

Le mythe de la Palestine questionné

« Je cherchais la vraie Palestine. La Palestine qui soit davantage que la mémoire, d'avantage qu'une plume de paon, qu'un fils, que des gribouillis au crayon sur les murs d'un escalier. »¹³²⁷

Dans les textes du corpus, la centralité de la dimension spatiale a été soulignée. L'étude de l'élaboration d'une dimension spatiale spécifique dans la dramaturgie de la dernière décennie menée dans les chapitres précédents fait émerger un changement dans le rapport à l'espace et à la représentation du territoire sur scène. Ce changement se construit essentiellement sur un rapport différent au mythe de la Palestine.

Ces nouvelles modalités du traitement de l'espace et du lieu marquent le début d'une période dans l'histoire de la dramaturgie palestinienne qui s'ouvre avec l'expérience d'*À portée de crachat* de Taher Najib. Cette pièce, à tous les moments du processus de création, de l'écriture à sa représentation, marque la dramaturgie contemporaine palestinienne par le nouveau rapport au territoire qu'elle s'attache à décrire et à développer. Tous les éléments du processus sont mis au service de l'élaboration d'une territorialité spécifique, symbolique et individuelle. Finalement, par la traduction par l'auteur de l'hébreu à l'arabe, le rapport au territoire morcelé et la discontinuité entre la carte géographique et la carte mentale et identitaire de l'individu s'expriment pleinement. La territorialité fragmentée, à l'image de la fragmentation des composantes identitaires qui construisent l'individu palestinien du début des années 2000, constitue l'espace central de la dramaturgie contemporaine ainsi que le défi majeur dans l'élaboration de l'espace des pièces.

Ce changement dans la dramaturgie par la fragmentation s'apparente à celui qui est à l'origine du développement de la géocritique évoqué par Bertrand Westphal :

« La géocritique correspondrait bel et bien à une poétique de l'archipel, espace dont la totalité est constituée par l'articulation raisonnée de tous les îlots - mobiles- qui le composent. De tous les espaces, l'archipel est le plus dynamique ; il ne vit qu'à travers les glissements de sens qui

¹³²⁷ Ghassan Kanafani, *op. cit.*, p. 125.

l'affectent et le ballottent à perpétuité. (...) Là où l'espace est archipel, les identités culturelles se compliquent au point de rester à tout jamais définissables, et donc indéfinies. »¹³²⁸

Dans ce contexte spécifique de la production dramaturgique depuis *À portée de crachat*, la représentation de l'espace prend une portée symbolique qui fait l'objet de cette dernière partie.

Les relations entre l'espace « conceptuel », textuel et scénique, et le lieu, physique et humain, permettent par ailleurs d'appréhender la relation entre réalité et fiction, essentielle dans les textes du corpus et fondamentale pour mener une géocritique des textes :

« Il se pourrait bien que le moment soit venu de repenser le lien entre les espaces humains et littérature. N'est-il pas temps de commencer à fédérer les approches qui ont cours depuis trente ou quarante ans, et que, dans la théorie, on traite séparément ? Ne conviendrait-il pas d'explorer la métaphore ville-livre, voire espace-livre, et allant du livre à l'espace, d'appliquer à ce dernier les principes d'intertextualité ? Ne serait-il pas souhaitable de pleinement assumer la mobilité de l'espace, cette fragmentation soumise à « une vitesse infinie de naissance et d'évanouissement », et de chercher à définir le « seuil de suspension de l'infini »¹³²⁹ (Deleuze/Guattari), à partir duquel il deviendrait possible de sonder l'interstice où, *l'espace d'un instant*, les lieux émergeraient dans leur authenticité ? N'est-il pas temps, en somme, de songer à articuler la littérature autour de ses relations à l'espace, de promouvoir une *géocritique*, poétique dont l'objet serait non pas l'examen des représentations de l'espace en littérature, mais plutôt celui des *interactions* entre espaces humains et littérature, et l'un des enjeux majeurs à une contribution à la détermination/indétermination des identités culturelles ? »¹³³⁰

La première partie de ce travail a montré l'importance des conditions de création et la manière dont elles marquent les productions. Dans l'autre sens, en érigeant des mythes ou en les détruisant, et par la construction de représentations, la création et la littérature marquent la réalité, au moins les perceptions qui ont été étudiées dans la deuxième partie. L'étude des représentations de la Palestine, qui fait l'objet de la troisième partie de ce travail, offre l'occasion de mettre en perspective le mythe élaboré autour de ce lieu spécifique.

Cité par Bertrand Westphal¹³³¹, Franco Moretti questionne la spécificité des lieux littéraires à référent dans le réel et sans référent. La dramaturgie palestinienne se construit notamment dans la rencontre de l'«espace théâtral» et des formes du lieu, développées dans la littérature

¹³²⁸ Bertrand Westphal, *op. cit.*, p. 18.

¹³²⁹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, les Éditions de Minuit, 2005, p. 112-113.

¹³³⁰ Bertrand Westphal, *op. cit.*, p. 17.

¹³³¹ Bertrand Westphal, *op. cit.*, p. 182.

palestinienne. Ce lieu se réfère à un lieu réel, la Palestine, mais à la forte charge politique, symbolique et mythique. Au croisement de ces éléments fondamentaux dans la définition littéraire et réelle du lieu Palestine, le théâtre palestinien s'approprie l'espace de la dramaturgie et de la représentation pour proposer des représentations de ce territoire.

La représentation du référent Palestine par l'enfermement évoquée dans le chapitre précédent se construit par l'emploi d'éléments au caractère négatif. Le cadre traditionnel et idyllique d'une Palestine mythifiée est absent des productions du corpus. La Palestine n'est plus une fin ou l'objectif de la production, mais un moyen pour exprimer, sur scène, les messages et les ressentis d'individus, certes palestiniens, par le récit et les autres formes développées dans les chapitres précédents.

Les pièces du corpus témoignent de la mise en œuvre d'une véritable opération de déconstruction du mythe littéraire de la Palestine. La chute de ce mythe contribue à élaborer une forme de non-lieu, loin du référent mythique mais plus proche d'une réalité trop longtemps écartée des productions littéraires.

1. La chute du mythe

Différents procédés participent à l'entreprise de déconstruction du mythe de la Palestine et de ses représentations. Le référent lui-même constitue l'un des éléments de déconstruction de son propre mythe. Cette partie cherche à étudier ces procédés de déconstruction du mythe. Afin de mettre en perspective les productions du corpus restreint et de mesurer leur singularité et leurs spécificités, l'étude s'appuie sur des œuvres qui apportent un éclairage, ou qui sont représentatives des productions. Ces productions, emblématiques, qui témoignent de représentations mythiques de la Palestine, établies dans le champ littéraire et au-delà, dans les imaginaires vivants et vivaces.

1.1. Des représentations mythiques de la Palestine au théâtre

Les représentations mythiques de la Palestine au théâtre se construisent sur une spatialité imaginaire. Cette spatialité est liée à la temporalité : temps mythique de la lutte pour la souveraineté et temps folklorique de l'affirmation de l'identité et de la revendication.

1.1.1. Représenter le lieu et le mythe

Le théâtre apparaît comme le lieu de l'affrontement entre le mythe et la réalité. Cette confrontation est exprimée de manière directe dans *À portée à crachat* :

" لأيش بحارب اوصل المسرح لما الحدث داير خارج المسرح؟"1332

« Pourquoi vouloir à tout prix arriver jusqu'au théâtre quand l'action se passe visiblement ailleurs que sur la scène ? »1333

L'interaction entre la réalité et la fiction sur scène sont décrite par le monologuant :

" عالمسرح.

اتنفس وصمد، صمد و اتنفس..

التنفس، التنفس، تنفس هوا.

تنفس غاز.

تنفس ريحة الطخ.

تنفس أصوات ألطخ."1334

« Allez ! Au théâtre !

Respirer et tenir bon, tenir bon et respirer.

Respirer, respirer les gaz lacrymogènes,

L'odeur de la poudre,

Le bruit des coups de feu. »1335

Dans cet extrait, la guerre est mentionnée. Elle permet au monologuant, et ici à Taher Najib, de poser la question de la représentation, au théâtre et sur scène, et de ses limites. La réalité et la fiction se retrouvent et s'affrontent dans la guerre, elle-même une réalité dont la représentation scénique dépasse les limites de ce qui est représentable :

« Ce théâtre [de la guerre], qui se joue sur des planches, est condensation, là où la guerre est expansion. L'un est par nature centripète, l'autre est centrifuge, puisque le plus souvent la guerre est impérialiste même lorsqu'elle se déclenche *intra muros*. Tandis que le spectacle théâtral, s'il est bon, enflamme le public, la guerre, si elle est mauvaise, incendie une région, un pays ou davantage encore. Le champ de bataille et la scène semblent inconciliables. Mais on sait que le théâtre ne s'arrête pas devant l'insoluble. Sa propension au défi, qui est le propre de tout travail de création, le conduit à contester une incompatibilité apparente qui ferait de la guerre un phénomène irréprésentable. »1336

Cette inconciliable est représentée dans *À portée de crachat* au prisme du ressenti individuel. Elle est supportée par la nature monologuée du discours :

¹³³² طاهر نجيب, *op. cit.*, p. 5.

¹³³³ Taher Najib, *op. cit.*, p. 11.

¹³³⁴ طاهر نجيب, *op. cit.*, p. 6.

¹³³⁵ Taher Najib, *op. cit.*, p. 12.

¹³³⁶ Westphal, Bertrand, « La guerre au théâtre : stratégie et dramaturgie », *Revista de Literaturas Modernas*, 2004, p. 9-22, p. 10-11.

" عشرين ممثل بزلوا لغرف الملابس يتنفسوا.
انا مشقادر اميّر بين الريحه اللي جاي من الخشبة والريحه الي فايته من الشباك.
تصفيات بالشارع، وانتقام عالخشبه.
معدات حرب بالشارع، وعألخشبه عرق سايل.
الفرق الوحيد انه عالعرض اللي بالشارع ولا واحد اشترى تذكره." ¹³³⁷

« Vingt comédiens sortent de scène et regagnent leurs loges pour respirer. Je n'arrive plus à faire la différence entre l'odeur qui monte des planches et celle qui entre par les fenêtres. Liquidations ciblées dans la rue, actes de vengeance sur scène. Engins de guerre dans la rue, transpiration sur scène. La seule chose, c'est que, pour le spectacle qui se donne dehors, personne n'a payé de billet. » ¹³³⁸

Pour le monologant d'*À portée de crachat*, la temporalité spécifique de la guerre marque également la dramaturgie, alors incapable de retranscrire scéniquement ces moments. Le réel prend le dessus :

" مش قادر احس الفرق الزمني بين المسرح وبراته.
مشقادر الاقي الخيط الرفيع والشفاف اللي بفشق عنه لما بطلع عالخشبه.
فضاء المسرح بين، فاتح ثمه ومحول كل شارع ركب لمسرح ضخم فيو بتحدث المأساه.
زمني متخربط بالزبط مثل احاسيسي تجاه الفصل الثاني." ¹³³⁹

« Je n'arrive plus à faire la différence entre le temps de la scène et le temps de la rue.
Je n'arrive plus à situer la ligne, mince et transparente, qu'il me faut enjamber pour monter sur scène.
La scène s'ouvre, béante, et transforme la rue Roukab en un immense théâtre où se joue la tragédie.
Le temps et l'espace s'embrouillent, tout comme mes sentiments envers ce deuxième acte. » ¹³⁴⁰

C'est finalement par la fictionnalisation de la guerre que l'individu trouve un refuge au réel :

" ما بدي افكر بعد بالصح والغلط.
بدي أحطم كل المعايير، اتعري واتقمص شخصيه بتفكر غير شكل عني، أجرأ مني وبتعرف احسن مني كيف
نطلع من الدوامه هاي.
شخصيه بتسألش زياده عن اللزوم اسئله
ومعندهاش أي اعتبار اخلاقي.
فش حاجه بعد اوجد مبرر اخلاقي لفعل غير اخلاقي.
الليله، عالخشبه، مشملاقي صدمتي.

¹³³⁷ طاهر نجيب, *op. cit.*, p. 6.

¹³³⁸ Taher Najib, *op. cit.*, p. 11.

¹³³⁹ خالدة سعيد, *op. cit.*, p. 7.

¹³⁴⁰ Taher Najib, *op. cit.*, p. 13.

« Assez, je ne veux plus penser à ce qui est bien, à ce qui est mal. La scène est le seul lieu qui me permet de briser les conventions, de changer de costume et d'incarner une personne qui pense autrement que moi, qui ose autrement que moi et qui, lui, aurait su se sortir de cette situation inextricable. Un personnage qui ne se pose pas trop de questions et ne s'embarrasse pas de considérations morales. Inutile d'inventer des justifications à des actes qui n'en ont pas. Ce soir, sur scène, je ne ressens plus d'indignation. Ça ne me choque plus de massacrer une tribu entière. »¹³⁴²

Ici, c'est justement en raison de cette inconciliabilité au théâtre, entre le réel et la scène, que la réalité, dans sa difficulté et sa laideur, peut être vécue. La réalité n'est pas niée ou mythifiée, elle n'est simplement pas représentée. Cela s'inscrit dans une volonté de déconstruire le mythe littéraire de la Palestine, commune aux textes du corpus restreint étudié. Au contraire, le corpus large composé des textes collectés¹³⁴³ trouve une cohérence autour des représentations mythiques et stéréotypées de la Palestine et des Palestiniens dans le temps et dans le lieu.

Dans son ouvrage consacré à l'étude des différentes figures du Palestinien¹³⁴⁴, Elias Sanbar distingue trois catégories de représentation d'une population qu'il désigne comme victime « d'une identité supposée éternelle et immuable. »¹³⁴⁵ : « Gens de la terre sainte »¹³⁴⁶, « Arab Filastîn, Arabes de Palestine »¹³⁴⁷, et « Le Palestinien invisible, l'Absent »¹³⁴⁸.

Contre le caractère « supposé inaltéré et continu, alors que la constance de l'identité de devenir naît de sa capacité à se reproduire en d'autres figures »¹³⁴⁹, l'auteur cherche à définir les éléments communs qui permettent le mouvement du *devenir* de ces figures :

« 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, reconnaissables au fil des temps ? Quels furent nos paysages, ceux nés de nos figures successives ? »¹³⁵⁰

¹³⁴¹ طاهر نجيب, *op. cit.*, p. 7.

¹³⁴² Taher Najib, *op. cit.*, p. 13.

¹³⁴³ Voir le tableau en annexe.

¹³⁴⁴ Élias Sanbar, *op. cit.*

¹³⁴⁵ *Ibidem*, p. 12.

¹³⁴⁶ *Ibidem*, p. 17-96.

¹³⁴⁷ *Ibidem*, p. 97-212.

¹³⁴⁸ *Ibidem*, p. 213-263.

¹³⁴⁹ *Ibidem*, p. 15.

¹³⁵⁰ *Ibidem*, p. 15-16.

Le mouvement du devenir de ces figures s'articule autour de deux temporalités que la dramaturgie palestinienne, dans le corpus large, reprend : temps mythique de la lutte pour la liberté et la souveraineté et temps folklorique de l'affirmation de l'identité et de sa revendication.

1.1.2. Temps mythique de la lutte pour la liberté et la souveraineté

La première catégorie définie par Elias Sanbar, qu'il nomme « gens de la terre sainte », s'inscrit dans un temps mythique marqué par la lutte pour la liberté et la souveraineté. Ce temps correspond à la période d'avant la création de l'État d'Israël, et plus particulièrement jusqu'au début de la Première Guerre Mondiale (1914) qui entraînera la chute de l'Empire ottoman (1923), quand la Palestine est encore désignée ainsi, avant qu'elle ne change de nom et que celui-ci ne disparaisse : « La Palestine est donc à sa place, c'est-à-dire en ses lieux, dans son identité et sa langue »¹³⁵¹. Ce changement de nom est central et commun aux récits de Palestiniens de leur exil.

