



HAL
open science

La Palestine sur scène. Une approche géocritique du théâtre palestinien (2006-2016)

Najla Nakhlé-Cerruti

► **To cite this version:**

Najla Nakhlé-Cerruti. La Palestine sur scène. Une approche géocritique du théâtre palestinien (2006-2016). Littératures. Université Sorbonne Paris Cité, 2017. Français. NNT : 2017USPCF037 . tel-02388084

HAL Id: tel-02388084

<https://theses.hal.science/tel-02388084>

Submitted on 1 Dec 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Institut National des Langues et Civilisations Orientales

École doctorale N°265

Langues, littératures et sociétés du monde

CERMOM

THÈSE

présentée par

Najla Nakhlé-Cerruti

soutenue le 30 novembre 2017

pour obtenir le grade de **Docteur de l'INALCO**

Discipline : Littératures et civilisations

La Palestine sur scène *Une approche géocritique du théâtre palestinien (2006-2016)*

Thèse dirigée par :

Luc Deheuvels

Professeur des Universités, INALCO

RAPPORTEURS :

Laurence Denooz

Professeur des Universités, Université de Lorraine

Monica Ruocco

Professeur des Universités, *L'Orientale*, Naples

MEMBRES DU JURY :

Sobhi Boustani

Professeur des Universités, INALCO

Luc Deheuvels

Professeur des Universités, INALCO

Laurence Denooz

Professeur des Universités, Université de Lorraine

Monica Ruocco

Professeur des Universités, *L'Orientale*, Naples

Bertrand Westphal

Professeur des Universités, Université de Limoges

Remerciements

Je ne peux commencer ce travail sans exprimer toute ma gratitude envers Luc Deheuvels. Sa confiance et son soutien m'ont portée depuis ma deuxième année d'étude de la langue arabe à l'Inalco. Il m'a donné le courage d'aller au Caire et à Damas pour étudier cette langue dont il m'a transmis la passion. Il m'a aussi encouragée à passer l'Agrégation d'arabe et m'a donné envie de croire en la réussite au concours. Sans lui, je n'aurais pas pu réaliser ce parcours qui m'a menée jusqu'à la thèse.

Je remercie également Sobhi Boustani qui m'a suivie depuis l'Agrégation et mes premiers travaux de recherche. Pendant mes années de thèse, il m'a toujours soutenue pour que je puisse réaliser des séjours de terrain, indispensables, dans les meilleures conditions.

Je suis reconnaissante envers mon laboratoire, le CERMOM et l'École doctorale de l'Inalco pour les soutiens qui m'ont été apportés. Je remercie Jean Tardy et Chantal Verdeil qui ont fait en sorte que je puisse continuer à travailler ma thèse au mieux tout en assurant mes charges d'enseignement à l'Inalco

Je remercie également le Conseil Scientifique de l'Institut Français du Proche-Orient qui m'a offert l'opportunité de commencer cette thèse à Jérusalem en m'attribuant une Aide à la Mobilité Internationale de deux ans à Jérusalem, de 2013 à 2015.

Je remercie Christophe Ayzac, Augustin Favereau et Benoît Tadié du Consulat Général de France à Jérusalem.

Je remercie aussi le Conseil Scientifique du Centre de Recherches Français de Jérusalem et Julien Loiseau de m'avoir accueillie pour deux mois à Jérusalem à l'été 2016 avec une Aide à la Mobilité.

Merci à Abdelfattah Abusrour, Imane Aoun, Mohammad Chouli, Kamel El Basha, Hassan El Geretly, Mas'ûd Hamdan, Nahed Hannoona, Jamal Hindawi, Amer Hlehel, Mahmoud Hourani, Rami Khader, Amer Khalil, Waseem Khair, Hussam al-Madhun, Ramzi Maqdisi, Artur Milner, Edward Mouallem, Bashar Murkus, Taher Najib, Mitri Raheb, Afif Shlewet, Jamal al-Rozzi, Reem Talhami, Amir Nizar Zuabi. Ils m'ont accordé leur temps et m'ont ouvert leurs archives à Jérusalem, Ramallah, Bethléem, Gaza, Acre, Haïfa, Le Caire, Beyrouth, Chatila et Saïda.

Je remercie Carole Boidin pour ses précieux conseils, son écoute et son aide.

Du fond du cœur, je remercie ma mère, mon père, ma sœur Sarah, mes frères Pablo et Tanios, Marion et Simon pour leur amour et leur soutien inconditionnels.

Je remercie Etienne Albenque, Claire Beaugrand, Robin Beaumont, Virginia Cassola, Michel Dabdoub, Mathieu Eychenne, Claire Gallien, Elsa Grugeon, Boris James, Augustin Jomier et Karim Kattan pour leur amitié et leur soutien.

Merci à ma mère, Tanios, Jérémie Bonhomme, Réjane et Jean-Yves Bordier-Cochois, Morgane Cochois, Sylvie et Philippe Coquelin, Carmen et Serge Legear, Christine et Claude Tanguy, Giovanni Guzetta et Jean-Baptiste Perrin, Emmanuelle et Bruno Perrin, d'être venus me rendre visite à Jérusalem.

Merci à la famille Anastas qui m'a ouvert sa maison et a fait de Bethléem un autre chez-moi.

Enfin, je remercie Yousef que je n'aurais jamais rencontré sans ce travail. Sa patience, son intérêt et sa présence -de près ou de loin- m'ont portée et m'ont toujours donné de la force et de l'énergie.

Remarques liminaires

Pour rendre la lecture plus fluide et aussi parce que notre objet se développe dans un contexte français et plus largement international, nous avons choisi de donner les noms propres dans leur orthographe telle qu'elle est acceptée en français, quand elle existe. La première occurrence de ces noms est accompagnée de leur transcription en arabe. Pour les autres, nous avons adopté le système de translittération de la revue *Arabica*.

L'orthographe des noms des théâtres palestiniens, a été conservée telle qu'elle que les institutions ont décidé de l'écrire en caractères latins. De la même manière que pour les noms propres, la première occurrence de ces noms est accompagnée de leur transcription en arabe.

Les textes du corpus sont cités dans leur version originale et dans leur traduction que nous proposons en annexe. La référence du texte original, en arabe, est donnée en translittération, par exemple : Baššār Murquṣ, *Al-zaman al-muwāzī*, p. 2. La référence du texte traduit, quant à elle, est donnée en caractères latins dans l'orthographe acceptée en français, par exemple : Bashar Murkus, *Le temps parallèle*, p. 2.

Tableau de translittération

ظ	z̤
ع	ʿ
غ	g̣
ف	f
ق	q
ك	k
ل	l
م	m
ن	n
ه	h
و	w/ū
ي	y/ī
ا	ā
اَ	a
اِ	u
اِي	i
اِي	ä

ء	ʾ
ب	b
ت	t
ث	t̤
ج	ǧ
ح	ħ
خ	ħ̣
د	d
ذ	d̤
ر	r
ز	z
س	s
ش	ʃ
ص	ʂ
ض	Ḍ
ط	ṭ

Table des matières

Remerciements	3
Remarques liminaires	5
TABLE DES MATIERES	7
INTRODUCTION	15
État de la recherche	17
1. Théâtre arabe	17
2. Théâtre palestinien	21
Faire du théâtre palestinien un objet littéraire	26
1. L'émergence de la pratique théâtrale en Palestine	27
2. Une approche géocritique du théâtre palestinien	28
3. Présentation du corpus	33
<i>À portée de crachat</i>	33
<i>Dans l'ombre du martyr</i>	34
<i>Un demi-sac de plomb</i>	35
<i>En dehors</i>	36
<i>Le temps parallèle</i>	37
<i>Taha</i>	38
Plan suivi	40
PREMIERE PARTIE L'EXPERIENCE PALESTINIENNE : LA SCENE ET LE TEXTE	43
Chapitre 1 La scène palestinienne : pratiques d'écriture et de création	45
1. La création en Palestine	47
1.1. À Jérusalem	47
1.1.1. La professionnalisation de l'activité et le rôle de François Abou Salem	47
1.1.2. Les problématiques actuelles	51
1.2. Des lieux de création dans les autres villes palestiniennes	54
1.2.1. Ramallah	54
Al-Kasaba	54
Ashtar	56
1.2.2. Bethléem et sa région	57
Alrowwad	57
Diyar	57
Al-Harah	58
1.2.3. Hébron	59
Naam	59
1.2.4. Jénine	60
Le Théâtre de la Liberté	60
2. La création palestinienne en Israël	62
2.1. Les artistes palestiniens et la scène israélienne	62
2.1.1. L'émergence de la présence palestinienne sur la scène israélienne	62
Les premières expériences des années 1970	64
Les débuts de la visibilité dans les années 1980	65
Les années 1990 : le temps des collaborations artistiques	66
La première tentative : <i>Roméo et Juliette</i>	66

Le premier théâtre mixte : le théâtre arabo-hébreu de Jaffa	68
2.1.2. Al-Midan : premier théâtre israélien consacré à la création palestinienne	72
Les débuts d'une création palestinienne subventionnée par l'État israélien	72
Le tournant de 2015 avec l'affaire du <i>Temps parallèle</i>	74
2.1.3. La création indépendante	77
Khashabi : le premier théâtre palestinien indépendant en Israël	77
2.2. La place de l'arabe dans la production palestinienne en Israël	80
2.2.1. Le cas d' <i>À portée de crachat</i> : de l'hébreu à l'arabe en passant par la scène internationale et la traduction en plusieurs langues (2006-2014)	80
2.2.2. Le retour à l'arabe	81
2.2.3. De nouvelles stratégies collectives : de l'écriture à la réception	85
L'écriture collective	85
Le rapport au public	86
Conclusion de chapitre	88
Chapitre 2 Le témoignage sur scène	90
1. De l'expérience vécue à la scène	90
1.1. <i>Les monologues de Gaza</i> et le Théâtre de l'Opprimé	91
1.1.1. Des sources d'inspiration multiples	91
Le Théâtre Forum	91
<i>Les Monologues du vagin</i>	92
1.1.2. La réappropriation des formes sur la scène palestinienne	93
1.2. Le témoignage et la mémoire	99
1.2.1. Le témoignage comme outil de consignation de la mémoire	99
La conservation de la mémoire dans <i>Un demi-sac de plomb</i>	100
La conservation de la mémoire dans <i>En-dehors</i>	104
1.2.2. De la mémoire individuelle à la mémoire collective	107
L'individu et l'Histoire	107
Des individus : le « Je » palestinien uni et global	112
<i>Les monologues de Gaza</i>	112
<i>Le temps parallèle</i>	113
<i>À portée de crachat</i>	114
2. Le témoignage pour créer un lien avec le public	115
2.1. Espaces de la scène et de la salle en dialogue	115
2.1.1. Le public placé au centre du processus	115
Les adresses au public et sa participation	115
Dans les pièces de Théâtre Forum	115
Dans <i>Les monologues de Gaza</i>	117
L'adresse dans <i>Dans l'ombre du martyr</i>	118
Dans <i>À portée de crachat</i>	120
2.1.2. L'humour	121
La connivence avec le public	121
La connivence avec le public d' <i>À portée de crachat</i>	121
La connivence avec le public de <i>Dans l'ombre du martyr</i>	123
L'humour pour l'acmé dramatique	125
2.2. D'autres lieux pour témoigner	128
2.2.1. Le théâtre hors les murs des espaces traditionnels et sur les lieux du témoignage	128
2.2.2. Le lieu et l'actualité	129
Conclusion de chapitre	131
Chapitre 3 Le travail littéraire et la part autobiographique	132
1. Le texte de théâtre : du support de mémoire à l'objet littéraire	132
1.1. Une construction complexe entre énonciation dialogique et énonciation narrative	133
1.1.1. Des références à des pratiques hybrides : le conteur	133
1.1.2. Des constructions narratives qui passent par des techniques narratives portées soit directement par le texte, soit par le relais de personnages narrateurs	134

Analepse	134
Ellipse	135
1.2. Un effort de réalisme, d'authenticité efficace qui passe par le récit de soi de la part des personnages	138
1.2.1. L'importance des récits de soi mis en scène	138
<i>Taha</i>	138
1.2.2. L'importance des récits de soi et autobiographiques par les auteurs	139
<i>À portée de crachat</i>	139
1.3. La poétisation de la référentialité	140
1.3.1. Une réalité qui dépasse la fiction	140
1.3.2. L'importance de l'utilisation de matériaux non fictionnels qui inspirent un discours littéraire	142
L'emploi des lettres dans <i>Le temps parallèle</i> et leur poétisation	142
1.4. Un spectacle total qui utilise d'autres pratiques artistiques	145
1.4.1. Poésie	145
1.4.2. Poésie et musique	150
1.4.3. Expression corporelle et danse	151
2. Le « Je » en scène	152
2.1. Le « Je » scénique, un anti-héros ?	152
2.1.1. Le souvenir de soi, entre récit et poésie	152
2.1.2. Le « Je » scénique et le reflet d'une généalogie héroïque ?	158
2.2. Comment parler sur scène à la première personne	160
2.2.1. « Je » et les autres	160
« Ils »	160
« Elle »	163
2.2.2. « Je » est les autres	167
Les frontières dépassées	167
Le temps dépassé	168
2.2.3. De l'auteur au spectateur	170
La fonction didactique	170
Le public israélien	171
Le public européen	171
Conclusion de chapitre	172

DEUXIEME PARTIE SUR SCENE, L'ESPACE TEL QU'IL EST PERÇU 175

Chapitre 4 De l'exil géographique à l'exil intérieur, dans son propre pays 177

1. « Le monologue, c'est l'exil. »	177
1.1. La parole solitaire sur scène	178
1.1.1. Le monologue et le territoire palestinien	178
1.1.2. Le monodrame comme moyen de faire entendre le récit palestinien	181
1.1.3. Le monologue et le récit	182
1.1.4. Le monologue inaugural d' <i>Un demi-sac de plomb</i>	185
1.2. Une architecture de la parole solitaire	188
1.2.1. Les didascalies	188
1.2.2. Les objets	191
<i>Dans l'ombre du martyr</i>	191
Le masque chirurgical et le miroir	191
Avant la représentation et la mise en scène : le texte comme objet	192
La blouse	194
Les chaises	194
<i>Taha</i>	195
La valise	195
La carte d'identité	197
<i>À portée de crachat</i>	199
1.3. Le monologue comme « choix d'agrégation dans un ordre extérieur. »	200

1.3.1.	L'intérieur	200
1.3.2.	Les adresses au public	205
	<i>Dans l'ombre du martyr</i>	205
	Les questions formulées par le monologuant d'À portée de crachat	207
2.	Les multiples lieux de l'exil	208
2.1.	La géographie littéraire de l'exil	208
2.1.1.	La multiplication des lieux causée par l'exil	208
2.1.2.	La langue contre l'exil	212
	<i>Taha</i>	213
	À portée de crachat	213
2.2.	La fragmentation de l'espace-temps de l'exil	215
	Conclusion de chapitre	223
Chapitre 5	Le lieu personnage	225
1.	La ville de Jérusalem dans <i>Un demi-sac de plomb</i>	225
1.1.	La description de la ville et ses différentes traditions	225
1.1.1.	Jérusalem, le sacré et le politique	226
1.1.2.	La mention de Jérusalem	227
1.1.3.	Célébrer la ville de Jérusalem : une ode dramaturgique	228
1.2.	Des « paysages personnages »	231
1.2.1.	Le personnage d'Abd al-Kader al-Husseini : le héros martyr	231
1.2.2.	Le personnage de Camélia : une mère résistante	240
1.2.3.	Le personnage du fils : entre folklore figé et désintéressement, voire désengagement	245
2.	La ville de Haïfa	248
2.1.	Haïfa ou la construction d'un mythe moderne	248
2.1.1.	La mémoire des lieux et sa consignation	248
2.1.2.	Haïfa ou la découverte de l'urbanité : modernité, liberté, réussite	250
2.2.	La remise en question de la coexistence : entre mythe et réalité	254
2.2.1.	L'incarnation de la ville-modèle : une forme d'utopie ?	254
2.2.2.	L'histoire et le mythe	257
	Conclusion de chapitre	262
Chapitre 6	L'espace de la dramaturgie	264
1.	L'espace et le rythme du récit	264
1.1.	L'ouverture	264
1.1.1.	La mention du lieu	264
	La mention du lieu par une didascalie	265
	La mention du lieu par une réplique	266
	La mention du lieu par la scénographie	267
1.1.2.	Lieu précis et connu	268
1.1.3.	Lieu incertain	269
1.2.	La temporalité conditionnée par la spatialité	272
1.2.1.	Temps incertain et lieu précisé	272
1.2.2.	Lieu incertain et temps précis	275
1.2.3.	L'évolution du rapport : inversion et équilibre	277
2.	L'élaboration de l'espace palestinien par les figures littéraires	281
2.1.	Le traitement des figures traditionnelles	283
2.1.1.	Le feda'i et le martyr	283
2.1.2.	Le prisonnier	286
2.1.3.	L'artiste	292
2.2.	La femme : figure de l'altérité verbale et scénique	305
2.2.1.	La mère	305
2.2.2.	L'être-aimé	311
	Le personnage d'Amira dans <i>Taha</i>	311
	Le personnage de Fida dans <i>Le temps parallèle</i> .	311
	L'infirmière dans <i>Dans l'ombre du martyr</i>	313

2.2.3. Les femmes et la conscience d'À portée de crachat	316
Conclusion de chapitre	321
TROISIEME PARTIE LES REPRESENTATIONS DE LA PALESTINE SUR SCENE	323
Chapitre 7 L'enfermement	325
1. Le huis-clos	325
1.1. La prison du <i>Temps parallèle</i>	326
1.1.1. La construction du <i>Temps parallèle</i>	326
1.1.2. La temporalité de la prison	327
1.1.3. La spatialité en huis-clos	333
1.1.4. La mise en scène pour exprimer le complexe spatio-temporel	336
1.2. L'Israélien comme pivot du huis-clos : le geôlier, l'Autre, la métaphore	340
1.2.1. Le personnage en présence : présence textuelle et présence scénique	340
1.2.2. Le geôlier et le héros	345
2. Frontières sans frontières	352
2.1. L'individu au centre des pièces	352
2.1.1. Des récits individuels	352
2.1.2. Des récits de solitude	354
2.2. De l'intérieur à l'extérieur : intimité(s) sur scène et lieux intimes	361
Conclusion de chapitre	364
Chapitre 8 Le mythe de la Palestine questionné	366
1. La chute du mythe	368
1.1. Des représentations mythiques de la Palestine au théâtre	368
1.1.1. Représenter le lieu et le mythe	368
1.1.2. Temps mythique de la lutte pour la liberté et la souveraineté	372
<i>Au nom du père, de la mère et du fils</i> : la première pièce de François Abou Salem, entre mythe et politique	374
<i>Mahjoub, Mahjoub</i> : l'affirmation des choix politiques au théâtre	374
1.1.3. Temps folklorique de l'affirmation de l'identité et de la revendication	375
Réappropriation, adaptation et folklorisation pour la revendication	376
Le tournant dans la représentation de la Palestine avec <i>Jéricho année zéro</i>	383
1.2. La Palestine comme élément de déconstruction de son propre mythe	384
1.2.1. « La terre est une traîtresse »	384
1.2.2. « La terre avide de sang »	389
1.2.3. « Et la terre nous est étroite »	395
2. Le non-lieu	397
2.1. Le lieu absent	398
2.1.1. Jérusalem	398
2.1.2. La Palestine	402
2.2. Les nouvelles formes du territoire	410
2.2.1. Palestine intime	410
2.2.2. Une Palestine-monde	413
Conclusion de chapitre	418
Chapitre 9 Symbolique identitaire dans l'expérience dramaturgique des Palestiniens	419
L'émergence de dynamiques identitaires par la scène et sur scène	419
1.1. Questionner l'identité	419
1.1.1. Le lieu et l'identité	420
1.1.2. La scène : un lieu de questionnement	423
1.2. Dépasser les frontières et rassembler	430
1.2.1. « Une identité dans un laboratoire » comme tentative d'élargissement du territoire	430
1.2.2. Construire une identité commune	433
Manifeste pour une nouvelle conception de l'identité	433
Éclatement et mémoire collective : le récit éclaté	434

<i>D'autres lieux : l'éclatement comme processus de rassemblement</i>	435
Conclusion de chapitre	446
CONCLUSION	447
De la Palestine sur scène au Palestinien en scène : témoigner, raconter, jouer	447
De nouvelles représentations de la Palestine	447
<i>Lieu réel et territoire fragmenté</i>	447
<i>Le lieu raconté</i>	449
<i>Une métaphore de la Palestine</i>	449
Élément pour une définition du théâtre palestinien : l'espace et la dimension spatiale dans le texte et sur scène	451
<i>Condoléances</i> ("عزّا", 2016) d'Amir Nizar Zuabi : présence dans l'absence	452
Une autre scène pour le théâtre palestinien	455
INDEX	457
TABLE DES ILLUSTRATIONS	461
ANNEXES	463
ANNEXE 1 : TABLEAU DES PIÈCES COLLECTÉES	465
ANNEXE 2 "בטווח יריקה" "רכב" À PORTEE DE CRACHAT, 2006	469
"בטווח יריקה"	470
"רכב"	480
ANNEXES 3 "نصّ كيس رصاص" UN DEMI-SAC DE PLOMB, 2010	503
"نصّ كيس رصاص"	504
Un demi-sac de plomb	545
ANNEXES 4 "في ظلّ الشهيد" DANS L'OMBRE DU MARTYR, 2011	595
في ظلّ الشهيد	596
Dans l'ombre du martyr	615
ANNEXES 5 : "خارج المكان" EN DEHORS, 2012	639
"خارج المكان"	640
notes de scénographie	648
En dehors	654

ANNEXES 6 "الزمن الموازي" <i>LE TEMPS PARALLELE</i> , 2014	659
"الزمن الموازي"	660
Le temps parallèle	721
ANNEXES 7 "طه" <i>TAHA</i> , 2014	783
"طه"	784
Taha	825
ANNEXE 8 : REPRESENTATIONS	863
ANNEXE 9 : ENTRETIENS	875
ANNEXE 10 : INVENTAIRE DES ARCHIVES PERSONNELLES ET PROFESSIONNELLES DE FRANÇOIS GASPAR DIT ABOU SALEM (1951-2011)	879
BIBLIOGRAPHIE	891

Introduction

Le 1^{er} octobre 2011, François Gaspar dit François Abou Salem (فرنسوا أبو سالم, né en 1941), homme de théâtre français né et installé en Palestine, se donne la mort depuis son domicile situé dans le quartier résidentiel d'Al-Tireh à Ramallah. La mort du fondateur de la première troupe professionnelle puis du premier théâtre en Palestine, le Théâtre National Palestinien, suit de quelques mois celle d'une autre figure emblématique du mouvement théâtral, Juliano Meir Khamis (جوليانو مير خميس, né en 1958). Ce dernier avait été assassiné le 4 avril de la même année alors qu'il sortait du théâtre qu'il avait fondé moins de dix ans plus tôt dans le camp de Jénine, le Théâtre de la Liberté.

Né de père hongrois et de mère française, François Abou Salem, à la fin de sa vie, supporte avec de plus en plus de difficultés ce qu'il ressent comme de la méfiance de la part des Palestiniens. Juliano Mer Khamis, quant à lui, né d'une mère juive israélienne et d'un père palestinien citoyen israélien, a dû se confronter à une opposition à ses activités dans le camp qui n'a cessé de croître jusqu'au jour de son assassinat.

Les deux hommes ont consacré leur vie à donner au théâtre palestinien un dynamisme dans la création et une place dans la société, pour le faire entrer sur la scène internationale et porter une voix alternative à la violence comme réponse à l'occupation israélienne. Leur mort peut en partie s'expliquer par le sentiment d'étrangeté, ressenti par François Abou Salem ou attribué à Juliano Meir Khamis par son assassin.

Ces deux événements laissent la communauté des gens de théâtre face à un vide, mais ils mettent également en lumière la complexité de leur intégration dans la vie théâtrale en Palestine. Ils révèlent les enjeux de la pratique théâtrale dans cette société comme vecteur de représentations de la Palestine et des Palestiniens et l'intérêt d'un tel objet de recherche dans la production contemporaine de cette période. Ils disent également l'importance de la pratique théâtrale dans la société palestinienne et sa force, peu souvent envisagée.

Effectivement, le dynamisme de l'activité demeure largement sous-estimé, voire ignoré et les créateurs eux-mêmes jugent que le théâtre palestinien est inexistant ou, quand il ne l'est pas, de mauvaise qualité. Seul, un intense travail de terrain, tel que celui qui a été mené de 2012 à 2017, permet de mettre au jour la réalité d'une pratique dynamique, de qualité, complexe et variée. La collecte de plus d'une centaine de textes non publiés, la cinquantaine d'entretiens

réalisés et la présence à une cinquantaine de représentations, nécessaires pour réaliser ce travail, réfutent cette idée que le théâtre palestinien n'existe pas ou n'est pas assez intéressant pour être pris en considération. Différents courants, différentes modalités et différents objectifs de création émergent à l'issue de ce travail et il est dès lors impossible de contester la réalité d'une pratique théâtrale riche et novatrice en Palestine.

État de la recherche

1. Théâtre arabe

La recherche dans le champ des études théâtrales, qui émerge au début des années 1950, a d'abord écarté le théâtre en arabe¹. Au moment de la fondation de l'*International Federation for Theatre Research* (« la Fédération Internationale pour la Recherche en Etudes Théâtrales ») en 1957, l'ouvrage de référence de George Freedley et John Reeves² ne consacre pas une page, parmi les sept-cent-soixante-douze, au théâtre en arabe³. L'ouvrage qui suit, d'Oscar Brockett, et qui devient dès sa publication en 1968 une référence pour les études théâtrales, ne comporte pas non plus de développement sur le théâtre pratiqué dans le monde arabe⁴. Brockett commence son ouvrage, de la même manière que ses prédécesseurs, par un développement sur les drames rituels dans l'Égypte pharaonique puis dans la Grèce antique. Il développe finalement explicitement l'idée que nulle création ni intérêt pour la pratique théâtrale n'existent en Égypte jusqu'en 1850. L'auteur conclut son chapitre en affirmant que les Égyptiens n'ont pas développé d'art théâtral et scénique pendant 3000 ans⁵. À partir de la fin des années 1960, de nombreuses études sont consacrées au « théâtre arabe », d'abord étudié comme un ensemble, sans forcément prendre en compte les différents foyers de production et leurs spécificités. Hamadi Ben Halima (1969)⁶ consacre une étude aux principaux thèmes du théâtre arabe entre 1914 et 1960 et Rachid Bencheneb (1970)⁷, un article. Les travaux de Paul Shawool (1989)⁸ ou encore de Nada Tomiche et Chérif Khaznadar (1969)⁹ sont parmi les premiers à dresser un panorama de la production et la font connaître plus qu'elles ne l'analysent. L'étude de Jacob Landau (1972)¹⁰ sur le théâtre et le cinéma

¹ Khalid Amine, Hazem Azmy et Marvin Carlson, « IFTR's Arabic theatre working group », *Theatre Research International*, vol. 35 / 3, 2010, p. 263–274, p. 263-266.

² George Freedley et John A. Reeves, *A History of the Theatre*, New York, Crown Publishers, 1941.

³ Khalid Amine, Hazem Azmy et Marvin Carlson, *op. cit.*, p. 263.

⁴ Oscar Gross Brockett, *History of the Theatre*, Boston, Allyn & Bacon, 1977.

⁵ *Ibidem*, p. 8.

