتهي من الدوزان، يبدأ في العزف،

يتوقف لدوزان وتر لم يعجبه صوته، يعود للعزف، تدخل فداء في فستان العرس، يدخل وديح، ويدخل الجميع:

صالح، فؤاد، والسجان الى حفلة العرس، الجميع يمشون بدائرة، تنتهي الموسيقى، الجميع يقفون في

اماكنهم.)¹¹⁴⁶

« 30- dans la salle des mariages

(Murad est assis sur la table, au milieu de la scène. 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 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. s'arrête et chacun prend sa place.)¹¹⁴⁷

En dehors et *Un demi-sac de plomb* le personnage du musicien tient une place importante également. Le monologuant d'*En dehors* est un musicien qui joue pour accompagner ses paroles. Dans *Un demi-sac de plomb*, le fils de Camélia, Saleh, incarne une position qui s'oppose à celle de sa mère¹¹⁴⁸. Dans la construction dramaturgique, il accompagne l'alternance entre les scènes de théâtre d'ombre et les scènes jouées par les acteurs. Il également le personnage qui provoque les discussions et le débats entre les différents points de vue que la pièce présente. Il s'oppose à la figure du héros de la pièce, ou plutôt celle de l'héroïne, sa mère, l'unique figure féminine de la pièce.

¹¹⁴⁴ Baššār Murquš, *op. cit.*, p. 23.

¹¹⁴⁵ Bashar Murkus, *op. cit.*, p. 23.

¹¹⁴⁶ Baššār Murquš, *op. cit.*, p. 58.

¹¹⁴⁷ Bashar Murkus, *op. cit.*, p. 58.

¹¹⁴⁸ Voir la section 1.2.3 du chapitre 5 intitulée « Le personnage du fils : entre folklore figé et désintéressement, voire désengagement ».

2.2. La femme : figure de l'altérité verbale et scénique

La figure de l'Autre tient une place de choix dans la production artistique et littéraire palestinienne. Dans un entretien avec Abbas Beydoun, Mahmoud Darwich explique sa position littéraire et poétique vis-à-vis de l'Autre, israélien :

« Je fais la différence dans ma poésie entre l'étranger et l'ennemi. L'étranger n'est pas uniquement l'Autre. Il est aussi en moi. Je n'en parle pas pour m'en plaindre ou refuser l'Autre. Il est aussi en moi. »

Il est l'une des désignations du moi ?

Peut-être. Et même quand ce n'est pas le cas, la notion d'étranger est moins distante, moins catégorique que celle de « l'Autre ». »¹¹⁴⁹

Dans les pièces, l'Autre est incarné par des figures féminines : la mère et l'être-aimé. Les figures féminines occupent *Taha*, *Dans l'ombre du martyr*, *Un demi-sac de plomb*, *À portée de crachat* et *Le temps parallèle*.

2.2.1. La mère

La femme dans les pièces se présente sous les traits de la mère (*Taha*, *Dans l'ombre du martyr*, *Un demi-sac de plomb*), de l'être-aimé (*Taha*, *Le temps parallèle*) et d'une infirmière (*Dans l'ombre du martyr*).

Les indications concernant la mère de Taha ne sont pas nombreuses. Elle est le premier personnage féminin mentionné dans le texte, dans son prologue. Son prénom et l'âge auquel elle se marie avec le père de Taha sont donnés par cette première réplique¹¹⁵⁰. L'existence textuelle de ce personnage est conditionnée par celle de son fils, le poète-monologuant, qui livre le récit de sa vie. Elle joue un rôle dans l'accès de Taha à l'éducation et son entrée dans le monde de la connaissance :

" المشهد 1

ظه:

"فاطمة، بكرا روجي اشترى لظه بسطار، بدنا نوديه عمدرسة البلدية يكمل تعليمه"

بسطار ومدرسة؟ آبييه... بداية عصري الذهبي..

دايماً بحلم البس بسطار..

بدي اتخلص من الجروح من الدعسات على قزاز مكسر وشقف الحديد المصدية

¹¹⁴⁹ Mahmoud Darwich, *op. cit.*, p. 17-18.

¹¹⁵⁰ Voir p. 133.

والشوك والحجار المسننة في البيادر

وصياح امي المليان حنيّة لمن اروّح عاليبيت مع جرح كبير في اجري والدم يشرشر مني،

تقلّي: "مستاهل يا غضيب! مش يا حبيبي الف مرّه قتلتك: اتركنا من اللعب هاظ؟"

فاطمة امي ست بيت مدبرة، معهاش تشتري البسطار من الدكانة، حقه ليرة!

استنتت تا مرق المغربي ببيع الكنادر على بلدنا، البسطار بعشرين قرش،

دفعت حق البسطار من الثمن قروش الي معها والباقي دين من ام قاسم جارتنا..

وقتها أول مرة فهمت شو يعني قلّة وانه أبوي خلافاً لأخوه على قد حاله..

حاله المادية مش ولا بد، عطيلة لا بقدر يشتغل ولا يفلح،

وكل ما تضيق الحالة يبيع شقفة ارض يسلك الحياة بمصرياتها.."¹¹⁵¹

« Scène 1

Taha :

« Fatima, demain, va acheter des bottes pour Taha. On va l'envoyer à l'école communale pour qu'il soit éduqué. »

Des bottes ? L'école ? Ah ! Le début de mon âge d'or.