Il s'exprime par la voix du monologuant dans *Taha* lorsqu'il raconte le moment du retour en Palestine qui est devenue Israël¹³⁵². Dans son récit, le changement de nom s'apparente à un changement de nature puisqu'il ajoute que « même l'air n'avait plus la même odeur ». Le poète ne reconnaît plus sa terre dont il est dépossédé.

Cette mention fait écho à la description faite, également à la première personne, par le narrateur du *Peptimiste* déjà évoqué :

« « Bienvenue dans *Medinah Israël* », dit le soldat.

Je crus qu'ils avaient changé le nom de ma ville bien-aimée, et qu'elle était devenue *Madīnat Isrâ'īl*, la Ville d'Israël. Mon cœur se serra, comme il se serra plus tard quand nous passâmes par Wādī Salīb, et que la rue m'apparut vide de ses passants et du sifflement des balles auquel nous étions si bien habitués, les derniers mois, avant quand ne tombent mon père et Haïfa.

(...)

Je voulus leur montrer que j'étais bien arabe, afin de les incliner en ma faveur, et je déplorai que l'on eût transformé le nom de Haïfa en *Medinah Israël*. Ils échangèrent des regards ébahis. « Et idiot, en plus ! » soupira l'un d'eux.

Ce n'est qu'au moment de la campagne électorale que je compris pourquoi ils m'avaient cru idiot : c'est alors seulement que je me rendis compte que le mot *medinah*, en hébreu, veut dire « Etat »,

¹³⁵¹ *Ibidem*, p. 17.

¹³⁵² Voir p. 195.

comme *dawla* en arabe. En réalité, ils avaient laissé son ancien nom à Haïfa, parce qu'il apparaît dans la Bible. »¹³⁵³

Émile Habibi évoque à nouveau ce traumatisme vécu par les Palestiniens face au changement de nom et à la disparition du terme « Palestine » avec la fondation de l'État d'Israël :

« C'est au printemps que j'ai rencontré Tantûriyyeh. Ce n'était pas son vrai nom ; on l'appelait ainsi du nom de son village natal, al-Tantûra, où elle était venue au monde, treize ans avant que son lieu de naissance ne soit rayé de la carte. L'exode la surprit alors qu'elle se trouvait en visite dans la famille de sa mère, dans un village nommé Jisr az-Zarqâ qui se trouve lui-aussi sur la côte ; elle y resta jusqu'au moment où elle vint partager mes peines, et où je vins, de mon côté, partager avec elle une courte période de ma vie.

Etrange histoire que celle de Jisr az-Zarqâ ! Comment ce village a-t-il pu survivre aux malheurs de la guerre et de l'exode, en même temps que le village de Fraydîs (Paradis), alors que la tempête a emporté tous les villages arabes du littoral entre Haïfa et Tel Aviv : Têra, 'Ajzam, 'Ayn Ghazâl, Tantûra, 'Ayn Hawd, Umm az-Zênât ? Serait-ce qu'il aurait des racines plus profondes, ou un tronc plus solide ? »¹³⁵⁴

La deuxième catégorie établie par Elias Sanbar, « 'Arab Filastîn, Arabes de Palestine », commence avec l'arrivée du pouvoir mandataire britannique (1920) après la disparition du pouvoir ottoman et se termine avec la création de l'Etat d'Israël.

La dernière catégorie qu'Elias Sanbar établit, « Le Palestinien invisible, l'Absent », est marquée par la création de l'État d'Israël (1948) et sa volonté de faire disparaître la Palestine, en tant que nom et tant que réalité culturelle et humaine, qui marque les actions israéliennes, de milices juives d'abord puis d'armée d'état.

Ces constantes, qui marquent l'identité palestinienne et constituent les composantes de son devenir, sont reprises au théâtre dans les thèmes des productions de la première période de son histoire contemporaine, qui commence avec la création, déjà évoquée, de la première troupe professionnelle par François Abou Salem à Jérusalem en 1977, El-Hakawati, puis l'ouverture du premier théâtre éponyme, en tant que lieu et institution, dans cette même ville¹³⁵⁵. Pendant une vingtaine d'années, jusqu'au milieu de la décennie des années 1990, les pièces traitent de sujets éminemment politiques et directement adressés comme tels au public. Les pièces font référence à ce temps mythique.

¹³⁵³ Émile Habibi, *op. cit.*, p. 58-59.

¹³⁵⁴ *Ibidem*, p. 101-102.

¹³⁵⁵ Voir la section 1.1 du chapitre 1 intitulée « À Jérusalem ».

Au nom du père, de la mère et du fils : la première pièce de François Abou Salem, entre mythe et politique

La première pièce jouée par la troupe, *Au nom du père, de la mère et du fils*, ("باسم الأب والأم", 1978) met en scène trois personnages¹³⁵⁶ dans un cadre rural. Un imaginaire paysan aux traits grossiers et exagérés est élaboré dans cette pièce. Elle offre une lecture sur différentes échelles en montrant les mécanismes qui régissent le cercle familial, la société arabe et le pouvoir colonial. La pièce est jouée à Jérusalem et tourne dans les théâtres palestiniens au cours de l'année 1978 et durant l'année 1979. En 1980, *Au nom du père, de la mère et du fils* est en tournée internationale dans différents pays (Allemagne, festival de Nancy, France, Suisse, Hollande, Tunisie).

Au nom du père, de la mère et du fils s'ouvre sur l'entrée de deux acteurs qui appellent les gens à se réveiller, depuis les rangs du public :

"الظلام يَحْيِم على المسرح وعلى الجمهور. النور يبدأ بالظهور بين الجمهور.. الضوء خفيف. يخرج شخصان من بين الجمهور ويبدأان بالنداء.

المنشدان – قوموا يا نيام اصحوا يا نيام اصحوا – اصحوا اصحوا اصحوا

حوالينا ظلام فساد فوضى – فوضى – فوضى

يا نور اضوي اضوي بدنا نبدا – اضوي اضوي اضوي

« (Obscurité totale sur la scène et dans la salle. Une faible lumière émerge peu à peu depuis le public.

Deux personnes assis dans le public commencent à lancer un appel :

Les deux appelants : Levez-vous les endormis ! Réveillez-vous les endormis, réveillez-vous !

Réveillez-vous ! Réveillez-vous ! Réveillez-vous ! Nous sommes entourés de l'obscurité de la corruption ! Chaos ! Chaos ! Chaos !

Lumière, allume-toi ! Allume-toi ! Nous voulons commencer ! Allume-toi ! Allume-toi ! Allume-toi ! »¹³⁵⁷

Les adresses au public constituent un élément central de cette pièce et plus largement du travail théâtral de François Abou Salem à venir. Les pièces qui suivent cherchent à marquer les acteurs autant que le public pour qu'ils remettent en cause leur vie et le rôle qu'ils jouent dans la sphère politique et sociale.

Mahjoub, Mahjoub : l'affirmation des choix politiques au théâtre

La deuxième création du TNP, *Mahjoub Mahjoub* ("محجوب محجوب", 1980) s'attache à décrire les conditions de vie des Palestiniens et leur existence, toujours dans un but politique et pour

¹³⁵⁶ Interprétés par Muhammad Abd Al-Raouf, Salim Abu Jabal, Iman Aoun, Jackie Lubeck, Edward Muallem et Adnan Trabshe, sources Archives François Abou Salem, consultées le 29 avril 2014, Théâtre National Palestinien/El-Hakawati, Jérusalem.

¹³⁵⁷ François Abou Salem, *Au nom du père, du fils et de la mère*, tapuscrit, p.1.

mener un combat pour leur liberté. Le nom du personnage principal éponyme, littéralement « caché », désigne les ombres, sur différents niveaux, qui enveloppent l'existence quotidienne des Palestiniens. La pièce se construit également sur des procédés brechtiens de distanciation, notamment par l'emploi de deux scènes différentes, chacune étant liée à une temporalité de la narration scénique :

"نرى أحداث هذه المسرحية على خشبتين، الأولى هي خلفية ويجري عليها أحداث الحاضر من المسرحية بعد موت محجوب، والثانية هي خشبة الذكريات وهي أمامية وتمثل عليها حياة محجوب."

« Les événements de cette pièce de théâtre se déroulent sur deux scènes. Sur l'une, placée au fond du plateau, les événements joués s'inscrivent dans le temps présent après la mort de Mahjoub. L'autre scène est celle des souvenirs. Elle est placée à l'avant du plateau. Les événements qui racontent la vie de Mahjoub y sont joués. »¹³⁵⁸

Mahjoub meurt de désespoir en raison du monde déshumanisé qui l'entoure. La veillée mortuaire du défunt est alors organisée. Par une série de retours en arrière, ses aventures racontent le quotidien des Palestiniens. Leurs difficultés, la surveillance à laquelle ils sont soumis, les désirs et les rêves qui les agitent, sont montrés tels que Mahjoub les voit et les vit.

La mise en scène de François Abu Salem décrit un monde déshumanisé que les hommes traversent dans une sorte d'existence parallèle. « Après tout, ce pourrait être pire », disent les résignés. Mais Mahjoub se révolte contre ce monde, contre la vie artificielle et dénuée de sens qu'on lui impose et contre ses propres faiblesses. Les acteurs jouent sur deux registres, d'abord dans le monde vague en noir et blanc. Pareils à des morts-vivants, ils accomplissent des gestes mécaniques, répétitifs, exprimant la tristesse. À la fin, Mahjoub « le caché » surgit de son cercueil, symbole de l'éveil de la résistance populaire, pas uniquement au sens militaire, mais également pour exprimer sa culture et sa dignité retrouvées.

Les pratiques théâtrales sont mises au service du combat politique, au cœur des premières productions. Ces productions développent la thématique de la lutte pour la liberté et la souveraineté. Une autre *figure* du théâtre palestinien émerge : celle de l'affirmation de l'identité palestinienne et de la revendication de cette identité.

1.1.3. Temps folklorique de l'affirmation de l'identité et de la revendication

Les thématiques qui expriment l'affirmation de l'identité et sa revendication sont largement restreintes à l'imaginaire folklorique dans le théâtre palestinien des premières décennies. Les éléments traditionnels qui renvoient à l'imaginaire du folklore palestinien sont utilisés sur

¹³⁵⁸ François Abu Salem, *Mahjoub Mahjoub*, tapuscrit, p.3.

scène. Le théâtre des camps de réfugiés libanais s'inscrit particulièrement dans ce courant par l'élaboration d'une image de la Palestine, figée dans le temps et dans l'espace, comme référent pour la construction de la représentation.

Réappropriation, adaptation et folklorisation pour la revendication

L'adaptation de *L'éléphant, Ô roi du temps* ("الفيل يا ملك الزمان", 1971)¹³⁵⁹ de Saadallah Wannous, par Muḥammad 'Īd Ramaḍān (محمد عيد رمضان) et mise en scène par Muḥammad al-Šūlī (محمد الشولي), jouée pour la première fois à Chatila¹³⁶⁰ en 1981, présente un exemple éclairant de la réappropriation du répertoire théâtral arabe dans un processus de folklorisation. Ce processus de folklorisation sert à l'affirmation de l'identité palestinienne et sa revendication par les créateurs, les comédiens et le public. Le dramaturge syrien Saadallah Wannous¹³⁶¹ marque particulièrement la création théâtrale, palestinienne et plus largement

¹³⁵⁹ سعد الله ونوس, *الفيل يا ملك الزمان ومغامرة رأس المملوك جابر: مسرحيتان*, بيروت, منشورات وزارة الثقافة, 1971.

¹³⁶⁰ Chatila est un camp de réfugiés palestiniens situé au sud de Beyrouth au Liban.

¹³⁶¹ Saadallah Wannous (سعد الله ونوس) naît près de Tartous en 1941. Il poursuit des études de littérature au Caire. Une fois ses études terminées, il rentre en Syrie. Il occupe un poste de rédacteur culturel et artistique pour le quotidien *Al-Baath*, puis pour le quotidien libanais *Al-Safir*. Il commence sa carrière d'auteur dramatique en écrivant des pièces en un acte. Ses premiers travaux s'articulent déjà autour des rapports entre l'individu et la société. Il quitte la Syrie pour s'installer à Paris, où il étudie le théâtre. Il rencontre notamment Jean Vilar et Jean Genêt. Il rentre en Syrie enrichi de nouvelles influences qu'il associera au gré de ses écrits au théâtre traditionnel syrien et arabe. Après une tentative de suicide en 1979, puis profondément marqué par la guerre israélo-libanaise de 1982, Saadallah Wannous interrompt longuement sa carrière de dramaturge, cessant sa production théâtrale pendant près d'une dizaine d'années. Il décède le 15 mai 1997.

Dans son ouvrage consacré au théâtre de Saadallah Wannous, Batoul Jalabi-Wellnitz distingue trois périodes différentes dans sa production dramaturgique (Batoul Jalabi-Wellnitz, *Spectateurs en dialogue: l'énonciation dans le théâtre de Sa' dallah Wannous de 1967 à 1978*, Damas, Institut français du Proche-Orient (IFPO), 2006, p. 14-22.)

La première période, qui précède la défaite des armées arabes face à l'armée israélienne en 1967 après la guerre des Six Jours est marquée par le symbolisme et l'intégration de certaines formes du théâtre antique comme le chœur mis au service d'un discours social et existentiel. C'est le cas dans sa pièce *Le drame du pauvre vendeur de mélasse* ("مأساة" (بائع الدبس الفقير" (سعد الله ونوس, *الأعمال الكاملة, دمشق, الأهالي*, 1996. 3) Elle est publiée pour la première fois en 1964.

Troublé par la crise qui touche en conséquence le monde arabe, il réoriente son écriture vers ce qu'il nomme « le théâtre de la politisation » (مسرح التسييس). En ce sens, il s'oppose à une certaine conception du théâtre véhiculée par la bourgeoisie de Damas, faisant du théâtre une « institution culturelle plus ou moins contrôlée, si ce n'est un pur et simple divertissement ».

En 1989, il publie *Le viol* ("الاعتصاب") qui traite du conflit israélo-palestinien. La pièce fait scandale et n'est pas bien reçue par le public arabe : pour la première fois, un auteur introduit la nuance, la complexité, dans la vision de la société israélienne qu'il livre et à qui il attribue des courants de pensée en l'humanisant.

C'est à ce moment que la troisième période commence. Plus narrative, cette nouvelle tendance dans son écriture semble s'inscrire dans une forme de liberté retrouvée par rapport aux contraintes imposées par le processus de représentation théâtrale. La notion d'individu, auparavant mise de côté, est réhabilitée. Elle s'inscrit dans un projet de société qui se manifeste notamment au travers de la lutte pour la liberté. Les pièces qu'il écrit avant sa mort gardent cet engagement politique qui marque l'ensemble de son œuvre.

Wannous est peu connu en France, notamment en raison du peu de traductions de ses pièces le révélant au public français. Seulement trois pièces ont été traduites sur la quinzaine qu'il a écrites : "الفيل يا ملك الزمان", sous le titre de *L'éléphant de sa Majesté* (*Revue d'études palestiniennes*, vol. 65, éd. Institut des études palestiniennes, Beyrouth, Liban, Institut des études palestiniennes, 1997.), "منمنمات تاريخية", traduite sous le titre de *Miniatures* (Saadallah Wannous, *Miniatures ; suivi de Rituel pour une métamorphose*, trad. Marie Elias, Rania Samara et Hanan Kassab Hassan, Le Méjan, Actes Sud, 1996.) et "طقوس الإشارات والتحويلات", traduite sous le titre de *Rituel pour une métamorphose* (Saadallah Wannous, *Rituel pour une métamorphose*, trad. Rania Samara, Arles, Sindbad : Actes Sud-Papiers, 2013.).