⁶ Hamadi Ben Halima, *Les principaux thèmes du théâtre arabe contemporain de 1914 à 1960*, Université de Paris (1896-1968), Faculté des lettres, 1969.

⁷ Rachid Bencheneb, « Les grands thèmes du théâtre arabe contemporain », *Revue de l'Occident musulman et de la Méditerranée*, vol. 7 / 1, 1970, p. 9–14.

⁸ 1989 بول شاول، المسرح العربي الحديث، 1989-1976، لندن، رياض الرئيس للكتاب والنشر.

⁹ Chérif Khaznadar, *Le théâtre arabe*, éd. Nada Tomiche, Paris, Unesco, 1969.

¹⁰ Jacob Landau et Hamilton Alexander Rosskeen Gibb, *Etudes sur le théâtre et le cinéma arabes*, trad. Francine Le Cleac'h, Paris, Maisonneuve et Larose, 1965.

arabes écarte d'entrée de jeu la production théâtrale du champ littéraire et de son analyse en l'associant aux arts visuels. Les ouvrages de référence de Muhammad Badawi (1998)¹¹ s'inscrivent aussi dans ce type d'approche. Des études cherchent à inscrire le théâtre dans leur contexte historique comme celle de Luc-Willy Deheuvels (1995)¹² puis celle qu'il réalise avec Monica Ruocco (2007)¹³.

Quand elles se concentrent sur les foyers de production, les études cherchent principalement à écrire l'histoire de ce théâtre dans les différents pays. Pour la Tunisie, c'est le cas de l'étude de Hamadi Ben Halima (1974)¹⁴ publiée en français et de celles de Muḥammad 'Abāzah (1997, 2009)¹⁵, de Muḥammad Mas'ūd Idrīs (2007)¹⁶, de 'Izz al-Dīn al-Madanī (1986)¹⁷ publiées en arabe. L'histoire du mouvement théâtral en Algérie a également fait l'objet de travaux, notamment ceux de Rachid Bencheneb (1969)¹⁸, d'Ahmed Cheniki (2002)¹⁹, de Bouziane Ben Achour (2002, 2005)²⁰ en français. Les travaux de 'Abd al-Karīm al-Ġādīrī publiés en arabe et traduits en français par Taleb Brahim Daoud (2003)²¹ et ceux de Ali Sellali (2004)²² publiés en français s'intéressent aux origines du mouvement théâtral en Algérie. Les travaux consacrés à l'histoire du mouvement théâtral au Liban sont également nombreux. Ils se concentrent sur les origines de ce théâtre. La présentation d'une adaptation en arabe de

Jacob Landau et Hamilton Alexander Rosskeen Gibb, *Studies in the Arab theater and cinema*, Philadelphia, Etats-Unis d'Amérique, University of Pennsylvania Press, 1958.

Jacob Landau et Hamilton Alexander Rosskeen Gibb, ; *دراسات في المسرح والسينما عند العرب*, trad. أحمد مغازي et Aḥmad Muḡāzī, éd. لويس مرقص et Luwīs Murqūs, Le Caire, 1972, الهيئة المصرية العامة للكتاب, al-Hay'at al-Miṣriyyat al-'Ammat lil-Kitāb, 1972.

¹¹ Salma Khadra Jayyusi, Roger Michael Ashley Allen et Muhammad Mustafa Badawi, *Modern arabic drama: an anthology*, Bloomington, Indiana University Press, 1995.

Muhammad Mustafa Badawi, *Early Arabic drama*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988.

¹² Luc-Willy Deheuvels, « Le témoignage littéraire: roman et théâtre entre Orient et Occident », Dominique Chevallier et André Miquel (dir.), *Les Arabes, du Message à l'Histoire*, Paris, Fayard, 1995, p. 425–466.

¹³ Luc-Willy Deheuvels et Monica Ruocco, « L'évolution du théâtre dans l'entre-deux-guerres », in Boutros Hallaq, Heidi Toelle, (éds.), *Histoire de la littérature arabe moderne*, éds. Boutros Hallaq et Heidi Toelle, Arles, France, Actes Sud, 2007, p. 467-516.

¹⁴ Hamadi Ben Halima, *Un demi siècle de théâtre arabe en Tunisie (1907-1957)*, Publications de l'Université de Tunis, 1974.

¹⁵ محمد عبازة, *تطور الفعل المسرحي بتونس: من اللامركزية إلى التجارب*, تونس, مركز النشر الجامعي دار سحر للنشر, 1997. محمد عبازة, *تطور الفعل المسرحي بتونس: من اللامركزية إلى التجارب*, تونس, مركز النشر الجامعي دار سحر للنشر, 2009.

¹⁶ محمد مسعود ادريس, *في تاريخ المسرح التونسي: نصوص ووثائق*, تونس, دار سحر للنشر, 2007.

¹⁷ محمد سقانجي, *رواد التأليف المسرحي في تونس 1950-1900 دراسات ونصوص مسرحية*, تونس, عز الدين مدني, الشركة التونسية للتوزيع, 1986, vol. 1.

¹⁸ Rachid Bencheneb, *Regards sur le théâtre algérien*, Aix-en-Provence, 1969.

¹⁹ Ahmed Cheniki, *Théâtre en Algérie: itinéraires et tendances*, Thèse de doctorat, Université Paris-Sorbonne, 1993. Ahmed Cheniki et Robert Jouanny, *Le théâtre en Algérie: histoire et enjeux*, Aix-en-Provence, Edisud, 2002.

²⁰ Bouziane Ben Achour, *Le théâtre en mouvement: d'octobre 1988 à ce jour*, Oran, Dar el Gharb, 2002.

Bouziane Ben Achour, *Le théâtre algérien: une histoire d'étapes*, Oran, Dar el Gharb, 2005. 1 vol.

²¹ 'Abd al-Karīm Ġādīrī, *Les origines du spectacle algérien*, trad. Taleb Brahim Daoud, Alger, Publications Union des écrivains algériens, 2003.

²² Ali Sellali Allalou, *L'aurore du théâtre algérien: 1926-1930*, Oran, Dar el Gharb, 2004.

L'avare de Molière par Maroun Naqqash (مارون النقّاش, 1817-1855) à Beyrouth, en 1848, a longtemps placé le Liban comme le premier lieu de la pratique théâtrale dans le monde arabe²³, dans sa forme européenne importée²⁴. L'histoire du mouvement théâtral libanais fait l'objet des travaux, en arabe, de Hālida Sa'īd (1998)²⁵ et de Ğūrġ al-Rāsī (2010)²⁶. Ghassan Salamé (1974)²⁷ se concentre sur la pratique théâtrale dans sa dimension politique. Le contexte politique libanais intéresse particulièrement les chercheurs, notamment Mohamad Kalache (1987)²⁸ dans sa thèse et Tarek Salloukh (2005)²⁹ qui analyse les conditions de création et de réception dans le contexte politico-social confessionnel libanais. Quant à la Syrie, l'ouvrage d'Aḥmad Ziyād Muḥabbak (1984)³⁰ cherche à écrire l'histoire du mouvement théâtral. La question des origines est posée par Maya Hachem dans sa thèse de doctorat (1993)³¹ et par Adnan Ibn Dhurayl dans un ouvrage publié en arabe (1992)³².

Les travaux concernant l'Égypte sont très nombreux et mériteraient un état de la recherche à part. Nous ne retiendrons que les travaux de référence de Hafez Sabry (1984)³³.

Appliqué au genre théâtral où la langue constitue le matériau premier, l'emploi de l'arabe dans la production soulève des problématiques liées à sa situation particulière où cohabitent plusieurs registres : littéraire à l'écrit et dialectal à l'oral. Cette pluriglossie impose aux dramaturges de faire le choix d'un registre dans leur production puisque le théâtre se construit sur une contradiction linguistique de forme : c'est un genre littéraire, mais pratiqué à l'oral. En dialecte, la langue du registre oral, le théâtre a longtemps été écarté du champ littéraire pour cette raison et considéré comme hors des cadres de la production dite de « qualité ». Il a alors été relayé au second plan, tant de la production que des études, rares à s'intéresser à la

²³ Joseph Khoueiri, *Théâtre arabe, Liban, 1847-1960*, Louvain-la-Neuve, Cahiers théâtre Louvain, 1984, (« Arts du spectacle »).

²⁴ Chawki Hamzé, *L'Evolution du théâtre libanais à travers les influences occidentales*, ANRT, 1987.

²⁵ خالدة سعيد, *الحركة المسرحية في لبنان, 1975-1960: تجارب وأبعاد, بعلبك, لجنة المسرح العربي*, 1998.

²⁶ جورج الراسي, *المسرح اللبناني في عصره الذهبي: 1975-1970*, بيروت, دار الحوار الجديد, 2010. (« ذاكرة بيروت الثقافية », 7/4).

²⁷ Ghassane Salamé, *Le théâtre politique au Liban (1968-1973): approche idéologique et esthétique*, Beyrouth, Dar-el-Machreq, 1974.

²⁸ Mohamad Chafic el-Kalache, *La problématique du théâtre dans sa relation avec la réalité vivante: l'exemple libanais*, 1987.

²⁹ Tarek Salloukh, *Theater in Lebanon: production, reception and confessionality*, Transcript, 2005.

³⁰ أحمد زياد محبك, *حركة التأليف المسرحي في سورية 1967-1945*, دمشق, اتحاد الكتاب العرب, 1984.

³¹ Maya Hachem, *La production théâtrale en Syrie: acculturation ou folklore? L'oeuvre et l'époque de Al-Qabbânî, de 1865 à 1882*, 1993.

³² عدنان ابن ذريل, *رواد المسرح السوري: بين أواسط العشرينات وأواسط الستينيات*, دمشق, منشورات وزارة الثقافة, 1992.

³³ Šabrī Hāfīz, *Al-taḡrib wa-al-masrah: dirāsāt wa-ḡāhādāt fī al-masrah al-inglīzī al-mu'āšir*, Al-Qāhira, al-Hay'at al-miṣriyya al-'amma li-l-kitāb, 1984. (« دراسات أدبية », 8).

production en dialecte. Par exemple, l'étude d'Arlette Roth (1967)³⁴ et la thèse de Laïd Bellatreche (2012)³⁵ s'inscrivent dans les problématiques liées au choix du registre de langue dans la production algérienne. Dans un récent ouvrage, édité par Sobhi Boustani et Marie-Aimée Germanos (2016)³⁶ et consacré à la littérature dialectale, nous nous sommes intéressés au théâtre en dialecte de Raymond Jbara (1931-2015) et les utilisations de ce registre à des fins politiques et sociales³⁷.

Cependant, le nombre d'études consacrées au théâtre en arabe reste faible en comparaison avec celles consacrées à la prose et particulièrement à l'écriture romanesque. Plus de quarante ans après le développement des études sur le théâtre arabe, Heidi Toelle (2013) fait ce constat dans un article intitulé « À quand un « printemps » de l'analyse littéraire ? » :

« Sous le titre de *From New Values to New Aesthetics, Turning points in Modern Arabic Literature*, Stephan Guth and Gail Ramsay publient les Actes du 8^e colloque de l'EURAMAL qui s'est tenu Uppsala (Suède) du 11 au 14 juin 2008. L'ouvrage est composé de deux tomes respectivement intitulés *From Modernism to the 1980s* et *Postmodernism and Thereafter*. Le premier tome comprend onze articles dont dix en anglais et un en français, le second quinze articles dont dix en anglais et cinq en français. L'écrasante majorité de ces contributions, présentées dans les deux volumes selon l'ordre alphabétique des noms de leurs auteurs, est consacrée au roman ; deux articles du premier tome portent l'un sur le théâtre, l'autre sur la poésie, deux autres étant consacrés aux revues littéraires *Ši'r* et *Galīrī 68* qui, par un heureux hasard dû aux noms de leurs auteurs, se trouvent encadrer le volume ; un seul article au second tome porte sur la poésie en dialectal. La littérature égyptienne remporte le palmarès puisque la moitié des vingt-six contributions lui est consacrée soit entièrement (onze), soit partiellement (deux), les autres pays arabes figurant loin derrière. »³⁸

En note, elle précise le nombre d'études par pays :

« Irak : 3, Liban : 3, Maroc : 3, Syrie : 1, Palestine : 1, Yémen : 1, Algérie : 1, Arabie Saoudite : 1/2, Soudan : une toute petite partie de l'article. »³⁹

³⁴ Arlette Roth, *Le théâtre algérien de langue dialectale : 1926-1954*, Paris, F. Maspero, 1967. (« Domaine maghrébin »).

³⁵ Laïd Bellatreche, *Ould Abderrahmane Abdelkader « Kaki » ou l'expérience d'un théâtre populaire en Algérie*, Paris, 2012.

³⁶ Marie-Aimée Germanos et Sobhi Boustani (éd.), *La littérature arabe dialectale: un patrimoine vivant*, Paris, Karthala, 2016.

³⁷ Najla Nakhlé-Cerruti, « Du théâtre politique au théâtre philosophique : les multiples voix du théâtre de Raymond Ġbāra, ou l'affirmation d'un genre en dialecte », in Marie-Aimée Germanos, Sobhi Boustani (éds.), *La littérature arabe dialectale: un patrimoine vivant*, éds. Marie-Aimée Germanos, Sobhi Boustani, Paris, Karthala, 2016, p. 91-110.

³⁸ Heidi Toelle, « À quand un « printemps » de l'analyse littéraire? », *Arabica*, vol. 60 / 3-4, janvier 2013, p. 401-419, p. 401. »

³⁹ *Ibidem*, p. 41.

Le constat d'Heidi Toelle souligne, en plus de la faible part accordée au théâtre, la faible part accordée à la littérature palestinienne dans les études. Ce constat met ainsi en évidence la pertinence d'une étude menée sur le théâtre palestinien contemporain.

2. Théâtre palestinien

La difficulté de travailler sur le théâtre palestinien a laissé le champ de la recherche très peu fourni dans ce domaine⁴⁰. Les études souffrent d'archives laconiques et d'un manque de ressources qui rendent la documentation difficile sur les activités théâtrales⁴¹.

Le théâtre palestinien a essentiellement retenu l'attention des chercheurs dans le cadre d'études s'inscrivant dans des disciplines issues des sciences sociales, non littéraires, telles que la sociologie, l'anthropologie ou les sciences politiques. Ainsi, le contexte et son influence sur les conditions de création sont étudiés par l'artiste et historien de l'art Kamal Boullata (2004)⁴². Dans le cadre d'une étude sociologique, Abaher El Sakka (2007)⁴³ cherche à montrer le rôle des femmes et des hommes de théâtre dans leur société et le contexte spécifique de la société palestinienne. Les enjeux de la pratique théâtrale dans un tel contexte sont également soulevés par Erin Mee (2012)⁴⁴ qui étudie le théâtre comme un moyen de mener une « Intifada culturelle ». Shifra Schonmann (1995)⁴⁵ cherche à montrer l'utilisation d'un texte classique, *En attendant Godot* de Samuel Beckett, à des fins politiques. La question du choix du théâtre comme un moyen alternatif de résistance est traitée par Abeer Musleh (2012)⁴⁶ dans un chapitre d'un ouvrage collectif consacré à la pratique théâtrale dans les contextes de violence et de conflit, mais aussi comme un moyen de résistance et de réconciliation. Dans ce même ouvrage collectif, Aida Nasrallah et Lee Perlmann (2012)⁴⁷

⁴⁰ أنيس , محمد, *الحركة المسرحية في المناطق المحتلة*, س.ل. دار جالييو دار العامل, 1979

⁴¹ Hala Khamis Nassar, « Stories from under occupation: performing the Palestinian experience », *Theatre Journal*, vol. 58 / 1, 2006, p. 15–37, p. 15.

⁴² Kamal Boullata, « Art under the Siege », *Journal of Palestine Studies*, vol. 33 / 4, 2004, p. 70–84.

⁴³ Abaher El Sakka, « Le théâtre dans la société palestinienne », in Mohammed Habib Samrakandi, (éd.). *Horizons maghrébins. Créations palestiniennes*, éd. Mohammed Habib Samrakandi, Toulouse, France, Presses universitaires du Mirail, 2007.

⁴⁴ Erin B. Mee, « The Cultural Intifada: Palestinian Theatre in the West Bank », *TDR/The Drama Review*, vol. 56 / 3, 2012, p. 167–177.

⁴⁵ Shifra Schonmann, « Between text and counter-text: Theatre in search of political meaning », *Contemporary Theatre Review*, vol. 3 / 2, 1995, p. 175–183.

⁴⁶ Abeer Musleh, « Theatre, Resistance, and Peacebuilding in Palestine », *Acting together: Performance and the creative transformation of conflict. Volume I: Resistance and reconciliation in regions of violence*, éd. Cynthia E. Cohen, Roberto Gutierrez Varea et Polly O. Walker, 2012, p. 97-122.

⁴⁷ Aida Nasrallah et Lee Perlmann, « Weaving Dialogues and Confronting Harsh Realities. Engendering Social Change in Israel through Performance », *Acting together: Performance and the creative transformation of conflict. Volume I: Resistance and reconciliation in regions of violence*, éd. Cynthia E. Cohen, Roberto Gutierrez Varea et Polly O. Walker, 2012, p. 123-144.

présentent des travaux théâtraux réalisés dans le cadre d'initiatives de paix et de dialogue entre Palestiniens et Israéliens. L'article de Marianne Blume, Houssam El-Madhoun et Jamal El-Rozzi (2000)⁴⁸ se concentre sur la troupe *Theatre for Everybody* à Gaza qui pratique le théâtre d'intervention dans le contexte particulièrement sensible de la bande de Gaza. Ainsi, ces travaux utilisent le théâtre comme un objet pour comprendre des phénomènes politiques et sociaux sur le terrain palestinien.

D'autres auteurs cherchent à retracer brièvement les principales étapes de l'histoire du mouvement théâtral palestinien. Mas'ud Hamdan (2006)⁴⁹ consacre un article à l'histoire du mouvement théâtral palestinien en Israël. Dans le cadre d'un travail d'historien, Ilan Pappé (1995)⁵⁰ utilise le texte de théâtre, sa mise en scène et sa représentation comme un matériau historique à partir d'une adaptation du roman de Ghassan Kanafani (1936-1972)⁵¹ *Des hommes dans le soleil* ("رجال في الشمس", 1963)⁵². Cette œuvre joue un rôle fondamental dans l'essor de la fiction et du roman palestinien⁵³. Malgré cette importance, la dimension littéraire de l'œuvre a souvent été mise de côté dans les études au profit de l'éclairage qu'elle apporte pour les sciences humaines. Claude-France Audebert (1984) remarque cette mise à l'écart de la dimension littéraire des œuvres de la littérature palestinienne dans un article intitulé « Choice and Responsibility in *Rijāl fī al-shams* »⁵⁴ (« Choix et responsabilité dans *Des hommes dans le soleil* ») :

« Si les œuvres littéraires ne sont vues uniquement que comme des documents reflétant une réalité uniquement politique ou sociale, leur portée et leur signification littéraire est bien ignorée ou mal comprise. La plupart des études déjà menées sur le roman de Kanafani n'ont pas réussi à considérer pleinement ses qualités littéraires. Ce qui va suivre est une tentative d'y remédier. »⁵⁵

⁴⁸ Marianne Blume, Houssam El-Madhoun et Jamal El-Rozzi, « Theatre for everybody : théâtre pour tous à Gaza », *Études théâtrales*, 2000, p. 123-128.

⁴⁹ Mas 'ud Hamdan, « L'expérience théâtrale palestinienne en Israël de 1948 à 2005 : quelques repères », *Théâtre/public: revue bi-mestrielle de l'Ensemble théâtral de Gennevilliers*, vol. 2 / 181, éd. Théâtre de Gennevilliers, 2006, p. 106-112.

⁵⁰ Ilan PAPPE, « A Text in the Eyes of the Beholder : Four Theatrical Interpretations of Kanafani's *Men in the Sun* », *Contemporary Theatre Review*, 3/2, pp. 157-174.

⁵¹ Auteur palestinien né à Acre et installé au Liban après son départ avec sa famille de sa ville natale en 1948. Il est assassiné à Beyrouth dans le cadre d'une opération menée par des agents des services secrets israéliens. Il est l'auteur de romans, nouvelles, pièces de théâtre et de nombreux essais. Figure emblématique de l'intellectuel palestinien, ses œuvres comptent parmi les références dans le champ de la pensée et de la littérature arabe contemporaines.

⁵² Ghassan Kanafani, *Des hommes dans le soleil: nouvelles*, trad. Michel Seurat, Paris, Sindbad, 1977.

⁵³ Maher Al-Charif, *Le Patrimoine culturel palestinien*, Paris, Éditions le Sycamore, 1980, p. 15-16.

⁵⁴ C. F. Audebert, « Choice and Responsibility in "Rijāl fī al-Shams" », *Journal of Arabic Literature*, 1984, p. 76-93.

⁵⁵ Traduction personnelle de l'extrait original : « Furthermore, if works of literature are viewed only as documents which reflect a single social or political reality then their literary signifiacnce is frequently ignored or misunderstood. Many of the previous studies of Kanafānī's novel have failed to consider fully its literary merits and the following will attempt to correct this. » (p.76).

Il est d'ailleurs remarquable que les quelques études de texte menées sur le théâtre palestinien, à l'instar de celle de Issa Boullata (2002)⁵⁶, sont consacrées aux adaptations de ce roman ou de l'autre œuvre majeure de Ghassan Kanafani, *Retour à Haïfa* ("عائد إلى حيفا", 1969)⁵⁷, alors qu'il a écrit trois pièces de théâtre : *La porte* ("الباب", 1964), *Un pont vers l'éternité* ("جسر إلى الأبد", 1965) et *Le chapeau et le prophète* ("القبعة والنبى", 1967)⁵⁸. Paradoxalement, ces pièces n'ont par ailleurs jamais été mises en scène contrairement à ses œuvres romanesques.

Des études ont cherché à écrire l'histoire du mouvement théâtral en Palestine. Hala Nassar (2006)⁵⁹ et Reuven Snir (1995, 1998, 2005a, 2005)⁶⁰, auteurs de travaux majeurs sur le théâtre palestinien, proposent chacun une introduction à ce sujet dans son contexte historique. Reuven Snir (1998)⁶¹ écrit l'histoire du mouvement théâtral palestinien, de la première troupe et du premier théâtre professionnel, El-Hakawati. Il questionne les origines de la professionnalisation du mouvement (Snir ; 2005a) et particulièrement après le tournant de 1967, dans un autre article⁶². Ailleurs, il analyse l'évolution du mouvement au prisme des dynamiques identitaires des Palestiniens (Snir ; 1995)⁶³.

Les questions qui animent ces travaux de recherche restent centrées autour des aspects historico-sociologiques du théâtre et de sa pratique dans le contexte palestinien, sans étude de texte menée avec les outils méthodologiques de l'analyse littéraire. Les sources de ces travaux puisent naturellement dans les productions théâtrales, mais pas forcément dans leur texte. Cependant, Hala Nassar se concentre sur trois productions, qu'elle considère comme représentatives de la création en Palestine et en Israël : *L'allée* ("الزاروب", 1992) de et par Samia Bakri (سامية بكرى, née en 1952), *Alive from Palestine : Stories under Occupation* (*Vivant depuis la Palestine : Histoires sous occupation*, 2002) du Théâtre Al-Kasaba de Ramallah ; *We are the Children of the Camps* (*Nous sommes les enfants du camp*, 2000) du

⁵⁶ Issa J. Boullata, « Ghassan Kanafani. Palestine's Children : Returning to Haifa and other stories », *Journal of Arabic Literature*, vol. 33 / 3, 2002, p. 294-295.

⁵⁷ Ghassan Kanafani, *Retour à Haïfa et autres nouvelles*, trad. Jocelyne Laâbi et Abdellatif Laâbi, Arles, Sindbad, 1997.

⁵⁸ بيروت, مؤسسة غسان كنفاني : دار الطليعة, vol. 3, 1980, الأثار الكاملة.

⁵⁹ Hala Khamis Nassar, *op. cit.*

⁶⁰ Reuven Snir, « Palestinian theatre: Historical development and contemporary distinctive identity », *Contemporary Theatre Review*, vol. 3 / 2, 1995, p. 29-73.

Reuven Snir, « The Palestinian al-Hakawati Theater: A Brief History », *The Arab Studies Journal*, vol. 6 / 2/1, 1998, p. 57-71.

Reuven Snir, « The Emergence of Palestinian Professional Theatre After 1967: al-Balalin's Self-Referential Play al-[ayin] Atma (The Darkness) », *Theatre Survey*, vol. 46 / 1, 2005, p. 5-29.

Reuven Snir, *Palestinian theatre*, Wiesbaden, Reichert, 2005.

⁶¹ Reuven Snir, *op. cit.*

⁶² Reuven Snir, *op. cit.*

⁶³ Reuven Snir, *op. cit.*

Théâtre Alrowwad du Camp d'Aïda à Bethléem. Parmi ces trois pièces, un texte seulement, *L'allée*, est publié. Les deux autres sont le résultat d'un travail d'écriture collective et les versions diffèrent à chaque représentation. Le texte n'est donc pas étudié pour ses caractéristiques littéraires mais comme support pour l'étude d'un phénomène social. À partir de ces créations, Hala Nassar questionne la figure traditionnelle du conteur et la manière dont ces pièces en proposent une nouvelle forme. Son travail s'inscrit alors dans une réflexion historique.

Dans sa monographie intitulée *Palestinian Theatre (Le théâtre palestinien, 2005)*⁶⁴, Reuven Snir établit l'histoire du théâtre palestinien, en cherchant les origines et en les questionnant. Il donne les différentes étapes de la constitution d'un mouvement théâtral palestinien, les troupes, les lieux de la pratique et les défis dans la lutte pour l'existence en tant que genre, en tant que culture. S'inscrivant dans les travaux de sociologie des arts et de la représentation, le texte n'est pas mis au service de l'analyse, notamment en raison de la difficulté d'accès au texte, mais au profit de l'étude des phénomènes sociaux dans le contexte particulier de la société palestinienne.

Cette question de l'accès au texte est à la fois la raison et l'explication de l'existence d'un plus grand nombre de travaux littéraires sur le théâtre israélien. Par ailleurs, les chercheurs israéliens bénéficient d'un champ académique plus riche et plus développé que leurs collègues palestiniens. Les conditions pour mener leurs recherches sont meilleures. Dan Urian (1992, 1995, 1995a, 1995b, 1997, 2006)⁶⁵ et Yurit Yaari (2009)⁶⁶ se concentrent sur ce qu'ils nomment « le personnage de l'Arabe » dans la dramaturgie israélienne contemporaine, l'évolution de ce personnage (Urian, 1995b)⁶⁷, sa fonction dans le texte et sur scène, et les rapports qu'il entretient avec son *alter ego* dramaturgique, le personnage de l'Israélien. Ailleurs, Dan Urian (2006)⁶⁸ étudie les relations que ces deux personnages entretiennent. La

⁶⁴ Reuven Snir, *op. cit.*

⁶⁵ Dan Urian, « The Image of the Arab in Israeli Theatre—from Competition to Exploitation (1912–1990) », *Theatre Research International*, vol. 17 / 1, 1992, p. 46–54.

Dan Urian, « Introduction », *Contemporary Theatre Review*, vol. 3 / 2, 1995, p. 3–14. Dan Urian, « Theatre and the Intifada I », *Contemporary Theatre Review*, vol. 3 / 2, 1995, p. 207–220.

Dan Urian, « The emergence of the Arab image in Israeli theatre, 1948–82 », *Israel Affairs*, vol. 1 / 4, 1995, p. 101–127.