J'avais toujours rêvé de porter des bottes.

Je voulais en finir avec ces blessures à force de marcher sur les bris de verre, les morceaux de fer rouillé, les épines et les vieux rails de chemin de fer qui traversaient la campagne.

Les cris pleins d'amour de ma mère retentissaient que je revenais à la maison, blessé aux pieds en sang : Ne t'ai-je pas dit des milliers de fois d'arrêter de jouer comme ça ? »

Ma mère, Fatima était une femme qui savait tenir sa maison. Elle savait se débrouiller. Elle n'avait pas de quoi m'acheter des chaussures au prix auquel elles étaient vendues en boutique, une livre !

Elle attendit que le Marocain passe. Il venait vendre des chaussures au village. La paire était à 20 *qurš*¹¹⁵². Elle paya les chaussures avec les huit *qurš*-s qu'elle avait et le reste qu'elle avait emprunté à Umm Qassim¹¹⁵³ notre voisine.

À ce moment, je compris pour la première fois ce que veut dire le manque et que mon père n'était pas dans la même situation que son frère.

Sa situation financière n'était pas difficile, elle est catastrophique. Il ne pouvait ni travailler ni dépenser.

À chaque fois que la situation empirait, il vendait un morceau de terre pour se rendre la vie plus belle en dépensant. »¹¹⁵⁴

L'unique parole du personnage de la mère, rapportée par le personnage du poète-monologuant clôt la séquence narrative qui livre le récit de la mort de Ghazale, la sœur de Taha et la

¹¹⁵¹ 'Āmir Hlēhel, *op. cit.*, p. 3.

¹¹⁵² Un centième de livre, la monnaie alors en cours.

¹¹⁵³ Littéralement « mère ». En Orient, les mères se font appeler de la même manière que les pères (voir note 894).

¹¹⁵⁴ Amer Hlehel, *op. cit.*, p. 4.

décision qui s'ensuit du retour de la famille en Palestine. Cette séquence précède un extrait poétique :

" إمي دقت على صاحبة البيت الي مستأجرينه وقالتلها "ام محمد، ديرى بالك على غزالة" 1155

« Ma mère frappa à la porte de la propriétaire de la maison que nous louions et lui dit : « Umm Ahmad, prends soin de Ghazale. » 1156

À partir de ce passage, le personnage de la mère n'est plus mentionné dans la pièce.

Le personnage de la mère dans *Dans l'ombre du martyr* tient également une place particulière. De la même manière, la pièce s'ouvre sur une mention de ce personnage 1157. C'est par elle que la relation se crée entre le monologuant et son frère martyr dont il raconte l'histoire. Elle remplace la figure du père absent car emprisonné.

Dans *Le temps parallèle*, le désir du personnage principal, Wadī', de voir sa mère dont il est séparé occupe les discussions lors des visites de sa fiancée :

"وديع: ليش امي ماجتش؟

فداء: تعباني شوي.

وديع: شو يعني تعبانة؟

فداء: مانت عارف، رجعت من السفر مبارح، خليها ترتاح، بتيجي كمان اسبوعين.

وديع: تعبانه بس من السفر؟

فداء: السفر، وقلة النوم والطيارة.

(صمت)

وديع: وانت كيف شغلك؟

فداء: منيح، رايحة عالشغل دغري من هون، عندي اليوم نهار طويل. 1158

« - Wadī' : Pourquoi ma mère n'est-elle pas venue ?

- Fida : Elle est un peu fatiguée.

- Wadī' : Comment ça fatiguée ?

- Fida : Tu sais bien. Elle est rentrée hier de voyage. Laisse-la se reposer un peu. Dans deux semaines elle viendra.

- Wadī' : Elle n'est fatiguée que du voyage ?

- Fida : Le voyage, le manque de sommeil, l'avion.

(Silence)

1155 ' Āmir Hlēhel, *op. cit.*, p. 22.

1156 Amer Hlehel, *op. cit.*, p. 23.

1157 Voir p. 132.

1158 Baššār Murquš, *op. cit.*, p. 20.

- Wadī : Et toi ? Comment ça va au travail ?

- Fida : Ça va. Je vais directement au travail après la visite. J'ai une grosse journée aujourd'hui. »¹¹⁵⁹

Le personnage de la mère symbolise l'absence, l'imperméabilité des deux espaces -la prison et l'extérieur- et finalement, l'enfermement. L'absence de la mère constitue également un moyen de pression pour le geôlier sur le prisonnier :

" السجنان:شو اخبار الوالدة؟ زمان ما شفناها هون.

ودييع: الحمد لله منيحة.

السجان: ليش مش عم بتزورك؟

ودييع: تعبانى 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.¹¹⁶⁰

« - 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.

- 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. »¹¹⁶¹

Déstabilisé par le geôlier qui cherche à nuire à la réalisation de sa quête, à savoir se marier en prison, Wadī persévère à demander la venue de sa mère en salle des visites :

" ودييع: ليش عم بتعامليني كاني ولد صغير؟

ليش ماجتش امي كمان اليوم؟

اذا مالها اشى خبريني، يوم ممات ابوي، لا لحقت اشوفه ولا اسمع صوته

علاقل الحق اسمع صوتها. قديش صار عمرها اليوم؟

فداء: امك منيحة ودييع، صارت كبيرة.. السنين عم تركض، الزيارة الجاي، اكيد رح تكون.¹¹⁶²

« - Wadī : Pourquoi me traites-tu comme un petit enfant ? Pourquoi ma mère n'est-elle pas venue

non plus aujourd'hui ? Si elle a quelque chose, dis-le-moi. Le jour de la mort de mon père, je n'ai

même pas pu le voir ou entendre sa voix. J'aimerais au moins pouvoir entendre sa voix à elle avant.