Cette dernière l'a fait connaître à un plus large public français, par son entrée au répertoire de la Comédie-Française. En coproduction avec le théâtre du Gymnase de Marseille, la pièce a été créée en avril 2013, traduction et

arabe, des dernières décennies du vingtième siècle. La production théâtrale des camps est pétrie des problématiques liées à la thématique politique palestinienne et celle de la revendication de la souveraineté nationale. Il convient de rappeler que le théâtre des camps, par sa situation géographique, à la fois coupé de la Palestine, mais pas non plus intégré dans les pays d'accueil, particulièrement au Liban, entretient un rapport spécifique au territoire dans lequel il évolue et au territoire qu'il représente. Marqué par la cause palestinienne dans toute son œuvre, le choix de Wannous permet de concilier ces deux éléments, la thématique politique palestinienne et l'expression de la revendication à la souveraineté nationale sur scène.

L'adaptation de la pièce *L'éléphant, ô Roi du temps* par Muḥammad 'Īd Ramaḍān dans une mise en scène Muḥammad al-Šūlī, en vue de sa folklorisation, se construit sur différents procédés et notamment des procédés de forme et de structure.

L'éléphant, ô Roi du temps est joué pour la première fois en 1969 à l'occasion du premier festival de théâtre de Damas organisé Saadallah Wannous. La pièce s'inspire et se sert d'un conte populaire syrien pour exposer un problème politique : celui de la relation entre le gouvernant et le gouverné. Elle décrit la terreur des habitants d'une ville après un accident qui a coûté la vie à un enfant. L'éléphant favori du roi a écrasé un petit garçon, Muhammad, pendant qu'il jouait dans la rue avec ses amis. Les habitants de la ville se réunissent pour dénoncer les dégâts que l'éléphant du roi provoque sur son passage (il détruit les maisons, écrase le bétail, casse les arbres). La mort du petit enfant fait monter la colère de la population, sans qu'elle puisse s'organiser pour faire face à ce fléau. Le personnage de Zakariyya propose d'organiser un groupe pour présenter une protestation collective auprès du roi (scène 1, *La décision*, القرار). Il commence à entraîner les gens à parler d'une seule voix, face au roi, ainsi la plainte est collective et personne ne prend le risque de protester seul. Après une scène d'entraînement (scène 2, *Les exercices*, التدريبات), les gens se présentent face au roi (scène 3, *À l'entrée du palais royal*, أمام قصر الملك), mais ils sont tellement impressionnés qu'ils ne réussissent pas à prononcer la phrase qui ouvre la plainte (scène 4, *Face au roi*, أمام الملك) : « L'éléphant ! Ô roi du temps » ("الفيل يا ملك الزمان"). Zakariyya profite de cette incapacité pour retourner la situation en sa faveur. Il prétend que les gens sont venus pour demander une femelle pour l'éléphant, désolés de le voir seul se promener dans les rues de la ville et lui souhaitant une descendance, par centaines et par milliers. Le roi est ravi, il

collaboration à la version scénique Rania Samara -traductrice, mise en scène et version scénique Sulayman Al-Bassam (سليمان البسام, né en 1972)- auteur, dramaturge et metteur en scène koweïtien installé à Londres. Il est le premier texte en langue arabe à entrer au répertoire de l'institution.

récompense Zakariyya en le nommant gardien des éléphants. Les gens repartent avec un nouveau problème parce qu'ils n'ont pas osé s'opposer au pouvoir.

La version adaptée ne conserve par le nom des scènes tel qu'il est donné dans la version originale. Les différentes scènes sont simplement désignées par leur numéro d'ordre. La version adaptée s'ouvre sur l'expression d'une terreur chez les comédiens. Les comédiens chantent et dansent sur une musique expressive ("تعبيريّة")¹³⁶², « Chanson hum hum » ("أغنية هم")¹³⁶³. Les gens du village découvrent la catastrophe et livrent leur témoignage. Ils font part de leur sentiment de terreur. Le personnage de Zakariyya fait son entrée dans le texte plus tôt que dans la pièce originale. Puis les femmes expriment leurs sentiments de peur et de tristesse. La question de la sépulture à offrir à la victime de l'éléphant est discutée, ce qui n'est pas le cas dans la version originale. Ils souhaitent l'enterrer sans le laver, conformément au rite musulman accordé aux martyrs :

"-الرجل 2 : لا ... بس بدهم يدفنوا بدون غسل.

- العزوز : : طبعا ما هوي شهيد"¹³⁶⁴

« - L'homme n°2 : Non... Ils veulent l'enterrer sans lavage.

- La vieille femme : Evidemment, c'est un martyr. »

Les habitants du village expriment leurs craintes pour l'avenir de leurs enfants et chantent une chanson intitulée *Siège* ("حصار") à la deuxième scène. Ils poursuivent ensuite le récit des destructions et la description des dommages et de la violence dont ils ont été les témoins. Ils se plaignent de l'insécurité régnante. Le personnage de Zakariyya commence alors à prendre la direction de la contestation et à organiser l'expression des revendications. Il suggère aux villageois de présenter une plainte au roi. Un consensus autour de Zakariyya se fait et sur la manière de procéder, à la troisième scène. Le personnage de Zakariyya prend de plus en plus d'importance, il devient rapidement le chef de la contestation. Il dirige l'entraînement à présenter la plainte, et les habitants chantent la chanson intitulée « Ô roi » ("يا ملكنا") à la quatrième scène. Les habitants se dirigent ensuite vers le palais royal et attendent que le garde se présente à eux à la cinquième scène. Le roi finit par arriver à la sixième scène. Zakariyya prend la parole et répète la phrase « L'éléphant ! Ô roi du temps » ("الفيل يا ملك الزمان") dont le roi ne comprend pas le sens. Le personnage de la petite fille (الطفلة), essaie d'exprimer la vérité, mais Zakariyya reprend la parole et livre au roi un récit qui contient les mêmes

¹³⁶² Muḥammad 'Īd Ramaḍān *L'éléphant, Ô roi du temps*, , tapuscrit, version traduite, 2010, transmis par Muḥammad al-Šūlī, Beyrouth, 5 mars 2014, p.1

¹³⁶³ *Idem*.

¹³⁶⁴ *Ibidem*, p. 10

informations que dans la version originale. La petite fille intervient et explique que l'éléphant a tué ses amis.

La différence entre la version originale et la version adaptée dans la dénomination des scènes souligne la dimension narrative chez Saadallah Wannous. Dans la version adaptée, la narration tient une place moins importante. Le nom des scènes de la version originale n'est pas conservé, puisque la portée narrative disparaît, au profit d'une dénomination pragmatique, mettant l'accent sur la mise en scène et l'intégration de passages chantés par les comédiens, élément que l'on retrouve dans les pièces palestiniennes de cette période.

La version adaptée apporte également des modifications aux personnages.

Dans la version originale, les personnages portent des numéros : « l'homme n°1 », « l'homme n°2 », « l'homme n°3 », « l'homme n°4 », « l'homme n°5 », « l'homme n°6 », « l'homme n°7 », « l'homme n°8 », « l'homme n°9 », « l'homme n°10 », « l'homme n°11 », « l'homme n°12 », « la femme n°1 », « la femme n°2 », « la femme n°3 », « la femme n°4 », « la petite fille », « Zakariyyā », « le garde », « l'acteur n°2 », « l'acteur n°3 », « l'acteur n°4 », « l'acteur n°5 ».

Au contraire de la version originale, la version adaptée comporte une liste des personnages. Toujours dans le but de donner une portée narrative à la pièce, Saadallah Wannous laisse le lecteur découvrir les différents personnages au gré de la lecture du texte. L'adaptation donne, en première page, une liste des personnages classés non pas par ordre d'apparition, mais selon une hiérarchie de pouvoir. Zakariyya arrive en deuxième place et un personnage est introduit, celui de la vieille femme (العجوز) : « Le roi », « Zakariyya », « le garde », « l'homme n°1 », « l'homme n°2 », « l'homme n°3 », « l'homme n°4 », « l'homme n°5 », « l'homme n°6 », « la vieille femme », « la femme n°1 », « la femme n°2 », « la petite fille », « les gens », « un groupe d'acteurs », « des gardes ».

Le nombre de personnages est différent entre les deux versions. Dans la version originale, on compte douze hommes, quatre femmes, une petite fille, un garde, un roi, quatre comédiens et Zakariyya. Dans la version adaptée, on dénombre six hommes deux femmes, une petite fille, un garde, un roi, Zakariyya et des gens. Le nombre de comédiens est moins important dans la version adaptée. Cela peut s'expliquer par les limites imposées par les conditions matérielles de la pratique théâtrale dans les camps de réfugiés palestiniens au Liban et ici celui de Chatila, où il y a peu de comédiens, pas de salle de théâtre et des moyens réduits à l'époque de la création de la pièce (1981) et encore à la période contemporaine.

Outre ce rapport avec la capacité matérielle à mettre en scène la pièce adaptée, une vision différente du théâtre s'exprime dans le texte de Chatila. Deux modes s'opposent : un mode plus narratif chez Saadallah Wannous, qui construit sa pièce à partir d'un conte populaire syrien de tradition orale et développe un réseau de personnages nombreux pour construire la narration, un mode qui se base plus sur l'action dramatique chez Muḥammad 'Īd Ramaḍān avec, par exemple, la mention de l'éléphant dès le début de la pièce.

La version adaptée ajoute le personnage de la vieille femme mentionnée plus haut. Ce personnage est seulement mentionné dans la version originale par une didascalie et entre parenthèses¹³⁶⁵. Mentionnée une seule fois dans le texte de Wannous, la vieille femme n'intervient pas. Elle participe à la construction d'un univers sonore en chantant et en se frappant la poitrine. Aucune fonction spéciale ne lui est attribuée, alors que dans la version adaptée, elle incarne la voix de la sagesse par ses quelques répliques. Elle donne son avis et ses paroles sont illustrées par des proverbes.

Elle répète qu'il n'y a plus de sécurité :

"ما في امان يا ستي ما عاد في امان على شي." ¹³⁶⁶

« Il n'y a pas de sécurité ma bonne dame. Plus rien n'est sûr. »

"ما عاد في امان... ما في امان على شي يا ستي." ¹³⁶⁷

« Il n'y a plus de sécurité... Plus rien n'est sûr ma bonne dame. »

Du point de vue de la structure de l'adaptation, l'ouverture et la fin participent à la folklorisation de la pièce originale. Aussi, le texte original est beaucoup plus riche en didascalies, ce qui confère également à la version originale une portée narrative. Dans l'ouverture de Saadallah Wannous, les didascalies tiennent une place importante. Elles donnent une dimension narrative. Le théâtre de Saadallah Wannous se caractérise par sa portée narrative, s'inscrivant dans la lignée de la tradition arabe, avec l'expérience du conteur comme ancêtre des pratiques théâtrales locales. Saadallah Wannous propose un exemple de réappropriation de ce personnage traditionnel arabe notamment dans les didascalies. Elles servent à construire un espace autonome avec des indications spatiales précises et en même temps très vagues, puisqu'elles n'inscrivent pas la pièce dans un lieu déterminé. Construite sur deux modes d'énonciation, conditions d'énonciation liées au texte et conditions d'énonciation liées à la représentation, l'auteur donne des indications au metteur en scène,

¹³⁶⁵ سعد الله ونوس, *op. cit.*, p. 12.

¹³⁶⁶ *Ibidem*, p. 15.

¹³⁶⁷ *Ibidem*, p. 16, 22, 34

mais elles laissent au spectateur ou au lecteur la possibilité de construire son propre imaginaire de la pièce.

Dans l'adaptation, les didascalies tiennent une place moins importante, laissant la place au metteur en scène et annonçant un parti pris d'adaptation et de mise en scène. La version de Chatila présente le résultat du processus d'adaptation qui se construit notamment sur la réappropriation de la narration développée dans la version originale. Ces didascalies permettent de déceler un autre parti pris de mise en scène dans l'utilisation du rideau.

Au théâtre, le rideau ferme la scène aux yeux des spectateurs et cache ou dévoile au public la réalité imaginaire. Pour Anne Surgers, « il ferme la scène aux yeux des spectateurs »¹³⁶⁸ et est « lié à un type de représentation à décor unique (ou successif) »¹³⁶⁹. La version adaptée ajoute un rideau, élément qui n'est pas mentionné dans la pièce de Saadallah Wannous. L'auteur annonce ici son refus de séparer les deux espaces de la représentation : celui de la scène de celui de la salle, celui du jeu en tant que réalité dramatique de celui de la représentation, en tant que réalité fugitive. Ce mur est aussi celui de la représentation entre le réel et l'imaginaire. Le travail sur le rideau indique également un parti pris de dramaturgie et de mise en scène dans la construction de l'espace de la représentation. Il est plus le résultat de ce choix d'ancrer la production théâtrale du camp de Chatila dans la production théâtrale professionnelle et internationale –symbolisée par le rideau- que de répondre à une contrainte matérielle, vu le peu de moyens disponibles pour cette création et plus largement pour les créations dans les camps de réfugiés au Liban à cette période¹³⁷⁰. La double composante de l'espace de la représentation est soulignée par un jeu sur la lumière et le noir à la fin de chaque scène, comme pour renforcer le « quatrième mur ». Cette construction spatiale entre les deux espaces de la représentation est renforcée par la présence et l'utilisation des coulisses mentionnée à la deuxième page du tapuscrit¹³⁷¹.

L'arrivée de l'éléphant se fait beaucoup plus tôt dans l'adaptation que dans la version originale. C'est une arrivée sonore conditionnée par les indications dans les didascalies. Elle est l'événement dramatique unique de la pièce. Par la mention du raid aérien, l'univers sonore fait référence au contexte particulier de la création, la guerre du Liban vécue depuis le camp de Chatila. L'ouverture indique également un rapport entretenu entre l'individu et le groupe par la présence de ce dernier élément qui s'oppose à celle d'un seul homme sur scène dans la

¹³⁶⁸ Anne Surgers, « Rideau d'avant-scène », éd. Michel Corvin, Paris, France, Bordas, 2001. 2 vol., p. 770.

¹³⁶⁹ *Ibidem*.

¹³⁷⁰ Au moment de la création, en 1980, le Liban est en guerre civile depuis cinq ans.

¹³⁷¹ Muḥammad al-Šūlī, *op. cit.*, p. 2, « depuis les coulisses » ("من وراء الكواليس").

version originale, puis d' « un autre homme », mais sans la mention de « groupe » dans la version originale.

Une opposition se dégage entre les deux versions : la pièce originale de Wannous présente un théâtre de l'individu contrairement à celle de la version de Chatila qui s'articule autour de la notion de groupe, caractéristique du théâtre palestinien de cette période.

La petite fille, qui n'est pas présente dans la scène de fin de la version originale, intervient et crée un effet de surprise en interrompant le processus de résolution du problème :

"الطفلة : على مهلكو ... على مهلكو"¹³⁷²

« - La petite fille : Du calme... du calme ! »

Elle est le personnage qui remet en question la décision du roi et donc le pouvoir établi. C'est aussi elle qui achève la phrase que Zakariyya commence sans jamais terminer tout au long de la pièce :

"زكريا : احكي ... قولي ... الفيل يا ملك الزمان

الطفلة : قتل رفقاتي الأطفال"¹³⁷³

« - Zakariyya : Parle ! Dis : L'éléphant ! Ô roi du temps.