Dan Urian, *The Arab in Israeli drama and theatre*, trad. Naomi Paz, Amsterdam, Harwood Academics Publishers, 1997, 169 p., (« Contemporary Theatre Studies », 26).

Dan Urian, « “Hawajah Bialik” The Double Culture of the Israeli Arab Theatre in Hebrew Drama and the Israeli Theatre », *Contemporary Theatre Review*, vol. 3 / 2, 2006, p. 75–86.

⁶⁶ Nurit Yaari, « Juifs et Arabes sur la scène israélienne », *Yod. Revue des études hébraïques et juives*, 2009, p. 283–301.

⁶⁷ Dan Urian, *op. cit.*

⁶⁸ Dan Urian, *op. cit.*

guerre tient une place de choix dans la dramaturgie israélienne. Dans leurs travaux, Nurit Yaari (2009)⁶⁹ et Dan Urian (1995b)⁷⁰ s'interrogent également sur le traitement scénique des événements politiques et de l'actualité. Les textes sont plus disponibles, les archives plus accessibles et les études littéraires alors rendues possibles.

Ainsi, le théâtre palestinien n'a pas été suffisamment étudié comme objet littéraire. C'est ce que nous souhaitons réaliser dans cette étude, sans mettre de côté le caractère « total » de la pratique théâtrale, pratique de texte et de représentation. Les textes de théâtre palestinien étant peu publiés, cette étude permet par ailleurs de consigner leur mémoire.

⁶⁹ Shimon Levy et Nurit Yaari, « Theatrical Responses to Political Events: The Trojan War on the Israeli Stage During the Lebanon War, 1982–1984 », *Journal of Theatre and Drama*, vol. 4, 1998, p. 99–123.

⁷⁰ Dan Urian, *op. cit.*

Faire du théâtre palestinien un objet littéraire

Pour mener une analyse et une étude dont l'entrée première constitue le texte, en tant qu'objet littéraire, la première difficulté est l'accès aux sources. En raison du manque relatif de publications évoqué précédemment, l'accès doit se faire directement, auprès des théâtres quand les textes et les archives des créations sont centralisés, sous forme manuscrite ou tapuscrite, ou auprès des dramaturges ou des comédiens. Deux années passées à l'Institut Français du Proche-Orient (Ifpo), entre septembre 2013 et août 2015, au sein de l'antenne de Jérusalem, nous ont offert l'opportunité de nous consacrer spécifiquement à la recherche et la collecte de textes dramaturgiques palestiniens, en arabe surtout.

Les pièces collectées au cours des différentes recherches de terrain sont classées dans le tableau donné en annexe⁷¹. Elles ont été obtenues auprès des dramaturges ou des comédiens au cours ou à la suite d'entretiens menés avec eux⁷². Les pièces ont été classées selon la source d'obtention. Il s'agit de montrer les différentes formes et modalités de conservation des textes, et donc de leur transmission. Ce classement fait émerger deux modes de pratique de création : individuellement ou au sein d'une institution. La lecture du tableau fait apparaître que le mode de conservation dépend du lieu de la production. La distinction entre création institutionnelle et individuelle semble marquer une différence entre les travaux produits en Palestine et en Israël.

Le travail de collecte des textes participe à la conservation de la mémoire d'un patrimoine littéraire, écrit en dialecte palestinien la plupart du temps. La mémoire des textes de théâtre étant menacée pour diverses raisons : représentations parfois uniques, genre lié à l'oralité, question du registre de langue employé et de son statut, vide de publication. Cette opération de collecte permet de consigner les textes et d'envisager l'écriture de l'histoire du théâtre palestinien contemporain plus précisément et *à partir* des textes des productions. Elle permet également d'ouvrir une autre voie dans les études menées jusqu'alors sur le théâtre palestinien, celle de l'approche littéraire et par le texte, pour alors étudier cette production pour sa valeur littéraire et dans ses dimensions poétique et esthétique.

Les représentations des pièces dans les théâtres palestiniens (Jérusalem-Est, Ramallah, Bethléem, Hébron et dans les théâtres palestiniens en Israël (Tel Aviv-Jaffa, Haïfa, Acre)

⁷¹ Voir l'Annexe 1, p. 464.

⁷² Cf. annexe *Entretiens*

permettent de questionner le texte au prisme de la représentation et de la mise en scène, voire de la réception⁷³.

1. L'émergence de la pratique théâtrale en Palestine

Dès la période ottomane, la Palestine, province éloignée de l'Empire, occupe une position marginale par rapport aux grands centres culturels voisins que sont Beyrouth et Le Caire⁷⁴. Mais elle reste perméable aux influences des productions qui naissent dans ces centres et à leur rayonnement. Le théâtre dans sa forme européenne apparaît au Liban au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle. Le repère traditionnellement donné par les historiens est la représentation de *L'avare* de Molière dans une traduction et une adaptation par Maroun Naqqash à Beyrouth en 1848. La pratique théâtrale dans sa forme européenne est alors relativement récente au moment où elle apparaît en Palestine avec la venue pour la première fois en 1913 de la troupe de George Abyad (جورج أبيض, 1880-1959), acteur et metteur en scène syrien installé au Caire. La Palestine est historiquement –et géographiquement- liée à l'Égypte. Ainsi, d'autres troupes égyptiennes viennent se produire durant cette période, comme la troupe Ramsès (فرقة رمسيس) de Youssef Wahbi (يوسف وهبي, 1897-1982) et de Fatima Rushdi (فاطمة رشدي, m. en 1996). Ces événements donnent une impulsion à l'activité qui se développe, essentiellement menée par des non-professionnels dans des clubs et des écoles.

Ce développement stimule également la pratique de formes locales du spectacle vivant. Reuven Snir qualifie la période qui s'ouvre au début des années 1920 et se poursuit jusqu'à l'entre-deux guerres de « renaissance culturelle »⁷⁵. Des représentations de théâtre d'ombres (خيال الظل), de boîte aux merveilles (صندوق الدنيا ou صندوق العجب) sont données dans les cafés ou dans les salons tenus par les grandes familles de Jérusalem et de Haïfa particulièrement. Dans les cafés également, le conteur (الحكواتي) ou poète à la rébab (شاعر الربابة) se produisent. Les récits des épopées de tradition orale du patrimoine local arabe qu'ils livrent contiennent des éléments de théâtralité. Ces pratiques locales tendent à montrer que l'art de la représentation est présent avant l'introduction du théâtre dans sa forme européenne et déjà contenu dans les formes locales.

À ses débuts, le théâtre palestinien s'inscrit dans la lignée de la tradition locale arabe la réappropriation du personnage du conteur sur la scène. Les productions cherchent à réinventer

⁷³ Cf annexe *Représentations*.

⁷⁴ Reuven Snir, *op. cit.*, p. 30.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 22-30.

cette tradition culturelle qu'ils considèrent comme l'ancêtre du théâtre arabe. Il est d'ailleurs intéressant de noter que les théâtres arabes l'emploient dès leurs débuts pour dénoncer les occupations étrangères et la domination étrangère, tout autant que pour préserver l'héritage culturel local. Les dramaturges palestiniens n'emploient pas uniquement la figure du conteur pour s'inscrire dans un héritage culturel ancien ou pour décrire des événements passés, mais aussi pour stimuler la mémoire collective du public, comme un moyen de résistance politique et d'affirmation de puissance.

La création de l'État d'Israël le 15 mai 1948 et la période qui suit porte un coup d'arrêt aux initiatives dans le domaine théâtral et aux activités culturelles : les auteurs et les acteurs sont alors dispersés, les travaux sont perdus et le théâtre palestinien doit trouver une voix pour exprimer les nouvelles circonstances dans lequel il devra dorénavant évoluer. De la période d'avant 1948 et des prémisses de l'activité théâtrale émergente, il ne reste que quelques troupes amateurs, toujours dans les écoles et dans les clubs⁷⁶.

Dans les années 1960⁷⁷, la Palestine reçoit directement les influences de l'effervescence théâtrale arabe de villes comme Le Caire ou Beyrouth. Les expériences théâtrales dans la Palestine de cette période sont fortement inspirées de celles de ses voisins tout en cherchant à créer un théâtre propre, dans le contexte spécifique palestinien. Dans les conditions particulières de la période d'après 1967, la création connaît une intense activité dans ce contexte particulier car à la fois fortement marqué par la réunion physique des Palestiniens suite à l'annexion de Jérusalem et à la fois d'occupation de l'ensemble du territoire

2. Une approche géocritique du théâtre palestinien

L'approche géocritique et la notion d'espace littéraire telles que Bertrand Westphal les a définies⁷⁸ se sont concentrées sur l'écriture narrative, particulièrement l'écriture romanesque où les évolutions dans la représentation de l'espace, observées à partir des années 1950, constituent le point de départ du développement de la géocritique⁷⁹. Effectivement, l'espace dans la narration acquiert une place importante au point qu'il concurrence parfois les personnages. Ils se définissent essentiellement par l'espace qui les entoure et qui finalement

⁷⁶ Reuven Snir, *op. cit.*, p. 5.

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ Bertrand Westphal, *La géocritique: réel, fiction, espace*, Paris, Les Éd. de Minuit, 2007.

⁷⁹ Bertrand Westphal, « Pour une approche géocritique des textes. Essquisse », in *La géocritique mode d'emploi*, Presses Univ. Limoges, 2000, p. 9-39.

les absorbe, comme le soulignent Jean-Yves Tadié⁸⁰ ou Jean-Pierre Richard⁸¹. La géocritique est ainsi définie par Jean-Marie Grassin :

« Proposons, provisoirement, une définition de la géocritique comme la « (1) *science* des (2) *espaces* (3) *littéraires* ». La qualité de (1) *science* affectée à cette discipline lui attribue un objet, un capital de connaissances acquises et une méthodologie ; elle évite une appellation trop générale comme *étude des espaces humains*, qui ne lui assignerait pas de statut épistémologique précis, et, à l’opposé, un terme trop objectif comme *description des espaces littéraires* qui prendrait mal en compte le nécessaire travail d’interprétation accompli par le *sujet critique*. Nous reportons le débat lancé par Bertrand Westphal sur le statut et la méthode de la géocritique à une autre réflexion pour nous en tenir, ici, à son objet pressenti : les *espaces littéraires* et même, plus radicalement, à la nature de son objet : la notion (2) d’*espace* elle-même, écartant pour l’instant la définition de la (3) *littérarité* (ce qui fait qu’un espace, un texte, etc., est littéraire.)⁸²

Malgré le caractère « provisoire » de cette définition, deux éléments fondamentaux émergent, à savoir l’objet de l’étude géocritique, l’espace littéraire, et la méthode pour mener cette étude, développée par Bertrand Westphal dans ses nombreux travaux.

Les travaux d’Henri Lefebvre⁸³ font émerger trois modalités de la représentation spatiale en littérature : l’espace perçu, l’espace conçu et l’espace vécu. Pour Bertrand Westphal, cette dernière catégorie est particulièrement intéressante, puisqu’elle rassemble « les espaces de représentation, autrement dit tous les espaces vécus à travers les images et les symboles »⁸⁴.

L’approche des textes par la géocritique s’est particulièrement développée depuis le début des années 2000⁸⁵. Or le théâtre, genre privilégié de la représentation *de* et *dans* l’espace, n’a pas encore été suffisamment abordé par les études de géocritique. En 1999 au cours d’une table-ronde organisée dans le cadre du colloque intitulé « La Géocritique, mode d’emploi », Bertrand Westphal faisait d’ailleurs ce constat :

⁸⁰ Jean-Yves Tadié, *Le récit poétique*, Paris, Gallimard, 1994, p. 7.

⁸¹ Jean-Pierre Richard, « Paysages personnages », in Sylviane Coyault, (éd.). *Des récits poétiques contemporains*, éd. Sylviane Coyault, Clermont-Ferrand, France, Centre de recherches sur les littératures modernes et contemporaines, Université Blaise Pascal, 1996, p. 29-48.

⁸² Jean-Marie Grassin, « Pour une science des espaces littéraires », in *La géocritique mode d’emploi*, Presses Univ. Limoges, 2000, p. I-XIII, p. 1.

⁸³ Henri Lefebvre et Rémi Hess, *La production de l’espace*, Paris, Anthropos, 2000.

⁸⁴ Bertrand Westphal, *op. cit.*, p. 128.

⁸⁵ Bertrand Westphal, *Le rivage des mythes: une géocritique méditerranéenne, le lieu et son mythe*, Limoges, Presses Univ. Limoges, 2001, p. 7.

« - Je me dis que la géocritique pourrait trouver une belle application dans le théâtre, où l'espace est roi : le corps des acteurs, le lieu de la scène... Personne d'entre nous n'a parlé de théâtre, me semble-t-il, alors qu'il aurait été bon de le faire.

- Si, si ! J'ai dit que le théâtre constituait un cas remarquable pour la géocritique puisqu'il correspond à une conjonction entre des espaces de différents ordres : l'espace représenté, l'espace de la représentation, l'espace du texte. Toutes les catégories de l'espace sont rassemblées en un même lieu. J'ajoute au passage qu'il faudra poursuivre la réflexion sur les liens entre perception spatiale et histoire. Car, en effet, comment la parole historique fonde-t-elle et défait des espaces ? »⁸⁶

L'approche par la géocritique des productions théâtrales permet un retour au texte dans les études, contre le « terrorisme scénique »⁸⁷ des dernières décennies relevé par Anne Ubersfeld.

Si la géocritique vise « non pas l'examen des représentations de l'espace en littérature, mais plutôt celui des interactions entre espaces humains et littérature »⁸⁸, une réflexion sur le genre théâtral, art vivant, art en train de se faire face au public et avec lui, peut s'articuler autour de ses relations à l'espace, ou plutôt aux espaces du processus de création. Le processus de création théâtrale se construit sur la rencontre entre des espaces de natures différentes : l'espace du texte, l'espace représenté, l'espace de la représentation. L'approche par la géocritique fait ainsi dialoguer les deux pôles du processus d'écriture théâtrale : le texte et la représentation sur scène et avec la salle. L'espace textuel, dans les didascalies et les propos des personnages, et l'espace visuel, sur scène, spécifiques à l'écriture théâtrale, laissent peu de place à la description, production littéraire de la représentation du lieu et de l'espace par excellence. Une question se pose alors : Comment, sans moments descriptifs, le texte de théâtre propose-t-il une représentation de l'espace et du lieu ?

Outre sa fonction décorative habituelle, en tant que cadre de l'action, l'espace joue un rôle clé dans la construction dramaturgique au même titre que les personnages.

Le dépouillement des textes constituant un corpus large, récoltés sur le terrain, fait apparaître la centralité de la dimension spatiale dans les productions palestiniennes de la période contemporaine. Dans un espace contesté, limité et fragmenté, le théâtre des Palestiniens raconte le territoire. Le territoire correspond, dans la définition donnée par le *Trésor de la Langue Française Informatisé* à une « étendue de terre, plus ou moins nettement délimitée,

⁸⁶ Bertrand Westphal, *La géocritique mode d'emploi*, Limoges, Presses Univ. Limoges, 2000, p. 305.

⁸⁷ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre. I*, Paris, Belin, 1996.

⁸⁸ Bertrand Westphal, *op. cit.*, p. 17.

qui présente généralement une certaine unité, un caractère particulier ». La centralité de la question des frontières est soulignée dans la définition de « territoire ».

La fragmentation du territoire donne naissance à ce que Julien Bousac nomme « l'archipel de la Palestine orientale »⁸⁹. Cette image fait écho à la géographie poétique évoquée par Bertrand Westphal pour définir la géocritique :

« 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 l'affectent et le ballottent à perpétuité. Dans la mesure où le ballotement est vital, il sera émergence (et dans sa version volcanique : éruption) permanente de sens. Là où l'espace est archipel, les identités culturelles se compliquent au point de rester à tout jamais définissables, et donc indéfinies. La trajectoire géocritique, parce qu'elle éviterait la terre ferme où n'est mouvant que le sable, est virevoltante. Ainsi, du moins, éviterait-elle les sables mouvants dont le nom est stéréotype. Il ne fait aucun doute, me semble-t-il, que tout espace, par-dessous la surface de l'évidence, est archipel. »⁹⁰

Ainsi, la géographie de l'archipel du territoire de la Palestine et celle, littéraire et poétique, de la trajectoire géocritique se rejoignent dans la production palestinienne. Leur rencontre est particulièrement pertinente dans la production théâtrale qui nécessite la réunion de conditions matérielles spécifiques, mise à mal dans ce contexte.

Le dépouillement des textes met également au jour un changement dans le rapport à l'espace et la représentation du territoire palestinien dans les productions de la dernière décennie. La représentation de cet espace prend une portée symbolique et met de côté la dimension directement politique présente dans les pièces produites avant 2006. Ce changement de représentation évoque celui qui est à l'origine de l'émergence de « l'hypothèse géocritique »⁹¹. Pour Bertrand Westphal, la perception de l'espace a été profondément bouleversée après la seconde guerre mondiale, puis au début des années soixante⁹². Depuis, deux phénomènes mènent à la naissance de cette hypothèse géocritique :

« Deux phénomènes simultanés, apparemment isolés, voire contradictoires, s'offrent à l'analyse. On constate d'une part l'éclatement progressif de la perception d'un espace humain homogène, provoqué par un décentrement continu du point de vue, et un constant

⁸⁹ Serge Halimi et Le Monde diplomatique, *Le Monde diplomatique. L'atlas*, ISSN 1779-0689. *Un monde à l'envers*, Paris, Le monde diplomatique, 2011, 194 p.

⁹⁰ Bertrand Westphal, *op. cit.*, p. 18.

⁹¹ Bertrand Westphal, *op. cit.*, p. 13.

⁹² *Ibidem*, p. 9-12.

approfondissement du regard. D'autre part, on observe un processus de mondialisation de ce même espace, qui plonge ses racines dans la nostalgie d'un système hégémonique, qui vise à recomacter les périphéries en réfutant leur statut, qui, enfin, refrène les émergences et discrédite le principe même de la variabilité au nom d'une pensée alliant unicité et indétermination.

L'espace est appréhendé dans sa double tension centrifuge et centripète. Tirillé de-ci de-là, il perd son ancrage. »⁹³

Ces phénomènes peuvent s'appliquer dans le contexte palestinien. L'éclatement progressif de la perception de l'espace, évoqué par Bertrand Westphal, est, en Palestine, le résultat du morcellement du territoire suite aux Accords d'Oslo⁹⁴. Ainsi, à partir du début des années 2000, la perception du territoire palestinien change et s'exprime dans les productions. Ce changement renforce le sentiment de nostalgie de la Palestine d'avant 1948. Mais dans ce nouveau contexte, les modalités de représentations changent elles aussi.

La définition proposée par Jean-Marie Grassin évolue : « Je reformulerai enfin la définition initiale de la géocritique non plus seulement comme science de l'imaginaire de l'espace, mais aussi comme *art d'interpréter les espaces imaginaires* »⁹⁵. Notre étude cherchera donc à interpréter les espaces imaginaires dans le texte de théâtre palestinien, leur matérialisation sur scène et leur inscription dans le réel.

En Palestine, dans le texte et sur la scène de théâtre qui n'est pas l'unique espace de représentation, l'espace physique n'est pas simplement décrit, ou employé comme un élément de décor, mais il est problématisé, interprété et métaphorique. Dans ces conditions particulières, le théâtre palestinien s'approprie l'espace de la dramaturgie et de la représentation. Praticué dans la réalité, sur un espace chargé politiquement et culturellement, le théâtre palestinien offre un terreau fertile à la géocritique qui s'attache aux représentations de cette espace chargé littérairement et symboliquement qu'est la Palestine, en cohérence avec la réponse donnée par Bertrand Westphal : « Mais envisagera-t-on la géocritique d'un pays ? Oui et non. La réponse dépend de la densité littéraire des lieux – et il en va ici des pays comme de certaines villes »⁹⁶.

Les 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, en 2006, avec l'expérience d'*À*

⁹³ *Ibidem*, p. 14.

⁹⁴ Sur les Accords d'Oslo, voir la note 153, p. 52.

⁹⁵ Jean-Marie Grassin, *op. cit.*, p. 13.

⁹⁶ Bertrand Westphal, *op. cit.*, p. 37.

portée de crachat de Taher Najib. Cette pièce constitue la première pièce de notre corpus que nous présenterons maintenant.

3. Présentation du corpus

Le corpus défini se compose de six textes de pièces produites par des Palestiniens au cours de la décennie 2006-2016 : *À portée de crachat*, *Dans l'ombre du martyr*, *Un demi-sac de plomb*, *En dehors*, *Le temps parallèle* et *Taha*. Il cherche à montrer que la représentation de l'espace palestinien dans le texte et sur la scène se construit autour de trois dimensions, celle de l'espace réel et pratiqué, celle de l'espace tel qu'il est vécu et celle de l'espace représenté. Les textes choisis constituant le corpus d'analyse se construisent sur des procédés d'écriture spécifiques. Ils intègrent du matériau non fictionnel (témoignages, documents historiques) ou fictionnel et littéraire (morceaux de poésie, récit de soi et autobiographie). Le choix de l'écriture monologuée, très présente dans ce corpus, et plus largement dans la production palestinienne contemporaine, s'inscrit dans l'expression de représentations spécifiques du lieu, à savoir celles de l'exil.

À portée de crachat

Créée en 2006, dans une mise en scène d'Ofira Henig (אופירה הניג, née en 1960)⁹⁷ et jouée par Khalifa Natour (خليفة ناطور, né en 1965)⁹⁸, la pièce *À portée de crachat*⁹⁹ («בטווח יריקה») de Taher Najib (طاهر نجيب, né en 1970) remporte le premier prix du Festival du monodrame *Teatronetto* de Tel Aviv-Jaffa. Accueillie par Peter Brook aux Bouffes du Nord en 2007 dans cette distribution avec surtitres, elle est également jouée sous le titre d'*In Spitting Distance* au Barbican Theatre de Londres en 2008.

La pièce est un monodrame autobiographique où le monologuant, comédien palestinien citoyen israélien, livre le récit de ses tribulations de Ramallah à Tel Aviv en passant par Paris. Il quitte Ramallah pendant la seconde Intifada (2000-2003) pour se rendre en France dans le cadre d'une résidence d'artiste. Appelé pour une pièce, il doit rentrer à Tel Aviv le 10 septembre 2002, mais l'embarquement lui est interdit pour des raisons sécuritaires. Il reste un

⁹⁷ Metteuse en scène israélienne, elle est l'une des figures majeures de la création théâtrale israélienne. Elle a notamment dirigé le théâtre national Habima et le Khan de Jérusalem.

⁹⁸ Acteur palestinien citoyen israélien, très populaire auprès du public israélien comme du public palestinien.

⁹⁹ Expression qui se traduit littéralement en français par « à un jet de pierre », « à deux pas » et se construit en hébreu sur le terme *yerika*, « crachat ».

jour de plus à Paris, et part finalement le lendemain, le 11 septembre, à destination de l'aéroport Ben Gourion.

Derrière le succès de la pièce à l'étranger et dans les théâtres palestiniens se dessine un rapport complexe entre création théâtrale et usage des langues. Il peut en effet sembler paradoxal qu'un écrivain palestinien compose une pièce en hébreu : or la question de la langue et du processus de traduction est au cœur de la production théâtrale israélo-palestinienne¹⁰⁰ comme le montre l'œuvre par ailleurs très singulière de cet auteur. En effet, Palestinien citoyen d'Israël, Taher Najib écrit la version originale de sa première pièce en hébreu et non en arabe, sa langue maternelle : il déclare vouloir s'adresser à un public israélien, et être « sûr qu'ils comprennent »¹⁰¹. Et c'est après ce succès à l'étranger que Taher Najib traduit lui-même la version en hébreu vers l'arabe palestinien sous le titre de *Rukab* ("ركب")¹⁰². Mais cette œuvre singulière ne se retreint pas à la dialectique hébreu-arabe. Si la langue constitue le matériau premier du genre théâtral, la traduction de la pièce par le dramaturge, de l'hébreu vers l'arabe, s'inscrit ainsi pleinement dans le processus de création, comme dans la construction du message adressé par l'auteur, particulièrement dans le contexte spécifique à la scène israélo-palestinienne.

Dans l'ombre du martyr

Dans l'ombre du martyr ("في ظلّ الشهيد") est la dernière pièce écrite produite par François Abou Salem et Paula Fünfeck, en 2010. Né de parents français, François Gaspard grandit à Jérusalem puis à Beyrouth où il fait ses études secondaires. Il commence sa carrière artistique avec Ariane Mnouchkine au Théâtre du Soleil avant de rentrer à Jérusalem. Il prend le nom de François Abu Salem. Il consacre son travail au développement du théâtre palestinien contemporain, notamment par la professionnalisation de l'activité, avec par exemple la fondation de la troupe El-Hakawati en 1977, puis du théâtre éponyme en 1984, premier théâtre palestinien à Jérusalem. C'est aujourd'hui le seul théâtre palestinien encore en activité à Jérusalem.

Dans l'ombre du martyr est un monodrame polyphonique à la première personne. La pièce a été jouée pour la première fois à Beyrouth en avril 2010. La pièce livre le témoignage du frère

¹⁰⁰ Linda Ben-Zvi, *Theater in Israel*, Ann Arbor, University of Michigan press, 1999, (« Theater, theory, text, performance »), p. 324-342.

¹⁰¹ Entretien avec Taher Najib, 19 septembre 2013, Jérusalem.

¹⁰² طاهر نجيب, ركب, دار راية للنشر, حيفا, 2013.

d'un martyr de la seconde Intifada. Dans cette pièce, François Abou Salem aborde la question du fossé qui sépare deux générations et deux périodes de l'Histoire de la Palestine.

Dans l'ombre du martyr est le résultat d'une recherche menée par François Abou Salem sur la neuropsychologie et particulièrement celle des martyrs. Il écrit :

« Il y a quelques années, après avoir profité d'un séjour à Paris de 2002 à 2005 pour me plonger dans une importante et excitante étude de la neuropsychologie (une branche de la psychologie qui s'inscrit dans les récents développements de la neuroscience), j'ai rêvé d'exprimer cette passion sur la scène pour impliquer le public palestinien dans cette nouvelle connaissance que j'avais acquise. »¹⁰³

Le texte présente une complexité dans l'écriture, par l'emploi d'un langage scientifique spécifique à la neuropsychologie, mêlé au dialogue et à la description d'hallucinations. Ce monodrame donne la voix à différentes personnes, différentes personnalités que le monologant a rencontrées dans sa vie. Pendant vingt ans, le monologant a répété la soutenance de sa thèse sur l'évolution du cerveau humain qui n'a jamais eu lieu. Il répète pour ne pas mourir ou ne pas être frustré. Il raconte sa famille, ses études à Sarajevo pour devenir spécialiste en neuroscience et son échec aux examens. Il finit alors concierge dans un hôpital et parle avec amertume de son frère mort dans une opération suicide. Sa vie bascule après ce moment : il se sent coupable et impuissant, persuadé que s'il avait été présent, il aurait pu empêcher son frère de se donner la mort. Pour lui, ces opérations sont inutiles car lorsqu'un homme décide d'être martyr, il tue sa mère, son père et sa famille. Le martyr ne pense pas au résultat et aux conséquences, il n'a pas conscience de son acte mais il est guidé par la haine et le désespoir.

Un demi-sac de plomb

*Un demi-sac de plomb*¹⁰⁴ ("نصن كيس رصاص") est une pièce de Kamel El Basha (كمال الباشا, né en 1962 à Jérusalem) écrite à la fin de l'année 2010 et produite pour la première fois en 2011 par le collectif indépendant *Quds Art* basé à Jérusalem. La pièce est une commande de la part du théâtre de Jérusalem-Est, le Théâtre National Palestinien/El-Hakawati.