¹¹⁵⁹ Bashar Murkus, *op. cit.*, p. 20.

¹¹⁶⁰ Baššār Murquš, *op. cit.*, p. 25.

¹¹⁶¹ Bashar Murkus, *op. cit.*, p. 25.

¹¹⁶² Baššār Murquš, *op. cit.*, p. 42.

Quel âge a-t-elle maintenant ?

- Fida : Ta mère va bien, Wadī'. Elle a vieilli. Les années passent à grande vitesse. Elle viendra pour la prochaine visite. »¹¹⁶³

Ainsi, le personnage de la mère, par son absence, sert aux tentatives d'empêchement de réalisation de la quête menées par l'opposant-geôlier. Par opposition à l'absence scénique de ce personnage, sa présence textuelle participe à l'évolution de la dramaturgie. Elle est présente dans les différents espaces de la pièce, la salle des visites, la cour de la prison, chez Fida, ainsi que l'espace de l'intérieur de la prison :

" صالح: جاي عندكم حدا بكرة عالزيارة؟

فؤاد: المفروض امي جاي،

وديع: الوالدة وفداء بكرة جايات."¹¹⁶⁴

«- Saleh : Tu as une visite demain ?

- Fouad : Ma mère doit venir.

- Wadī' : Ma mère et Fida viendront demain aussi. »¹¹⁶⁵

À l'intérieur de cet espace, le geôlier se sert à nouveau de son absence comme moyen de pression. C'est par cette absence que le geôlier franchit les différents espaces dont il le contrôle :

" السجنان:(يفتح الباب) صباح الخير فؤاد، عندك زيارة، من امك.

مراد، عندك زيارة،

مراد : من مين ؟

السجان : من امك.

(يخرج فؤاد)

وديع وانت عندك زيارة.. مش امك.

(يخرج وديع، يخرج السجنان)"¹¹⁶⁶

« - le geôlier (*Il ouvre la porte*) : Bonjour Fouad, tu as une visite de ta mère. Murad, tu as une visite.

- Murad : De qui ?

- le geôlier : Ta mère.

(*Fouad sort.*)

¹¹⁶³ Bashar Murkus, *op. cit.*, p. 42.

¹¹⁶⁴ Baššār Murquṣ, *op. cit.*, p. 32-33.

¹¹⁶⁵ Bashar Murkus, *op. cit.*, p. 33.

¹¹⁶⁶ Baššār Murquṣ, *op. cit.*, p. 31.

- Wadī', toi tu as une visite aussi... Mais pas de ta mère.

(Wadī' sort, le geôlier aussi.) »¹¹⁶⁷

Mais elle est également mentionnée dans les lettres de Wadī' adressées à sa fiancée :

"18 | بيت فداء |

حبيبتي فداء ، مشتاقك ومشتاق لجميع ، في الزيارة القادمة ارجو ان تاتي امي معك بدأت اقلق من غيابها
الدائم."¹¹⁶⁸

« 18- Chez Fida

Fida, mon amour,

Tu me manques, tout le monde me manque. Je te demande de venir avec ma mère lors de la
prochaine visite. Je commence à m'inquiéter de son absence qui dure. »¹¹⁶⁹

Dans cet extrait de lettre envoyée à sa fiancée, le héros mentionne sa mère et son absence. La fiancée tient une position d'intermédiaire entre les deux espaces de la dramaturgie, celui de l'intérieur et celui de l'extérieur.

À la scène 28, on comprend que la mère constitue le prétexte utilisé par le geôlier pour tendre un piège à Wadī' et le faire venir en cellule d'isolement pour le torturer sans qu'il ne s'en doute :

"28 | ساحة السجن |

(الجميع في الفورة، وديع يعود من زيارة الام، يدخل الى الساحة، يمشي قليلاً، ثم يسقط على الارض مغماً عليه،
يتجمع حوله الشباب، ويأخذونه الى الغرفة)"¹¹⁷⁰

« 28- Dans la cour de la prison

(Ils sont tous en promenade. Wadī' rentre de la visite de sa mère. Il arrive dans la cour, marche et peu
et s'effondre à terre. Il perd connaissance. Ils se rassemblent autour de lui et le portent jusqu'à la
cellule.) »¹¹⁷¹

L'absence de mère matérialise le mal-être du héros, sur le plan physique et psychologique. Cette matérialisation scénique par l'absence souligne la difficile condition des prisonniers et la complexité de leur situation dans l'espace et dans le temps car ils sont à la fois présents et absents et ils évoluent dans un temps parallèle.

¹¹⁶⁷ Bashar Murkus, *op. cit.*, p. 31.

¹¹⁶⁸ Baššār Murquš, *op. cit.*, p. 35.

¹¹⁶⁹ Bashar Murkus, *op. cit.*, p. 18-19.

¹¹⁷⁰ Baššār Murquš, *op. cit.*, p. 54.

¹¹⁷¹ Bashar Murkus, *op. cit.*, p. 54.

Dans *Un demi-sac de plomb*, le personnage féminin est une mère dont les caractéristiques ont été étudiées dans le chapitre précédent¹¹⁷².