- La petite fille : Il a tué mes amis les enfants. »

Ainsi, elle permet que la contestation ne s'arrête pas. Elle en reprend le flambeau. Ce changement effectué par Muḥammad 'Īd pour l'adaptation doit être relevé : les habitants ne repartent pas avec un problème supplémentaire. Contrairement à la version originale, la version de Chatila s'achève sur l'espoir incarné par la petite fille. Le groupe reprend ensuite les mots de la fillette qui ont enclenché une rupture de l'ordre établi :

"الجميع : على مهلكو"¹³⁷⁴

« - Tout le monde : Du calme ! »

Puis, ils s'adressent au public. Dans les didascalies, ils perdent leur nom, perdant ainsi leur statut de personnage pour reprendre celui de comédien. La séparation entre les deux espaces de la représentation, jusqu'alors établie, est ici détruite. L'espace scène et l'espace salle ne sont plus séparés, les frontières entre réel et imaginaire, entre réalité et illusion, sont abolies, dans le but de mieux faire passer le message. Dans la version originale, les noms des victimes de la violence de l'éléphant sont Ibn Muhammad et Abou Muhammad Hassan, ils deviennent,

¹³⁷² Muḥammad al-Šūlī, *op. cit.*, p. 35

¹³⁷³ *Idem.*

¹³⁷⁴ *Idem.*

dans la version adaptée Ibn Abou Jihad et Ibn Abou Kamel. La construction du nom se fait à partir de la kunya, c'est-à-dire composée de deux éléments : « Abou », littéralement « père » et normalement le prénom du fils, donc « père de X ». Ici les deux prénoms sont « Jihad » et « Kamel ». Cette kunya fait référence aux noms de guerre pris par les fedayins palestiniens. Le choix d'Abou Jihad spécifiquement peut se référer à Khalil Ibrahim al-Wazir (خليل إبراهيم الوزير, 1936-1988), connu sous sa kunya Abou Jihad, l'un des fondateurs et des chefs du Fatah¹³⁷⁵ et considéré comme un martyr après son assassinat à Tunis par un commando israélien. Ce changement donne une coloration palestinienne et suscite la mémoire collective du public qui peut alors imaginer qu'ils ne sont pas que des victimes, mais peut-être des combattants. Il s'agit d'ancrer la pièce dans un contexte plus proche du public, élément fondamental du processus de création théâtrale. Ce lien avec le public est assuré également par les chansons dans la version adaptée. Elles assurent également un lien entre les deux dimensions du genre théâtral : dimension orale et dimension écrite. Elles participent également à la conservation de la mémoire et d'un patrimoine. Cette opération de conservation de la mémoire par le théâtre est particulièrement importante dans les camps de réfugiés, éloignés et coupés de leur référent.

Le tournant dans la représentation de la Palestine avec *Jéricho année zéro*

La pièce *Jéricho année zéro* ("أريحا عام صفر", 1994) de François Abou Salem et Francine Gaspard¹³⁷⁶ et produite par le TNP/El-Hakawati marque le début d'une nouvelle période dans l'histoire de la dramaturgie palestinienne. Première pièce jouée après les accords d'Oslo (1993) qui mettent fin à la première Intifada (1987-1993), elle marque la création par de nouveaux choix esthétiques. La pièce met en scène près d'une vingtaine de personnages¹³⁷⁷, joués par quelques comédiens toujours dans des procédés brechtiens propres à l'écriture de François Abou Salem, à Jéricho.

Le choix comme cadre de l'action de cette ville dont l'histoire est nourrie de récits mythiques anciens et encore vivants annonce le tournant dans la dramaturgie. Il se fonde lui-aussi sur la dimension spatiale, à l'instar du tournant des pièces du corpus. Le message politique n'est

¹³⁷⁵ Fatah est l'acronyme inversé de Harakat-tahrīr-Filastīn, « le mouvement de libération de la Palestine ». Le Fatah est fondé clandestinement en 1959 par Yasser Arafat (ياسر عرفات, 1929-2004), Salah Khalaf (صلاح خلف, 1933-1991) et Khalil Ibrahim al-Wazir à Koweït.

¹³⁷⁶ Francine Gaspard est la mère de François Abou Salem.

¹³⁷⁷ Betty, Moussa (Abou 'Issam), Islam, Sana', Hayat, l'oncle d'Islam, l'amoureux, l'amoureuse, Majnoun, Oumm Mohammed, l'aveugle, le violoniste, l'ermite, le menuisier, le colon, la sage-femme, la femme qui accouche et Sukeyna, source : archives François Abou Salem, Théâtre National Palestinien/El-Hakawati, Jérusalem, consultées le 27 avril 2014.

plus directement adressé au public¹³⁷⁸. La confrontation du mythe à la réalité se réalise sur un territoire périphérique :

« À Jéricho, vous vous rendez compte ! On redevient le centre du monde ! »¹³⁷⁹

Elle annonce cette centralité de la dimension spatiale et le transfert thématique du collectif à l'individuel. Deux personnages se rencontrent à Jéricho, Betty, une aide-soignante française en vacances, et Moussa originaire et vivant dans cette ville. Betty doit rester une nuit à Jéricho car la route de Jérusalem est fermée par l'armée à cause d'affrontements. Moussa est le patriarche d'une famille nombreuse, déchirée de l'intérieur entre ceux qui veulent caresser cette paix nouvelle et fragile comme « on nourrit un petit enfant pour le faire grandir » et ceux qui la refusent.

La création de la pièce se situe à un moment où les espoirs de paix émergent après les Accords d'Oslo. Par cet ancrage dans l'actualité immédiate, elle participe à la déconstruction du mythe de Jéricho et de la Palestine. Des procédés de déconstruction du mythe sont mis au service de la dramaturgie

1.2. La Palestine comme élément de déconstruction de son propre mythe

Le nouveau rapport au lieu qui se dessine dans les pièces du corpus marque un tournant dans la représentation traditionnelle de la Palestine au théâtre et plus largement dans la production littéraire palestinienne. Dans les pièces qui précèdent cette période, l'espace est une constante qui subit des changements d'ordre temporel. L'espace est le témoin du temps qui passe. Désormais, les différentes temporalités et leur portée symbolique disparaissent au profit d'un espace qui est décliné.

L'image de la terre, au cœur de la production littéraire palestinienne, connaît ce phénomène. La terre apparaît comme une traîtresse, comme une meurtrière et finalement comme trop étroite et oppressante.

1.2.1. « La terre est une traîtresse »

Dans *Taha*, la terre apparaît comme un élément central dans l'enchaînement des événements de la vie et donc, dans le récit des souvenirs du poète. Elle est mentionnée dès la première

¹³⁷⁸ Pour le critique de théâtre André Gintzburger, « le discours n'apporte guère d'informations nouvelles sur les positions respectives, Palestiniens d'un côté, que l'octroi par Israël de quelques arpents de leur terre ne satisfait pas, (...) et les Juifs, qui ne paraissent pas physiquement sur la scène (...) ». André Gintzburger, « Du 13 août 1994 au 12 janvier 1995 », [En ligne : <http://histoire-du-theatre.over-blog.org/article-19205718.html>]. Consulté le 17 décembre 2016.

¹³⁷⁹ *Jéricho année zéro*, tapuscrit, p. 4, source : archives François Abou Salem, TNP/El-Hakawati, Jérusalem.

scène. Le poète décrit les difficiles conditions matérielles dans lesquelles sa famille vit pendant son enfance. La terre constitue une ressource pour la famille et un moyen de survie. Elle joue un rôle salvateur :

" وقتها أول مرة فهمت شو يعني قلّة وانه أبوي خلافاً لأخوه على قد حاله..
حالته المادية مش ولا بد، عطيلة لا بقدر يشتغل ولا يفلح،
وكل ما تضيق الحالة يبيع شققة ارض يسلك الحياة بمصرياتها.."¹³⁸⁰

« À ce moment, je compris pour la première fois le sens du mot « pauvreté ». Mon père était handicapé, il travaillait difficilement.

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

À chaque fois que la situation empirait, il vendait un morceau de terre »¹³⁸¹

L'économie familiale repose sur la terre et la propriété foncière :

" كان باقي من العز ثلث حواكير، وحدة للمونة ووحدة للزونات ووحدة للقمحات،
بعد ما باع شققة الأرض ورا اختها عشان يطعمينا ويلبسنا،
ويقعدنا جنبه في مضافته، همّه الأساسي مضافته، وبكرج قهوة والدّة"¹³⁸²

« De notre gloire passée, il ne restait que trois lopins de terre : un pour les oliviers, un pour le blé et un pour les plantations saisonnières. C'est tout ce qu'il restait.

Après avoir vendu les terrains les uns après les autres pour subvenir à nos besoins, il nous installa à ses côtés dans son salon de réception. Le café était toujours prêt pour ses invités. »¹³⁸³

Plus tard dans le récit des souvenirs livrés par le poète-monologuant, après avoir quitté leur terre natale, la famille s'installe au Liban. Durant cette période d'exil, la famille perd Ghazale, la sœur du poète, qui meurt d'une maladie. Leur temporaire terre d'accueil garde en mémoire cet exil avec la mise en terre de la défunte :

" الدكتور قال "عوارض مرضها وموتها بشبهوا عوارض مرض جديد عم يبحثوا فيه المستشفيات..
تدفنوهاش عيين ما أجيب امبولانس ياخذها عبيروت عشان يشرحوا جثتها.. " وراح..
"فش حدا بشرّح جثة بنتي ولو على قطع رقبتني، قوموا ابششوا خليتنا ندفننا قبل ما ييجوا"
بحشنا، وكفّنا، صليتنا ودفناها في المقبرة الي بالصدفة كانت باب عتبة الدار..."¹³⁸⁴

« Le médecin dit : « Les symptômes de ce mal qui à l'origine de sa mort sont similaires à ceux d'une nouvelle maladie sur laquelle les médecins travaillent en ce moment dans les hôpitaux. Ne l'enterrez

¹³⁸⁰ 'Āmir Ḥlēḥel, *op. cit.*, p. 3.

¹³⁸¹ Amer Hlehel, *op. cit.*, p. 4.

¹³⁸² 'Āmir Ḥlēḥel, *op. cit.*, p. 5.

¹³⁸³ Amer Hlehel, *op. cit.*, p. 6.

¹³⁸⁴ 'Āmir Ḥlēḥel, *op. cit.*, p. 21.

pas. Je la prends en ambulance jusqu'à Beyrouth pour que le corps soit autopsié. » Il partit.

« Personne ne touchera à ma fille, et même s'il faut d'abord me couper la tête. Allez creuser sa tombe et enterrez votre sœur avant qu'ils ne viennent la chercher. »

Nous creusâmes, nous l'enveloppâmes dans un drap, nous priâmes et nous l'enterrâmes sous le seuil de la maison. »¹³⁸⁵

L'endroit où Ghazale est enterrée devient un repère spatial du quotidien de la mère endeuillée :

" وفاطمة كيف بدھا تعمل وغزالتها وايد يمينها مدفونة باب عتبة بيتها وعتبة قلبها..
يحرّم عليك يا امي اذا نشفت دمعتك لحظة.. ايام.. وامي تبكي..
تفتح الباب وتمشي لعند قبر غزالة وتقعده تنوح كل النهار تا أبوي يقللنا روحوا جيبوها عالدار..
لا تعرف تشتغل في الدار ولا تعرف تاكل ولا تحكي.." ¹³⁸⁶

« Et Fatima, que pourrait-elle faire sans sa Ghazale, sa main droite, enterrée sous le seuil de la porte et de son cœur à la fois ?

Ma pauvre mère, sa joue n'était jamais sèche de ses larmes en ce moment-là. Elle passait des journées entières à pleurer.

Elle ouvrait la porte, marchait jusqu'au tombeau de Ghazale, s'asseyait et passait sa journée à se lamenter jusqu'au jour où mon père nous demanda : « Maintenant, emmenez-la. Elle ne peut ni travailler à la maison, ni manger, ni parler. » »¹³⁸⁷

La terre semble entretenir un lien à la fois avec la vie et la mort : vie matérielle et économique contre vie et mort naturelle. Cette mise en terre précède la décision du père de quitter le Liban-Sud, terre d'accueil de la famille en exil, pour retrouver la terre de la Palestine, terre d'origine de la famille. La Palestine, leur terre natale, est devenue Israël. Après l'arrivée en Israël, la famille doit faire face aux difficultés liées à l'installation dans un nouveau pays créé sur une autre terre, ancienne. Le poète vit cette situation comme une trahison qu'il exprime par une opération de personnification de la terre :

" الأرضُ خانئةٌ
الأرضُ لا تحفظُ الودَّ
والأرضُ لا تُنتمنُ.
الأرضُ مومسٌ
نُدِيرُ مَرَقَصًا
على رصيفِ ميناءِ

¹³⁸⁵ Amer Hlehel, *op. cit.*, p. 14.

¹³⁸⁶ 'Āmir Ḥlēḥel, *op. cit.*, p. 21.

¹³⁸⁷ Amer Hlehel, *op. cit.*, p. 22.

تضحكُ بكلِّ اللُّغاتِ
 وتُلَقِّمُ خَصَنَها لِكُلِّ وافِدٍ.
 الأرضُ تتنكَّرُ لنا
 تخوننا وتخدعنا
 والثَّرى يضيقُ بنا
 يتذمَّرُ منا ويكرهنا.
 والوافدونَ
 بحارَةٌ ومُعْتَصِبُونَ
 يُزِيلُونَ الحواكيرَ
 ويدفنونَ الأشجارَ.
 يمنعوننا من إدامَةِ النظرِ
 إلى زُهورِ البرقُوقِ وعَصا الراعي
 ويحرمونَ علينا لَمَسَ البُقُولِ
 والعَلتِ والعكُوبِ.
 جديلتُك
 هي السَّببُ الوحيدُ
 الذي يَسْتَفِنِي إلى هذه العاهرة. "1388

« Traïtresse est cette terre
 Elle ne se souvient pas de l'amour
 Et n'est pas digne de confiance.
 Cette terre est une traïnée
 À qui les années ont permis
 De diriger un lieu de danse
 Sur le quai d'un port
 Elle rit dans toutes les langues
 Et offre ses hanches à chaque visiteur.

Cette terre nous nie
 Nous trompe, nous trahit,
 Et sa poussière nous est étroite
 Elle se plaint de nous et nous déteste.
 Les visiteurs
 Des marins et des usurpateurs

¹³⁸⁸ 'Āmir Ḥilēhel, *op. cit.*, p. 24-25.

Qui déracinent les jardins d'arrière-cour
Et enterrent les arbres.
Ils nous empêchent de regarder longuement
Les anémones, les cyclamens
Et nous interdisent de toucher l'herbe
L'artichaut sauvage et la chicorée.

Ta mèche
Est l'unique raison
Qui me lie, comme un nœud, à cette traînée. »¹³⁸⁹

Le champ lexical de la trahison est largement présent dans cette poésie : "الأرضُ خائنةٌ" « Traîtresse est cette terre » ; "والأرضُ لا تُنتَمَنُ." « Et n'est pas digne de confiance. » ; "الأرضُ" « Cette terre nous nie-Nous trompe et nous trahit ». Le sentiment de trahison est supporté par la répétition des tournures négatives. Le champ lexical de l'interdiction et de l'impossibilité contribue à renforcer le sentiment de trahison que le poète exprime tout au long du poème : "يُحرِّمُونُ علينا" « ils nous empêchent » ; "يمنعُوننا" « et nous interdisent ».

La personnification qui s'élabore dans tout le poème contribue finalement à construire une nouvelle image de la terre, opposée à l'image de la mère nourricière et de la patrie, récurrente dans la littérature palestinienne¹³⁹⁰. La terre est qualifiée de "العاهرة" « traînée » à deux reprises et par l'emploi d'une métaphore filée, elle devient une maquerelle, une patronne de maison close. L'amour charnel habituellement décrit par l'élaboration d'un champ lexical permettant d'exprimer une forme de communion avec la nature disparaît et est même détruit par cette nouvelle image de la terre. Contre l'attachement à la terre, le déracinement ("يُزِيلُونَ") est évoqué par le poète. C'est finalement une autre forme d'attachement qui est évoquée par le poète, une forme d'attachement qui dépasse le lien traditionnel à la terre par les derniers vers :

"جديَّتُكَ
هي السَّبَبُ الوَحِيدُ
الذي يَسْنُقُنِي إلى هذه العاهرة."

¹³⁸⁹ Amer Hlehel, *op. cit.*, p. 24-25.

¹³⁹⁰ Salma Khadra Jaouyusi (éd.), *Anthology of modern Palestinian literature*, New York, Columbia University Press, 1992, p. 1-80.