¹⁰³ Document écrit par François Abou Salem, transmis par Waseem Khair le 9 octobre 2015 par mail. Traduction personnelle de :

“Several years ago, after an important and exciting take advantage of them in Paris from 2002 to 2005 in neuropsychology study (branch of psychology that intersects with the recent developments in neuroscience), dreamed translate this passion to play involved the Palestinian public with me in this new knowledge.”

¹⁰⁴ Traduction personnelle, voir l'essai de traduction en annexe.

Kamel El Basha est une figure majeure de la production théâtrale palestinienne à Jérusalem depuis la fin des années 1990¹⁰⁵ par son jeu dans des créations marquantes (dont *Antigone de Palestine* et *Des roses et du jasmin*, produites par le TNP et le Théâtre des Quartiers d'Ivry *L'insomnie de la Belle endormie* ("أرق الجميلة النائمة"), produite par *Quds Art*, texte du dramaturge libanais 'Abd al-Raḥman al-'Awḡī.

Un demi-sac de plomb a été mise en scène par 'Abd al-Salām 'Abdūh. Dans cette pièce, des procédés sont mis en œuvre sur scène pour faire revivre un patrimoine local populaire en voie de disparition. Elle se construit notamment sur le réemploi de formes traditionnelles, celles du conteur et du théâtre d'ombres, et l'intégration de ces formes traditionnelles à des techniques diverses issues de la dramaturgie contemporaine. De profonds liens sont établis entre forme et fond et les allers-retours entre réalité et fiction sont permanents. Le texte mêle les genres littéraires du récit, de la poésie et de l'écriture dramaturgique dans une langue dialectale palestinienne de Jérusalem. Le choix du registre se place ici au cœur du processus de création. Un joueur de luth sur scène accompagne le jeu des acteurs et interprète les intermèdes musicaux qui séparent les scènes.

Ces procédés suscitent la mémoire personnelle des spectateurs dans le public et participent à la construction collective du souvenir d'un événement historique, celui de la bataille de Qastal en avril 1948, raconté sur scène. Dans le même temps, la pièce cherche à consigner la mémoire d'une histoire populaire palestinienne menacée par l'oubli. La pièce prend alors une valeur de témoignage. Les différents espaces de la représentation ainsi que la dimension spatiale élaborée dans la dramaturgie participent à la construction d'une ode dédiée à la ville de Jérusalem qui s'élabore tout au long d'*Un demi-sac de plomb*.

En dehors

*En dehors*¹⁰⁶ ("خارج المكان") est un texte dramaturgique particulier qui laisse une large place à la mise en scène et à l'expression corporelle. Il est l'une des rares tentatives de ce genre dans la production théâtrale palestinienne des dernières années. Par ce monodrame écrit en 2012, Rami Khader (رامي خضر, né en 1982 à Bethléem) propose une réflexion sur les formes d'occupation et leurs conséquences sur l'individu et le groupe. Comme rarement sur la scène palestinienne, il pose la question de l'avenir palestinien par un voyage dans la mémoire et les

¹⁰⁵ En septembre 2017, il reçoit le prix d'interprétation masculine à la 74^{ème} édition du Festival de cinéma de la Mostra de Venise pour son premier rôle au cinéma dans le film *L'insulte* de Ziad Doueiri.

¹⁰⁶ Traduction personnelle, voir l'essai de traduction en annexe.

souvenirs du narrateur/conteur/monologuant. La pièce se construit sur la dualité : intérieur-extérieur ; privé-public ; passé-futur ; présence-absence ; fiction-réalité ; tradition-modernité.

Le temps parallèle

*Le temps parallèle*¹⁰⁷ ("الزمن الموازي") a été écrite et mise en scène au début de l'année 2014 par Bashar Murkus (بشار مرقص, né en 1992) né à Kafar Yasif dans le nord de la Galilée et basé à Haïfa. Il se fait d'abord remarquer par ses rôles dans plusieurs créations marquantes de la production théâtrale palestinienne des dernières années : une adaptation du poème de Mahmoud Darwich « Je descends, ici et maintenant » ("أنزل هنا والآن", 2010), *La maison* ("البيت", 2011)¹⁰⁸ de Alaa Hlehel (علاء حيلحل, né en 1974), ou encore *Les Optimistes* (2012) produit par le théâtre Majaz et le Théâtre du Soleil à Paris¹⁰⁹.

Il met en scène *De misérables rêves* ("أحلام شقية") de Saad Allah Wannous, et *Whips* d'Harold Pinter.

Les scénographies et les mises en scène qu'il signe méritent une attention particulière. Sa première pièce, *Al-Bālī balī bīl* ("البالي بالي بيل") reçoit le double prix de la meilleure scénographie et de la meilleure mise en scène au festival d'Acre en 2011. *Bye bye Gillo* ("باي باي جيلو")¹¹⁰, écrite par Taha Adnan, est retenue dans sa mise en scène¹¹¹ par le programme « Dramaturgie arabe contemporaine »¹¹² pour la promotion et la diffusion de pièces de jeunes dramaturges.

Le temps parallèle s'inspire de la vie du prisonnier palestinien Walid Daqqa, détenu en Israël depuis le 25 mars 1986, depuis donc plus de trente ans. La pièce se déroule en huis-clos dans la cellule d'une prison israélienne que cinq prisonniers politiques palestiniens partagent. Ils forment un groupe solidaire et sont tous occupés par la réalisation de la quête commandée par le héros, Wadī' : construire un luth avec les moyens limités dont ils disposent en raison de l'enfermement qui leur est imposé pour jouer de la musique lors de la cérémonie de mariage de Wadī' qui se déroulera en prison.

Dans cette pièce, Bashar Murkus choisit de représenter l'espace palestinien, contraint, par l'emploi d'un lieu spécifique et à la forte charge symbolique : une prison. À l'extérieur de

¹⁰⁷ Traduction personnelle, voir l'essai de traduction en annexe.

¹⁰⁸ Production Théâtre Al-Midan Haïfa

¹⁰⁹ *Les Optimistes*, Michel Azama, théâtre Majaz et théâtre du soleil, 2012.

¹¹⁰ Titre tel qu'il a été traduit en français

¹¹¹ production Théâtre Al-Harah, Beit Jala, 2013.

¹¹² <http://www.lafriche.org/content/dramaturgie-arabe-contemporaine>

cette prison, espace auquel les prisonniers n'ont pas accès, deux autres personnages évoluent : Fida et le geôlier. Fida est la fiancée de Wadī', celle qui est donc destinée à se marier avec le héros. Elle n'a pas accès à l'espace intérieur de la prison, contrairement à l'autre personnage, le geôlier, qui a non seulement accès à tous les espaces, mais les contrôle aussi.

Un complexe se construit autour de la dimension spatiale gérée par le geôlier. Par ce personnage qui tient une place particulière dans la dramaturgie du *Temps parallèle*, l'ordre établi, dont il est le représentant, est remis en cause. C'est du moins une tentative de remettre en cause l'ordre établi qui est préparée par les prisonniers contre le pouvoir auquel ils sont soumis, pour leur liberté et leurs conditions de vie. Le geôlier incarne la clé de voûte d'une métaphore de la Palestine qui se met en place tout au long de la pièce.

Finalement, l'espace de la dramaturgie apparaît double : matériel et symbolique, à l'image de l'occupation de la Palestine où les Palestiniens vivent une occupation de la terre (احتلال الأرض) et une occupation de l'esprit (احتلال النفس)¹¹³.

Taha

Taha ("طه")¹¹⁴ est écrite au début de l'année 2014 par Amer Hlehel (عامر حليحل) né en 1979 à Jish, en Galilée), comédien, metteur en scène, dramaturge palestinien basé à Haïfa. Il fait partie d'une génération d'artistes palestiniens en Israël qui font le choix de la création en arabe dès leurs premiers travaux, à la différence de leurs aînés chez qui l'on assiste actuellement à un mouvement vers la langue arabe, après des années de création en hébreu. *Taha* est un monologue qui livre des morceaux choisis du récit de vie du poète palestinien Taha Muhammad Ali (طه محمد علي, 1931-2011). Un choix de poèmes extraits de ses *Œuvres complètes*¹¹⁵ est publié en français en 2012 sous le titre d'*Une migration sans fin* dans une traduction d'Antoine Jockey¹¹⁶.

Dans ce récit sur scène, le poète raconte des souvenirs de son émigration depuis Saffuriya (صفورية), son village natal dans le Nord de la Galilée situé à six kilomètres au nord-ouest de Nazareth, au Liban et avant son retour à Nazareth. La question de l'exil et du retour est ici traitée par un Palestinien en Israël. Le texte mêle les genres littéraires du récit de vie, de la poésie et de l'écriture dramaturgique. Par l'écriture monologuée, la voix du personnage du

¹¹³ Sur ces expressions, voir la note 310, p. 85.

¹¹⁴ Traduction personnelle, voir l'essai de traduction en annexe.

¹¹⁵ طه محمد علي, الأعمال الكاملة, دار راية للنشر, حيفا, 2011.

¹¹⁶ Taha Muhammad Ali, *Une migration sans fin: poèmes*, trad. Antoine Jockey, Paris, Galaade éd., 2012.

poète raconte l'exil. La dimension spatiale tient une place centrale. Le traitement de l'espace et de l'exil présente un intérêt particulier dans ce texte singulier. Ce rapport à l'espace semble participer à la formulation d'une nouvelle définition du théâtre politique et annoncer une nouvelle période dans l'histoire de la dramaturgie contemporaine palestinienne. Cette période s'ouvre en 2006 avec l'expérience d'*À portée de crachat*.

Ces pièces donnent un aperçu sur le plan géographique de la production palestinienne, important dans le cadre de ce travail centré sur le lieu. Les trois pôles majeurs de la création palestinienne sont représentés : Jérusalem et son statut particulier, la Palestine et Israël. Ce choix cherche également à montrer la complexité de la réalité palestinienne ou plutôt la pluralité des réalités palestiniennes au-delà de la carte politique.

Dans ce travail, la Palestine désigne le territoire sous contrôle de l'Autorité Palestinienne depuis les Accords d'Oslo, soit l'état reconnu comme état observateur non-membre des Nations-Unis le 10 septembre 2011.

En Israël, une Palestine existe. Et dans le domaine du théâtre, la communauté palestinienne se montre particulièrement active, dynamique et créative. Nous refusons d'employer le terme répandu d'« Arabes israéliens » parce qu'il ne désigne pas la réalité *palestinienne* en Israël. Nous choisissons de désigner les membres de cette communauté par les « Palestiniens en Israël », de la même manière qu'Élias Sanbar les désigne dans sa traduction du recueil d'entretiens de Mahmoud Darwich¹¹⁷. Cette terminologie nous semble plus précise et mieux adaptée pour décrire la réalité humaine, sociale et culturelle de cette communauté, cette minorité qui vit *en* Israël, mais ne vient pas *d'*Israël, mais bien *de* Palestine.

¹¹⁷ Mahmoud Darwich, *La Palestine comme métaphore: entretiens*, trad. Élias Sanbar et Simone Bitton, Arles, Actes Sud, 1997.

Plan suivi

Cette thèse suit un plan thématique progressif. Elle se divise en trois parties. Les parties portent chacune sur l'un des trois types d'espaces déjà évoqués : l'espace réel et pratiqué, l'espace tel qu'il est vécu et l'espace représenté. La première partie cherche à montrer en quoi la pratique du territoire palestinien constitue une expérience, une contrainte et un cadre à la création, tant du point de vue des conditions imposées que du point de vue des thématiques traitées. À partir des résultats obtenus dans cette partie, la deuxième partie examine les procédés d'expression de la perception de l'espace dans les textes du corpus. Cette deuxième partie amorce le basculement entre l'espace réel, vécu et perçu, et l'espace conceptuel, représenté, qui conduit finalement à la troisième et dernière partie, consacrée aux représentations de la Palestine.

La première partie s'intéresse aux conditions matérielles de la pratique du théâtre sur le territoire palestinien et leurs conséquences sur la création. Elle s'appuie sur les spécificités de notre objet et sa singularité et les met en tension : le théâtre, pratique de texte et de représentation, sur le territoire palestinien caractérisé par la fragmentation et la forte contrainte imposée aux mobilités des Palestiniens (chapitre 1). Trois foyers distincts émergent : à Jérusalem, en Palestine et en Israël. Ces foyers présentent des caractéristiques propres, essentiellement dues aux différentes conditions de création, mais partagent également des éléments, dont l'importance du témoignage dans la création, dans le texte mais également comme objectif d'écriture et de réception (chapitre 2). Le théâtre apparaît comme un outil de consignation de la mémoire, individuelle et collective, pour écrire l'Histoire de la Palestine et pour qu'elle ne tombe pas dans l'oubli. L'expérience vécue racontée sur scène participe à la reconnaissance d'un élément fondamental au processus de création : le public. La mise en scène de l'expérience vécue se construit avec l'emploi du récit et des formes narratives. Du témoignage, on passe au texte par un travail littéraire qui s'inscrit alors dans le processus d'écriture et de création (chapitre 3). Dans ce contexte, le récit de soi trouve une place privilégiée et devient un mode d'expression particulièrement utilisé depuis la décennie amorcée par *À portée de crachat*.

La deuxième partie étudie l'espace de la dramaturgie des pièces du corpus, c'est-à-dire la transcription scénique de l'expérience du territoire développée dans la première partie. Quatre pièces sur les six du corpus sont des monologues. L'importance du monologue s'explique

notamment par sa capacité à exprimer l'exil dans ses différentes composantes : exil géographique et exil social et intérieur (chapitre 4). L'étude des monologues est réalisée en combinant analyse de texte et représentation. Le monologue est effectivement supporté par tout un dispositif scénique qui donne également à voir le sentiment qui résulte de l'exil. Combinés, les outils de l'analyse littéraire et scénographique permettent de poser la question de la matérialité du texte et de son statut dans le contexte spécifique de la production théâtrale palestinienne. Le lieu occupe une place centrale dans les récits. Deux villes occupent largement les descriptions : Jérusalem et Haïfa. Ces deux espaces urbains se présentent comme l'incarnation de deux modèles qui s'opposent mais qui partagent aussi des caractéristiques communes, à l'image de leurs habitants, Palestiniens. Ces lieux marquent tellement les personnages qu'ils finissent par les concurrencer, du point de vue de la dramaturgie, ou les incarner (chapitre 5). La dimension spatiale, centrale, est ensuite étudiée (chapitre 6).

Ainsi, en interrogeant le texte dans la construction du lieu sur scène, on passe de la spatialité du texte à la *lisibilité* des lieux¹¹⁸. De ces analyses, des représentations de la Palestine sur scène émergent auxquelles la dernière partie est consacrée. L'enfermement est représenté par un huis-clos textuel et scénique qui s'exprime pleinement au théâtre (chapitre 7). Le mythe de la Palestine est questionné et les représentations que la dramaturgie propose s'inscrivent dans une rupture avec les pratiques précédentes (chapitre 8). Finalement, la Palestine représentée sur scène constitue un outil d'élaboration symbolique de l'identité palestinienne. Elle offre un espace de formulation et de reformulation des composantes de l'identité palestinienne (chapitre 9). L'étude des modalités de la construction des représentations de la Palestine au théâtre révèle finalement des modes de fonctionnement propres à l'écriture d'un genre en permanente évolution. Cette construction favorise l'expression et l'élaboration d'une identité palestinienne en questionnement. Le lieu, dépassé, participe à la construction d'une métaphore de la Palestine, réunissant les Palestiniens au-delà des différentes situations géographiques et l'expression de composantes identitaires communes et partagées. L'un des enjeux majeurs de la géocritique est la contribution à la détermination/l'indétermination des identités culturelles : comment cette représentation de l'espace contribue, finalement, à définir l'identité palestinienne ? Comment le lieu participe à l'élaboration et à l'expression de dynamiques identitaires dans le théâtre palestinien produit dans les différents foyers de création ?

¹¹⁸ Bertrand Westphal, *op. cit.*, p. 17.

Première partie

L'expérience palestinienne : la scène et le texte

« *Le réel est dans le texte, comme le texte est dans le monde.* »¹¹⁹

¹¹⁹ Bertrand Westphal, *L'oeil de la Méditerranée. Une odyssee littéraire*, La Tour-d'Aigues, Ed. de l'Aube, 2005, (« Regards croisés »), p. 11.

Chapitre 1

La scène palestinienne : pratiques d'écriture et de création

Pour Anne Ubersfeld, la pratique théâtrale repose sur un paradoxe : elle est à la fois « production littéraire » et « représentation concrète »¹²⁰. Le travail de collecte des textes évoqué en introduction, mené directement sur le terrain, repose sur ces deux éléments. Il a permis de mettre au jour la manière dont le théâtre palestinien s'en saisit. Ce premier chapitre cherche à examiner comment le théâtre, pratique de texte et de représentation¹²¹, se développe sur le terrain palestinien. Au théâtre, la représentation concrète sur scène est rendue possible par la réunion de conditions matérielles spécifiques. Ces conditions diffèrent selon le lieu où l'activité est menée, particulièrement sur le territoire palestinien caractérisé par la fragmentation et le morcellement. La création palestinienne dans les différents lieux sera alors présentée dans ce chapitre : à Jérusalem, dans les autres villes palestiniennes et en Israël.

¹²⁰ Anne Ubersfeld, *op. cit.*, p. 11., plus loin, elle ajoute : « La première contradiction que recèle l'art du théâtre, c'est l'opposition texte-représentation. », *Ibidem*, p. 12.

¹²¹ « D'abord, il faut prendre en compte une hétérogénéité fondatrice : le théâtre c'est à la fois une pratique d'écriture, et une pratique de représentation (interprétation, mise en scène). », Jean-Jacques Roubine, *Introduction aux grandes théories du théâtre*, Paris, Bordas, 1990, p. 1.



La pratique théâtrale palestinienne. Carte Najla Nakhlé-Cerruti.

Jusque dans les années 1970, l'activité théâtrale palestinienne est pratiquée principalement à Jérusalem et dans un cadre amateur. Le passage à la professionnalisation avec la fondation de la première troupe professionnelle en 1977 à Jérusalem donne à l'activité une stabilité et une durabilité. Elle s'étend ensuite aux autres villes palestiniennes dans des lieux qui marquent désormais le paysage urbain et social palestinien.

En Israël, une pratique théâtrale palestinienne émerge à partir des années 1970 peu de temps après les premières expériences en Palestine. En Israël, le statut des Palestiniens est particulier, en raison du rapport qu'ils entretiennent à l'État dont ils sont les citoyens et des

formes de leur intégration dans la société. Ce statut particulier et les contraintes imposées à leur pratique marquent les conditions de création, les modalités de la représentation et les procédés. Pour s'affranchir de ces contraintes, un théâtre palestinien indépendant naît en Israël à partir de 2015.

1. La création en Palestine

La première troupe de théâtre professionnel de l'histoire du mouvement théâtral en Palestine est créée à Jérusalem en 1977 par François Gaspar dit Abou Salem. Il fonde, sept ans plus tard, le premier théâtre en Palestine. Haut-lieu de la vie culturelle et artistique de Jérusalem-Est, il prendra rapidement le nom de Théâtre National Palestinien. C'est par la professionnalisation de l'activité que la création théâtrale en Palestine peut s'inscrire dans la durabilité.

1.1. À Jérusalem

1.1.1. La professionnalisation de l'activité et le rôle de François Abou Salem

À partir du début des années 1970, de nombreuses troupes se forment en Palestine (Jérusalem, Ramallah, Beit Sahour, Tulkarem, Birzeit, Naplouse)¹²². La durée d'existence de ces troupes est courte. Elles sont parfois créées uniquement pour les besoins d'une pièce et cessent leur activité une fois les représentations données¹²³. La pratique reste dans un cadre amateur. L'impulsion nécessaire à l'évolution du mouvement théâtral palestinien est largement liée à la question de la professionnalisation¹²⁴. C'est autour d'un Français établi à Jérusalem, François Gaspard dit Abou Salem (فرنسوا أبو سالم, 1951-2011)¹²⁵ que le mouvement prend une dimension professionnelle. Il crée la troupe Les ballons (البالين)¹²⁶ au début des années 1970 à son retour

¹²² En 1972, la troupe Les épingles (الدبابيس) est créée à Jérusalem. La Troupe du Théâtre palestinien (فرقة المسرح الفلسطيني) est fondée en 1973, Le patchwork (الكشكول) en 1974 et La boîte aux merveilles (صندوق العجب) en 1975 à Jérusalem également. D'autres troupes voient le jour : le Théâtre du tamis (مسرح الغربال) Shafa Amer et Les constellations (الكواكب), Les lumières (الأنوار), Les souris (الفرافير), L'espoir populaire (الأمل الشعبي), Le Théâtre universitaire (المسرح الجامعي) à Birzeit, L'atelier artistique (الورشة الفنية) et Les étoiles (النجوم) Tulkarem, Le Théâtre populaire palestinien (المسرح الشعبي الفلسطيني), La Troupe des chandelles de Jérusalem (فرقة الشموع المقدسية), La Troupe des travailleurs (فرقة مسرح العمال) à Naplouse, La Troupe des jeunes du monastère latin (فرقة شبيبة دير اللاتين) à Beit Sahour, Reuven Snir, *op. cit.*, p. 100-101.

¹²³ *Ibidem*, p. 103.

¹²⁴ La question de la professionnalisation est également liée à celle de l'absence de financement. Le Théâtre en éveil (المسرح الناهض) amateur puis professionnel, inauguré en 1967 à Haïfa doit fermer faute de fonds suffisants pour le fonctionnement et la création. L'activité du Théâtre moderne (المسرح الحديث) à Nazareth cesse pour les mêmes raisons, *Ibidem*, p. 100.

¹²⁵ Évoqué en introduction et dans la présentation du corpus, il est né le 6 novembre 1951 à Bethléem et mort le 1^{er} octobre 2011 à Ramallah.

¹²⁶ Sur Les Ballons voir Reuven Snir, *op. cit.*, p. 105-130. Reuven Snir, *op. cit.*

à Jérusalem après des études à Paris. Parmi les membres¹²⁷ des Ballons, certains demeurent jusqu'à maintenant des figures du mouvement théâtral palestinien¹²⁸. Le désir de se démarquer des expériences précédentes et d'engager une rupture est annoncé par le choix du nom de la troupe, sur une suggestion de Samih al-'Abbūšī, pour « éviter les noms banals, traditionnels et déjà utilisés »¹²⁹.

La troupe fait le choix du registre dialectal pour ses productions¹³⁰, afin d'attirer le public local et de participer de manière efficace à l'expression des revendications nationales. Le choix du dialecte permet d'élargir le champ de la réception aux populations moins éduquées dans les villages. Pour Reuven Snir, le passage à la création en dialectal constitue un facteur de professionnalisation du mouvement : « Il semble que la présence ou l'absence d'un théâtre professionnel actif soit devenue le principal facteur, pas seulement pour pousser les écrivains à composer des pièces, mais aussi pour déterminer leur choix du langage »¹³¹. Par le choix du dialecte, l'établissement d'un lien direct avec le public local apparaît comme l'un des premiers objectifs de la troupe. Ce choix donne naissance à un théâtre palestinien, par et pour des Palestiniens.

La troupe organise en août 1973 le premier festival de théâtre en Palestine avec le soutien de la mairie de Ramallah : seize productions sont présentées, dont la plupart sont le résultat d'un travail mené par des groupes d'amateurs ou d'étudiants¹³². L'organisation et la tenue de cet événement indiquent que la professionnalisation est bien en marche. Mais la déportation en 1976 de l'un des membres de la troupe, Muṣṭafa al-Kurd, en raison de ses activités politiques, mène à la progressive interruption de l'activité des Ballons.

L'année d'après, en 1977, François Abou Salem crée la troupe El-Hakawati (الحكواتي) toujours à Jérusalem. Le choix du nom inscrit la pratique dans l'héritage local arabe par la référence directe faite au conteur (*al-ḥakawātī*, الحكواتي) et contre l'idée alors généralement acceptée

¹²⁷ Sāmiḥ al-'Abbūšī, Hānī Abū Ṣanab, Nādiya Miḥā'il, Ibrāhīm 'Ašrāwī, Imīl 'Ašrāwī, Samīr 'Ašrāwī, Samīra 'Ašrāwī, Samīr 'Akkāwī, Aṃal Talḥamī, Mīlād Kīdān, Fīrā Tamarī, Suhayr 'Abd al-Hādī, Maykāl Qassīs, 'Ādil al-Tartīr, Ḥusām al-Tamīmī, Ġabr al-Zubaydī, Zakariyyā Šāhīn, Māğid al-Kurd, Māğid al-Mānī, 'Alī al-Ḥağğāwī, Muḥammad Anīs, Walīd 'Abd al-Salām.

¹²⁸ C'est le cas de Muḥammad Anīs et de 'Ādil al-Tartīr

¹²⁹ Entretien avec Samīḥ al-'Abbūšī dans le numéro du 10 octobre 1972 du journal *Al Fağr* cité par Reuven Snir, *op. cit.*, p. 12. Reuven Snir, *op. cit.*, p. 105.

¹³⁰ Le Liban connaît ce mouvement vers le dialecte à partir des années 1960, dans le but également de créer un théâtre politique plus proche du public, voir :

Najla Nakhlé-Cerruti, « L'oubli et la mémoire dans l'histoire du théâtre libanais. Le cas de Raymond Ġbara », 2013.

Ghassane Salamé, *op. cit.*

¹³¹ Reuven Snir, *op. cit.*, p. 13., traduction personnelle :

«It seems, however, that the presence or absence of an active professional theatre has become the major factor not only in prompting writers to write plays but also in determining their choice of the language. »

¹³² *Ibidem*, p. 22.

que le théâtre est un genre importé d'Europe¹³³. El-Hakawati ouvre sa première saison en 1978 avec la pièce *Au nom du père, de la mère et du fils* ("باسم الأب والأم والابن")¹³⁴ issue d'un travail d'écriture collective par la troupe. Pour la saison 1980-1981, François Abou Salem met en scène un nouveau travail d'écriture collective de la troupe intitulé *Mahğūb Mahğūb* ("محجوب محجوب")¹³⁵. La pièce reçoit un large succès auprès du public palestinien et est présentée plus de 120 fois¹³⁶. En 1983, la troupe met en scène une pièce intitulée *Ali le Galiléen* ("جليلي يا علي").

Sept ans après sa fondation, en 1984, la troupe investit le bâtiment désaffecté et abandonné de l'ancien cinéma al-Nuzha situé en plein cœur de Jérusalem-Est. Après des travaux de réhabilitation réalisés grâce à une subvention de la Fondation Ford et de dons privés et publics¹³⁷, le premier théâtre palestinien, en tant que lieu, ouvre ses portes. Il est inauguré officiellement le 9 mai 1984. La grande salle de quatre-cents sièges, la petite salle d'une capacité de cent-cinquante sièges ainsi que le matériel technique offrent à la troupe la possibilité de réaliser son objectif d'une création palestinienne à vocation professionnelle. L'activité de la troupe puis du théâtre éponyme est ininterrompue depuis la création. Pour cette raison, elle est considérée comme la première troupe professionnelle de l'histoire du mouvement théâtral palestinien.