2.2.2. L'être-aimé

Le personnage d'Amira dans *Taha*

Dans *Taha*, les figures féminines ne prennent pas la parole au style direct. Les deux figures féminines de la pièce sont sa mère, Fatima déjà évoquée, et Amira, sa cousine paternelle dont il est amoureux et qu'il attend tout au long de sa vie. Au contraire, les personnages masculins, particulièrement le personnage du père, prennent la parole directement, restituée par Taha dans son récit. Amira incarne la figure de l'être aimé :

"تعال يا طه نروح عند دار عمك نباركله، أخته بنت.."
رحنا، فتنا عالدار، إمي زغردت وأبوي كبر وهلل وعبط عمي،
وقريوا الفاتحة وأبوي قلّي: "أميرة الك يا طه"
انا انبسطت، صرت أملك اشي، وحببتها من لحظتها."¹¹⁷³

« Mon père me dit : « Taha, Amira est à toi. ». Je m'en réjouis, je possédai quelque chose. Dès le premier instant, je l'aimai. »¹¹⁷⁴

Dans l'esprit du jeune Taha, l'être-aimé est associé à la possession. Exprimée au début de la pièce, cette association annonce la dépossession que le poète va vivre et qui sera à l'origine de la perte de la femme qu'il aime.

Le personnage de Fida dans *Le temps parallèle*.

Fida reste dans l'espace extérieur à celui de la prison :

" بجانب بيت فداء"¹¹⁷⁵

« Près de la maison de Fida »¹¹⁷⁶ ;

" في الشارع"¹¹⁷⁷

« Dans la rue »¹¹⁷⁸ ;

¹¹⁷² Voir la section 1.2.2 du chapitre 5 intitulée « Le personnage de Camélia : une mère résistante ».

¹¹⁷³ 'Āmir Ḥlēḥel, *op. cit.*, p. 9.

¹¹⁷⁴ Amer Hlehel, *op. cit.*, p. 10.

¹¹⁷⁵ Baššār Murquṣ, *op. cit.*, p. 5, 8, 21.

¹¹⁷⁶ Bashar Murkus, *op. cit.*, p. 5, 8, 21.

¹¹⁷⁷ Baššār Murquṣ, *op. cit.*, p. 12, 45.

¹¹⁷⁸ Bashar Murkus, *op. cit.*, p. 12, 45.

" في بيت فداء" 1179

« Chez Fida »¹¹⁸⁰

Ces deux espaces ne se rencontrent pas. L'épaisse vitre mentionnée dans les didascalies qui sépare les rencontres en salle de visites matérialise cette imperméabilité :

" فداء واقفة، خلف الزجاج" 1181

« Fida se tient debout, derrière la vitre »¹¹⁸² ;

" السجنان ووديع، يفصل بينهم الزجاج" 1183

« Le geôlier et Wadī' [entrent]. La vitre les sépare. »¹¹⁸⁴

Wadī' appelle Fida, caché dans les toilettes de la cellule, pour braver l'interdit d'accéder à un autre espace que celui de la prison :

24"

| حمام الغرفة + الشارع |

(وديع يتصل الى فداء، بالسر)

(فداء في الشارع، يرن الهاتف، رقم لا تعرفه)

فداء: الو، مرحبا.

(صمت، وديع يصغي قليلاً، يتأكد من ان لا احد في المنطقة)

فداء: הלן.. שלום.

وديع: ولك فداء، هذا انا.

فداء: وديع؟

وديع: بتحكي معي بالعيراني يا ملعونة.

فداء: فكرتو تلفون شغل. (تنظر حولها)

وديع: طلعت غلطاني، هذا تلفون حب.

فداء: كيف عم تتصل؟

¹¹⁷⁹ Baššār Murquṣ, *op. cit.*, p. 13.

¹¹⁸⁰ Bashar Murkus, *op. cit.*, p. 13.

¹¹⁸¹ Baššār Murquṣ, *op. cit.*, p. 19.

¹¹⁸² Bashar Murkus, *op. cit.*, p. 19.

¹¹⁸³ Baššār Murquṣ, *op. cit.*, p. 19.

¹¹⁸⁴ Bashar Murkus, *op. cit.*, p. 19.

وديع: اسمعيني بسرعة.

فداء: احكي. 1185

« 24- Dans les toilettes de la cellule et dans la rue

(Wadī' appelle Fida en cachette.)

(Fida est dans la rue, son téléphone sonne. Un numéro inconnu l'appelle.)

- Fida : Allô ? Bonjour.

(Silence. Wadī' écoute un peu. Il s'assure qu'il n'y a personne à côté.)

Allô ? Bonjour. (En hébreu dans le texte)

- Wadī' : Fida ! C'est moi !

- Fida : Wadī' ?

- Wadī' : Tu me parles en hébreu ? Coquine !

- Fida : J'ai cru que c'était un appel pour le travail. (Elle regarde autour d'elle.)

- Wadī' : Tu t'es trompée, c'est un appel d'amour.

- Fida : Comment fais-tu pour appeler ?

- Wadī' : Ecoute-moi rapidement.

- Fida : Dis-moi. »¹¹⁸⁶

Ainsi, Fida représente, pour son fiancé, un accès à l'extérieur dont il est privé. C'est par elle qu'il peut dépasser les contraintes qui sont imposées à sa mobilité.