« Ta mère
Est l'unique raison
Qui me lie, comme un nœud, à cette traînée. »

La forme traditionnelle d'attachement à la terre est donc dépassée et une nouvelle relation à l'image de la terre se construit dans cette poésie. La déception et le sentiment de trahison sont tellement forts qu'ils surpassent l'attachement à la terre qui produit une image idyllique et positive.

Une autre image négative de la terre émerge dans les productions : une terre meurtrière, destructrice, « avide de sang ».

1.2.2. « La terre avide de sang »

Cette image se démarque des images qui sont traditionnellement associées à la terre dans la littérature palestinienne. À l'opposé de la terre nourricière, une « terre avide de sang »¹³⁹¹, lieu de guerre et de mort, apparaît. La dimension mortifère, déjà évoquée, se confirme.

La terre est un lieu de mort, comme dans *À portée de crachat* :

" المدينة مطوقه!
لعب ضخمه بتحوم بسما رام الله.
شارع ركب بدأ يقفل.
اكم سياره بتقص هوا رام الله وغيرهم ولا أشي بتحرك.
لوين ما أدير وجهي, كيف ما اتطلع كل شي جاهز يتفجر.
الذبان, هو الدليل الوحيد انه اللي بتقوا, كلهم كانوا هون وهلا راحوا.
كيف بلحظه, لحيطه, كلهم اختفوا من الشارع كانهم مكانوش؟؟
اتبخروا?
ايش?
بلعتهم الارض?
الارض بتستعد تنيق, تمتص وتبلع دم."1392

« Ramallah est encerclée. D'énormes coléoptères tournoient dans le ciel, les magasins de la rue Rukab baissent leur rideau les uns après les autres. Quelques voitures fendent l'air à toute allure, et puis plus rien, plus rien ne bouge. Je regarde d'un côté, je regarde de l'autre, la ville retient son souffle.

Les mouches seules preuve que les cracheurs étaient là et qu'ils n'y sont plus.

¹³⁹¹ Taher Najib, *op. cit.*, p. 11.

¹³⁹² طاهر نجيب, *op. cit.*, p. 5.

Disparus, en un clin d'œil-évanouis. Comme si la terre les avait engloutis.

La terre avide de sang. »¹³⁹³

Des scènes de guerre sont décrites :

" بتفتقوا وبطختقوا.

مرقه.. مامارماقا شوربه دم مطبوخه.

رح يفتشوا كل خزق و خزق برام الله، رح يدخلوا عالمسرح ويخروا عالكراسي ويخربوا الاجهزه.

رح يحتلوا التلفزيون المحلي ويبثوا افلام سكس.

استعمار أزرق بكل معنى الكلمه.

مش رح يختلفوا ولا بأي شكل عن الاستعمار الفرنسي بالجزائر.

بس الجزائريين اه بختلفوا عن اللي بتقوا، لأنه الجزائريين آه ضحوا بالمليون واحنا لسه بعداد.

بعداد كثير. »¹³⁹⁴

« Ca crache et ça pète dans tous les coins. *Maraca momarma'a chorabet dam matboukha*¹³⁹⁵ ! « Une délicieuse soupe au sang dont vous me donnerez des nouvelles ! Ils vont fouiller Ramallah de fond en comble, ils vont tout casser, ils vont investir le théâtre et chier sur les sièges, ils vont s'emparer de la télévision locale et diffuser leur pornographie colonialiste –planter leurs drapeaux partout...

Exactement comme les Français en Algérie. Sauf que les Algériens, eux, à la différence de nos cracheurs, ont déjà sacrifié leur million de victimes et qu'ici nous sommes loin du compte. Très loin. »¹³⁹⁶

Dans cette scène, les destructions de l'armée israélienne pendant le siège de Ramallah sont décrites. Cette description participe à l'élaboration d'une certaine image de la terre, dévastée et occupée par une puissance coloniale.

Dans *Un demi-sac de plomb*, le rôle central que joue la bataille de Qastal participe à la construction de cette image d'une terre, lieu de guerre et de violence. La bataille s'achève sur la mort en martyr d'Abd al-Kader al-Husseini. Cet événement historique s'inscrit dans une opération de destruction des villages palestiniens par l'armée israélienne pour un effacement des traces de la présence palestinienne sur la terre. Cette période est également évoquée par *Taha* et les événements sont décrits par le récit des souvenirs. Deux points de vue participent à l'élaboration d'une image de la terre, non seulement traîtresse, mais également sanguinaire.

¹³⁹³ Taher Najib, *op. cit.*, p. 10-11.

¹³⁹⁴ طاهر نجيب, *op. cit.*, p. 10.

¹³⁹⁵ Nous donnons la traduction de Jacqueline Carnaud et nous conservons alors la translittération qu'elle a choisi d'adopter.

¹³⁹⁶ Taher Najib, *op. cit.*, p. 17.

Cette période fait l'objet de controverses entre les spécialistes et les commentateurs. Les récits et les témoignages sont parfois contradictoires et l'ouverture des archives israéliennes, tardives, a apporté de nouveaux éléments de réponse aux questions posées par les historiens. Principalement à la fin des années 1970, de nombreux travaux, critiques et témoignages israéliens remettent en cause la thèse d'un exode volontaire initialement proposée et selon laquelle une partie des Palestiniens auraient fui leur terre volontairement¹³⁹⁷. Durant cette guerre, entre 700 000 et 750 000 Palestiniens fuient ou sont expulsés¹³⁹⁸. Les événements de 1948 sont présentés différemment selon les auteurs. Les récits de l'expulsion par les forces militaires juives contribuent également à la narration plus globale de l'exil des Palestiniens. Pour l'historien israélien Benny Morris, le premier des « nouveaux historiens »¹³⁹⁹ israéliens à ouvrir les archives de la période juste avant et juste après la création de l'État d'Israël, les habitants de deux-cent-vingt-huit villages palestiniens en Israël, sur les deux-cent-soixante-neuf qu'il recense, ont fui à cause d'assauts menés par les troupes juives. Près d'une cinquantaine de ces villages ont été abandonnés par leurs habitants après une expulsion *manu militari*¹⁴⁰⁰.

Une version de ces événements historiques est donnée, sur le registre de la subjectivité, par Taha à la scène 6 :

" المشهد 6 "

يوم ما قررت أحكي لأبوي اني بدي نروح نطلب أميرة من دار عمي،
كنت سارح في السخول في السهل، الدنيا ليل، والقمر بدر،
والواويات بتزعق، صوتها دابب الرعب فيي قبل السخول،
كنت أرعاهن بالليل، بعد الفطور، لأنه بالنهار الدكانة مليانه زباين.

¹³⁹⁷ Sur cette période, voir :

Nur Masalha, *op. cit.*

Benny Morris, *op. cit.*

Benny Morris, *1948 : a history of the first Arab-Israeli war*, New Haven, Yale university press, 2008.

Nafez Nazzal, *op. cit.*

Dominique Vidal et Joseph Algazy, *op. cit.*

¹³⁹⁸ United Nations Conciliation Commission for Palestine, Official Records : Fifth Session [archive], Supplément No. 18 (A/1367/Rev.1), 1951.

L'United Nations Conciliation Commission for Palestine en 1950, estime le nombre de réfugiés à 711,000 (et estime 800,000 à 900,000 réfugiés enregistrés auprès de l'UNRWA dans un rapport de 1961). 550,000 à 600,000 selon une estimation du gouvernement israélien d'après la guerre. Efraïm Karsh en calculant la différence de la population arabe avant et après la guerre déduit entre 583,000 et 609,000 réfugiés et selon certains historiens arabes (Abu Sitta ou bien Abdel-Azim Hammad) les chiffres seraient de plus de 800,000 à approximativement 900,000 réfugiés.

¹³⁹⁹ Les « nouveaux historiens israéliens » s'attachent à déconstruire les mythes fondateurs d'Israël en étudiant particulièrement la période de la première guerre israélo-arabe qui suit la création de l'État d'Israël à partir d'archives israéliennes publiques et privées. Ilan Pappé, Tom Segev, Benny Morris et Schlomo Sand sont les figures de proue du courant.

¹⁴⁰⁰ Benny Morris, *op. cit.*

وشوي شوي صرت اسمع صوت ذبانة بتحوم بالجو،
بس الذبانة هاي صوتها بعيد، مش معقول اسمع صوت ذبانه من هالبعده،
بس الصوت يقرب ويرجع يبعده. هاظول ذبانتين مش ذبانه وحده
السخول عندها حدس رهيب، كرجت بأرضها، وبلشت تمعي، مش تمعي، صارت تبيكي،
فجأة شفتهن.. طيارة... وكمان طيارة...
هاظول مش أول طيارتين بشوفهن.. كنا صرنا شايفين طياراتهن بتحوم بسمانا
بس هالطيارتين غير شكل، كأنهن بتطلعوا عليّ، كأنهن مكشرات وبيحروا فيّ.
وقبل ما أفهم على نظرتهن، "بوووم" صوت بشلّ العصب،
وقعت بأرضي بعد ما ركبتي هالت، "بوووم، بوووم"
غطيت راسي بإيديّ، وصرت أصيح، ابنيّه، أبنيّه... "بوووم، بوووم"
بعد مدّة، مش عارف قديش هيّي، رفعت راسي والا أنا لحالي، بالسهل،
السخول تفر عطت وما عرفت لوين..
فزيّت وبلشت أركض باتجاه البلد، باتجاه البيت،
مرقت بالزواريب، الناس بتركض بزيت البلد وأنا الوحيد الي بركض جوات البلد.
وصلت الدار، فتت عالييت، فش حدا، فتحت المضافة،
كان بكرج القهوة بطلع منّه هبال وريحة شعطة قهوة معبيّ الجو،
طلعت لبرّا شفت جيران النا، سألتهن وين أهلي،
قالولي انهن شملوا وبستنوني بطرف البلد عند قبر بنات يعقوب
ركضت اجري فوق راسي، مرقت على دار عمّي، دار أميرة، فش حدا
بلشت اركض باتجاه الشمال، اجري كانوا أسرع من تفكيري،
كان كل همّي أشوف أميرة لمّا أوصل،
لأنني عم بسمع طراطيش حكي، انه في ناس ماتت في القصف..
وصلت، اتطلعت، شفتها، تنهدت. ارتحت.¹⁴⁰¹

« Scène 6

Le jour où j'avais décidé de parler à mon père de ma volonté de demander la main d'Amira chez mon oncle, je faisais paître les chèvres. Il faisait nuit et la lune était pleine. Les chacals jappaient et le son déchirait le silence de la nuit. Ce bruit m'effrayait plus que le troupeau. Je les sortais pendant la nuit, après le dîner, parce que dans la journée la boutique ne désemplissait pas de clients.

Mais petit à petit, le bourdonnement d'une mouche se fit entendre. Le son était loin. Impossible normalement de percevoir un bourdonnement à cette distance. Le son s'approchait et s'éloignait de moi. Ce n'était pas une mouche, mais deux. Il arriva quelque chose de terrible, les bêtes s'immobilisèrent et se mirent à gémir. Pas vraiment à gémir, mais à pleurer. Soudain je vis un avion,

¹⁴⁰¹ Amir Hl̥ehel, *op. cit.*, p.13-14.

puis encore un avion. Ce n'était pas la première fois que je voyais des avions. Nous avions l'habitude de voir leurs avions planer dans notre ciel. Ces avions étaient différents. Comme s'ils me regardaient. Ils me montraient leurs dents et me scrutaient. Avant même que j'eusse compris leur regard, l'un me paralysa et Boum ! C'était un son qui paralyse les nerfs. Je tombai à terre après que mes genoux s'étaient mis à trembler et ne me tenaient plus. Boum ! Bouuuuum ! Après un moment dont je ne connais pas la durée, je relevai la tête. J'étais seul. Les bêtes s'étaient échappées je ne sais où. Je sautai et me mis à courir en direction du village, vers la maison. Dans les ruelles que je traversais, les gens couraient et s'échappaient de chez eux. J'étais tout seul à contre-courant. Je courais vers ma maison. J'entrai, il n'y avait personne. J'ouvris la porte du salon, le café était encore chaud, la fumée sortait de la cafetière et l'odeur emplissait l'air. Je sortis et croisai un de nos voisins. 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. Je pris mes jambes à mon cou et me mit à courir le plus vite que je pouvais. Je passai par la maison de mon oncle, chez Amira, elle était vide. Je repris ma course en direction du nord. Mes jambes allaient plus vite que mes pensées. La seule chose qui me préoccupait était de réussir à voir Amira lorsque j'arriverai. J'avais entendu des rumeurs à propos des bombardements selon lesquelles ils tuent les gens. Mon cœur sautait. J'arrivai, je jetai un œil, je la vis, j'étais rassuré, je me calmai. »¹⁴⁰²

Dans son histoire du départ des Palestiniens de la Galilée, Nafez Nazzal indique que les villageois de Saffuriya sont informés de la guerre qui se déroule dans les environs par un haut-parleur installé sur le toit du *diwan* du village¹⁴⁰³. Effectivement, dans son récit, le poète s'y rend pour se renseigner sur la situation. Durant la nuit du 15 au 16 juillet, le village est bombardé par trois avions israéliens¹⁴⁰⁴. Le récit historique confirme celui livré par le poète : durant toute la nuit, le village de Saffuriya est bombardé et ses habitants sont évacués à deux kilomètres au nord et à l'est du village avant de rejoindre la frontière libanaise puis Bint

¹⁴⁰² Amer Hlehel, *op. cit.*, p. 14.

¹⁴⁰³ Nafez Nazzal, *op. cit.*, p. 75. Et au cours des dix jours de la troisième des quatre vagues d'exode définies par l'historien Benny Morris, Benny Morris, *op. cit.*

¹⁴⁰⁴ Nafez Nazzal, *op. cit.*, p. 75., « Pendant la nuit du 15 juillet, trois avions israéliens bombardent Saffuriya. Salih Muhammad Nissir, fermier et intendant pour la milice du village, se souvient :

Trois avions israéliens survolaient le village et lançaient des barils remplis d'explosifs, de métaux, de clous et de bris de verre. Le bruit était très fort et effrayant... Tout le village trembla, les vitres se brisèrent. Ils défoncèrent les portes des maisons et pillèrent les réserves du village. Il y eut des morts et des blessés. Nous nous attendions à une guerre, mais pas à une attaque aérienne terrestre avec des chars. », traduction personnelle de :

« During the night of July 15, three Israelis planes bombed Saffuriya. Salih Muhammad Nassir, a farmer and quartermaster for the village militia, recalled :

Three Jewish planes flew over the village and dropped barrels filled with explosives, metal fragments, nails and glass. They were very loud and disrupting... They shook the whole village, broke windows, doors, killed or wounded some of the villagers and many of the village livestock. We expected a war but not an air and tank war. »

L'attaque du village de Saffuriya par la septième brigade des Forces de Défense Israéliennes s'inscrit dans la deuxième étape de l'opération Dekel (8-14 juillet pour la première étape puis 15-18 juillet), Benny Morris, *op. cit.*, p. 199-200.

Jbeil¹⁴⁰⁵. La chute des villes d'Acre puis Nazareth et des villages d'Al Mujdeil et de Saffuriya affectent le moral des Palestiniens¹⁴⁰⁶.

Benny Morris divise l'exode en quatre phases¹⁴⁰⁷ au cours desquelles les Palestiniens quittent les villages et principalement les villes, mixtes ou palestiniennes, ou ont été expulsés par les troupes militaires après la reddition d'autres villes.