Dès son ouverture, le lieu a pour vocation d'offrir un espace à la création en général. Il est également ouvert à d'autres compagnies, des dramaturges, des comédiens et des artistes. Il accueille des expositions d'arts visuels ou de photographies, des concerts ou des événements musicaux, ou encore des projections de films. Pour Dan Urian le processus de professionnalisation du mouvement est déclenché par l'ouverture d'un lieu dédié à la pratique et destiné aux gens de théâtre¹³⁸. Pour Reuven Snir, au-delà de la question du choix du dialecte évoquée précédemment, c'est par les textes et l'écriture dramaturgique que la

¹³³ Voir Jacob Landau et Hamilton Alexander Rosskeen Gibb, *op. cit.*

Les chercheurs s'accordent maintenant pour dire que si le théâtre dans sa forme européenne est un genre importé dont on peut dater la naissance dans le monde arabe avec la traduction de *L'avare* de Molière par Mārūn al-Naqqāš et sa présentation à Beyrouth en 1848, la pratique théâtrale est présente sous d'autres formes avant cette date, voir notamment Reuven Snir, *op. cit.*, p. 1. Chérif Khaznadar, *op. cit.*, p. 15-16. *Ibidem*, p. 40-55. Roger Michael Ashley Allen, *An introduction to Arabic literature*, Cambridge, Cambridge University press, 2000, p. 193-215. Nada Tomiche, *La littérature arabe contemporaine: roman-nouvelle-théâtre*, Paris, Maisonneuve & Larose, 1993, p. 118.

¹³⁴ Cette pièce sera évoquée dans la section 1.1.2 du chapitre 8 intitulée « Temps mythique de la lutte pour la liberté et la souveraineté », p. 368 et suivantes.

¹³⁵ Cette pièce sera évoquée dans la section 1.1.2 du chapitre 8 intitulée « Temps mythique de la lutte pour la liberté et la souveraineté », p. 368 et suivantes.

¹³⁶ Reuven Snir, *op. cit.*, p. 140.

¹³⁷ Reuven Snir, *op. cit.*, p. 64. Reuven Snir, *op. cit.*, p. 145.

¹³⁸ Dan Urian, *op. cit.*, p. 11., « The beginning of the « professionalization » of the Palestinian theatre appears to be linked to the establishment of a theatre in East-Jerusalem » (« Le début de la « professionnalisation » du théâtre palestinien semble être lié à la fondation d'un théâtre à Jérusalem-Est »)

professionnalisation est engagée¹³⁹. C'est en fait la réunion de ces deux facteurs qui donne à la marche vers la professionnalisation une forme de stabilité : la production de nouveaux textes locaux et l'ouverture d'un lieu dédié à leur représentation.

Les créations de la troupe fondatrice se font de plus en plus rares et le lieu qui devient rapidement le cadre central de la création théâtrale palestinienne, prend le nom de Théâtre National Palestinien/El-Hakawati (المسرح الوطني الفلسطيني- الحكواتي)¹⁴⁰. Ce théâtre joue un rôle déterminant dans l'histoire du mouvement théâtral palestinien. Il produit une génération d'acteurs en Palestine dont certains sont encore les figures majeures de la création contemporaine¹⁴¹.

Malgré l'importance du rôle de François Abou Salem, pas un article ou un travail sur sa personne n'a été réalisé. Une monographie consacrée à l'homme pour comprendre et mesurer son apport au mouvement, qui pourtant fait consensus chez les gens de théâtre et les spécialistes, permettrait de combler ce vide bibliographique. Nécessaire, cette étude ne peut être menée sans un travail à partir des archives qui n'étaient, jusqu'à récemment, pas exploitables.

Les archives du fondateur du TNP sont actuellement conservées dans ce même théâtre. Elles ont été confiées à Amer Khalil¹⁴², alors directeur du TNP, après la mort de son ami le 1^{er} octobre 2011¹⁴³. À l'image de la richesse de l'apport de François Abou Salem au mouvement théâtral palestinien, elles sont constituées de documents de différentes natures : des affiches

¹³⁹ « First signs of professionalization may be dated to the beginning of the 1970s when Palestinian established poets and writers started to dedicate themselves to the writing of new original plays, together with the emergence of a new generation professional playwrights. Samīḥ al-Qāsim (b. 1939), for example, in the early 1970s embarked on a large « theatrical project » which included several plays outstanding among the mis the verse drama *Qaraqāš* (1970), considered one of the first printed plays in which Palestinian drama could take justifiable pride. The existence of new dramatic texts written specifically for local Palestinian theatre led, in the late 1960s and the beginning of the 1970s, to the appearance of the first live theatrical attempts, even if the long run the troupes mostly preferred texts written collectively by their own members. » (« Les premiers signes de professionnalisation peuvent être datés au début des années 1970 quand des poètes et des écrivains palestiniens de renom ont commencé à se consacrer à l'écriture de pièces nouvelles et originales avec l'émergence d'une nouvelle génération de dramaturges professionnels. Samīḥ al-Qāsim (né en 1939), par exemple, au début des années 1970, engage un vaste « projet théâtral » qui intègre plusieurs pièces dont celle en vers intitulée *Qaraqāš* (1970), considérée comme la première pièce publiée dont le théâtre palestinien que le théâtre palestinien peut revendiquer à juste titre. L'émergence de nouveaux textes dramaturgiques écrits spécialement pour le théâtre palestinien local mènera, à la fin des années 1960 et au début des années 1970, aux premières tentatives théâtrales, bien que les troupes anciennes préfèrent largement les textes écrits par leurs propres membres. »), Reuven Snir, *op. cit.*, p. 103.

¹⁴⁰ Désormais le TNP.

¹⁴¹ C'est le cas d'Imane Aoun (إيمان عون, née en 1963), Amer Khalil (عامر خليل, né en 1964), Edward Muallem (أدوار معلّم, né en 1958), Radi Shade (راضي شحادة, né en 1952), Adnan Trabshe (عدنان طرابشة, né en 1958), et, plus jeune, Waseem Khair (وسيم خير, né en 1985)

¹⁴² Né à Jérusalem en 1964, il rencontre François Abou Salem en 1980, âgé de 16 ans. À partir de ce moment, il ne le quitte plus jusqu'à la mort de son ami en 2011. Il joue dans *Les mille et une nuits d'un lanceur de pierres* (ألف ليلة وليلة) "في سوق اللحامين", 1982. Le titre français, que François Abou Salem a lui-même donné à sa pièce, diffère du titre arabe qui, littéralement, signifie : *Les mille et une nuits au marché à la viande*, *Ali le Galiléen* ("علي الجليلي", 1982-1983) et tient le premier rôle dans *L'histoire de Kufur Shamma* (حكاية كفر شما, 1987) et dans *Jéricho année zéro* (أريحا عام 1994).

¹⁴³ Entretien avec Amer Khalil, 28 avril 2014, TNP, Jérusalem.

de moyen et grand format, des diapositives, des vidéos et des enregistrements sonores, des photographies de moyen et grand format, des textes des pièces, des notes personnelles, des lettres¹⁴⁴. Ce fonds est essentiellement constitué de documents en arabe et en français. Quelques documents sont en anglais, en néerlandais et en italien (selon les lieux de représentation des pièces)¹⁴⁵.

Grâce aux informations extraites des archives, une chronologie de la création et des productions a pu être établie¹⁴⁶. Les revues de presse rassemblées sur une durée longue d'un peu plus de trente ans (sur la période 1971-2002) permettent également d'envisager une histoire de la réception de la troupe et de leurs créations.

De la création du théâtre à la mort de son fondateur, plus d'une vingtaine de pièces sont produites par le TNP¹⁴⁷. Avec la disparition de François Abou Salem, le TNP connaît période de déclin de l'activité qui se révèle alors être largement liée à cette figure. Aux problèmes internes, des problèmes externes s'ajoutent et constituent des difficultés supplémentaires au maintien de l'activité du théâtre.

1.1.2. Les problématiques actuelles

En 2017, le TNP est l'unique théâtre palestinien en fonction à Jérusalem-Est. L'institution doit faire face à des problèmes divers, d'ordre financier et administratif, qui menacent régulièrement son fonctionnement. Actuellement, le mur de séparation¹⁴⁸ constitue une difficulté majeure pour l'activité théâtrale palestinienne et particulièrement à Jérusalem-Est en raison de son isolement de la Cisjordanie. Les troupes parviennent difficilement à venir se produire. Les autorités israéliennes refusent en général de délivrer un permis d'entrer à Jérusalem et en Israël à un membre de la troupe seulement, ce qui suffit pour faire annuler la représentation. À l'automne 2013, des accords ont été signés entre le TNP et la Ligue des dramaturges palestiniens¹⁴⁹, alors dirigée par Reem Talhami (ريم تلحمي, née en 1968)¹⁵⁰, pour

¹⁴⁴ Le classement de ces archives, effectué par Hélène Rigaud, archiviste, de juin à août 2015 à Jérusalem, se subdivise en trois grandes parties :

- les archives personnelles constituées de documents personnels et de photographies ;
- les archives concernant la constitution de la troupe El-Hakawati puis du théâtre éponyme ;
- les archives relatives aux pièces de théâtre réalisées et mises en scène dans les années 1970 aux années 2000.

¹⁴⁵ Voir l'inventaire en annexe, p. 795 et suivantes.

¹⁴⁶ *Idem*.

¹⁴⁷ *Idem*.

¹⁴⁸ En cours d'édification par Israël depuis l'été 2001.

¹⁴⁹ Entretien avec Reem Talhami, 18 février 2014, Jérusalem.

¹⁵⁰ Née à Shafa Amr en Galilée, elle réside actuellement à Jérusalem-Est. Chanteuse professionnelle, elle a étudié la musique à l'Université hébraïque de Jérusalem et le chant à l'Académie de musique Rubin. Elle est également comédienne. Elle incarne le personnage principal d'*Un demi-sac de plomb*, Camélia, dans la mise en scène de Kamel

dynamiser l'activité à Jérusalem. Au cours de la saison 2013-2014, sur la vingtaine programmée, les deux pièces¹⁵¹ *Bye bye Gillo* ("باي باي جيلو") et *3 en 1*, ont été annulées. Elles sont majeures dans le répertoire palestinien contemporain¹⁵².

Le fonctionnement interne du théâtre se trouve également dans une impasse administrative pour recevoir des subventions. Après les Accords d'Oslo¹⁵³ et la fondation d'un Ministère de la Culture palestinien, il est interdit à l'Autorité palestinienne d'organiser des manifestations en Israël et donc à Jérusalem, ou de les financer. Le TNP ne présente pas non plus de demande de subventions auprès de la mairie de Jérusalem, israélienne, pour des raisons idéologiques et pour préserver son indépendance dans la création. Depuis sa fondation et particulièrement depuis 1994, le fonctionnement du théâtre dépend des subventions versées par les États étrangers via des coopérations culturelles ou par des ONG locales et internationales¹⁵⁴. La recherche de subventions représente un enjeu vital et l'activité principale de la direction du théâtre. Dans un discours adressé à une délégation officielle de représentants des élus de la région Île-de-France jumelée au Gouvernorat de Jérusalem-Est par une coopération décentralisée, Amer Khalil, alors directeur artistique du théâtre, expliquait les difficiles conditions pour la pratique dans le contexte spécifique de la ville :

« Cette difficile simultanéité entre la résignation et le changement, ou entre la résignation et le refus de se résigner, est ce qu'il reste à l'Homme qui se tient debout. Particulièrement dans les conditions difficiles de vie du peuple palestinien à Jérusalem, l'éducation, en cherchant à faire

El Basha, son mari. Au cinéma, elle apparaît notamment dans le film des frères Nasser, *Dégradé* (2015). Reem Talhami tient également le premier rôle dans le premier opéra palestinien *Kalila wa Dimna* ("كليلة ودمنة"). Créé en juillet 2016 au Festival d'Aix-en-Provence, l'opéra *Kalila wa Dimna* de Moneim Adwan est chanté en arabe et en français.

¹⁵¹ La représentation du 19 novembre 2013 de *Bye bye Gillo*, de Taha Adnan, production Théâtre Al-Harah, avec Eid Aziz (عيد عزيز), Ata Nasser (عطاء ناصر) et Nicolas Zreineh (نقولا زرينه) a été annulée : Eid Aziz n'avait pas obtenu de permis. Même chose pour celle du 6 décembre 2013 de *3 en 1*, production Théâtre Naam (Hébron), de et avec Ihab Zahde (إيهاب زاهدة), Muhamed Titi (محمد الطيطي) et Raed Shiokhi (رائد الشيوخى) à qui le permis avait été refusé.

¹⁵² La pièce *Bye bye Gillo*, mise en scène par Bashar Murkus à partir d'un poème du marocain Taha Adnan est sélectionnée par le programme « Dramaturgie arabe contemporaine » porté par le théâtre La Friche Belle de mai (Marseille) dans le cadre de programme « Marseille Provence 2013 – la capitale européenne de la culture ». « Dramaturgie arabe contemporaine » a pour vocation de soutenir la jeune création, depuis l'écriture jusqu'à la mise en scène et la production. Il développe un travail de prospection et de collecte de textes dramaturgiques dans dix pays arabes auprès de jeunes auteurs. La promotion et la diffusion des textes et des spectacles sur l'ensemble du bassin méditerranéen ainsi qu'en Europe se base sur la traduction et la publication des textes collectés, l'accompagnement à la mise en scène et à la production théâtrale.

La pièce *3 en 1* reçoit le premier prix du Festival International « Le théâtre nu » de Milan en 2014.

¹⁵³ Le 13 septembre 1993, une Déclaration de principes est signée à Washington en présence d'Ytzhak Rabin, Premier Ministre israélien, Yaser Arafat, Président du Comité Exécutif de l'Organisation de Libération de la Palestine (OLP), et Bill Clinton, Président des États-Unis. Les Accords d'Oslo sont le résultat de douze rencontres secrètes, menées entre janvier et septembre 1993 en parallèle de celles publiques et consécutives à la Conférence de Madrid (1991), entre des négociateurs israéliens et palestiniens à Oslo en Norvège, Georges Corm, *Le Proche-Orient éclaté: 1956-2003*, Paris, Gallimard, 2003, p. 684-700.

¹⁵⁴ Les productions en collaboration avec le Théâtre des Quartiers d'Ivry *Antigone* (2012) et *Des roses et du jasmin* (2015) ont bénéficié d'un soutien issu d'une coopération décentralisée entre la Région Île-de-France et le Gouvernorat de Jérusalem-Est.

comprendre le présent, vise à permettre de dépasser cette réalité, par l'ouverture, la créativité et le chemin vers de nouveaux horizons, par la raison, l'espoir et le rêve. »¹⁵⁵

Grâce à cette coopération, un partenariat a pu être établi entre le TNP et le théâtre des Quartiers d'Ivry, dirigé par Adel Hakim (1953-2017) et Élisabeth Chailloux (née en 1947). Ce partenariat a donné lieu à deux productions majeures pour le TNP sur cinq ans : *Antigone* ("أنتيجونا") en 2011¹⁵⁶ et *Des roses et du jasmin* ("ورد وباسمين") en 2016¹⁵⁷. Ces productions ont apporté un renouveau au TNP, sur le plan financier¹⁵⁸ et sur le plan de l'activité¹⁵⁹.

Fin novembre 2015, le TNP est menacé de fermer ses portes en raison d'une dette de 600 000 shekels (soit environ 142 000 euros) due à une accumulation de factures impayées depuis une longue période (électricité, assurances, taxe foncière et diverses taxes locales) et que l'institution devait à la municipalité de Jérusalem. La crise financière a pu être réglée grâce à une mobilisation de particuliers et de collectivités.

En Palestine, l'absence de troupe nationale ou de Théâtre national n'est pas comblée par des aides du Ministère de la Culture de l'Autorité Palestinienne¹⁶⁰. La direction du Théâtre du Ministère de la Culture constitue le plus souvent un soutien logistique¹⁶¹ car les faibles

¹⁵⁵ Discours donné le 20 avril 2015 au TNP, traduction personnelle de :

"وهذا التوازن الصعب بين التأقلم والتغيير أو بين التأقلم ونفي التأقلم هو ما يبقي الإنسان واقفاً. ويسهم العمل التربوي، وبخاصة في الظروف الصعبة التي يعيشها الشعب لفلسطيني في مدينة القدس، في السماح للفرد المتلقي – من خلال فهمه للواقع – بتجاوز هذا الواقع بانفتاح وإبداع، والانطلاق إلى آفاق جديدة عبر العقل والأمل والحلم."

¹⁵⁶ *Antigone* est créée le 28 mai 2011 au TNP puis est présentée en tournée dans les théâtres palestiniens de Ramallah, Jénine, Naplouse, Haifa, Hébron et Bethléem pour une quinzaine de représentations. Depuis 2012, le spectacle a été joué plus d'une centaine de fois en France et à l'étranger (Belgique, Chypre, Soudan).

La pièce est une coproduction TNP - Théâtre des Quartiers d'Ivry, avec le soutien du Consulat Général de France à Jérusalem, de l'Institut Français de Jérusalem, du Service de Coopération du Ministère italien des Affaires Extérieures, du Théâtre André Malraux (Rueil-Malmaison) et du Groupe des 20 Théâtres en Île-de-France.

¹⁵⁷ *Des roses et du jasmin* est créée le 2 juin 2015 au TNP puis présentée le 7 juin 2015 au théâtre Al-Kasaba. Elle est ensuite jouée en tournée à l'étranger en 2017 en France (Manufacture des Éilletts du Théâtre des Quartiers d'Ivry et Théâtre National de Strasbourg) et en Suisse (Comédie de Genève).

La pièce est une coproduction TNP - Théâtre des Quartiers d'Ivry/Centre Dramatique National du Val-de-Marne, avec le soutien du Conseil Régional d'Île-de-France et le Consulat Général de France à Jérusalem.

¹⁵⁸ Le coût d'*Antigone* s'élève à 130 000 euros et de *Des roses et du jasmin* à 160 000 euros pour chaque production, soit plus que le budget annuel du département du Théâtre (إدارة المسرح) du Ministère de la Culture (150 000 dollars). Entretien avec le responsable du département, Mamoon Al Shekh (مأمون الشيخ, né en 1980), 15 février 2017, Ministère de la Culture, Ramallah.

¹⁵⁹ La direction artistique des deux pièces est assurée par le TNP par Amer Khalil. *Antigone* met en scène sept comédiens du TNP : Hussam Abu Eishah (حسام أبو عيشة), Alaa Abu Garbieh (علاء أبو غربية), Kamel El Basha, Mahmoud Awad (محمود عوض), Yasmin Hamaar (ياسمين همار), Shaden Salim (شادن سليم) et Daoud Toutah (داود طوطح) et *Des roses et du jasmin* neuf comédiens palestiniens : Hussam Abu Eishah, Alaa Abu Gharbieh, Kamel El Basha, Yasmin Hamaar, Faten Khoury (فاتن خوري), Sami Metwasi (سامي متواسي), Lama Namneh, Shaden Salim et Daoud Totah. Les deux productions ont donné lieu à une tournée internationale évoquée dans les notes 156 et 157.

¹⁶⁰ Le budget annuel alloué au Ministère de la Culture correspond à 0,003% du budget total de l'Autorité palestinienne, « الخطة الاستراتيجية لقطاع الثقافة والتراث 2014 - 2016 », 2013, p. 15.

¹⁶¹ Par le Ministère de la Culture de l'Autorité palestinienne, le département du Théâtre peut apporter une aide pour les démarches administratives pour demander des autorisations de voyage aux autorités israéliennes, pour demander l'émission de passeport, particulièrement pour les artistes palestiniens citoyens d'Israël pour qui un passeport jordanien temporaire est délivré à l'occasion d'un voyage dans un État arabe qui ne reconnaît pas celui d'Israël et interdit donc l'entrée à ses ressortissants. Entretien avec Mamoon Al Shekh, 15 février 2017, Ramallah.

moyens humains¹⁶² et financiers¹⁶³ dont elle dispose ne lui permettent pas d'offrir plus. Elle peut apporter un soutien secondaire aux productions¹⁶⁴. Elle traverse depuis 2015 une crise financière¹⁶⁵ et morale¹⁶⁶.

1.2. Des lieux de création dans les autres villes palestiniennes

Dans les autres villes palestiniennes, la pratique théâtrale sort parfois des cadres strictement artistiques et culturels. Elle est considérée par les créateurs comme un réel outil pour supporter la vie sous occupation, pour contester la situation et résister autrement que par la violence. Un théâtre à portée sociale émerge dans les zones les plus exposées aux violences. Il est surtout destiné aux enfants.

En parallèle, des programmes sont mis en place dans les théâtres afin de former une génération de professionnels et de pallier l'absence de formations disponibles dans les universités. Ils offrent aux étudiants des enseignements au jeu, à la mise en scène et à la production.

1.2.1. Ramallah

Al-Kasaba

Depuis sa fondation en 1970, le Théâtre Al-Kasaba (القصبية) est dirigé par George Ibrahim (جورج إبراهيم, né en 1945), comédien, dramaturge, metteur en scène et figure du théâtre palestinien depuis la professionnalisation du mouvement évoquée précédemment¹⁶⁷. C'est dans le contexte de cette période qu'il fonde Al-Kasaba à Jérusalem. Attiré par le dynamisme

¹⁶² Sur les cent fonctionnaires employés au Ministère de la Culture, Mamoon Al Shekh est le seul chargé des affaires théâtrales. Entretien avec Mamoon Al Shekh, Ramallah, 15 février 2017. Le département appartient à la Direction Générale des Arts (الإدارة العامة للفنون), voir l'organigramme sur le site du Ministère, « وزارة الثقافة - دولة فلسطين », [En ligne : <http://www.moc.pna.ps/page.php?id=3>]. Consulté le 20 mars 2017.

¹⁶³ Le budget annuel alloué au département du Théâtre est de 150 000 dollars. Entretien avec Mamoon Al Shekh, 15 février 2017, Ramallah.

¹⁶⁴ Le département du Théâtre peut prendre en charge quelques billets d'avion pour une tournée à l'étranger ou financer la location de matériel technique pour des représentations. Entretien avec Mamoon Al Shekh, 15 février 2017, Ramallah.

¹⁶⁵ Par exemple, des bourses d'études étaient proposées entre 2004 et 2010 aux étudiants palestiniens désireux d'intégrer un département d'études théâtrales dans une université étrangère. Depuis 2010, ces bourses ont été interrompues, faute de moyens.

¹⁶⁶ Depuis la nomination d'Ehab Bessaiso (إيهاب بيسيسو, né en 1978) en décembre 2015 comme Ministre de la Culture, aucun plan stratégique ou programme de travail n'a été établi par le Ministère. Lors de son mandat (juin 2013-décembre 2015), Anwar Abou Eishah (أنور أبو عيشة, né en 1951) publie un plan stratégique d'action pour la période 2014-2016 (« الخطة الاستراتيجية لقطاع الثقافة والتراث 2014 - 2016 », *op. cit.*). Selon Mamoon Al Shekh, cette crise morale est due à la crise financière. Il donne l'exemple du projet du Ministre Ehab Bessaiso d'organiser une rencontre entre les dramaturges et les comédiens palestiniens qui n'a pas pu aboutir faute de moyens. Entretien avec Mamoon Al Shekh, 15 février 2017, Ramallah.

¹⁶⁷ Voir 1.1.1 de ce chapitre.

et l'effervescence culturelle de la ville qui marquent la période d'après les Accords d'Oslo¹⁶⁸, Al-Kasaba s'installe à Ramallah en 2000¹⁶⁹. Le lieu devient le théâtre-cinéma Al-Kasaba (مسرح وسينماتك القصبية). Mais l'activité de l'institution est rapidement interrompue avec le déclenchement de la seconde Intifada à l'automne de la même année et le siège de la ville de Ramallah par l'armée israélienne en 2002¹⁷⁰.

En janvier 2009, l'Académie dramatique d'Al-Kasaba est fondée par une convention de coopération avec l'université des Arts de Folkwang en Allemagne. Elle bénéficie du soutien de la fondation Mercator¹⁷¹ et du ministère des Affaires Étrangères allemand. Grâce au succès de l'Académie au cours de ses trois premières années d'activité, l'Association Taawoon¹⁷² et le Fonds Arabe de Développement Économique et Social¹⁷³ lui apportent également leur soutien. Dès sa fondation, les objectifs de l'Académie s'inscrivent dans le travail des femmes et hommes de théâtre palestiniens : éducation artistique, professionnalisation des comédiens et des metteurs en scène, particulièrement des femmes, et développement d'un mouvement théâtral palestinien ancré dans sa société.

Hala Nassar observe que, intégrée dans le mouvement plus global de théâtre palestinien, la question qui anime les travaux, au-delà des questionnements artistiques et esthétiques, est celle du rôle de ces praticiens dans leur société et leur apport¹⁷⁴:

¹⁶⁸ Sur les changements et le dynamisme que connaît Ramallah à la fin des années 1990 et au début des années 2000, voir Benjamin Barthe, *Ramallah dream: voyage au coeur du mirage palestinien*, Paris, La Découverte, 2011.

¹⁶⁹ « الدليل الثقافي », وزارة الثقافة, 2010, p. 33.

¹⁷⁰ Cette fermeture est évoquée par Taher Najib dans *À portée de crachat*, il a interprété Al-Zir Salem sur les planches d'Al-Kasaba :

" المدينة مطوقه!
لعب ضخمه بتحوم بسم 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 يتفوا, كلهم كانوا هون وهالأ راحوا.
كيف بلحظه, لحيطه, كلهم اختفوا من الشارع كانهم مكانوش؟؟؟"
طاهر نجيب, *op. cit.*, p. 5.

« Ramallah est encerclée. D'énormes coléoptères tournoient dans le ciel, les magasins de la rue Roukab 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.»

Taher Najib, *À portée de crachat*, trad. Jacqueline Carnaud, Montpellier, Éd. théâtrales ; Maison Antoine Vitez, 2009, p. 10.

¹⁷¹ La fondation Mercator (*Stiftung Mercator*) est une fondation allemande privée et indépendante. Elle développe notamment des projets éducatifs et culturels.

¹⁷² Taawoon (التعاون) est une association palestinienne non-gouvernementale (ONG) à but non lucratif fondée en 1983. Elle est actuellement la plus importante ONG palestinienne. Les programmes de soutien aux Palestiniens à Jérusalem, en Cisjordanie, à Gaza et dans les camps de réfugiés au Liban s'articulent autour de quatre axes : l'éducation, la culture, l'aide humanitaire, et le développement des collectivités locales.

¹⁷³ Le Fonds Arabe de Développement Économique et Social (FADES) ou Fonds Arabe est une institution financière de développement pan-arabe fondée en 1972 et dont le siège se situe au Koweït. Le FADES a pour vocation le financement du développement économique et social dans les états arabes en apportant son soutien à des projets publics et privés.

¹⁷⁴ Hala Khamis Nassar, *op. cit.*, p. 16.

« À partir de la série d'entretiens que j'ai pu mener de 1998 à 2005 avec des gens de théâtre palestiniens, j'ai réalisé que les artistes de théâtre palestiniens posent constamment la question du rôle de leur travail. Ils ne se demandent pas dans quelle mesure il est original ou authentique, mais plutôt en quels termes il est efficace, au regard du vide culturel causé par l'occupation actuelle. »¹⁷⁵

Chaque année, les étudiants de l'Académie dramatique d'Al-Kasaba obtiennent leur diplôme à l'issue d'un travail qui doit être mené collectivement. Ils doivent monter la production d'une représentation sur les planches du théâtre. La production doit être prise en charge du début à la fin¹⁷⁶.

Ashtar

Le théâtre Ashtar (عشطار)¹⁷⁷ est fondé comme association non gouvernementale à but non lucratif à Jérusalem en 1991 par Imane Aoun (إيمان عون, née en 1963) et Edward Muallem (أدوار معلم, né en 1958), deux figures de premier plan de la scène palestinienne. Il est présent à Gaza depuis 1994 avec une école de théâtre destinée aux enfants, dans un but social et thérapeutique¹⁷⁸. Ashtar quitte Jérusalem et s'installe à Ramallah en 1995.