L'infirmière dans *Dans l'ombre du martyr*

Le personnage féminin qui occupe une place importante dans *Dans l'ombre du martyr* est une infirmière. Seul, son métier est donné. Le monologuant la décrit longuement :

"ممرضة الليل عندها عينين حلوة.

لَمَّا بكون في يوم جريء،

بتطلع في عينيها مباشرة

وهذا بيزيدني جُرأة.

بشوفها بتتبسم ويعرف من لون خدودها

إني فعلا في يوم جريء.

أَمَّا في الأيام المغيمة، لَمَّا بحس السما بدها توقع على راسي

كأنها سقف عم بينها،

فيش إشي في الدنيا بيقدر يقنعني أواسي نفسي وأطلع في عينيها.

بقدرش أشيل عنِّي عن التالول المطاول زي الدودة اللي على رقبتها

¹¹⁸⁵ Baššār Murqūš, *op. cit.*, p. 43.

¹¹⁸⁶ Bashār Murkus, *op. cit.*, p. 45.

واللي طالع منه شعر زي السلك.
بنصرع من بشاعته.
ليش ما تشيله، بقول لحالي؟
بستسلم لطوفان من الأفكار المدمّرة :
بكره الشعرات اللي عالتالول.
البهلوان اللي في راسي بيطول لي كل صور الذكريات الموجودة في علبة اسراري
وبينعف في الهوا سرب من التواليل الكبيرة والصغيرة
بتصير تلفّ قدام عيني الداخلي.
بتخرب الأمور أكثر و أكثر :
بتجتاح خيالي مناخير ضخمة مقطعة
خشوم ختيارية هزيلة
موت موت موت
شيخوخة مقرفة
هاي المرأة ملعونة
وعينها الحلوة نوافير مسممة / بترش دم وسمّ
لازم أرمي حالي من الشباك...¹¹⁸⁷

« L'infirmière de nuit a de beaux yeux.
Quand je suis dans un jour audacieux
Je les regarde en plein dans le mille.
Ça me donne encore plus d'audace.
Je la vois sourire et j'apprends de la couleur de ses joues que je suis vraiment dans un jour audacieux.
Les jours sombres, quand le ciel semble me tomber sur la tête comme un plafond qui s'effondre, rien
au monde ne peut me convaincre de me réconforter en jetant un regard dans ses yeux.
Mon regard va aussitôt se fixer sur la verrue allongée en forme de ver de terre qu'elle a sur le cou et
de laquelle pousse des poils drus.
Je m'enrage de leur laideur.
Pourquoi elle ne se la fait pas enlever, je me dis.
Je m'abandonne à un déluge de pensées destructrices :
Je hais les poils de la verrue.
Le jongleur dans ma tête sort toutes les images de souvenirs de ma boîte à photos secrète et fait
tourbillonner un essaim de grosses et petites verrues devant mes yeux intérieurs.
Ça devient de pire en pire :
D'énormes nez déchiquetés m'envahissent l'esprit,

¹¹⁸⁷ Franswā Abū Sālim, *op. cit.*, p. 3.

Des blairs grotesques de vieillards
Mort mort mort
Vieillesse répugnante
Cette femme est une garce
Ses beaux yeux, des fontaines empoisonnées...
Il faut que je me jette par la fenêtre. »¹¹⁸⁸

Elle occupe les pensées du monologuant. C'est par ce personnage que la folie du monologuant s'exprime. Par ailleurs, elle semble représenter une force structurante pour lui :

" القوة البدنية مش إشي سيء في حد ذاتها.
بس اتطلع في ممرضة الليل،
يا فاشل، روح عنادي الفيتنيس
اعمل اشي لنفسك
رح تَدبّل بين هالكراسي
وكل ما طولت جُملك
كلّ ما طول مُنخارك، صدقني،
شوية عضلات مش رح يضرّوك"
أنا موافق ع هالحكي، بس عمري ما لقيت وقت عشان أروح.
القوة البدنية مش إشي سيء في حد ذاتها.
لكنّها لما بترتبط مع صُغر العقل
مع إيديولوجية عنصرية،
مع الجشع والتعصب، وتصير تمثّل السلطة
اللي على أساسها مبنية دول ومجتمعات
بيصير لازم نتحرّك."¹¹⁸⁹

« La force physique n'est pas une mauvaise chose en soi.

Dès que je regarde l'infirmière de nuit

« Va au club de fitness espèce de nul, fais quelque chose pour toi-même ! Tu vas te ratatiner au milieu de toutes ces chaises,

Et plus tes phrases sont longues, et plus ton nez s'allonge. Crois-moi, un peu de muscles te feraient du bien. »

Je suis bien d'accord, mais je ne trouve jamais le temps d'y aller.

La force physique n'est pas une mauvaise chose en soi.

Mais quand elle s'associe à l'étroitesse d'esprit, à une idéologie raciste, à l'avidité et l'intolérance,

¹¹⁸⁸ François Abou Salem et Paul Fünfeck, *op. cit.*, p. 2-3.

¹¹⁸⁹ Franswā Abū Sālim, *op. cit.*, p. 9.

qu'elle représente le pouvoir sur lequel les états et les sociétés sont fondées, alors il faut passer à l'action. »¹¹⁹⁰

Cette force structurante donne à la folie du monologuant une stabilité et lui offre un horizon de sortie à sa folie. Dans le discours éclaté qui caractérise le texte de *Dans l'ombre du martyr*, le personnage de l'infirmière apporte une stabilité et une cohérence. Dans *À portée de crachat*, l'absurdité du discours est soulignée par un autre personnage féminin.