Lors de la première phase, environ 100 000 Arabes palestiniens ont fui. Les causes de la seconde phase sont l'objet de controverses. Selon les auteurs, les Arabes palestiniens ont fui ou bien ils ont été chassés et dans cette seconde hypothèse, sur base délibérée non. Ce sont entre 250 000 et 300 000 Arabes palestiniens qui fuient ou sont expulsés en particulier des villes mixtes ou arabes de Haïfa, Tibériade, Beisan, Safed, Jaffa et Acre qui perdent 90 % de leur population arabe. Lors de la troisième phase, entre 50 000 et 70 000 ont été expulsés manu militari de Lydda et Ramle après la reddition des villes. Ensuite, entre 200 000 et 220 000 ont été poussés à fuir suite à des massacres et ont été expulsés quand ils n'avaient pas fui, à l'exception notable des Arabes chrétiens de Nazareth. Lors de la quatrième phase, les Arabes des zones frontalières ont été déplacés ou expulsés.

La violence du lien à la terre ne s'exprime pas uniquement lors de l'Histoire palestinienne. Dès les premiers vers du « Poème de la terre »¹⁴⁰⁸, Mahmoud Darwich exprime, en 1977, cette idée d'une terre « avide de sang » :

« En mars, l'année de l'Intifada, la terre

Nous a divulgué ses secrets sanglants. En mars cinq filles sont passées devant les lilas et les fusils. Debout à la porte d'une école primaire, elles se sont enflammées de roses et de thym de pays. Elles ont inauguré le chant du sable. Sont entrées dans l'étreinte définitive. Mars vient à la terre des entrailles de la terre, il vient, et de la danse des jeunes filles. Les lilas se sont légèrement courbés pour que passent les voix des fillettes. Les oiseaux ont tendu leur bec en direction de l'hymne de mon cœur.

¹⁴⁰⁵ Nafez Nazzal, *op. cit.*, p. 75-77.

¹⁴⁰⁶ Benny Morris, *op. cit.*, p. 200.

¹⁴⁰⁷ Les quatre périodes définies par l'historien sont :

- Décembre 1947 – Mars 1948 : « l'exode arabe »
- Avril – Juin 1947 : « l'exode de masse »
- 9-10 juillet 1948 et 18 Juillet– 15 octobre 1948 : « les dix jours » puis « la seconde trêve »
- Octobre – Novembre 1948 : « les batailles puis l'exode »

Benny Morris, *op. cit.* Benny Morris, *The birth of the Palestinian refugee problem revisited*, [Ed. rev, Cambridge, Cambridge university press, 2004, (« Cambridge Middle East studies », 18).

¹⁴⁰⁸ Mahmoud Darwich, *La terre nous est étroite : et autres poèmes 1966-1999*, trad. Elias Sanbar, Paris, Gallimard, 2000, (« Collection Poésie », 343), p. 143-154.

Je suis la terre

Et la terre, c'est toi »¹⁴⁰⁹

Le poète commence par la mention d'un événement historique, le meurtre de cinq fillettes lors de la cérémonie du Jour de la Terre le 30 mars 1977. Cet événement est le déclencheur d'une découverte pour le poète :

« En mars la terre nous a divulgué ses secrets. »¹⁴¹⁰

Il associe désormais la terre à la mort :

« En mars, nous nous prolongeons dans la terre.

En mars, la terre se répand en nous,

Rendez-vous obscurs

Et célébrations modestes. »¹⁴¹¹

Une nouvelle relation à la terre se développe alors. Cette relation donne lieu à un sentiment d'enferment sur sa propre terre, exprimée dans ce poème :

« Patrie éloignée de moi... comme mon cœur,

Patrie proche... comme ma prison, »¹⁴¹²

Ce sentiment d'enferment, qui a été développé dans le chapitre précédent¹⁴¹³, n'est pas uniquement dû à l'occupation de l'esprit, mais il est aussi le résultat de la démythification de la terre. Le sentiment de dépossession la rend étroite.

1.2.3. « Et la terre nous est étroite »

L'emploi de l'image de la prison dans « Le poème de la terre » de Mahmoud Darwich apporte un éclairage sur cette nouvelle représentation de la terre qui se développe dans la dramaturgie à partir de l'expérience d'*À portée de crachat*.

Taher Najib exprime le sentiment d'enfermement que la terre lui inspire dans *À portée de crachat*. Ce sentiment lui fait ressentir la nécessité de quitter le lieu dans lequel il se trouve, au risque d'étouffer :

" تاركين رام الله.

بركض عالييت الم اغراضني، عندي شنته وحده كبيره وبحشر فيها كل حياتي.

يا دوب بتوسع او عيي وأكمن كتاب.

¹⁴⁰⁹ *Ibidem*, p. 143.

¹⁴¹⁰ *Ibidem*, p. 144.

¹⁴¹¹ *Ibidem*.

¹⁴¹² *Ibidem*, p. 145.

¹⁴¹³ Chapitre 7, « L'enfermement ».

فش محل للكندره السوده.

ايش؟

انا بخلش كندر تي السوده برام الله لاني بعرفش اذا ووينتا رح ارجع.

بنزل علشارع ويركض 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...

الجو معفن، كل هالقد معفن لدرجه جاي عيالي أتف.

ما بقدر اخليهم يحشروني برام الله ورا الحواجز

ويجرموني اسافر بعد اسبوع لباريس.¹⁴¹⁴

« 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 place 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 ?

L'air empeste tellement que ça me donne envie de cracher. Ils ne m'enfermeront pas dans Ramallah, derrière leurs bagages de sécurité... Je ne me laisserai pas faire. Ce n'est pas eux qui m'empêcheront de partir pour Paris, la semaine prochaine. »¹⁴¹⁵

Le récit est marqué par un rythme effréné, pour exprimer le sentiment de suffocation et d'étouffement et la nécessité pour le monologuant de partir. Il ne souhaite pas rentrer « chez lui ». Ce sentiment est confirmé, du moins justifié par la réalité de sa condition de Palestinien en Israël qu'il décrit lors de son arrivée. Cette même image est reprise par Taha dans la poésie déjà évoquée « La terre est une traîtresse » :

« Et sa poussière nous est étroite. »

Cette image fait écho à la poésie de Mahmoud Darwich intitulée « La terre nous est étroite »¹⁴¹⁶ :

« La terre nous est étroite. Elle nous accule dans le dernier défilé et nous nous dévêtons de nos membres pour passer.

Et la terre nous pressure. Que ne sommes-nous son blé, pour mourir et ressusciter. Que n'est-elle

¹⁴¹⁴ طاهر نجيب, *op. cit.*, p. 10.

¹⁴¹⁵ Taher Najib, *op. cit.*, p. 16-17.

¹⁴¹⁶ Mahmoud Darwich, *op. cit.*, p. 215-216.

notre mère

Pour compatir avec nous. Que ne sommes-nous les images des rochers que notre rêve portera,
Miroirs. Nous avons vu les visages de ceux que le dernier parmi nous tuera dans la dernière défense
de l'âme.

Nous avons pleuré la fête de leurs enfants et nous avons vu les visages de ceux qui précipiteront nos
enfants

Par les fenêtres de cet espace dernier, miroirs polis par notre étoile.

Où irons-nous, après l'ultime frontière ? Où partent les oiseaux, après le dernier

Ciel ? Où s'endorment les plantes, après le dernier vent ? Nous écrivons nos noms avec la vapeur

Carmine, nous trancherons la main au chant afin que notre chair le complète.

Ici, nous mourrons. Ici, dans le dernier défilé. Ici ou ici, et un olivier montera de

Notre sang. »

En introduction de l'anthologie qui comprend ce poème, Mahmoud Darwich affirme : « Et je n'ai de cesse de m'exercer pour rapprocher le poème de sa généalogie mythologique, mais en tentant aussi de lui construire une mythologie contemporaine à partir de ses composantes intrinsèques »¹⁴¹⁷. Pour Carole Boidin et Emilie Picherot, ces propos révèlent le lien établi par Darwich entre passé et présent dans l'élaboration d'une imagerie spécifique :

« L'un des principaux aspects qui marquent l'imagerie de Darwich est ainsi son rejet de l'autotélisme et la volonté de dialogue avec d'autres imaginaires –issus du passé, de l'Autre, de l'ennemi ou de l'aimé, de soi ou de tous. Le tout, dans l'objectif de fonder un nouveau fonds d'images susceptible d'accueillir tous les lecteurs. »¹⁴¹⁸

Cette démarche s'inscrit dans la volonté de déconstruire le mythe de la Palestine dans le but de lui donner une portée universelle. Cette opération de déconstruction du mythe de la Palestine dans les productions participe à l'élaboration d'une forme de non-lieu.

2. Le non-lieu

L'étude réalisée dans les chapitres précédents conduit paradoxalement à ce constat : Jérusalem et la Palestine, au cœur de la spatialité palestinienne dans les revendications et dans les représentations, se font remarquer par leur absence dans les productions du corpus. En réalité, à l'exception de la pièce *Un demi-sac de plomb*, qui se construit sur une célébration de la ville, les pièces ne mentionnent pas directement Jérusalem, ou pas suffisamment

¹⁴¹⁷ *Ibidem*, p. 11-12.

¹⁴¹⁸ Carole Boidin, Ève de Dampierre-Noiray et Emilie Picherot, *Formes de l'action poétique: René Char, « Fureur et mystère », Mahmoud Darwich, « La Terre nous est étroite et autres poèmes », Federico García Lorca, « Complaintes gitanes », Neuilly, Atlante, 2016, p. 231-232.*

fréquemment pour pouvoir conclure de la centralité de la ville dans ces textes. Quant à la Palestine, les chapitres précédents ont montré que si la Palestine est bien sûr au cœur de ces productions, c'est l'individu qui porte les représentations. Elles se construisent par l'expression de la mémoire individuelle, le récit des souvenirs, le développement d'une forme d'intimité scénique.

Dans les pièces, les caractéristiques textuelles et scéniques de ces lieux se démarquent de leurs représentations traditionnelles. Jérusalem et la Palestine apparaissent comme des non-lieux, selon la définition établie par Marc Augé : « Si un lieu peut se définir comme identitaire, relationnel et historique, un espace qui ne peut se définir ni comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique définira un non-lieu. »¹⁴¹⁹

Des stratégies d'écriture sont mises en œuvre pour représenter ces lieux, sans les nommer et de nouvelles formes de représentation du territoire émergent dans les productions.

2.1. Le lieu absent

L'absence de la mention du lieu apparaît comme une première stratégie d'écriture pour construire ce non-lieu.

2.1.1. Jérusalem

Le cinquième chapitre a montré que la ville constitue le cadre principal des productions. Jérusalem marque tellement les personnages d'*Un demi-sac de plomb* qu'ils finissent par se confondre avec leur ville. Cependant, les autres pièces, *À portée de crachat*, *Dans l'ombre du martyr*, *En dehors* et *Taha*, ne l'évoquent pas, alors que *Le temps parallèle* ne compte qu'une seule mention de Jérusalem. La centralité du lieu et de la dimension spatiale dans les productions de l'après 2006 s'exprime paradoxalement par une absence de la ville de Jérusalem dans les espaces de la dramaturgie. Cette absence s'oppose à la centralité, traditionnelle, de Jérusalem dans la production littéraire palestinienne, soulignée par Ami Elad-Bouskila :

« Jérusalem occupe une place centrale dans les productions palestiniennes et arabes, et pas uniquement au cours de la période qui précède l'Intifada, mais depuis la fin du XIX^e siècle. Les travaux d'Abdallah Awad al-Khabbas ont identifié des centaines de poèmes, romans et pièces publiés entre les années 1900 et 1984, dans lesquels Jérusalem est centrale. »¹⁴²⁰

¹⁴¹⁹ Marc Augé, *Non-lieux: introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Éd. du Seuil, 1992, p. 100.

¹⁴²⁰ Ami Elad, *Modern Palestinian literature and culture*, Londres, 1999, p. 127., traduction personnelle de :

La centralité du sacré et du politique dans les représentations de Jérusalem marque la littérature : « L'aspect religieux de Jérusalem, comme motif central de la littérature de l'Intifada, est souvent accompagné de références politiques et historiques au passé glorieux islamique »¹⁴²¹.

Cette absence s'oppose également à la place majeure qu'occupe cette ville, aussi bien dans les débats et les négociations politiques que dans les représentations mythiques de la Palestine revendiquée. Le titre du recueil de textes consacrés à la ville, réunis et présentés par Farouk Mardam-Bey et Elias Sanbar¹⁴²² souligne cette double composante largement répandue dans les représentations de la ville : *Jérusalem. Le sacré et le politique*. Pour les auteurs, la nature du problème qui touche la ville est triple : sacrée, historique et politique¹⁴²³. La littérature doit trouver une place entre ces trois pôles, ou s'éclipser, comme dans les pièces du corpus, au profit de représentations indirectes de la ville.

Cette idée de la saturation des représentations de la ville par les deux composantes sacrée et politique est soulignée par Éric Verdeil. Dans sa préface à l'ouvrage d'Irène Salenson, *Jérusalem. Bâtir deux villes en une*¹⁴²⁴, le géographe affirme que la ville « incarne par excellence la coexistence difficile des trois grandes religions monothéistes et leurs affirmations superposées et concurrentes sur un même espace »¹⁴²⁵. C'est justement cette superposition des affirmations qui mène à une dépossession des Palestiniens de leur ville, revendiquée par l'État d'Israël comme capitale au mépris du droit international qui condamne l'annexion de Jérusalem-Est depuis 1967. La fragmentation du territoire palestinien depuis la construction du mur de séparation et l'accélération de la colonisation accroît ce sentiment de dépossession chez les Palestiniens dont l'accès à Jérusalem-Est, pour la grande majorité, est interdit.

Dans son *Dictionnaire amoureux de la Palestine*¹⁴²⁶, Elias Sanbar souligne que c'est seulement à partir du Mandat britannique que la ville prend une centralité « politique » :

« Jerusalem was central to both Arab and Palestinian works, not just in the period preceding the intifāda, but from the end of the nineteenth century. The research of Dr 'Abdallāh 'Awaḍ al-Khabbās has identified thousands of works of poetry, prose and plays published during the years 1900-84 in which Jerusalem was central. »

¹⁴²¹ *Ibidem*, p. 133., traduction personnelle de :

« The religious aspect of Jerusalem as a central motif in intifāda literature is often accompanied by political and historical references to the glorious Islamic past. »

¹⁴²² Élias Sanbar et Farouk Mardam-Bey, *Jérusalem: le sacré et le politique*, Arles, Actes Sud, 2004.

¹⁴²³ *Ibidem*, p. 11.

¹⁴²⁴ Irène Salenson, *Jérusalem: bâtir deux villes en une*, La Tour d'Aigues, Éd. de l'Aube, 2014, 255 p.

¹⁴²⁵ *Ibidem*, p. 9.

¹⁴²⁶ Élias Sanbar, *Dictionnaire amoureux de la Palestine*, Paris, Plon, 2010, p. 240.

« Le Mandat d'une part, le sionisme de l'autre, l'intronisation de la ville comme capitale par le gouvernement colonial, la centralité de Jérusalem dans le projet sioniste vont lui conférer sa centralité *politique* –elle détient déjà la primauté religieuse – *et* en faire le premier enjeu du combat mettant aux prises sionistes et Palestiniens. »¹⁴²⁷

Henry Laurens dresse un tableau de la ville durant le mandat britannique en insistant sur son statut de capitale de la Palestine¹⁴²⁸. La centralité politique de Jérusalem semble s'être développée tardivement dans un contexte spécifique, au contraire de l'autre dimension, celle de la sacralité de la ville, présente depuis les débuts de l'Islam :

« Jérusalem, ou en arabe *Al-Quds* (la Sainte), a été un centre important sur le plan politique et religieux depuis les débuts de l'Islam, comme le montre le genre littéraire spécifique connu sous le nom de *Faḍā'il al-Quds*, « Les mérites de Jérusalem ». Ce genre littéraire unique a connu un renouvellement après la conquête de la ville par les Croisés en 1099. Avant cet événement, Jérusalem était louée comme les autres villes saintes de l'islam. Depuis le vingtième siècle, les oulémas n'ont cessé d'appeler au jihad et à la libération de Jérusalem de l'occupation chrétienne. Parallèlement, le genre des « Mérites de Jérusalem » a pris de plus en plus d'importance dans le cadre d'une littérature en expansion insistant sur la sainteté de la ville de Jérusalem en islam. »¹⁴²⁹

Du point de vue des représentations mythiques de la Palestine, Jérusalem occupe également une place de choix. Sa dimension sacrée donne à la représentation mythique une force supplémentaire. Mahmoud Darwich décrit cette dimension dans son poème dédié à la ville, « À Jérusalem » :

« À Jérusalem, je veux dire à l'intérieur
des vieux remparts,
je marche d'un temps vers un autre
sans un souvenir
qui m'oriente. Les prophètes là-bas se partagent
l'histoire du sacré ... Ils montent aux cieux
et reviennent moins abattus et moins tristes,

¹⁴²⁷ *Ibidem*.