Dès le début, les productions du théâtre Ashtar se sont inscrites dans les questionnements du théâtre mondial ainsi que ses objectifs d'information et de prise de conscience des populations. Il est actuellement l'un des principaux centres de production, de création, mais aussi de formation des acteurs en Palestine. Ashtar se définit comme un théâtre « local palestinien dynamique »¹⁷⁹ dont le travail cherche à s'inscrire dans une « perspective globale et progressiste »¹⁸⁰. L'institution propose également une formation aux arts dramatiques et à la scène au sein de sa propre école de théâtre pour former des professionnels¹⁸¹. Des sessions de formation au jeu sont organisées dans les écoles et les universités¹⁸².

¹⁷⁵ *Ibidem.*, traduction personnelle de : « From the series of interviews I conducted between 1998 and 2005 with Palestinian theatre makers, I realized that Palestinian theatre artists constantly question the role of their work. They do so, however, not on the basis of whether it is original or authentic, but rather in terms of what is effective in countering the cultural annihilation under the present occupation. »

¹⁷⁶ Claire Beaugrand et Najla Nakhlé-Cerruti, « Dire la condition palestinienne au théâtre - Une adaptation de l'oeuvre de Ghassan Kanafani », [En ligne : <http://orientxxi.info/lu-vu-entendu/dire-la-condition-palestinienne-au-theatre,0673>]. Consulté le 3 février 2017.

¹⁷⁷ Entretien avec Imane Aoun et Edward Muallem, 23 septembre 2014, Ramallah.

¹⁷⁸ L'art-thérapie consiste en « l'accompagnement thérapeutique de personnes, généralement en difficulté à travers la production d'œuvres artistiques. », Jean-Pierre Klein, *L'art-thérapie*, Paris, Presses universitaires de France, 1997, p. 43.

¹⁷⁹ Site internet du théâtre <http://www.ashtar-theatre.org>

¹⁸⁰ *Idem*

¹⁸¹ Entretien avec Imane Aoun, 23 septembre 2014, Ramallah.

¹⁸² « الدليل الثقافي », *op. cit.*, p. 16.

Le théâtre Ashtar¹⁸³ est pensé comme une institution culturelle globale. Une maison d'édition et de publication du théâtre permet la diffusion, en traduction arabe, d'ouvrages théoriques de référence et, particulièrement ceux qui inspirent les créations¹⁸⁴. La vente des publications assure une petite rente¹⁸⁵ qui, comme Al-Kasaba, ne reçoit pas de subvention fixe du ministère de la Culture, faute de budget suffisant¹⁸⁶.

1.2.2. Bethléem et sa région

Alrowwad

Dans le camp de réfugiés d'Aida (مخيّم عايدة)¹⁸⁷, le centre culturel Alrowwad¹⁸⁸ (الرواد, « les pionniers ») est fondé en 1998¹⁸⁹ par Abdelfattah Abusrour (عبد الفتاح أبو سرور, né en 1963), directeur du centre. Alrowwad est une association à but non lucratif dont le but est de renforcer les liens sociaux dans le contexte spécifique du camp et de développer le sentiment de communauté au sein de la population d'Aida¹⁹⁰. Pour répondre à ces objectifs, les activités du centre s'inscrivent dans le concept, développé par Abdelfattah Abusrour, de « Belle résistance »¹⁹¹ qui cherche à créer des moyens alternatifs et non-violents de résister et de répondre à l'occupation et à la violence. La promotion des valeurs humanistes et du respect des droits de l'homme sont au cœur des activités artistiques et éducatives, essentiellement destinées aux enfants et aux femmes. Les publics étrangers et internationaux sont également destinataires des activités d'Alrowwad par de fréquentes tournées internationales et la participation à des ateliers dans le monde entier¹⁹².

Diyar

À sa fondation en 2008 par Rami Khader (رامي خضر, né en 1982), le projet de théâtre Diyar (ديار, « contrée »)¹⁹³, au sein de Dar Al-Kalima/University College of Arts and Culture de

¹⁸³ Entretien avec Imane Aoun, 23 septembre 2014, Ramallah.

¹⁸⁴ <http://www.ashtar-theatre.org/publications.html>

¹⁸⁵ Entretien avec Edward Muallem, 23 septembre 2014, Ramallah.

¹⁸⁶ Voir p. 52.

¹⁸⁷ Le camp d'Aida est situé à deux kilomètres au nord du centre de Bethléem et à un kilomètre au nord de Beit Jala. Il s'étend sur une superficie de 66 hectares.

¹⁸⁸ <http://www.alrowwad.org/new/> [En ligne], consulté le 17 juin 2016.

¹⁸⁹ Entretien avec Abdelfattah Abusrour, 22 février 2012, Centre culturel Alrowwad, Camp al Aida, Bethléem.

¹⁹⁰ Entretien avec Abdelfattah Abusrour, 22 février 2012, camp d'al-Aida, Bethléem, site internet de l'association <http://www.alrowwad.org/> et page facebook du fondateur Abdelfattah Abusrour.

¹⁹¹ "المقاومة الجميلة", Abdelfattah Abusrour, « Beautiful resistance: theater of the children of the Refugee Camp », *Alif: Journal of Comparative Poetics*, 2007, p. 28–37.

¹⁹² Dixie Beadle, « Al-Rowwad Theatre Community: Children Surviving in The Rubble of The Palestinian-Israeli Conflict », *Youth Theatre Journal*, vol. 20 / 1, 2006, p. 94–109.

¹⁹³ Entretien avec Rami Khader, 18 décembre 2013, Dar al-Kalima, Bethléem.

Bethléem, s'articule autour de deux thèmes : la figure du conteur et la pratique de la *dabke*¹⁹⁴, par ailleurs employée comme symbole de la revendication à l'unité nationale. L'emploi de la *dabké* comme outil d'affirmation d'une culture commune et nationale est récurrent dans les productions artistiques palestiniennes. Comme le souligne Xavier Guignard : « Danser n'est plus ici une simple échappatoire : la *dabké* déborde de son cadre divertissant pour dialoguer avec d'autres formes de résistance. Dans les parcours des acteurs, comme dans la charge symbolique de leur art, existe une dimension éminemment contestatrice »¹⁹⁵.

Dans son travail, Rami Khader cherche à questionner la figure du héros classique pour en proposer de nouvelles formes à travers ses créations artistiques¹⁹⁶. Le travail artistique de Diyar est également guidé par la mise en tension entre deux pôles, celui de la tradition et celui de la modernité, et les moyens de les concilier dans les créations.

Toujours dans la lignée d'un héritage assumé mais questionné, le travail est d'abord réalisé à partir d'histoires traditionnelles¹⁹⁷. L'intégration de l'élément corporel à la création théâtrale et le traitement scénique du corps tiennent une place de choix dans le travail mené dès les débuts de la troupe.

Al-Harah

Le théâtre Al-Harah (الحارة) de Beit Jala, ville voisine de Bethléem, est fondé en 2005. Dès les débuts, les productions du théâtre cherchent à créer un lien profond avec le public¹⁹⁸. Les objectifs annoncés par le théâtre s'inscrivent dans la volonté de pratiquer le théâtre de manière professionnelle et artistique, en se démarquant des productions sociales et thérapeutiques largement développées en Palestine¹⁹⁹. Pour les fondateurs d'Al-Harah, le développement d'un théâtre palestinien et arabe se construit sur l'organisation et la direction d'ateliers théâtraux, l'élaboration de techniques d'écriture dramatique, l'emploi du théâtre dans de

¹⁹⁴ Danse traditionnelle palestinienne, que l'on retrouve avec des variantes locales en Jordanie, au Liban et en Syrie.

¹⁹⁵ Xavier Guignard, « Récréation, récréation, résistance. Quels rôles pour la *dabké* en Palestine ? », *Jeunesses arabes du Maroc au Yémen: loisirs, cultures et politiques*, 2013, p. 340, p. 163.

¹⁹⁶ Entretien avec Rami Khader, 3 décembre 2013, Dar al-Kalima, Bethléem.

¹⁹⁷ "قصص تقليدية", entretien avec Rami Khader, 18 décembre 2013, Bethléem.

¹⁹⁸ « Le théâtre Al-Harah a pour objectif de produire un théâtre de qualité, touchant, stimulant, accessible, essentiel et honnête. Nous sommes convaincus que le théâtre peut potentiellement changer la vie de ceux qui le pratiquent comme de ceux qui le regardent. » (traduction personnelle de : يهدف مسرح الحارة إلى توصيل قصص مشوقة باستخدام المساحة المسرحية : « traduction personnelle de : الهدف من المسرح الحارة، وذلك عن طريق إنتاج وتوزيع أعمال مسرحية بمستوى فني عالي لجميع أفراد المجتمع المحلي والعربي والدولي، وكذلك التي لا تخضع للرقابة، وذلك عن طريق إنتاج وتوزيع أعمال مسرحية بمستوى فني عالي لجميع أفراد المجتمع المحلي والعربي والدولي، وكذلك التي لا تخضع للرقابة، وذلك عن طريق إنتاج وتوزيع أعمال مسرحية بمستوى فني عالي لجميع أفراد المجتمع المحلي والعربي والدولي، وكذلك التي لا تخضع للرقابة، وذلك عن طريق إنتاج وتوزيع أعمال مسرحية جديدة تؤمن بأن المسرح أداة قوية لإحداث التغيير. It aims to bring compelling stories, in one of the most uncensored spaces, to audiences throughout Palestine, the Arab World and beyond, through producing and distributing theater performances on high artistic levels, and our educational training programs which create new theatre practitioners who believe that theatre has a strong potential to implement positive change.

« Al-Harah Theatre aims to produce theatre that is well-crafted yet moving, challenging yet accessible and, essential, honest. We believe that theatre has the potential to change the lives of those who make it and those who watch it. », « Alharah Theater », [En ligne : <http://www.alharah.org/>]. Consulté le 20 mars 2017.

¹⁹⁹ Site internet du théâtre, consulté le 20 janvier 2017.

nombreux contextes et la mise en place d'un réseau de praticiens des arts de la représentation²⁰⁰. Les activités du théâtre sont complétées par des programmes d'enseignement au jeu et aux techniques dramatiques qui sont proposés aux enfants et aux adolescents, ainsi qu'une formation destinée aux professionnels du son et de la lumière pour la scène.

Le répertoire de l'institution est composé d'œuvres de différentes natures : des pièces pour enfants, des comédies, des créations, des pièces appartenant au répertoire arabe et des productions internationales. Chaque année depuis 2005, au début du mois d'avril, Al-Harah organise un festival d'arts de rue qui investit la rue Al-Neğme (« شارع النجمة », l'« étoile »), l'une des artères principales de la vieille ville de Bethléem, réhabilitée en 2000 par le ministère du Tourisme de l'Autorité palestinienne avec le soutien du service de coopération culturelle du Consulat du Royaume d'Espagne à Jérusalem, dans le cadre du programme Bethléem 2000. Le théâtre cherche à établir des liens avec la société civile de Bethléem et sa région, dans toutes ses composantes, et de marquer l'espace public.

1.2.3. Hébron

Naam

Une partie des activités et des créations du théâtre Naam (مسرح نعم, « théâtre Oui »)²⁰¹ fondé en 1997²⁰² et dirigé par Ihab Zahde (إيهاب زاهد) à Hébron prend une dimension essentiellement sociale et thérapeutique. À la manière d'Ashtar, Naam donne une dimension uniquement

²⁰⁰ Site internet du théâtre consulté le 20 janvier 2017 :

Les objectifs :

- 1- Développer le théâtre palestinien et arabe par :
 - L'organisation d'ateliers de travail dans le domaine des arts dramatiques
 - Le développement de la pratique d'écriture théâtrale dans le monde arabe et la tenue d'atelier d'écriture.
 - Le soutien et l'aide pour l'intégration du théâtre dans les programmes éducatifs et universitaires palestiniens
 - La construction d'un réseau des associations et des fondations culturelles et artistiques en Palestine et au Proche et Moyen-Orient et dans le monde.
- 2- Toucher un public de théâtre et prendre en compte sa réalité locale, régionale et internationale avec des représentations adressées à toutes les classes sociales.

Traduction personnelle :

أهداف وغايات

1. تطوير المسرح الفلسطيني والعربي من خلال تنسيق وعقد ورشات عمل في مجالات الفنون المسرحية. تطوير فن الكتابة المسرحية داخل الوطن وعقد ورشات عمل متخصصة في هذا المجال. تشجيع وتسهيل إضافة المسرح إلى المناهج الفلسطينية. بناء شبكة مع المؤسسات الثقافية والفنية في فلسطين والشرق الأوسط والعالم أجمع.
2. الوصول إلى جمهور مسرحي في مواقع محلية وإقليمياً ودولياً من خلال عروض مسرحية لجميع الفئات العمرية والخلفيات الاجتماعية.

²⁰¹ Site internet du théâtre.

²⁰² Entretien avec Ihab Zahde, 5 septembre 2013, Hébron.

artistique et littéraire à une partie de ses créations, en parallèle du travail à portée sociale avec les enfants et la population d'Hébron et de sa région.

La dernière production, *Les chevaux Tayha* ("خيل تايه", 2015), regroupe sur scène autour de Reem Talhami quatre acteurs²⁰³ et un musicien²⁰⁴. La pièce mêle danse, chant²⁰⁵ et théâtre. À partir d'un texte original d'Adnan Al-Awda (عدنان العودة, né en 1975). La mise en scène d'Ihab Zahde cherche à donner à la production une dimension professionnelle à portée internationale. La pièce a gagné le prix du Cheikh Sultan Bin Muhammad Al Qasimi (2014) et le prix du septième festival de Théâtre arabe de Rabat (2015).

Dans le but de maintenir le lien avec le public et d'inscrire la création dans la dimension sociale et pédagogique du théâtre, les représentations de Naam se poursuivent toujours par une discussion avec le public, pour donner l'occasion aux spectateurs de partager et échanger leurs interprétations et les émotions ressenties pendant la représentation ou à son issue²⁰⁶.

Naam adresse également ses travaux aux enfants et aux femmes. Le théâtre et les arts sont utilisés pour le changement social et faire face aux violences. Des moyens alternatifs et non violents sont recherchés pour proposer d'autres formes de résistance. Des programmes de formation destinés aux enseignants et aux formateurs éducatifs sont également proposés par le théâtre pour intégrer les pratiques de jeu, du conte et de la dramaturgie aux enseignements. L'institution joue un réel rôle dans la vie d'Hébron et remplit le vide culturel dont la ville souffre en raison de la situation politique sous haute tension²⁰⁷.

1.2.4. Jénine

Le Théâtre de la Liberté

Situé dans le camp de réfugiés Jénine le Théâtre de la Liberté (مسرح الحرية)²⁰⁸ est fondé en 2006²⁰⁹ par Juliano Mer-Khamis (جوليانو مير خميس, 1958-2011)²¹⁰ avec Zakaria Zubeidi (زكريا)

²⁰³ Muhamed Titi, Yasmin Hamaar, Raed Shiokhi, Hanin Tarabay (حنين طربية).

²⁰⁴ Nūr al-Rā'ī.

²⁰⁵ Musique et paroles : Sa'īd Murād.

²⁰⁶ Entretien avec Ihab Zahde, 5 septembre 2013, Hébron et remarques à la représentation du 30 avril 2014 à Hébron.

²⁰⁷ Note situation à Hébron

²⁰⁸ Site internet du théâtre, <http://www.thefreedomtheatre.org/> [En ligne], consulté le 29 juin 2016

²⁰⁹ <http://www.thefreedomtheatre.org/> [En ligne], consulté le 29 juin 2016.

²¹⁰ Évoqué en introduction, Juliano Mer-Khamis est un acteur, réalisateur, directeur de théâtre et militant politique de père palestinien et de mère israélienne. Il meurt assassiné à proximité du Théâtre de la Liberté cinq ans après l'avoir fondé. Il commence sa carrière à la télévision israélienne avant de jouer dans des films israéliens et internationaux. La fondation du Théâtre de la Liberté s'inscrit dans l'engagement politique de Juliano Mer-Khamis et dans la continuité du travail de sa mère.

الزبيدي, né en 1976), un ancien dirigeant des Brigades des martyrs d'Al-Aqsa²¹¹, Jonatan Stanczak, militant israélo-suédois, et Dror Feiler (né en 1951), artiste israélo-suédois.

Les activités du théâtre ont dimension sociale. Elles sont largement destinées aux enfants et aux femmes²¹². La dimension internationale est également importante, contre l'isolement des habitants du camp de Jénine du reste de la société palestinienne et plus largement, du reste du monde.

L'institution est l'héritière du travail mené par Arna Mer-Khamis (1929-1995)²¹³ dans le cadre du programme « Prendre soin et apprendre » (*Care and Learning*) qu'elle a engagé à la fin des années 1980 pendant la première Intifada (1987-1991). Le programme fonctionne avec l'utilisation du théâtre et de l'art pour soigner les maladies psychologiques et post-traumatiques des enfants du camp. Dans la continuité de « Prendre soin et apprendre », Arna Mer-Khamis fonde le Théâtre de pierre (« Stone Theatre ») en 1993. Il est détruit en 2002 par l'armée israélienne pendant le siège du camp²¹⁴. Quatre ans plus tard, elle fonde avec son fils, Juliano Mer-Khamis, le Théâtre de la Liberté. Le Théâtre propose différents programmes dont un d'une durée de trois ans pour l'éducation à la pratique théâtrale. Des enseignements aux différentes méthodes et approches utilisées dans le monde pour la pratique des arts de la scène sont proposés.

En parallèle de la création en Palestine, le mouvement théâtral palestinien émerge à l'intérieur des frontières israéliennes et selon d'autres modalités.

²¹¹ Les Brigades des martyrs d'Al-Aqsa (كتائب شهداء الأقصى) sont l'une des milices de la faction du Fatah de Yasser Arafat. Elles sont parmi les groupes les plus actifs pendant la seconde Intifada et particulièrement à Jénine.

²¹² « Les activités du théâtre ont également pour objectif de donner une place aux femmes et aux enfants au sein de la société et d'explorer le potentiel des arts comme un important outil pour le changement social. » (traduction personnelle de : « The aim of the theatre is also to empower youth and women in the community and to explore the potential of arts as an important catalyst for social change. », <http://www.thefreedomtheatre.org/who-we-are/mission/>).

²¹³ Arna Mer-Khamis est une militante juive israélienne pour les droits des Palestiniens. Elle est mariée à Saliba Khamis (صليبا خميس), palestinien issu de la communauté chrétienne de Nazareth et citoyen israélien, l'un des chefs du Maki, le Parti Communiste israélien, dans les années 1960. Elle reçoit un Prix d'Honneur du Prix Nobel alternatif en 1992. En 2003, son fils Juliano Mer-Khamis produit et réalise, avec Danniell Danniell (né en 1950), son premier film documentaire, *Les enfants d'Arna*. Le film raconte la fondation d'une troupe théâtrale par sa mère destinée aux enfants du camp de Jénine pendant les années 1980. Sept ans après la mort de sa mère et à la suite de la bataille de Jénine en 2002, Juliano Mer-Khamis retourne à Jénine pour rencontrer et interviewer les enfants devenus adultes qui avaient participé à la troupe théâtrale. Certains d'entre eux sont devenus des combattants et ont été tués par l'armée israélienne. En 2006, à la suite d'une campagne internationale de soutien suscitée par son film, Mer-Khamis ouvre le Théâtre de la Liberté.

²¹⁴ L'assaut contre la ville de Jénine est mené par l'armée israélienne du 3 au 11 avril 2002 dans le cadre de l'opération Rempart déclenchée à la suite de l'attentat à l'hôtel Park de Netanya le 27 mars de la même année.

2. La création palestinienne en Israël

Les problématiques auxquelles les créateurs palestiniens doivent faire face en Israël sont différentes en raison de leur situation particulière. Citoyens israéliens, ils cherchent d'abord à trouver leur place dans leur société et, par là, sur la scène israélienne. Au fur et à mesure qu'un courant théâtral palestinien se construit en Israël, les choix de création tendent à affirmer l'existence de la communauté palestinienne et la reconnaissance de son identité palestinienne et arabe. Une création palestinienne en arabe émerge en Israël. Elle cherche à s'adresser aux publics palestiniens au-delà des frontières israéliennes.

2.1. Les artistes palestiniens et la scène israélienne

Les premières expériences théâtrales palestiniennes en Israël ont eu lieu sur la scène des théâtres israéliens aux côtés d'acteurs israéliens à partir de l'année 1970. Leur présence scénique a progressivement pris plus d'importance. Ces expériences donnent finalement lieu à des productions mixtes de collaborations artistiques entre Palestiniens et Juifs israéliens. La création palestinienne s'est détachée de la scène israélienne et s'en est affranchie avec l'ouverture d'Al-Midan à Haïfa en 1994, le premier théâtre public palestinien en Israël. Mais les limites d'une création palestinienne financée par l'État israélien ont été atteintes en 2015 avec les tentatives de censurer la pièce *Le temps parallèle* de Bashar Murkus. La prise de conscience progressive de ces limites, le dynamisme de l'activité et sa richesse conduisent à une création indépendante.

2.1.1. L'émergence de la présence palestinienne sur la scène israélienne

Les Palestiniens qui ne sont pas partis en 1948, ou qui sont revenus peu de temps après un bref exil, ont dû faire face à un nouveau climat socio-culturel suite à la création de l'État d'Israël et la naissance d'une société multiculturelle venue d'ailleurs²¹⁵. Après 1967²¹⁶, ils ont

²¹⁵ Dans son ouvrage sur la fiction palestinienne en Israël, Mahmoud Ghanayim, montre que l'évolution de cette écriture se fait selon différentes étapes.

Mahmoud Ghanayim, *The quest for a lost identity: Palestinian fiction in Israel*, Wiesbaden, Harrassowitz, 2008.

²¹⁶ La guerre de 1967 ou guerre des Six jours s'est déroulée du 5 au 10 juin 1967. Au cours de ces journées l'Égypte, la Syrie et la Jordanie ont combattu les troupes israéliennes. Les Israéliens sont sortis vainqueurs de cet affrontement. Ils ont annexé Jérusalem et installé un système militaire en Cisjordanie. À partir de cette date, la colonisation s'est développée dans les Territoires palestiniens.

Pour Mahmoud Ghanayim, la guerre de 1967 représente un tournant dans la production littéraire palestinienne en Israël, *Ibidem*, p. 1-17.

dû continuer de produire sous la loi martiale²¹⁷ qui leur est imposée pendant près de vingt ans après la création de l'État d'Israël.

Comme les écrivains, les hommes de théâtre sont marqués par ces conditions spécifiques qui leur ont été imposées. Au cours des entretiens menés, cette période est évoquée de façon récurrente comme un marqueur profond et durable sur la création palestinienne en Israël. Mahmoud Darwich décrit la situation de la communauté palestinienne en Israël de cette manière : « Nous, Palestiniens en Israël, vivions alors un véritable enfer et nous ne pouvions penser à rien d'autre. »²¹⁸. Mas'ûd Hamdan évoque une période « d'exil dans sa propre patrie »²¹⁹, vécue par la création théâtrale palestinienne²²⁰. Son impact a non seulement directement touché la création et les thèmes traités, mais également, et plus profondément, les processus et les actes de création. La gestion de ces difficiles circonstances particulières et de la nouvelle réalité sociopolitique ont marqué les travaux.

Pour affronter ces problématiques liées au statut culturel, cette influence idéologique a joué un rôle sur le développement de la littérature palestinienne en Israël dont les créateurs de théâtre se sont nourris et s'inspirent²²¹.

²¹⁷ La loi martiale est appliquée aux Palestiniens citoyens vivant en Israël jusqu'en 1966. Elle restreint les Palestiniens dans leurs circulations et donc leur mobilité ainsi que leur capacité à mener des activités collectivement. Parmi les autres mesures prises par les autorités israéliennes pour empêcher le retour des déplacés à l'intérieur des frontières d'Israël, figurent la déclaration de villages abandonnés comme zones militaires, la repopulation des villages abandonnés par des colons juifs, la destruction des maisons restantes ou la plantation d'arbres et le changement de nom de ces villages pour enfouir leur passé, voir Mona Bieling, « Palestinians in purgatory: The internally displaced citizens of Israel », [En ligne : <http://www.middleeasteye.net/columns/palestinians-purgatory-internally-displaced-citizens-israel-2083558162>]. Consulté le 1 octobre 2016.

²¹⁸ Mahmoud Darwich, *op. cit.*, p. 21.

²¹⁹ Mas 'ud Hamdan, *op. cit.*, p. 112.

²²⁰ Mas 'ud Hamdan, *op. cit.*

²²¹ La fiction palestinienne en Israël a alors développé ses propres spécificités et techniques qui la différencient des autres branches de la littérature arabe. Mahmoud Ghanayim définit trois catégories d'auteurs. Le premier groupe, marxiste, appartient à l'école littéraire qui se revendique du social-réalisme. Ce groupe émerge dès les premiers moments d'opposition politique aux politiques officielles du nouvel État israélien. Le deuxième groupe d'écrivains palestiniens fait aussi référence au marxisme dans ses écrits. Mais si le premier groupe a publié sous la loi militaire et a interprété la situation d'un point de vue idéologique en se concentrant sur la lutte des classes, le second groupe apparaît dans les publications seulement plus tard, peu de temps l'abolition de la loi martiale ou après la guerre des Six Jours. Dans les écrits de ce deuxième groupe, la perspective marxiste prend une autre dimension, mise de côté par le premier groupe, du point de vue du style narratif. Ce deuxième groupe inclut une deuxième génération d'écrivains palestiniens, alors que la première génération a commencé difficilement à écrire dans les années 50. La plupart des écrivains du second groupe commence sa carrière dans les années 1960, et hésite, au début au moins, à écrire et publier dans l'organe communiste et la presse communiste. Le troisième groupe d'écrivains connaît aussi la période de la loi martiale mais n'écrit pas à ce sujet, pour traiter des problèmes et questions sociales, complètement détachées de la politique, Mahmoud Ghanayim, *op. cit.*, p. 21-30.