2.2.3. Les femmes et la conscience d'*À portée de crachat*

L'introduction à la troisième personne puis la prise en charge du récit par le « Je » qui constituent la première partie d' *À portée de crachat* se déroulent à Ramallah. Le personnage est seul avec un animal de compagnie, Zouzou, à qui il s'adresse à la deuxième personne du féminin singulier mais qui ne lui répond pas :

" رام الله, بدايه العد او بداية العد التنازلي.
ونو بعد؟

زوزو بتعد!

هيه ولك يا زوزو!

زوزو طلعت مشعارف لوين.

زوزو تعالي.

تعالي بقلك.

من فضلك زوزو الساعه صارت سته وعندي عرض عالسبعه.

اليوم انا مشمتأخر عالعرض.

تعالي.

تعالي زوزتي، تعالي عندي.

ايش اعملك عشان ترجعيلي؟

طيب، طيب، طيب من اليوم وطالع بطعمكيش اكل ناشف، ولا ببهدلك انه:

" هذا لا" و " هذا ممنوع".

انا جاهز اطلع من شان الله...

يوعدك اوخذك عشارع ركب، نتمشى بألشارع.

يمكن نلتقي بأكمن صديق، منسلم ومنكمل.

عندي عرض عالسبعه وانا صرت متأخر.

انا طالع."¹¹⁹¹

¹¹⁹⁰ François Abou Salem et Paul Fünfeck, *op. cit.*, p. 7.

¹¹⁹¹ طاهر نجيب, *op. cit.*, p. 4-5.

« Ramallah,

Début d'une nouvelle ère ou début du compte à rebours ?

Ça dépend qui compte. Zouzou va compter. Zouzou... Viens ma zouzou... Zouzou est sortie et je ne sais même pas où elle est.

Viens Zouzou.

Viens, je t'ai dit. Je t'en prie, Zouzou, il est déjà six heures et ce soir je joue à sept heures.

Aujourd'hui, je ne veux pas arriver en retard au théâtre. Alors, tu viens ? Viens ma douce, bien. Qu'est-ce que je dois faire encore pour que tu reviennes ? Hein ? Bon, bon, je ne t'obligerai plus à manger des croquettes et fini les réprimandes : « Ca non » et « Ça aussi, c'est interdit »... Zouzou, sois gentille, il faut que j'y aille...

Je te promets de t'emmener rue Roukab, on ira se balader tous les deux, on rencontrera des copains, on leur dira poliment bonjour et on poursuivra notre chemin, mais ce soir, je joue et je suis déjà en retard, bon, tant pis, j'y vais. »¹¹⁹²

Il la laisse quand il quitte la ville encerclée :

" تاركين رام الله.

بركض عالييت الم اغراضي، عندي شنطه وحده كبيره وبحشر فيها كل حياتي.

يا دوب بتوسع او عيي وأكمن كتاب.

فش محل للكندره السوده.

ايش؟

انا بخليش كندرتي السوده برام الله لاني بعرفش اذا ووينتا رح ارجع.

بنزل علشارع وبركض باتجاه الطلعه من البلد، لقلنديا.

بدور عتاكسي، ترانزيت، أي اشي يطلعني من رام الله قبل ما تسقط.

انا ما بقدر وما بدي عيني تشوف سقوطها.

زوزو...¹¹⁹³

« On se taille de Ramallah. Je passe chez moi en quatrième vitesse pour ramasser mes affaires.

J'attrape une grande valise et fourre toute ma vie dedans. Des vêtements, des livres. Quoi, il n'y a plus de places pour mes chaussures noires ? Pas question de laisser mes chaussures noires à Ramallah.

Qui sait si j'y reviendrai et quand ? Je redescends les escaliers en trombe et cours vers le check-point de Kalandia, dans l'espoir de trouver un bus, un taxi, n'importe quoi, pourvu que j'arrive à quitter la ville avant qu'elle ne tombe. Je ne peux pas, je ne veux pas être témoin du désastre. Zouzou ?

Zouzou ? »¹¹⁹⁴

¹¹⁹² Taher Najib, *op. cit.*, p. 10.

¹¹⁹³ طاهر نجيب, *op. cit.*, p. 9.

¹¹⁹⁴ Taher Najib, *op. cit.*, p. 16.

Après l'apparition d'une première forme d'altérité dans l'introduction à la première personne, on passe d'une figuration verbale narrative de l'Autre à une figuration scénique, par des personnages incarnés par la voix et/ou le corps de l'acteur seul sur scène.

La première figure de l'Autre de ce type émerge avec un nouveau lieu et dans une nouvelle temporalité elliptique :

" باريس, بعد ست شهور." 1195

« Paris. Six mois plus tard. »¹¹⁹⁶

C'est une figure féminine qui fait une brève première apparition au tout début de la scène, d'abord par l'emploi de la première personne du pluriel « nous deux » :

" بفوت عالمطبخ بصب الاسبرسو اللي ضل لإننا الثنين." 1197

« Je vais à la cuisine préparer un café pour nous deux »¹¹⁹⁸

Puis elle prend sa place avec la troisième personne du féminin singulier :

" هي بتسكت الموسيقى." 1199

« Elle coupe la musique »¹²⁰⁰

Cette première figure féminine scénique, annoncée narrativement dans le premier tableau par Zouzou, laisse le personnage dans un autre lieu et face à une autre figure féminine : l'hôtesse au guichet d'enregistrement à l'aéroport Charles-de-Gaulle. C'est le premier personnage qui prend la parole, dans un discours de style direct avec le « Je », depuis le début de la pièce et s'exprime par la voix du monologant :

" الموظفه بتهز راسها بابتسامه عريضه،

ويتقولي بعرفش بمزح ولا جد:

اثبت اساء، هون، انك فلسطيني واسرائيلي بنفس الوقت.