¹⁴²⁸ Henry Laurens, *op. cit.*

¹⁴²⁹ Ami Elad, *op. cit.*, p. 128., traduction personnelle de :

« Jerusalem, or in Arabic, *al-Quds* [the holy], has been a centre of religious and political significance since the beginning of Islam, as is clear from the specific literary genre known as *Faḍā'il al-Quds*, that is, 'Praises of Jerusalem'. This unique literary genre saw a revival after the conquest of Jerusalem by the Crusader in 1099. Before this event Jerusalem was praised as were the other Islamic holy cities.

However, since the twelfth century, the '*ulamā'* [the Islamic scholars] have repeatedly called for jihād and the liberation of Jerusalem from Christian occupation. Parallel to this, the literary genre 'Praises of Jerusalem' became very important in a growing literature that emphasized the holiness of Jerusalem in Islam. »

car l'amour

et la paix sont saints et ils viendront à la ville. »¹⁴³⁰

Dans cet extrait, l'espace littéraire de Jérusalem porte une forte charge symbolique et mythique.

Un demi-sac de plomb est la seule pièce du corpus qui nomme Jérusalem et lui consacre un espace littéraire propre. Le statut de cette pièce est particulier du point de vue de son rapport à la ville de Jérusalem car elle constitue une ode à la ville¹⁴³¹. Pour cette raison, le lieu dans ses différentes dimensions, réelle et représentée, tient une place tellement importante qu'il concurrence les personnages qui deviennent marqués par la ville au point qu'ils en prennent les caractéristiques et que leurs actes soient guidés par cette influence.

Cette dimension sacrée l'écarte des préoccupations quotidiennes des Palestiniens qui ne sont pas originaires de cette ville et qui leur paraît alors insaisissable. Dans *Le temps parallèle*, la ville est évoquée une seule fois par Rami, le plus jeune des détenus :

" صالح: (يضحك) وانت ليش انمسكت؟

رامي: كنت بمظاهرة وحرقت علم، حاولت اهرب، بس وقعت.

صالح: وين كانت المظاهرة؟

رامي: بالقدس.

صالح: اسا مدشر الجولان ورايح تتظاهر بالقدس؟

رامي: لا اني بشتغل بالقدس.¹⁴³²

« - Saleh (*Il rit*) : Et toi ? Pourquoi as-tu été arrêté ?

- Rami : J'étais dans une manifestation et j'ai brûlé un drapeau. J'ai essayé de m'enfuir, mais je suis tombé.

- Saleh : Où était la manifestation ?

- Rami : À Jérusalem.

- Saleh : Tu viens du Golan pour manifester à Jérusalem ?

- Rami : C'est parce que je travaille à Jérusalem. »¹⁴³³

Cette évocation participe à l'élaboration d'une image de la ville issue de l'imaginaire des Palestiniens vivant en Israël. La violence et la présence militaire à Jérusalem se distingue du quotidien des Palestiniens en Israël qui ne côtoient pas l'armée israélienne dans leur ville. Le

¹⁴³⁰ Mahmoud Darwich, *Ne t'excuse pas: poèmes*, trad. Élias Sanbar, Arles, Actes Sud, 2006, p. 43.

¹⁴³¹ Ce point a été développé dans la partie 1 du chapitre 5 et particulièrement dans la section 1.1.3 intitulée « Célébrer la ville de Jérusalem : une ode dramaturgique ».

¹⁴³² Baššār Murqūš, *op. cit.*, p. 40.

¹⁴³³ Bashar Murkus, *op. cit.*, p. 40.

danger que représente cette ville, pour les Palestiniens, est également suggéré dans cet échange entre les deux détenus. L'actualité de la fin de l'année 2015 et de l'année 2016, marquée par des événements surnommés « Intifada des couteaux » ont nourri cette image d'une ville dangereuse pour les Palestiniens et alimente ce sentiment d'insécurité chez les Palestiniens vis-à-vis de l'armée israélienne.

L'absence de Jérusalem permet de développer une autre façon de raconter la ville qui se démarque des récits politiques et religieux et des productions littéraires précédentes. Elle ne signifie pas l'absence de représentations textuelles et scéniques de la ville et sa centralité n'est pas remise en question, mais d'autres stratégies de représentation sont mises en œuvre. Comme pour le sacré et le politique, « la question de Jérusalem ne peut être séparée de la question de Palestine »¹⁴³⁴.

2.1.2. La Palestine

Par ce rapport singulier au lieu et au territoire, une autre image de la Palestine émerge dans les productions. Contrairement aux pièces des périodes d'avant 2006, la Palestine, en tant que territoire, n'est que très peu mentionnée.

La pièce *En dehors* s'inscrit dans la continuité des représentations traditionnelles de la Palestine :

" هناك جدتي حدثتني عن قريتها وعن أول الحروب مع القادمين الجدد"¹⁴³⁵

« Ma grand-mère m'a parlé de son village et des premières guerres contre les nouveaux arrivants. »¹⁴³⁶

L'image de la grand-mère qui raconte à son petit-fils ses souvenirs de la Palestine d'avant la *Nakba*, une Palestine villageoise de l'innocence que la guerre de 1948 a détruite, devient un topos de la littérature palestinienne et de la revendication nationale des Palestiniens.

Ces images sont déconstruites par le poète *Taha*, qui préfère la ville au village¹⁴³⁷ et qui raconte les vieilles dames du village sur un autre registre. Au contraire du récit de l'Histoire livré par le monologuant d'*En dehors* où les étrangers sont assimilés à la guerre et à l'occupation, le poète mentionne le rôle des Britanniques dans l'arrivée du cinéma dans son village natal.

¹⁴³⁴ Élias Sanbar et Farouk Mardam-Bey, *op. cit.*, p. 9.

¹⁴³⁵ Rāmī Ḥaḍīr, *op. cit.*, p.2.

¹⁴³⁶ Rami Khader, *op. cit.*, p. 1.

¹⁴³⁷ Voir la partie 2 du chapitre 5 intitulée « La ville de Haïfa ».

Le monologuant d'*En dehors* développe cette image de la grand-mère comme garante des souvenirs, de la mémoire individuelle et de l'Histoire :

"ستي كانت أول وحدة بتعلمني أشرب قهوة، اللة يرحمك يا ستي
بتذكر أني كنت دايماً أحاول أقنعها تعطيني رشفة أو ثنتين
بس كانت ترفض قال شو خايفة يطلعلي شوارب
بس محسوبكم كان يقدر في الآخر يسرق رشفة أو ثنتين
ستي كانت تحكي لي كل شيء
حكايات سيدي وكيف وقع في حبالها
كيف حبها وكيف حبه
كانت تحكي لي حكايات الحرب
والله تفاصيلها كانت أدق من كل كتب التاريخ إللي علمونا إياها في المدارس"
كانت تحدثني عمّا أوصلنا إلى هنا بجملته شهيرة
"يحرك سماهم"
"الدجاج بي فهم أكثر من الناس
ليش يا ستي؟
قلناك ما تشرب قهوة .. بطلعك شنب
تستعجلش
كل الجيوش العربية أجت بشناب وروحت بذناب
حط الكهوة¹⁴³⁸

« Ma grand-mère, que Dieu la garde, est la première à m'avoir fait goûter le café.

Je me souviens que j'essayais toujours de la convaincre de me laisser en boire une gorgée ou deux.
Mais elle refusait car j'étais encore jeune et elle avait peur que des moustaches me poussent sur le visage.

Mais je parvenais toujours à boire une gorgée ou deux à la dérobée.

Ma grand-mère me racontait tout :

Les histoires de mon grand-père

Et comment elle avait réussi à le faire tomber amoureux d'elle.

Elle me racontait les longues histoires de la guerre

Dont les détails étaient bien plus nombreux que dans les livres d'histoire.

Elle me racontait comment nous en sommes arrivés là avec sa fameuse phrase :

« -Les poules sont plus intelligentes que les humains.

- Pourquoi, grand-mère ?

- Ne bois pas de café sinon ta moustache va pousser. Ne sois pas pressé.

¹⁴³⁸ Rāmī Ḥaḍīr, *op. cit.*, p. 5.

- Tous les soldats arabes sont arrivés avec une moustache et ils sont rentrés chez eux avec une queue. Pose ce café. »¹⁴³⁹

L'image de la grand-mère et de la tasse de café s'inscrivent dans un réseau de référentialité marqué par la poésie de Mahmoud Darwich, « À ma mère », qui les a érigées comme des topoï de la littérature palestinienne :

« J'ai la nostalgie du pain de ma mère,
Du café de ma mère,
Des caresses de ma mère... »¹⁴⁴⁰

L'image d'une Palestine ancrée dans son milieu naturel et bucolique est reprise par le monologuant d'*En dehors* :

" هذه الأقدام ليست من بلدي، هي لا تشبه كيف نمشي بخطانا واثقين بين العشب والزعتر " ¹⁴⁴¹
« Ces pas ne viennent pas de mon pays, ils ne ressemblent pas à notre manière de marcher, sûrs entre l'herbe et le thym. »¹⁴⁴²

Mais, par l'appropriation de ces images traditionnelles, de nouvelles formes émergent :

" هالولد بايدو عكاز
و عمرو صغير كثير
كان بيوم وخافو الناس
وتركو البيت وراحو بعيد
وكان كل ما الغريه كانت تكبير
هو بعمره يرجع يصغر أكثر
كان عندو بيت، كانت ستو تحكي حكاية
فيها عتمة وفيها بيوت
كان ياما كان، كان هون الخير
من هون طار الطير وحمل معو الحكاية " ¹⁴⁴³

« Ce garçon tient une canne à la main
Il est très jeune
Un jour, les gens ont eu peur
Ils ont quitté leur maison et sont partis loin
Plus le sentiment de nostalgie croissait

¹⁴³⁹ Rami Khader, *op. cit.*, p. 4.

¹⁴⁴⁰ Mahmoud Darwich, *op. cit.*, p. 16.

¹⁴⁴¹ Rāmī Ḥaḍīr, *op. cit.*, p. 3.

¹⁴⁴² Rami Khader, *op. cit.*, p. 2.

¹⁴⁴³ Rāmī Ḥaḍīr, *op. cit.*, p. 3.

Et plus il rajeunissait
Il avait une maison, sa grand-mère racontait des histoires
Elle parlait d'ombre et de maisons.
Il était une fois. Il était le bon
Et d'ici, l'oiseau s'est envolé avec l'histoire. »¹⁴⁴⁴

La figure traditionnelle du vieil homme, une canne à la main, est employée pour être reprise : c'est un jeune homme qui porte une canne. Le départ de l'oiseau marque également une nouvelle forme de représentation de la Palestine. L'oiseau migrateur, fréquemment employé, ne revient plus et s'envole avec l'Histoire et les souvenirs.

Un demi-sac de plomb semble s'intégrer dans le réseau des images traditionnelles de l'espace palestinien. La mise en scène participe à l'affirmation de ce choix avec des costumes qui font référence au folklore et à la tradition. Le personnage de Camélia porte une robe brodée dans le style traditionnel palestinien. La broderie est souvent utilisée comme symbole d'unité nationale. Les personnages masculins portent également un costume qui fait référence au folklore palestinien et que l'on retrouve dans les performances de *dabke*¹⁴⁴⁵ :



¹⁴⁴⁴ *Ibidem*, p. 1-2.

¹⁴⁴⁵ Voir p. 56.

Un demi-sac de plomb, Reem Talhami, TNP/El-Hakawati, Jérusalem, 2 décembre 2014.
Photo Najla Nakhlé-Cerruti.



Un demi-sac de plomb, Reem Talhami, TNP/El-Hakawati, Jérusalem, 2 décembre 2014.
Photo Najla Nakhlé-Cerruti.



Un demi-sac de plomb, Raġā'ī Ṣandūqa (à gauche) et 'Abd al-Salām 'Abdūh (à droite), TNP/El-Hakawati, Jérusalem, 2 décembre 2014. Photo Najla Nakhlé-Cerruti.

Le décor participe également à la représentation d'un espace folklorique. Le sol est recouvert d'un tapis de style oriental et un paravent en bois est placé derrière l'estrade sur laquelle le joueur de luth est assis. Des tasses de café sont servies aux spectateurs des premiers rangs, installés autour de tables rondes. Les tasses et la cafetière sont également de style oriental. Le café, topos de la littérature palestinienne, est utilisé mais repris dans une forme matérielle pour montrer qu'au théâtre, les objets et la matérialité constituent un langage au même titre que le langage du texte.

Tous ces éléments intègrent le folklore et les traditions à l'identité collective palestinienne. Ils constituent un moyen d'expression et d'affirmation de cette identité.



Un demi-sac de plomb, Reem Talhami, Kan'ān al-Ġūl et Raġā'ī Ṣandūqa (de haut en bas).
Page Facebook de la pièce.



Un demi-sac de plomb, Kan'ān al-Gūl, TNP/El-Hakawati, Jérusalem, 2 décembre 2014. Photo Najla Nakhlé-Cerruti.

Le temps parallèle compte une mention unique et indirecte de la Palestine :

" وديع: دقني منيحة صح؟

صالح: اه شلبييه.

رامي: ودقني كيف؟

صالح: دقنك، احلى دقن بكل فلسطين."¹⁴⁴⁶

« - Wadī' : Ma barbe est belle, non ?

- Saleh : Oui, sexy.

- Rami : Et la mienne ?

- Saleh : Ta barbe est la plus elle de toute la Palestine ! »¹⁴⁴⁷

La réplique de Saleh qui constitue l'unique mention de la Palestine est réalisée sur le ton de l'humour. Elle participe ainsi à l'opération de démythification de la Palestine. L'image de Palestine, solennelle et intouchable, disparaît au profit d'une mention humoristique, voire ironique du lieu—Rami, le plus jeune des détenus en fin de puberté n'a pas de barbe.

¹⁴⁴⁶ Baššār Murqus, *op. cit.*, p. 38.

¹⁴⁴⁷ Bashar Murkus, *op. cit.*, p. 38.

2.2. Les nouvelles formes du territoire

Deux nouvelles formes du territoire émergent : une Palestine intime et une Palestine-monde. Opposées, ces deux formes présentent deux manières de représenter la Palestine. Elles permettent d'élargir l'étendue des représentations.

2.2.1. Palestine intime

Le corpus laisse une large part aux récits individuels. Les textes racontent sur scène le Palestinien plus que la Palestine, l'individu plus que le collectif. Placé au centre, l'individu devient le héros des pièces. Les sentiments des héros constituent le cœur du récit au profit desquels l'action dramatique classique disparaît.