Dans sa thèse de doctorat, Sadia Agsous Bienstein se consacre à l'étude d'une autre catégorie d'écrivains appartenant à la minorité palestinienne en Israël, celle des auteurs palestiniens en langue hébraïque. Son analyse se construit sur les problématiques de l'usage des langues et de la composante identitaire dans des romans écrits en hébreu par des membres de la minorité palestinienne en Israël. Ce travail se construit en deux volets, l'un diachronique et l'autre analytique. D'une part, elle examine l'histoire du roman palestinien en hébreu, et les différents lieux dans lesquels l'hébreu et l'arabe, le Palestinien et le Juif israélien, minorité et majorité se rencontrent. D'autre part, l'approche comparative des œuvres d'Atallah Mansour (né en 1935), d'Anton Shammas (né en 1950) et de Sayed Kashua (né 1975) est proposée à partir de leur double appartenance linguistique et culturelle, hébraïque et palestinienne. Elle envisage ces œuvres dans le cadre de la littérature mineure, de l'identité hybride postcoloniale et de l'espace tiers

Les premières expériences des années 1970

En juin 1970, le Théâtre de la ville de Haïfa, alors dirigé par Oded Kotler (עודד קוטלר, né en 1937) depuis 1969, monte *Coexistence* ("דו-קיום")²²². Le texte est basé sur des entretiens menés par le journaliste palestinien Muhamad Watad (محمد واتد) avec des Palestiniens en Israël. Nola Chilton adapte ce texte dans le cadre du « Laboratoire d'écriture dramatique israélienne ». Pour Nurit Yaari, *Coexistence* marque un tournant dans l'histoire du théâtre israélien²²³. Le spectacle constitue, d'une part, la « pierre angulaire » du théâtre documentaire de Chilton et plus largement en Israël²²⁴. D'autre part, une voix est donnée pour la première fois aux Palestiniens en Israël sur la scène hébraïque israélienne, incarnés par des acteurs juifs israéliens. Par cette opération scénique, la communauté palestinienne en Israël gagne une visibilité qu'elle n'avait pas jusqu'alors. Le texte des cinq personnages de la pièce est écrit à partir de l'enregistrement d'une cinquantaine d'entretiens menés par Muhamad Watad avec des Palestiniens issus de milieux sociaux différents. L'écriture du texte se fonde sur le degré de spontanéité, la franchise et le caractère représentatif des propos tenus au cours des entretiens²²⁵. Dans le programme de la pièce pour les représentations, Muhamad Watad remarque : « Ce matériau ne prétend pas représenter l'ensemble de la communauté arabe en Israël, mais certainement sa majorité »²²⁶. C'est la volonté de donner la parole aux Palestiniens qui conditionne le jeu des acteurs, révélant sur scène la dualité multidimensionnelle autour de laquelle la pièce propose un travail inédit et où forme et fond se mêlent. Pour la première fois, des acteurs juifs israéliens ne cherchent pas à imiter les « Arabes ». Ils ne parlent pas l'hébreu avec un accent et ne portent pas de costume folklorique. Le personnage de l'Arabe sort du cadre du personnage traditionnel du bédouin aux traits grossiers ou d'ennemi dangereux²²⁷. Les acteurs montent sur scène dans leur tenue quotidienne et parlent hébreu naturellement. Le public peut alors prendre conscience de la

formulé par Mahmoud Darwich. L'enjeu est d'étudier les contours d'une narration palestinienne minoritaire engagée par des écrivains dans un processus de déconstruction, de reconfiguration et de correction de la représentation du personnage Palestinien dans la littérature hébraïque., Sadia Aqsous, *Langues et identités: l'écriture romanesque en hébreu des palestiniens d'Israël (1966–2013)*, Institut National des Langues et Civilisations Orientales-INALCO PARIS-LANGUES O', 2015.

²²² Mis en scène par Nora Chilton avec les acteurs Gdalia Besser, Amnon Meskine, Ilan Toren, Aharon Almog, Tsvi Halperin, membres du groupe « La scène des acteurs » (בימת השחקנים).

²²³ Nurit Yaari, *op. cit.*, p. 285.

²²⁴ « *Coexistence* constitue un virage dans l'histoire du théâtre israélien à deux points de vue : pour la première fois sur la scène hébraïque en Israël, on accorde la parole aux Arabes citoyens d'Israël. En leur donnant les corps et les voix des acteurs juifs, ils deviennent visibles après avoir été transparents depuis 1948. En outre, ce spectacle est devenu la pierre angulaire du théâtre documentaire de Chilton. Entreprise monumentale de toute une vie qui s'étend sur environ quatre décennies. », *Ibidem*, p. 286.

²²⁵ *Ibidem*.

²²⁶ Cité par Nurit Yaari, *Ibidem*.

²²⁷ Dan Urian, *op. cit.*, p. 105.

coexistence de deux entités : l'acteur juif et le personnage palestinien qu'il représente. Pour la première fois, une visibilité est donnée à la communauté palestinienne en Israël, sur la scène et par la voix. Cette expérience marque le début du travail d'intégration des Palestiniens à la scène hébraïque israélienne. Elle se poursuivra et prendra différentes formes au cours des années et des différents contextes de création, suite aux évolutions politiques, sociales et culturelles.

Les débuts de la visibilité dans les années 1980

Dès 1981, le Théâtre Municipal de la ville de Haïfa (תיאטרון חיפה)²²⁸ accorde une place concrète, matérielle et corporelle à ces éléments jusqu'alors invisibles avec l'intégration de Makram Khouri (مكرم خوري, né en 1945) et Youssef Abou Warda (يوسف أبو وردة, né en 1953) au sein de sa troupe du théâtre. Au début, ils jouent des rôles indifféremment de leur composante identitaire palestinienne, mais très rapidement et dans le cadre de l'implication politique de l'institution, cette composante est mise à profit pour évoquer le conflit israélo-palestinien, la situation politique et critiquer l'occupation.

Au cours des années 1980, le théâtre municipal monte essentiellement des pièces issues du répertoire du théâtre mondial. Cette mixité alors récemment introduite permet de donner aux productions une dimension politique symbolique.

Shifra Schonmann montre la façon dont ce contexte politique israélo-palestinien influence l'interprétation et l'adaptation d'un texte classique, *En attendant Godot*²²⁹ de Samuel Beckett²³⁰, au théâtre municipal de Haïfa en 1985. La production²³¹, choisie pour la cérémonie d'ouverture d'un nouvel auditorium à Wadi Salib²³², présente la pièce dans une version bilingue, en arabe et en hébreu. L'interprétation politique du metteur en scène s'exprime par le choix même des acteurs²³³, Makram Khouri et Youssef Abou Warda, dans le rôle de Vladimir et Estragon –Didi et Gogo-, alors deux ouvriers palestiniens. Ils parlent un hébreu mêlé de mots arabes²³⁴, imitant le registre de langue spécifique aux travailleurs palestiniens en Israël. Face à eux, Pozzo prend les traits d'un colon viril, riche et tyrannique joué par Ilan

²²⁸ Toujours sous la direction d'Oded Kotler.

²²⁹ Samuel Beckett, *En attendant Godot*, Paris, Ed. de Minuit, 1979. 1 vol.

²³⁰ Shifra Schonmann, *op. cit.*

²³¹ Mise en scène Ilan Toren

²³² Wadi Salib (وادي الصليب) est un quartier historique palestinien situé dans le centre de la ville de Haïfa au pied du versant nord-est du Mont Carmel.

²³³ Nurit Yaari, *op. cit.*, p. 291.

²³⁴ Shifra Schonmann, *op. cit.*, p. 177.

Toren (אילן תורן, né en 1938). Il est le seul personnage sur scène à parler un hébreu pur²³⁵. Le personnage de Laki, interprété par Doron Tavori (דורון תבורי, né en 1952) est un vieux bédouin impuissant. L'arbre de la pièce originale est remplacé par le poteau d'un immeuble en construction. À partir des concepts de *texte* et de *paratexte*²³⁶ définis par Gérard Genette, Shifra Schonmann analyse la pièce et sa représentation²³⁷. C'est à cette dernière catégorie que Schonmann s'intéresse pour son étude, en choisissant de nommer le paratexte, *counter-text*. Elle montre comment le texte de théâtre est porteur d'un puissant sens, tant au niveau textuel-sur le plan des mots et de la construction dramaturgique- que scénique-sur le plan visuel et auditif et sur le plan de l'action- mais également au niveau de l'*épitexte*, c'est-à-dire sur le plan de la représentation et de la production, par opposition à la littéralité du texte écrit. Pour Genette, « le plus souvent, donc, le paratexte est lui-même un texte : s'il n'est pas encore le texte, il est déjà du texte. »²³⁸. Ici, dans le cadre de l'adaptation d'*En attendant Godot* au contexte israélo-palestinien du début des années 1980, sur les planches d'un théâtre public israélien situé dans un quartier palestinien, l'*épitexte* est chargé de sens. Les conditions de représentation du texte, dans le temps-l'instant- et dans l'espace, lui donnent une valeur spécifique. Shifra Schonmann remarque la modification de la structure de la pièce avec la disparition de la symétrie constitutive du texte original : le couple de vagabonds Vladimir et Estragon, Lucky et Pozzo, le garçon qui vient deux fois et qui a un frère jumeau, deux actes, etc. Les paires de personnages disparaissent avec Pozzo comme seul personnage à parler hébreu face aux autres qui parlent arabe. La binarité disparaît au profit d'une nouvelle structure basée sur le hors-texte et construite à partir d'un nouveau modèle dont le but est de forcer les comédiens et le public à confronter leurs préjugés à la réalité.

Les années 1990 : le temps des collaborations artistiques

Les années 1990 et le début des années 2000 voient l'émergence de tentatives de travaux en collaboration entre Juifs israéliens et Palestiniens en Israël ou en Palestine.

La première tentative : *Roméo et Juliette*

²³⁵ *Ibidem*.

²³⁶ « Définir un élément de paratexte consiste à déterminer son emplacement (question *où ?*), sa date d'apparition, et éventuellement de disparition (*quand ?*), son mode d'existence, verbal ou autre (*comment ?*), les caractéristiques de son instance de communication, destinataire et destinataire (*de qui ? à qui ?*), et les fonctions qui animent son message : *pour quoi faire ?* », Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Éd. du Seuil, 1987, p. 10.

²³⁷ Pour Genette, le paratexte est constitué de deux éléments, le *péritexte* et l'*épitexte*. Le *péritexte* désigne une catégorie spatiale qui se situe par rapport au texte : « autour du texte, dans l'espace du même volume, comme le titre ou la préface, et parfois inséré dans les interstices du texte, comme les titres de chapitres ou certaines notes ». L'*épitexte* recouvre les éléments situés autour du texte mais à une distance spatiale et temporelle : « généralement sur un support médiatique (interviews, entretiens), ou sous le couvert d'une communication privée (correspondances, journaux intimes, et autres). », *Ibidem*, p. 10-11.

²³⁸ *Ibidem*, p. 12.

La production de l'adaptation de la pièce de Shakespeare *Roméo et Juliette*²³⁹, par son caractère novateur, marque un nouveau tournant dans l'histoire du mouvement théâtral palestinien, et plus spécifiquement en Israël. Le projet lance un mouvement de collaborations et de productions mixtes. Co-production israélo-palestinienne, elle est le fruit d'une collaboration sur deux niveaux : institutionnelle, entre le Théâtre Khan de Jérusalem-Ouest et le TNP, et artistique entre les metteurs en scène israélien Eran Baniel (ערן בניאל) et palestinien Fouad Awad (فؤاد عوض, né en 1956)²⁴⁰.

L'idée de la production naît pendant l'édition du festival d'Acre de 1989 au cours de laquelle les deux metteurs en scène se rencontrent pour la première fois. Eran Baniel dirige le festival et Fouad Awad devient le premier palestinien à remporter le premier prix, dix ans après la fondation de cette manifestation qui se tient à ce moment-là dans une ville peuplée majoritairement de Palestiniens.

La distribution mixte incarne sur scène le conflit qui oppose les deux familles véronaises Montaigu et Capulet. Le personnage de Roméo est joué par Khalifa Natour, aux côtés d'acteurs palestiniens dans le rôle du reste du clan Montaigu. Orna Katz (אורנה כץ, née en 1965) joue le rôle de Juliette et des acteurs juifs israéliens celui des membres du clan Capulet²⁴¹. La mise en scène se construit sur les deux niveaux que porte le texte, pour Fouad Awad. Le premier est celui d'une histoire d'amour et le second d'une histoire de haine et de guerre. Selon lui, ces deux niveaux s'appliquent parfaitement, dans la narration et la dramaturgie, au conflit israélo-palestinien²⁴².

Au moment de la création de *Roméo et Juliette* à Lille, Fouad Awad explique :

« Il [Eran Baniel] croyait en cette pièce, il croyait en une coopération entre théâtre palestinien et israélien, pas comme on avait l'habitude de le faire, c'est-à-dire un théâtre palestinien à l'intérieur d'un théâtre israélien. Il croyait qu'ici il fallait que les deux corps aient une part égale. »²⁴³

²³⁹ William Shakespeare, *Oeuvres complètes*, II, éd. Henri Fluchère, Paris, Gallimard, 1991, (« Bibliothèque de la Pléiade », 51).

²⁴⁰ Fouad Awad est un metteur en scène palestinien de Nazareth. Il est diplômé du département des Beaux-Arts de l'université de Tel Aviv en 1982. Il a mis en scène et dirigé de nombreuses pièces issues du répertoire du théâtre arabe sur les scènes israéliennes. En 1989, il reçoit le Prix de la meilleure mise en scène et celui de la meilleure pièce au Festival d'Acre pour *La tête de Jaber* ("رأس المملوك جابر"), pièce du dramaturge syrien Saadallah Wannous. De 1998 à 2002, il est le directeur artistique d'Al-Midan (voir la section consacrée à l'institution un peu plus loin). En 2008, il dirige le département des Affaires culturelles à la Mairie de Nazareth. Il est considéré comme l'une des figures du mouvement théâtral palestinien en Israël.

²⁴¹ Dan Urian, *op. cit.*, p. 65.

²⁴² Ouriel Zohar, « Stop à la violence ! Entretien avec Fouad Awad », 1995 1994, *Tsafon : revue d'études juives du Nord. Le théâtre judéo-arabe*, p. 39-56, p. 42.

²⁴³ *Ibidem*, p. 45.

Mais l'histoire de cette production s'arrête à sa présentation au festival de théâtre de Lille en octobre 1994 consacré à la production théâtrale israélienne et palestinienne²⁴⁴, pour célébrer les Accords d'Oslo et ce qui est alors considéré comme l'aboutissement du processus de paix et la résolution du conflit israélo-palestinien.

Vingt ans plus tard, les Palestiniens qui ont été impliqués dans cette production mixte n'évoquent pas cette expérience. Elle ne leur semble pas marquante ni emblématique de la production théâtrale palestinienne. Certains souhaitent même passer sous silence leur implication dans la production qu'ils décrivent parfois comme une « erreur de parcours »²⁴⁵ de leur part. Si du point de vue de la création palestinienne il s'agit bien d'une expérience isolée, du côté de la scène israélienne, ce type d'initiative se multiplie à partir du début des années 2000 et marque les productions et l'histoire du théâtre israélien.

Le premier théâtre mixte : le théâtre arabo-hébreu de Jaffa

En 1998, la troupe palestinienne Al-Saraya (مسرح السرايا العربيّ - يافا), dirigée par Adib Jahshan (أديب جهشان, né en 1943), et la troupe israélienne du Théâtre local, dirigée par Igal Ezraty (יגאל המסرح العربيّ-), né en 1956), s'associent pour fonder le Théâtre arabo-hébreu de Jaffa (התיאטרון הערבי-עברי ביפו / העבריּi

En mars 2000, le théâtre arabo-hébreu monte une pièce inspirée de l'expérience de la Commission Vérité et Réconciliation créée en Afrique du Sud en 1995 afin de mettre fin à l'apartheid et à la domination de la minorité blanche. La pièce traite de la question de la torture en Israël par le témoignage. Les témoignages collectés pour écrire le texte s'ajoutent à ceux du public lors des représentations.

²⁴⁴ *Tsafon : revue d'études juives du Nord. Le théâtre judéo-arabe*, Lille, Tsafon, 1994, (« 19-20 »).

²⁴⁵ Entretien avec Amer Khalil, 30 avril 2014, Jérusalem.

²⁴⁶ Igal Ezraty et Alisa Solomon, « Staging Reconciliation: The Arab-Hebrew Theater of Jaffa Makes a Model », *Theater*, vol. 31 / 2, 2001, p. 35–43, p. 35.

²⁴⁷ La bâtiment est ancienne fabrique de savon de la période ottomane, en haut de la colline de Jaffa, il domine le port et la mer.

Parmi les productions les plus importantes du Théâtre arabo-hébreu de Jaffa, *Regrets* (« געגועים », 2001) d'Igal Ezraty et Gaby Aldor (גבי אלדור, né en 1941), écrit et conçu en collaboration avec les acteurs, reçoit le prix du théâtre Fringe en 2003. Pour *Mas'ud Hamdan*, elle est une production « exceptionnelle dans le paysage théâtral israélien »²⁴⁸. Des acteurs palestiniens et israéliens, nouveaux immigrants, natifs d'Israël ou de longue date dans le pays, sont rassemblés sur scène. La pièce est un collage multiculturel de six récits d'une quête identitaire à travers les souvenirs familiaux. La pièce met en avant les identités multiples qui composent la société israélienne et propose de réfléchir aux possibilités, pour chacune d'elles, de s'épanouir pleinement tout en vivant avec les autres. Les récits sont racontés simultanément sur plusieurs scènes installées autour du public. Le spectateur peut, quand il le souhaite, se déplacer et changer de point de vue. Ainsi, « il est partie prenante et crée lui-même, pour une part, le déroulement du spectacle auquel il assiste. »²⁴⁹. Le récit des destins croisés et l'entremêlement des souvenirs dans les mémoires participent à la formulation des conditions pour parvenir à une compréhension mutuelle dans la paix : « conciliation et tolérance. »²⁵⁰.

Par la suite, la thématique du conflit israélo-arabe puis israélo-palestinien occupe une large place dans la production théâtrale israélienne. Dans une société toujours en tension politique, le théâtre en Israël joue un rôle important, comme le souligne Nurit Yaari²⁵¹ : « Le théâtre israélien est perçu, tant par ses créateurs que par le public, comme un phénomène culturel permettant de vivre collectivement des événements de la réalité israélienne au fur et à mesure qu'elle se constitue dans toute sa complexité »²⁵².

Depuis la création de l'État d'Israël²⁵³, la production théâtrale traite principalement du conflit israélo-palestinien. Les pièces des dramaturges israéliens font écho à la réalité sociopolitique, et le principal thème de ce théâtre est celui du conflit entre les Juifs et les Arabes, des pays voisins ou citoyens d'Israël, ou entre les Israéliens et les Palestiniens. Ce théâtre tient une place importante dans la vie politique du pays, car il offre la possibilité d'un dialogue, en apportant des réponses dramaturgiques à une problématique réelle. L'une de ces réponses

²⁴⁸ Mas 'ud Hamdan, *op. cit.*, p. 110.

²⁴⁹ *Ibidem*.

²⁵⁰ *Ibidem*.

²⁵¹ Nurit Yaari, *op. cit.*, p. 283.

²⁵² *Ibidem*, p. 283-284.

²⁵³ Pour Nurit Yaari, les historiens du théâtre israélien s'accordent pour considérer *Il allait par les champs* de Moshe Shamir, présentée au théâtre Caméri de Tel Aviv le 31 mai 1948, comme un événement est représentatif de la volonté des dramaturges et des spectateurs de maintenir une corrélation étroite et permanente entre le théâtre et la réalité sociopolitique en Israël.

dramaturgiques est l'apparition d'un discours arabe sur la scène hébraïque, la présence chargée de sens d'acteurs arabes aux côtés d'acteurs juifs, ou encore la collaboration d'acteurs, de dramaturges et metteurs en scène.

Par ailleurs, les initiatives de productions mixtes offrent au public israélien la possibilité d'entendre une autre version de ce conflit, la version palestinienne et arabe, en la matérialisant par une présence scénique palestinienne et en tant qu'acte artistique et politique à la fois. Le choix de distribution mixte pousse les acteurs et les créateurs à élaborer des moyens d'expression propres au théâtre pour transposer sur scène la complexité de la réalité et pour la faire vivre au spectateur. En outre, l'emploi de la langue arabe sur la scène israélienne sert à l'élaboration d'une puissante métaphore théâtrale où les acteurs juifs et les acteurs palestiniens partagent le même espace, celui de la scène, face à un public mixte hébraophone ou arabophone. Par l'utilisation du théâtre comme un moyen alternatif de résistance²⁵⁴, ces tentatives de collaboration cherchent à engager une nouvelle forme de processus de paix particulièrement dans le contexte de la fin des années 1990 et du début des 2000.

Pendant longtemps, les Palestiniens en Israël ne remettent pas en question leur double appartenance. Par exemple, dans un entretien donné au journaliste Emmanuel Bar-Kadma pour *Haaretz*²⁵⁵ à la veille des représentations du *Peptimiste*²⁵⁶ adapté par Mazen Ghattas (مازن غطاس, 1954 - 2005)²⁵⁷ et Mohammed Bakri (محمد بكري, né en 1953) et mis en scène par Mazen Ghattas et Ilan Toren, Mohammed Bakri affirme : « Il est possible de concilier orgueil arabe avec fidélité à Israël, critique avec loyauté, indépendance culturelle et nationale avec respect envers l'État. On peut engager un débat sans poser de bombes ». Dans le même sens, quelques années plus tard, en 1994, Fouad Awad déclare dans un entretien avec Ouriel Zohar :

« Je fais partie d'Israël. Je suis un Palestinien qui vit en Israël et qui veut y rester. C'est l'endroit où j'ai grandi et dont je me sens le plus proche. Lorsque j'étais étudiant et que je voyageais à l'étranger, même quand j'allais à Haïfa, et que je revenais, j'étais à chaque fois très ému en revoyant Nazareth. J'ai un lien très fort à Nazareth, à sa terre, à ses maisons. Cela fait partie de moi. Je ne quitterai jamais Nazareth, et cela ne me pose aucun problème d'être

²⁵⁴ Voir les sections sur les activités d'Alrowwad à Bethléem, Ashtar à Ramallah et à Gaza, Naam à Hébron et du Théâtre de la Liberté à Jénine, 1.2 de ce chapitre.

²⁵⁵ *Haaretz* du 27 février 1987, cité par Ouriel Zohar, *op. cit.*, p. 42.

²⁵⁶ Cette œuvre sera évoquée à la note 265 et à la page 368.

²⁵⁷ Mazen Ghattas est une figure du théâtre palestinien en Israël. Il pratique le théâtre dès son plus jeune âge et fonde une troupe dans son village natal d'Al-Rama en Haute Galilée. Il est formé dans les universités de l'Union Soviétique (Moscou, Kiev) avec qui il entendra des relations tout au long de sa carrière artistique et intellectuelle. Il met en scène de nombreuses pièces issues du répertoire palestinien, arabe et international ainsi que des pièces de pantomime. Il fonde le Théâtre al-Lāz d'Acre en 1994. Il occupe la fonction de directeur artistique du TNP de 1998 à 1999.

Palestinien en Israël si les choses ne bougent pas. Si le Likoud revient au pouvoir en disant : « que celui qui s'identifie à l'O. L. P. aille en prison ! » comme avant, si le gouvernement se bat dans ce sens, ils me pousseront à dire que je suis Palestinien, que je vis ici, et que je veux par conséquent que cet État devienne palestinien. Mais s'ils agissent différemment et me permettent de faire ce que je veux, s'ils me respectent et que je les respecte, cela ne me pose aucun problème. J'ai l'impression qu'un problème ne peut naître que si une force telle *Kahana* (l'extrême-droite) émerge, comme ceux qui veulent chasser les Arabes du pays. Alors le nationalisme s'exacerbe jusqu'à l'extrémisme. S'ils se comportent à notre égard en toutes choses comme des citoyens, il n'y a aucun problème. En ce qui concerne la Cisjordanie c'est totalement différent.»²⁵⁸

Il continue :

« Peut-être que sur le plan culturel, chaque peuple pourra mettre en place sa culture. Le contact fera naître une nouvelle culture, une culture mixte judéo-arabe, avec des mariages mixtes. Je n'y suis pas du tout opposé. En Israël aussi il y a un groupe important de mariages mixtes et de mixité culturelle. On peut y voir un processus par lequel la culture occidentale et l'orientale créent une culture nouvelle. »²⁵⁹

Durant cette période, les artistes palestiniens en Israël ne remettent pas en cause leur double appartenance. Celle-ci ne semble pas représenter un obstacle à la création et au contraire, ils l'envisagent comme un moyen d'engager un dialogue pour la paix. Jusqu'à la fin des années 2000 et le début de la décennie 2010, la production palestinienne en Israël ne peut se détacher de son environnement israélien, et plus largement la littérature palestinienne arabe en Israël. Sobhi Boustani souligne cette spécificité de la production palestinienne en Israël :

« Admettre comme une évidence le rapport qui s'installe entre l'œuvre littéraire et le contexte socio-politique qui préside à sa genèse, c'est installer d'emblée la littérature arabe en Israël dans une problématique singulière. Régie par deux contextes plutôt conflictuels et discordants, l'un israélien immédiat et l'autre plus large, palestino-arabe, cette littérature est difficilement saisissable indépendamment de la conjoncture régionale. La littérature arabe en Israël – pour des raisons diverses – s'est imposée après la guerre de 1967 comme un élément essentiel dans les champs culturels et littéraires israélien et arabe. Un lien étroit et interdépendant s'est tissé entre la littérature palestinienne arabe dite de l'intérieur et la littérature arabe et palestinienne dite de l'extérieur. »²⁶⁰

²⁵⁸ Ouriel Zohar, *op. cit.*, p. 42.

²⁵⁹ *Ibidem*, p. 43.

²⁶⁰ Sobhi Boustani, « Littérature arabe en Israël : vers une sensibilité nouvelle », *Yod. Revue des études hébraïques et juives*, 2009, p. 93–104, p. 93.

Les troupes et les créateurs palestiniens en Israël ou les troupes judéo-arabes participent ainsi à la construction identitaire au théâtre en assurant un des points de contact entre les théâtres palestinien et israélien. Par ces travaux, les créateurs cherchent à faire émerger un courant palestinien autonome et à la fois intégré à la production israélienne.

2.1.2. Al-Midan : premier théâtre israélien consacré à la création palestinienne

Les débuts d'une création palestinienne subventionnée par l'État israélien

Le Théâtre arabe à Haïfa (התיאטרון הערבי בחיפה/المسرح العربي في حيفا) est fondé en 1994 après les accords d'Oslo²⁶¹, période symbolique du mandat du Premier Ministre Itzhak Rabin (1922-1995). Il prendra quelques années plus tard le nom de théâtre Al-Midan (תיאטרון /مسرح الميدان (אל-מידאן)). Il est le seul théâtre palestinien en Israël²⁶² dont le fonctionnement est dû à des subventions publiques. La première direction échoue dans la gestion administrative de l'institution et en raison de son incapacité à rassembler les artistes et les faire travailler ensemble²⁶³.

C'est par une série d'adaptations de pièce du répertoire mondial que la création en arabe palestinienne émerge en Israël au théâtre Al-Midan qui restera, durant de nombreuses années, l'unique lieu de théâtre exclusivement palestinien et arabe en Israël.

Les premières saisons de l'institution donnent à voir au public palestinien et arabophone des pièces adaptées. La pièce choisie pour l'ouverture du théâtre en 1995 est une adaptation d'*Ubu roi* de Dario Fo réalisée par Anton Shammas (أنطون شماس, né en 1950) sous le titre de *Le roi est le roi* ("الملك هو الملك"), en référence à la pièce du dramaturge syrien Saadallah Wannous (1941-1997)²⁶⁴ parue en 1977. Pour cette première création, l'implication du traducteur, figure emblématique de la littérature palestinienne en hébreu, reflète la situation, encore hybride, de la production théâtrale palestinienne en Israël²⁶⁵.

²⁶¹ Voir la note 153, p. 52.

²⁶² Mas `ud Hamdan, *op. cit.*, p. 110.

²⁶³ *Ibidem*.

²⁶⁴ L'auteur sera évoqué plus en détails à la note 1361.