Pardon?

اثبت شو؟؟

اني شو؟؟

اني انا، انا؟؟؟

اني انا مين ما انا؟؟؟

¹¹⁹⁵ طاهر نجيب, *op. cit.*, p. 11.

¹¹⁹⁶ Taher Najib, *op. cit.*, p. 19.

¹¹⁹⁷ طاهر نجيب, *op. cit.*, p. 11.

¹¹⁹⁸ Taher Najib, *op. cit.*, p. 19.

¹¹⁹⁹ طاهر نجيب, *op. cit.*, p. 11.

¹²⁰⁰ Taher Najib, *op. cit.*, p. 19.

بجد، مدموزيل، في أي احتمال اني اليوم مأسافرش؟
انا مش متوتر، مش متعصبين، بهددش، مشعامل فوضى ولا شي، انا بس بدى اعرف.
وقتها مالت بجسمها وقربت لقدام، باتجاهي، قريب، عن جد عن جد قريب، فعلاً قريب... كثير...
قرب ذانك وحاول تفهمني: Mensuier
انت فلسطيني حامل جواز سفر اسرائيلي،
بدك اتطير لتل ابيب، وفوق هذا ب عشرة سبتمبر!!!!"¹²⁰¹

«La jeune femme hoche la tête, me fait un large sourire et me demande mi- sérieuse, mi- moqueuse :

- On peut donc être à la fois palestinien et israélien ? Prouvez-le-moi !

- Pardon ? Vous prouvez quoi ? Que je suis ce que je suis ? Que je suis qui je suis ? Excusez-moi
Mademoiselle, est-ce que je risque de ne pas prendre l'avion aujourd'hui ? Je ne m'énerve pas, je ne
me fâche pas, je ne crie pas, je ne profère aucune menace, je ne pique pas de crise, je voudrais
seulement savoir.

Elle se penche alors vers moi, tout près, vraiment tout tout près :

- Monsieur, écoutez-moi bien et essayez de comprendre : vous êtes palestinien, vous détenez un
passeport israélien, vous voulez prendre l'avion pour Tel Aviv, avec un nom sur le passeport et un
autre nom sur le billet, et tout ça un 10 septembre !!! »¹²⁰²

Elle formule les questionnements identitaires du personnage, pris entre son identité
palestinienne et sa citoyenneté israélienne. Elle restreint le personnage dans sa liberté de
mouvement et de circulation, puisqu'elle est la voix de l'interdiction à laquelle il est soumis,
celle de prendre l'avion :

: هل انت فعلاً، حقيقة، عن جد عن جد، حقيقة MensuierM, هل حقيقة عن جد مامن اني اسمحك تطلع عالطياره؟ "
Mensuier"

« Monsieur, est-ce que vraiment, est-ce que sérieusement, mais vraiment sérieusement... Monsieur,
non mais est-ce que vous croyez sérieusement qu'on va vous laisser monter dans l'avion ? »¹²⁰³

Une nouvelle transmission s'effectue entre les deux figures féminines : l'hôtesse qui lui
interdit de monter dans l'avion lui permet de passer une journée de plus avec la femme qu'il
aime :

" بمحبه بقبل العقاب اني اظل كمان اربع وعشرين ساعه في باريس."¹²⁰⁴

« Vous savez quoi, j'accepte avec joie ce châtimeur qui m'oblige à prolonger de vingt-quatre heures
mon séjour à Paris. »¹²⁰⁵

¹²⁰¹ طاهر نجيب, *op. cit.*, p. 12-13.

¹²⁰² Taher Najib, *op. cit.*, p. 20-21.

¹²⁰³ *Ibidem*, p. 21.

¹²⁰⁴ طاهر نجيب, *op. cit.*, p. 13.

Ils s'accordent alors ensemble un moment heureux et amoureux, associé à un moment de liberté et de mouvement permanent :

" بفكلها بسكليتها وبسكليتني ما بصيبه.

هالمره رح نحرث باريس مع بسكليت واحد، بسكليتها هي.¹²⁰⁶

« J'enlève la chaîne de son vélo, mais au mien, je ne touche pas. Cette fois, on va sillonner Paris sur un seul vélo, son vélo. »¹²⁰⁷

À nouveau, par cette figure, « Je » devient l'Autre. Mais ce processus s'inscrit dans une dimension spatio-temporelle limitée :

" بالنسبه الها، سفري بكره، معناه انه للابد مش رح نقدر نكون مع بعض.

انا مش هالقد مستوعب هدا الشئ، انا مش هالقد قبلانه وما بدي بالمره اطيعه.

انا جيت على باريس على أساس اني بتعلقش ولا بأي اشئ بقدرش اودعه خلال عشر دقائق.