Le locuteur monologuant de *Dans l'ombre du martyr* livre, sur le ton de la confiance et comme s'il se parlait à lui-même, ses peurs pendant la seconde Intifada :

" جابر... قدر يهرب مني كمان مرة... "

الكتاب هالقد بيشدّ، ما بشعر بغيابه إلا لما يخفت الضوء، بعد شوي بتعتم، بستنى وأنا خايف على حدود المنطقة السكنية، مطرح ما بتبداء الأرض البور، بس مش مسترجي أفوت في البرية. خايف على جابر، بس عقارب وحيايا البور مخوفيتني أكثر. أخيراً، ببيجي كم كلب ; والا هو معهم، بيعرج شوية. اصبع اجره نص مخلوع... " 1448

« Jaber... il a encore réussi à m'échapper... »

Le livre est si captivant, je ne remarque son absence que quand la lumière baisse, bientôt il fera noir, j'attends apeuré à la limite de la zone habitée, là où commence le terrain vague mais je n'ose pas m'engager dans la garrigue. J'ai peur pour Jaber mais les scorpions et les serpents du terrain vague me font encore plus peur. Finalement, quelques chiens apparaissent et en leur compagnie je l'aperçois qui boitille. Son orteil est à demi arraché... »¹⁴⁴⁹

Le discours disloqué plonge le spectateur dans les pensées du monologuant. Il exprime ses angoisses et fait part de ses commentaires :

" ما كانش بيكي، وما أترش فيه إني انا بيكي. كان وكأنه ما بيتأثر لما كانت إنا ترعل. بعدبها بمدة ت فهمت إنه كان يختفي كل يوم في البرية على أمل يوصل إسرائيل ويحمي إمي من اليهود لما تكون في الشغل هناك. عمره ما كان يحكى عن مشاعره. بس كان يكفي إنه واحد يقتل صرصور قدامه عشان يثور بركانه لدرجة إنه كنا نغكر "

¹⁴⁴⁸ Franswā Abū Sālim, *op. cit.*, p.13.

¹⁴⁴⁹ François Abou Salem et Paula Fünfeck, *op. cit.*, p. 10.

« Il ne pleurait pas, ça ne l'a pas ému que moi je pleure. On aurait dit que ça ne le touchait pas quand notre mère se fâchait. Bien plus tard, j'ai compris qu'il disparaissait tous les jours dans la garrigue espérant arriver en Israël pour protéger ma mère des Juifs quand elle était au travail là-bas. Il ne parlait jamais de ses sentiments.

Mais il suffisait que quelqu'un tue un cafard pour l'enrager à un point qu'on aurait pu croire qu'il allait tuer le fauteur. »¹⁴⁵¹

Les angoisses du monologant sont associées au temps passé. Le présent apporte un éclairage et une distance qui lui permettent de les calmer.

Dans *Le temps parallèle*, Le personnage de Murad fait également part de ses appréhensions à ses codétenus :

" مراد: الحكي بخوفني.

وديع: ليش؟

مراد: (يضحك)

وديع: وطى صوتك اسا بفيقو الشباب ومنعدش نخلص.

مراد: انت فاهم علي ليش.

وديع: فش اشني بخوف هون، هاي آخر مرحلة.

مراد: انا بديش اكون هون.

وديع: فش حدا بدو يكون هون." 1452

« - 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.

- 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. »¹⁴⁵³

¹⁴⁵⁰ Franswā Abū Sālim, *op. cit.*, p.13.

¹⁴⁵¹ François Abou Salem et Paula Fünfeck, *op. cit.*, p. 10.

¹⁴⁵² Baššār Murqūš, *op. cit.*, p. 9-10.

¹⁴⁵³ Bashar Murkus, *op. cit.*, p. 9-10.

Une intimité scénique se développe, supportée par la construction en huis-clos étudiée dans le chapitre précédent. Et d'ailleurs, dès l'ouverture de la pièce, le spectateur est plongé dans l'intimité des détenus et dans le quotidien de leur vie en prison :

1"

| في ساحة السجن |

(وديع، فؤاد، صالح – في الفورة)

صالح: (يبحث في جيبه) وين راحت القداحة؟

وديع: (يتوقف عن المشي، البقية يستمرون بالمشي، ينظر باتجاه المدخل)¹⁴⁵⁴

« 1- Dans la cour de la prison

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

- 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.)¹⁴⁵⁵ »

Tout au long de la pièce, ce même personnage, Saleh, le plus âgé de tous, cherche son briquet. Cet élément ne sert pas à l'évolution de l'action ou à la réalisation de la quête qui anime le héros. Sa fonction est de créer une forme d'intimité scénique et textuelle. Elle donne forme à une autre forme d'intimité qui se construit sur le paradoxe de la rencontre entre le ton de la confiance et le caractère collectif d'une représentation théâtrale. Ainsi, le public se trouve placé au cœur du processus de création, qui met en tension ses différents pôles : la scène et la salle. C'est par l'intimité partagée que le public joue son rôle, entendu ici au sens brechtien. Le processus de distanciation, développé par Bertold Brecht, prend ici tout son sens et suit le principe de base : « Car il s'agit ici de développer des arts : l'art dramatique et l'art du spectateur ». Par le passage aux théories de Brecht, la question de l'intimité pose également celle de l'acteur et de son travail de jeu, ou, telle que la pose l'auteur dans *L'Art du comédien*, celle de « l'art et du métier de comédien dans une poétique générale du théâtre. »¹⁴⁵⁶. Par cette intimité, une relation privilégiée s'établit entre le comédien et le personnage qu'il incarne et le spectateur. La relation triangulaire établie par Brecht trouve sa pleine expression dans l'intime partagé sur scène.

La pratique du genre théâtral semble arriver à un état de maturité. C'est-à-dire que le genre se détache de la revendication politique, il n'est plus employé uniquement comme outil de la

¹⁴⁵⁴ Baššār Murqus, *op. cit.*, p. 3.

¹⁴⁵⁵ Bashar Murkus, *op. cit.*, p. 3.

¹⁴⁵⁶ Bertolt Brecht, *L'art du comédien: écrits sur le théâtre*, Paris, L'Arche, 1999.

contestation et de la revendication mais il se développe avec des outils esthétiques et artistiques. Les différents éléments du processus de création et de représentation sont questionnés sur la scène palestinienne où la question du public et de son rôle se pose.

Dans l'ombre du martyr engage le public directement dans le processus de création et de représentation :

" ما حدا بيطلعه يحكم عليّ إلا أنا. وما حدا رح يكون أصعب مني على نفسي في المحاكمة.

لكن أنا أنت.

لكن ما بدّي إياك تكون أنا.¹⁴⁵⁷

« Personne n'a le droit de me juger à part moi. Et personne ne sera plus dur à faire mon procès que moi-même.

Mais je suis toi-même.

Mais je ne veux pas que tu sois moi. »¹⁴⁵⁸

Les périodes précédentes de l'Histoire de la dramaturgie palestinienne s'inscrivent dans un rapport différent au public. Il semble que le changement de nature de ce rapport soit conditionné par un changement dans l'expression des représentations de la Palestine. D'une Palestine revendiquée directement et politiquement, la disparition de l'espace palestinien directement mentionné permet de passer à une dramaturgie dont les objectifs dépassent le politique, auquel le genre était restreint, pour des objectifs littéraires, poétiques et esthétiques. Le genre acquiert alors ses propres spécificités et se détache de la Palestine, comme contexte de création et comme référent de représentation, et de l'enfermement qu'elle peut entraîner pour la pratique théâtrale. Contre l'emprisonnement de la Palestine de son propre théâtre dans du local, les textes du corpus s'inscrivent dans les questionnements et les productions mondiales. Par ce détachement du contexte local, qui se réalise en s'appuyant sur le développement d'une forme de représentation par l'intime, la Palestine accède au reste du monde.

2.2.2. Une Palestine-monde

¹⁴⁵⁷ Franswā Abū Sālim, *op. cit.*, p. 16.

¹⁴⁵⁸ François Abou Salem et Paula Fünfeck, *op. cit.*, p. 13.

La pièce *À portée de crachat* se termine par l'idée que le récit palestinien s'adresse au monde :

" حم هون... حم هون , حم كثير.

الشمس قويه ببلادنا.

الشمس هون قويه لدرجه مشمكن ما يتغيشو العينين منها . مشرح اقدر هون, مثل ما تمتعت هناك, ابحر
دغري بالشمس. مدوا الليل. مدوه. تخلوهوش يمرق . وطني غرقان. حاجب عني الالهام وتاركني عاري
وشفاف قدام قدري, مثل ما الشمس غبشت عيني
ثلاث مرات.

المره الاولى لما اتطلعت فيها, المره الثانيه لما اتطلعت فيها , والمره الثالثه لما حاولت اعطيها بكيس نايلون.
أنا بديش صبح. حاسس برد قارس لما اللي حولي بنقطه عرق وتفافه, برد قارس.
مدوا الليل, مدوه من طرفه الأول لطرفه الثاني لليل."¹⁴⁵⁹

« Il faut chaud ici... très chaud... Je tire les rideaux pour rester dans le noir. Une autre journée commence. Le soleil tape dure dans ce pays. Et il brille si fort, qu'on devient aveugle si on le fixe trop longtemps. Ici, je ne pourrais pas le regarder, comme j'aimais le faire là-bas. Oui, le soleil tape dur. Fermez les rideaux, retenez la nuit. Empêchez-là de s'enfuir. Retenez-là. Mon pays a sombré. Il m'a privé de vision, il m'a mis à nu et m'a livré à mon destin. Comme le soleil qui, par trois fois, m'a aveuglé. La première fois, quand je l'ai regardé en face, la deuxième, quand je l'ai regardé en face et la troisième, quand j'ai essayé de m'en protéger avec un sac plastique. Je ne veux pas que le matin se lève. Je ressens un froid terrible, alors que la foule, en bas, sue à grosses gouttes et crache sans désesparer –un froid glacial. Retenez la nuit, tendez-la bien, étirez-là, étirez-la encore, encore... »¹⁴⁶⁰

Par la mobilisation d'un réseau de sensations, le monologant exprime un mal qu'il ressent dans son corps : il a chaud et froid en même temps, le soleil qui tape trop fort l'aveugle et il veut rester dans le noir. La répétition de l'adverbe de lieu « ici » indique que son état est lié à l'endroit dans lequel il se trouve.

L'adresse finale au public par l'emploi du pronom de la deuxième personne du pluriel « vous » donne au dernier message du monologant une portée universelle. Il fait part de ses émotions et de ses questionnements en tant qu'être humain et pas en tant que Palestinien. C'est sa condition humaine qui prime et qui prend le dessus sur sa condition de Palestinien. Cette condition n'occupe pas la dernière réplique bien qu'elle occupe toute la pièce et qu'elle en soit la raison d'être.

¹⁴⁵⁹ طاهر نجيب, *op. cit.*, p. 22.

¹⁴⁶⁰ Taher Najib, *op. cit.*, p. 38.

Le poète dans *Taha* livre le récit de sa vie telle que son cours a été décidé une fois l'État d'Israël créé. Sa condition de Palestinien et la Palestine occupent une place centrale dans la narration, mais pourtant, la pièce s'achève sur le récit du récital des poètes arabes qui se tient à Londres et la victoire personnelle du poète sur la vie. La pièce s'achève sur la récitation d'un poème qui ne mentionne pas la Palestine mais décrit la condition de l'homme gouverné et dominé. Le monologuant conclue par le récit sur le registre personnel et individuel :

"عبد الهادي يُصارحُ دولةً عظمى

في حياته
ما قرأ ولا كتب.
في حياته
ما قطع شجرة،
ولا طعن بقرة.
في حياته، ما جاب سيرة النيويورك تايمز؛
بغياها.
في حياته
ما رفع صوته على أحدٍ
إلا يقوله:
«تفضل...»
«والله العظيم غير تتفضل»

ومع ذلك،
فهو بحيا قضية خاسرة.
حالته،
مبئوس منها،
وحقّه ذرة ملح،
سقطت في المحيط.

أيها السادة !!
إنّ مؤكلي، لا يعرف شيئاً عن عدوّه !!

وَأُوكِّدُ لَكُمْ،
أَنَّهُ لَوْ رَأَى بَحَّارَةُ الْإِنْتِرْبِرَائِزِ
لَقَدَّمَ لَهُمُ النَّيِّضَ الْمَقْلِي،
وَلَبَّنَ الْكَيْسَ !!

هالمرة القاعة ما ضحكت، إنما وقفت على إجريها وزقفت
أنا هيك، في حياتي ما أجاني إشي لعندي بسهولة، أنا أصلاً أجيت عالدينا غصب عنها، مش بخاطرها، ما كان
بدها ايانى....¹⁴⁶¹

« Abd el-Hadi lutte contre une superpuissance

De toute sa vie
Il n'a ni lu ni écrit.
De toute sa vie
Il n'a coupé un arbre
Ni égorgé une vache.
De toute sa vie, il n'a parlé sur le dos
Du New York Times,
Il n'a élevé la voix sur personne
Sauf pour dire :
« Entrez, s'il vous plaît,
Par Dieu vous ne pouvez refuser. »

Malgré cela,
Sa cause est perdue,
Sa situation
Est désespérée
Et son droit un grain de sel
Tombé dans l'océan.

Mesdames, Messieurs :
Sur mon ennemi mon client ne sait rien.
Et je vous assure que s'il croisait les marins de l'Entreprise
Il leur servirait une omelette
Et du fromage blanc !

¹⁴⁶¹ 'Āmir Ḥilēhel, *op. cit.*, p. 38-39.

Cette fois, la salle ne rit pas, elle se leva et applaudit.

Je suis comme ça. Toute ma vie, je n'ai rien eu facilement. D'ailleurs je suis venu au monde contre son gré, contre sa volonté. Le monde ne voulait pas de moi. »¹⁴⁶²

La récitation de ce poème, complétée par le commentaire final du poète-monologuant, affirme la centralité de l'individu dans le récit qu'il vient de livrer sur scène. Le poème se présente comme une mise en abyme du récit de vie et trois niveaux de référentialité apparaissent : la fiction dans la poésie, la fiction sur scène et la réalité. Ces trois niveaux se rejoignent autour de la réflexion menée sur l'individu et l'humanité. C'est autour de cette humanité que les pièces proposent une réflexion sur l'identité.

¹⁴⁶² Amer Hlehel, *op. cit.*, p. 36-37.

Conclusion de chapitre

À la lumière de l'étude menée dans ce chapitre à partir de productions emblématiques dans l'élaboration du mythe littéraire de la Palestine, il apparaît que les pièces du corpus se démarquent des représentations traditionnelles de l'espace littéraire palestinien.

Les pièces qui précèdent celles du corpus s'inscrivent dans les représentations traditionnelles de la Palestine. Ces représentations de l'espace palestinien, sont soutenues par la mise en place de différentes temporalités ou périodes de l'Histoire, imaginaire ou réelle, de la Palestine. Le passé est le temps du mythe : un temps mythique de la lutte pour la liberté souveraineté et un temps folklorique pour l'affirmation de l'identité et la revendication de son existence. Ces éléments communs aux productions disparaissent en 2006 avec l'expérience d'*À portée de crachat* qui, alors, marque un tournant dans l'histoire du théâtre palestinien. Ce tournant correspond à un changement d'ordre esthétique dans les productions. La Palestine n'y est plus représentée par la construction d'un mythe. Au contraire, une forme de déconstruction du mythe se met en place dans les pièces du corpus.

La déconstruction du mythe de la Palestine s'appuie sur différents procédés dont tout d'abord le rejet de la terre traditionnellement célébrée. La terre est désignée comme une traîtresse. C'est elle qui porte la responsabilité de la perte et de la dépossession subies. La terre est également désignée comme sanguine et meurtrière, à l'opposé de l'image traditionnelle de la terre nourricière. Finalement, dans la continuité de l'expression de la condition humaine développée dans le chapitre précédent, la terre est étroite. C'est-à-dire que le Palestinien sort de sa condition palestinienne pour revendiquer son humanité.

Une forme de non-lieu se développe alors dans les pièces du corpus. Paradoxalement, la centralité de la dimension spatiale se construit en l'absence de mention directe et explicite des lieux qui construisent une image traditionnelle de la Palestine. De nouvelles formes de représentation du territoire et de construction de l'espace de la dramaturgie émergent alors. Ces formes se construisent sur le développement d'une forme d'intimité scénique qui permet de raconter la Palestine du point de vue de l'individu, central tel que le chapitre précédent l'a montré. Par l'individualité et l'humanité, un message à portée universelle s'élabore sur scène.