مش اني مش مامن انه سفري بكره معناه تضبيع وقت زي ما هي بتدعي بس لما الوطن بناديني انا مجبور

اطيع.¹²⁰⁸

« Pour elle, mon départ, demain, signifie qu'on ne pourra plus être ensemble, elle et moi. J'ai du mal à le comprendre, j'ai du mal à l'accepter... Je m'y refuse absolument.

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

Quand la patrie m'appelle, je dois obéir. »¹²⁰⁹

Le sentiment de liberté et l'amour incarné par cette figure féminine l'émancipent et lui donnent la force d'affronter une autre figure de l'autre, celle de l'agent de sécurité.

Ces procédés participent à une opération d'élargissement de l'espace théâtral, pour sortir le théâtre palestinien de l'enfermement forcé déjà évoqué et qui fera l'objet du prochain chapitre. Une nouvelle forme de théâtre politique est proposée, qui ne cherche plus à se calquer sur la carte politique, et se concentre plus sur le Palestinien que sur la Palestine, sur l'homme plus que sur le territoire, sur l'histoire plus que sur la géographie. Une nouvelle période dans la création théâtrale palestinienne se définit autour de ce rapport particulier au lieu.

¹²⁰⁵ Taher Najib, *op. cit.*, p. 21.

¹²⁰⁶ طاهر نجيب, *op. cit.*, p. 14.

¹²⁰⁷ Taher Najib, *op. cit.*, p. 24-25.

¹²⁰⁸ طاهر نجيب, *op. cit.*, p. 15.

¹²⁰⁹ Taher Najib, *op. cit.*, p. 26.

Conclusion de chapitre

L'étude menée dans ce chapitre a permis de mettre au jour différentes modalités de construction de la dimension spatiale dans les textes. L'ouverture, moment décisif du texte et de la représentation, occupe une fonction majeure dans l'élaboration de l'espace du texte et sur la scène. Elle annonce la centralité de la dimension spatiale.

L'ouverture des six pièces du corpus se construit sur une mention du lieu. Le lieu est mentionné par une didascalie dans *À portée de crachat*, *Le temps parallèle* et *Un demi-sac de plomb*. Dans *Taha* et dans *Dans l'ombre du martyr*, la mention du lieu est donnée dès la première réplique du monologuant. Dans la pièce *En dehors*, le lieu est mentionné visuellement durant l'ouverture par la scénographie. Cette mention annonce la singularité de cette pièce dans laquelle un langage visuel et corporel s'élabore. Ce langage exprime finalement les mêmes éléments dans les cinq autres pièces du corpus mais d'une manière tout à fait différente et nouvelle.

Parmi ces mentions du lieu lors de l'ouverture des pièces, deux catégories émergent : lieux précisés et lieu inconnu. Les pièces *À portée de crachat*, *Dans l'ombre du martyr* et *Un demi-sac de plomb* mentionnent précisément le lieu de la dramaturgie : la rue Roukab à Ramallah, le camp de réfugiés de Jalazone, Israël et Jérusalem. Ces trois lieux correspondent à des lieux réels qui sont les trois foyers de création de cette étude. Dans *Le temps parallèle* et *En dehors*, le lieu mentionné n'est pas précisé au moment de l'ouverture.

L'étude de l'ouverture des pièces du corpus, abordée à partir de la dimension spatiale, permet de relever le lien étroit entretenu entre l'espace et le temps. Effectivement, le moment de l'ouverture d'une pièce est un instant spécial et unique de la représentation. À partir des catégories du lieu établies, un rapport se met en place entre temps incertain et lieu et connu et l'inverse, lieu incertain et temps précisé. Ainsi, à la précision du lieu mentionné dans ces ouvertures, s'oppose une absence de marqueurs temporels ou le peu d'éléments d'informations qu'ils contiennent sur la temporalité quand ils sont présents. À l'inverse, *Taha* s'ouvre sur une imprécision spatiale à laquelle s'oppose une précision des éléments relatifs à la temporalité de la pièce. L'équilibre de ce rapport entre espace et temps évolue dans les pièces, une fois le moment de l'ouverture passé. Il s'inverse dans *Taha*, *Un demi-sac de plomb*, et *En dehors*. Évolutif, il s'équilibre dans ces deux dernières pièces, *Un demi-sac de plomb* et *Taha* ainsi que dans *Le temps parallèle*.

Une autre modalité de la construction de la dimension spatiale émerge dans cette étude. La construction de l'espace des pièces se fait également selon différentes catégories thématiques. Ainsi, l'étude menée dans ce chapitre montre que l'espace littéraire palestinien est fortement porté par l'élaboration de *topoi* et de figures littéraires.

Les *topoi* traditionnels de la littérature palestinienne sont tout d'abord repris dans les pièces du corpus : le retour et le droit au retour dans *Taha*, le feda'i et le martyr dans *Dans l'ombre du martyr*. Des figures féminines émergent également comme des outils de la construction de l'espace littéraire palestinien. La question de l'incarnation de l'espace par les personnages a été étudiée dans le chapitre précédent. Ici, ce ne sont plus des « paysages-personnages », mais bien des éléments de représentation de l'espace : la mère, l'être-aimé et la conscience. Ces procédés participent à l'expression de l'universalité du propos palestinien.

Par ailleurs, cette déconstruction temporelle, ou l'absence de temporalité, facilite l'émergence du passé ou du futur dans le présent. Le présent est saturé par un passé lié au référent et conditionné par le destin du lieu, la Palestine.