²⁶⁵ C'est par la traduction vers l'hébreu d'Antun Shammas que l'œuvre, fondatrice d'un courant littéraire palestinien en Israël, de l'auteur Émile Habibi (1912-1996) se fait connaître du lectorat israélien. Ce « courant de la dualité » s'attache à décrire le sentiment de déchirement interne, de dissociation de la personnalité, voire de schizophrénie (*al-infiṣām al-ṣaḥṣī*) vécu par les Palestiniens vivant en Israël. Il est exprimé pour la première fois avec son œuvre parue en arabe sous le titre d'*Al-Mutaṣā`il* (terme créé à partir de la contraction du substantif *mutaṣā`im*, « pessimiste » et de *mutafā`il* « optimiste », « أميل حبيبي, الوقائع الغربية في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل, تونس, دار الجنوب للنشر, 1982. », traduit par Jean-Patrick Guillaume par « Le Peptimiste » Émile Habibi, *Les aventures extraordinaires de Sa`id le peptimiste: roman*, trad. Jean-Patrick Guillaume, Paris, Gallimard, 1987.) et par *L'optissimiste* (Émile Habibi, *L'optissimiste, les circonstances étranges de la disparition de Said Abou-An-Nahs l'optissimiste*, Paris, le Sycomore, 1980.). Pour Sadia Agsous, « le nom de Shammas reste souvent associé au nom de Habibi dans la traduction hébraïque. hébraïque. », Sadia Agsous, *op. cit.*, p. 204.. Plus largement, il n'en demeure pas moins un traducteur à la position unique entre les deux langues arabe et hébreu et la portée littéraire des œuvres qu'il traduit.

La deuxième création d'Al-Midan est une adaptation d'une pièce de l'écrivain sud-africain Athol Fugard (né en 1932) *The Blood Knot* (« Le caillot de sang ») par Riyad Baydas (رياض بيديس, né en 1960) sous le titre de *La ligue du sang* ("رابطة الدم")²⁶⁶. La pièce critique l'apartheid en Afrique du Sud et offre la possibilité d'une adaptation à la scène et à la réalité palestiniennes.

De la même manière, les pièces empruntées au répertoire mondial traitent de sujets politiques et sociaux. Leur adaptation à la scène pour le public et la société palestinienne leur donnent une dimension fortement symbolique. Les traductions et adaptations²⁶⁷ (تعريب) constituent le répertoire des premières années d'Al-Midan et progressivement des créations locales et originales émergent²⁶⁸.

Ce sentiment de déchirement intérieur est exprimé dans *À portée de crachat* par la succession d'oxymores au moment du retour du personnage d'*À portée de crachat* à Tel Aviv symbolise ce déchirement intérieur :

" رقصه اللي فيها الوقعه والفضه بنفس الوقت، خطوه لقدام وخطوه لورا بنفس الوقت، هبوط واقلاع، حب وكراهيه، نعومه وخشونه، كله بنفس الوقت." *op. cit.*, p. 6.

« Une danse où alternent pointes et glissades, pas en avant et pas en arrière, décollages et atterrissages, amour et haine, douceur et brutalité », Taher Najib, *op. cit.*, p. 27.

²⁶⁶ Mise en scène de Mazen Ghattas, décor de Nabīl Dūḥa, costumes de Ġilā Lāhiṭ, musique de Yūsuf Ḥannā, maquillage de Nağdiyya Ibrāhīm, lumière de Yaḥya'īl Urġāl et jeu : Makram Khoury et Ġassān 'Abbās. Source : archives du théâtre consultées à Al-Midane, 17 août 2016, Haïfa.

²⁶⁷ 1996 : "اكسدنت موت فوضوي" traduction en arabe et adaptation de la pièce *Mort accidentelle d'un anarchiste* de Dario Fo par Anton Shammās. Mise en scène de Dānī Ġadrūn, décors de Īlī Sīnāy, costumes de Ġilā Lāhiṭ, musique de Rūbī Saraġī, lumière de Yaḥya'īl Urġāl, mouvements 'Īrān Lévy et jeu : Nurman Isa, Makram Khoury, Youssef Abou Warda, Ġassān 'Abbās, Salwa Naqqara et Maḥmūd Qadaḥ.

1998 : "عارض الكراوز", traduction et adaptation de la pièce *Le montreur* d'Andrée Chédid (1920-2011) par Maġīd Munīb Ilyās. Mise en scène de Fouad Awad, décors de Moshe Yūsībūf, costumes de Mīḥāl Lā'ūr, musique de Bišāra al-Ḥall, lumière de Yaḥya'īl Urġāl et jeu : Ġassān 'Abbās, Ḥawla Dibsī, Maḥmūd Abū Ġāzī, Muḥammad 'Abdallah et Maḥmūd Qadaḥ.

1999 : "عبير" écrit et mis en scène par Fouad Awad à partir du roman de John Fowles (1926-2005) *L'obsédé (The Collector)*

1999 : "جزيرة المعز", traduction et adaptation de la pièce *L'île aux chèvres* d'Ugo Betti (1892-1953) par Mazen Ghattas. Mise en scène de Mazen Ghattas, décors de Nabīl Dūḥa, musique de Bišāra al-Ḥall, costumes Ḥāla Ġaṭṭās, lumière Ḥānī Fāridī et jeu : Ġassān 'Abbās, Slawa Naqqara, Salmā Ḥašībūn et Fātin Ḥūrī.

2000 : "بيت السيدة", traduction et adaptation de la pièce *La maison de Bernarda Alba* de Frederico Garcia Lorca par Munir Bakri, décors de Tali Ithaki, lumière de Moshe Yūsībūf, costumes de Mahā Sābā, musique de Bišāra al-Ḥall et jeu : Munir Bakri, Salwa Naqqara, Sanā' Lahb, Faten Khoury, Hind Ayyūb, Valentina Abū 'Uqša et Katie Sam'ān.

2001 : "رقصتي مع ابي" (« Ma danse avec mon père »), traduction de la pièce d'Itsik Vayngerten par Usāma Mašrī. Mise en scène de Munir Bakri, décors et costumes de Ašraf Ḥanna, musique de Wisām Ġubrān, lumière de 'Afif Idrīs et jeu de Salmā Ḥašībūn-Maṭar.

2002 : "مشهد من الجسر", traduction, adaptation et mise en scène de la pièce *Vu du pont* d'Arthur Miller (1915-2005) par Mohammad Bakri, décors et costumes de Ašraf Ḥannā, lumière de 'Afif Idrīs, musique de Sa'īd Murād et jeu : Maḥmūd Qadaḥ, Hind Ayyūb, Tāriq Qubṭī, Maḥmūd Abū Ġāzī, Faten Khoury, Hišām Sulaymān, Bayān 'Antīr et 'Alī Sulaymān.

Source : archives du théâtre consultées à Al-Midane, 17 août 2016, Haïfa.

²⁶⁸ 1997 : "غسل وجهك يا قمر!" écrite par Anton Shammās, mise en scène de Dānī Ġadrūn, décors et costumes de David Šārīr, musique de Bišāra al-Ḥall, lumière de Yaḥya'īl Urġāl et jeu : Norman Isa, Makram Khoury, Ġassān 'Abbās, Salwa Naqqara et Maḥmūd Qadaḥ.

1998 : "سحمانا" (« Saḥmātā »), de Ḥannā 'Īdī et Edouard Mast. Mise en scène de Ḥannā 'Īdī, scénographie de Fouad Awad, lumière de Fouad Awad et jeu : Luṭf Nuwayšir et Maysara Mišrī. Décors de Māġid al-Zubaydī, lumière de 'Afif Idrīs, costumes de Ašraf Ḥannā, photographie et vidéo de Lārā Mazāwī et Rāmiz Qazmūz avec la participation du studio *Al-Arz* et jeu : Muḥammad 'Awdat-Allah, Rawḍa Sulaymān, Luṭf Nuwayšir, Maḥmūd Qadaḥ et Ḍīrār Sulaymān.

À partir de 2003, des créations exclusivement originales sont présentées sur la scène du théâtre. Cependant, il n'existe pas de répertoire annuel présenté avec la régularité de saisons, le théâtre produit une ou deux pièces par an. L'activité de l'institution est ralentie en raison des difficultés rencontrées dans la gestion de l'institution. À ces difficultés, les atteintes à la liberté de création viennent s'ajouter et l'activité d'Al-Midan est fortement ralentie depuis le début des années 2010.

Le tournant de 2015 avec l'affaire du *Temps parallèle*

Au cours du mois d'avril 2015, la pièce *Le temps parallèle* de Bashar Murkus fait l'objet d'une polémique. Elle secoue la communauté des gens de théâtre palestiniens en Israël et plus largement les artistes en Israël, dans un contexte de durcissement général de la part les autorités israéliennes contre la création artistique et culturelle.

L'affaire commence lorsque la pièce *Le temps parallèle* est exclue de la Commission du répertoire d'Israël, un fond conjoint des ministères israéliens de la Culture et de l'Éducation qui subventionne des productions artistiques, notamment pour des représentations dans les établissements scolaires à travers le « fonds culturel national ». Cette exclusion est une décision personnelle de Naftali Bennett, le ministre israélien de l'Éducation qui n'a pas consulté le comité, pourtant nécessaire. Elle est alors suivie par le gel des subventions allouées par la municipalité de Haïfa à Al-Midan à hauteur de 1 275 000 shekels par an (environ 305 000 euros)²⁶⁹. La raison invoquée est que la pièce érige en héros Walid Dakka (وليد دقّة), emprisonné depuis le 25 mars 1986 pour avoir participé au meurtre d'un soldat israélien en août 1984. L'homme est aujourd'hui le plus ancien prisonnier politique palestinien de nationalité israélienne. Il est une figure très importante parmi les prisonniers palestiniens. Un accord est trouvé le 2 juillet 2015, plus d'un mois après le début de l'affaire. Al-Midan avait en effet obtenu un court sursis après le gel de ses subventions principales²⁷⁰. Cependant, le gel d'autres subventions, conséquences de cette affaire, empêche le théâtre de payer ses fournisseurs et menace son existence-même.

1999 : "إضراب مفتوح" (« Grève ouverte ») de Muḥammad 'Alī Ṭaha. Mise en scène de Makram Khoury, décors et costumes de Ašraf Ḥanna et jeu : Salim Daw

2000 : "أذكر" (« Je me souviens »), long poème narratif du poète Šakīb Ġahšān mis en scène et en musique par Nabīl 'Āzar.

2001 : "زغرودة الأرض" (« L'hymne de la terre ») de Suhayl Abū Nawwāra. Mise en scène de Māzin Ġaṭṭās, décors de Nabīl Dūḥa, lumière de 'Afif Idrīs, costumes de Ġaššūb Sarḥān, musique de Bišāra al-Ḥall et jeu : Muḥammad Bakrī, Bušrā Qaramān, Iyād Šīfī, Nisrīn Fā'ūr, Duniyā Bakrī

Source : archives du théâtre consultées à Al-Midane, 17 août 2016, Haïfa.

²⁶⁹ Entretien avec Yazid Sadi, alors directeur artistique d'Al-Midane, 15 août 2016, Haïfa.

²⁷⁰ Entretien avec Bashar Murkus, 4 mars 2016, Haïfa.

Cette mesure et l'ampleur des débats qui ont suivi reflètent également, dans un contexte plus global de censure²⁷¹, l'évolution de la situation de la création des Palestiniens en Israël, notamment depuis un changement dans la nature de leur production. Relativement récente dans le monde arabe, l'écriture théâtrale palestinienne est arrivée à un certain état de maturité et a acquis ses caractéristiques propres. Cette évolution constitue l'une des raisons de l'intensité de la polémique autour de la pièce, que ses détracteurs n'ont d'ailleurs pour la plupart pas vue : elle ne présente pas Walid Dakka en héros, mais propose une réflexion sur l'enfermement, ses conditions et ses différentes formes.

Le 27 juin, une représentation du *Temps parallèle* était organisée à Al-Midan avec le soutien du parti palestinien le « Rassemblement National Démocratique » (التجمع الوطني الديمقراطي), dirigé par Ibrahim Ghattas (إبراهيم غطّاس, né en 1976). Le parti milite pour les droits des citoyens palestiniens en Israël et la reconnaissance de la minorité par les autorités. Dans son discours d'ouverture de la représentation intitulé « Nous n'accepterons pas les atteintes à l'indépendance d'Al-Midan et à nos droits culturels »²⁷², le président du parti a rappelé l'existence de la communauté palestinienne dans la société israélienne : « Le Théâtre Al-Midan est l'une des principales institutions culturelles arabes à Haïfa. C'est un théâtre professionnel dont la création jaillit de la souffrance et de l'existence du Palestinien arabe dans la société israélienne. »²⁷³

Les atteintes portées à l'institution menacent le droit de cette communauté aux libertés fondamentales :

« Nous refusons que les droits de nos institutions culturelles au financement soient conditionnés par l'ingérence dans les thèmes des activités et des créations. Ils sont l'expression de notre culture, de notre récit, de nos rêves et de nos douleurs. Nous affirmons que la subvention allouée à Al-Midan est un droit et pas un don ou une faveur de la part de quiconque. »²⁷⁴

L'affaire constitue par ailleurs une occasion pour les artistes palestiniens de s'interroger sur la situation de leur pratique dans le contexte israélien qui leur est contemporain. Dans une

²⁷¹ Les artistes palestiniens sont touchés par des mesures de censure mais également les artistes israéliens.

²⁷² Traduction personnelle de :

" لن نسمح بالتدخل باستقلالية مسرح الميدان والمس بحقوقنا الثقافية "

²⁷³ Traduction personnelle de :

" إن مسرح الميدان أحد أهم المرافق العربية الثقافية في حيفا، مسرح محترف يبدع من داخل الوجدان العربي الفلسطيني. "

²⁷⁴ Traduction personnelle de :

" إننا نرفض اشتراط الحق في تمويل مؤسساتنا الثقافية بالتدخل في مضامين أعمالها ونشاطاتها لتعبر عن ثقافتنا وروايتنا وأحلامنا وأوجاعنا، ونؤكد أن الدعم الذي يحصل عليه مسرح الميدان هو حق لنا وليس منة من أحد. "

tribune publiée sur un site internet consacré aux affaires des Palestiniens en Israël²⁷⁵, Amer Hlehel pose la question que la controverse autour de la pièce a fait jaillir : « Où en sommes-nous avec *Le temps parallèle* ? »²⁷⁶. L'artiste se saisit de l'affaire pour appeler à l'action collective et à la mobilisation :

« Allons-nous nous lever tous ensemble ? Allons-nous nous soutenir et agir ensemble pour refuser fermement ce qui se passe actuellement au risque de perdre toutes les poches de subventions que le ministère nous attribue ? Allons-nous refuser, d'un seul bloc et sans exception de collaborer avec ce qui se passe ou bien allons-nous continuer à contourner la difficulté ? »²⁷⁷

Dans le même temps, le Théâtre arabo-juif pour enfants de Jaffa, Elmina (תיאטרון/مسرح المينا)²⁷⁸, rencontre des problèmes de même nature. Inspiré du Théâtre arabo-hébreu de Jaffa, le théâtre est dirigé par l'acteur Norman Issa (نورمان عيسى, né en 1967) et sa femme, la comédienne Gidona Raz (גדעונה רז, née en 1968), juive israélienne. Ils sont à la tête d'une équipe mixte. Depuis sa fondation en 2012, Elmina propose une programmation mixte judéo-arabe ou indépendante en arabe ou en hébreu, sur le modèle de celle de Saraya déjà évoqué²⁷⁹. Norman Issa est un comédien très apprécié du public palestinien et israélien. L'année de la fondation, il reçoit le prix de l'Académie d'Israël dans la catégorie « meilleur acteur » pour son interprétation dans la série *Travail d'arabes* (« ערבים » « עבודה ») écrite par Sayed Kashua (سيّد قشوع - سيّد قشوع, né en 1975)²⁸⁰. Après son refus de jouer la pièce *Boomerang*²⁸¹, produite en 2014 par le Théâtre Municipal de Haïfa²⁸² sur la scène d'une salle dans une colonie de la vallée du Jourdain, la ministre de la culture Miri Regev menace de geler les subventions destinées à Elmina. Suite à sa rencontre avec la Ministre le 19 juin²⁸³ Norman Issa annonce qu'il accepte de présenter les productions d'Elmina dans la vallée du Jourdain. Les

²⁷⁵ www.qadita.net est un site fondé par Alaa Hlehel (il est évoqué p. 37).

²⁷⁶ « *الزمن الموازي* "؟" / *عامر حلبيل* » [En ligne : <http://www.qadita.net/featured/amer-3/>]. Consulté le 20 janvier 2017.

²⁷⁷ Traduction personnelle de :

"هل سننهض جميعًا ونتكاتف بخطوات فعلية ترفض بشدة ما يحدث، حتى لو وصل الأمر إلى إرجاع كلّ فئات الميزانيات الذي تعطيه الوزارة لنا، رافضين ككتلة واحدة ومن دون استثناء أن نتعاون مع ما يحدث أو أن نتحايل عليه؟"

²⁷⁸ <http://www.elminajaffa.com/home-ar>

²⁷⁹ Voir p. 67.

²⁸⁰ Sayed Kashua est un écrivain palestinien né dans le village de Tira en Basse Galilée. Il est un citoyen israélien. Il se fait connaître du public israélien et international par son roman autobiographique *Les Arabes dansent aussi* dans lequel il raconte le déchirement qu'il vit entre sa culture palestinienne et la culture israélienne dans laquelle il a été éduqué jusqu'à l'université, Sayed Kashua, *Les Arabes dansent aussi*, trad. Katherine Werchowski, Paris, Belfond, 2003.

²⁸¹ « Theater Funding and the Boomerang Effect », *Haaretz*, 18 juin 2015, [En ligne], <http://www.haaretz.com/israel-news/culture/theater/1.661839>, consulté le 16 avril 2017.

²⁸² *Al-masrah al-baladi/Ti'atron Hayfa*, <http://ht1.co.il/> [En ligne], <https://www.facebook.com/Haifa.Theatre> [En ligne], consultées le 17 juin 2016. + ajouter la page facebook en arabe du théâtre.

²⁸³ « Culture minister makes nice with Arab Israeli actor », *Time of Israel*, 21 juin 2015, [En ligne], <http://www.timesofisrael.com/culture-minister-makes-nice-with-arab-israeli-actor/>, consulté le 16 avril 2017.

subventions d'Elmina sont finalement maintenues. La communauté des gens de théâtre et des artistes Palestiniens accuse alors l'artiste, qu'elle considérait comme un opposant et un artiste engagé, de collaborer avec l'État israélien.

Pour ces raisons, en l'absence de financement stable pour la création théâtrale palestinienne en Israël, la pratique individuelle est plus répandue au sein de cette communauté d'artistes²⁸⁴. La question financière est déterminante dans la création. Les conditions spéciales d'existence et le lien à l'État d'Israël conduisent les artistes à une création indépendante, par refus de recevoir de subventions de la part de l'État dont ils sont les citoyens. Pour des raisons idéologiques, ce refus prévient d'éventuelles complications, voire des blocages, comme ceux rencontrés par Norman Isa ou l'équipe du *Temps parallèle*.

2.1.3. La création indépendante

Khashabi : le premier théâtre palestinien indépendant en Israël

Dès l'expérience de *Roméo et Juliette* déjà évoquée, l'artiste palestinien israélien Fouad Awad envisage cette indépendance comme la voie pour l'émergence d'un courant théâtral palestinien en Israël :

« C'est simple. Je louerai un appartement à Nazareth, ce sera le bureau. Nous nous produirons au centre culturel de Nazareth et dans la salle du parti travailliste. On peut jouer partout, ce n'est pas un problème. On essaie de redonner vigueur et moyens nouveaux à Beit Hagefen et on pense qu'un théâtre arabe peut s'y épanouir. Si c'était possible, Beit Hagefen aurait alors donné naissance depuis longtemps à un théâtre qui ne soit pas lié au pouvoir. C'est la même raison qui me pousse au scepticisme devant la solution du Théâtre Municipal de Haïfa. Le secret de la réussite de *Roméo et Juliette*, c'est que nous sommes deux corps indépendants et que chacun de nous avons essayé de donner à cet enfant la possibilité de s'épanouir et de grandir comme il convient, sainement. Toute autre manière est dangereuse pour le théâtre arabe. Nous ne sommes pas le haut-parleur des partis politiques. »²⁸⁵

L'aboutissement de cette quête de l'indépendance dans la création théâtrale palestinienne en Israël a été la création du Théâtre Khashabi (مسرح خشبية, littéralement « le Théâtre de la scène ») en octobre 2015.

Née avant les problèmes rencontrés par Bashar Murkus dans l'affaire du *Temps parallèle*, l'idée de créer un lieu indépendant pour la pratique artistique palestinienne à Haïfa émerge au

²⁸⁴ Entretien avec Amir Nizar Zuabi, 16 mai 2014, Haïfa. + tableau des textes collectés.

²⁸⁵ Ouriel Zohar, *op. cit.*, p. 46.

sein d'un groupe d'amis du département des études théâtrales de l'Université de Haïfa²⁸⁶. Ce département joue un rôle déterminant dans la constitution d'un mouvement théâtral palestinien en Israël, tant dans la formation, nécessaire à la pratique, que dans les possibilités de rencontre et de pratique collective, également nécessaires à la création théâtrale. À partir de 2011, les membres de la troupe se sont rassemblés pour mener une réflexion collective sur les raisons et les objectifs de leur pratique théâtrale. Le groupe a d'abord pris le nom d'Ensemble Khashabi (خشبة انسمبل)²⁸⁷. La question de l'indépendance accompagne les membres de la troupe qui devient ensuite un lieu : le Théâtre Khashabi. La fondation du théâtre a pour objectif de pallier à un manque : « si la ville de Haïfa héberge quelques théâtres et salles de représentation, la question de l'indépendance, cruciale, n'est pas réglée. »²⁸⁸. Ce lieu est pensé comme un espace dédié à la création et aussi à la recherche²⁸⁹. Le choix du lieu s'inscrit dans la réflexion menée par les membres fondateurs pour la revendication de l'existence de la communauté palestinienne en Israël. Le bâtiment choisi se trouve dans le quartier de Wadi Salib, quartier palestinien de la ville jusqu'à son abandon par ses habitants en 1948²⁹⁰. De nombreuses maisons sont restées à l'abandon, témoins d'une période que les événements de 1948 sont venus bouleverser et effacer. Dans un processus de gentrification, le quartier subit des changements profonds, au détriment de son identité palestinienne d'origine et au profit d'une « judéo-israélisation »²⁹¹ ou de « judaïsation/israélisation » : « Le nouveau théâtre sera situé dans un vieux bâtiment du quartier historique de Wadi Salib du centre de la ville de Haïfa dont la majorité des résidents palestiniens a été expulsée de force en 1948 et qui, jusqu'à maintenant, est la cible d'une judaïsation sans répit. »²⁹²

²⁸⁶ Entretien avec Bashar Murkus, 4 mars 2016, Haïfa.

²⁸⁷ Intervention de Bashar Murkus, Henry Andrawes, Shaden Kanboura et Khoulood Tannous aux côtés de Hišām Sulaymān (*Fringe*, Nazareth), Mu'taz Abū Sālīḥ (*Al-Uyūn*, Majdal Shams), Adnan Trabshe et Amer Hlehel (Al-Midan), Ḥālīd Gabbārīn (*Saraya*, Jaffa) et Waseem Khair (*Al-Baqī'a*) dans le cadre d'une séance intitulée *Initiatives théâtrales : théâtre, public et institutions* (مبادرات مسرحية : مسرح، جمهور ومؤسسات) le 13 mai 2014, à l'occasion de la conférence *Création arabe palestinienne : théâtre, musique, beaux-arts* (إبداع عربي فلسطيني : مسرح، موسيقى وفنون) (تشكيلية), 13-15 mai 2014, Université de Haïfa.

²⁸⁸ Entretien avec Bashar Murkus, 4 mars 2016, Haïfa.

²⁸⁹ Bashar Murkus évoque le besoin de formation à la critique théâtrale et le projet d'organisation d'ateliers consacrés à la pratique de la critique, entretien avec Bashar Murkus, 4 mars 2016, Haïfa.

²⁹⁰ Voir note 232.

²⁹¹ Le terme arabe utilisé est *يهودية* « judaïsation ». Il est traduit par « processus de judaïsation » par Yves Gonzales-Quijano, Ibrahim Dakkak, « Juin 1967 : la résistance au quotidien », in Élias Sanbar, Farouk Mardam-Bey, (éds.). *Jérusalem: le sacré et le politique*, éds. Élias Sanbar et Farouk Mardam-Bey, Arles, Actes Sud, 2004, p. 243-272, p. 251.

²⁹² Site internet du théâtre, <http://www.khashabi.org/#!about/c10fk> [En ligne], consulté le 6 juin 2016, traduction personnelle de :

« The new theatre will be located in an old building in the historic Wadi Salib area of downtown Haifa, from which the majority of Palestinian residents were forcibly expelled in 1948 and which until today is the target of ongoing Judaisation. ».



Maison arabo-palestinienne (début du XIXe) dans la rue de Jaffa, le rez-de-chaussée est transformé en boutique appartenant à un juif israélien, photo Najla Nakhlé-Cerruti, Haïfa, mars 2016.

C'est donc toujours dans ce but d'affirmation de la présence et de l'existence de la communauté palestinienne que le lieu, à l'échelle de la maison, du quartier, de la ville et du pays, est investi, pour devenir une « maison, pour les artistes de la troupe, les autres et le public. »²⁹³ :

« À travers ses productions, ses représentations et ses ateliers, l'Ensemble Khashabi souhaite introduire le théâtre et les arts à une large audience, à de nouveaux publics dont la plupart n'y ont jamais été exposés. Le but ultime est d'employer le théâtre et les arts comme un moyen de faire revivre l'identité palestinienne et de promouvoir un changement social au sein de la communauté palestinienne en Israël. »²⁹⁴

Il est un lieu d'accueil pour la pratique de la troupe et pour les autres artistes mais pas uniquement les praticiens du théâtre dans le but de faciliter les échanges artistiques et les

²⁹³ Entretien avec Bashar Murkus, 4 mars 2016, Haïfa.

²⁹⁴ Site internet du théâtre, <http://www.khashabi.org/#!about/c10fk> [En ligne], consulté le 6 juin 2016, traduction personnelle de :

« Through its productions, performances and workshop, Khashabi Ensemble Theatre wishes to introduce theatre and the arts to a wide range of new audiences, many of whom have never been exposed to it before. Ultimately, it aims to use theatre and the arts as a vehicle for reviving Palestinian identity and promoting social change in the Palestinian community in Israel .».

travaux en collaboration. Khashabi est conçu comme un lieu destiné à réunir les artistes issus des différents foyers de création palestinienne : Israël, la Palestine et Jérusalem, Gaza et la diaspora.

Toujours dans le but de dépasser les frontières imposées et de rassembler les Palestiniens sur scène, les créateurs font le choix de l'arabe. Par-là, ils cherchent à élargir le champ de la réception tout en participant à la reconnaissance de l'existence de la communauté palestinienne arabe en Israël. Cette affirmation du collectif qui passe par le choix de l'arabe donne lieu à de nouveaux procédés d'écriture.

2.2. La place de l'arabe dans la production palestinienne en Israël

2.2.1. Le cas d'*À portée de crachat* : de l'hébreu à l'arabe en passant par la scène internationale et la traduction en plusieurs langues (2006-2014)

La nature même d'*À portée de crachat* (בטווח יריקה) pose la question de la place de l'arabe dans la production théâtrale palestinienne. La pièce originale est écrite en hébreu par Taher Najib, auteur et comédien palestinien. L'écriture en hébreu d'un monologue autobiographique par un écrivain palestinien place la langue au cœur de cette production et, plus largement, de la création théâtrale israélo-palestinienne²⁹⁵. L'œuvre est par ailleurs très singulière justement parce que l'auteur ne se contente pas de l'enfermer dans la dialectique hébreu-arabe.

Le contexte anglophone est tout aussi capital dans l'élaboration de cette œuvre, qui se déploie dans un espace scénique international assez rapidement. En 2005, une bourse conjointe du British Council, du Ministère des Affaires Étrangères israélien et du Royal Court Theatre a permis à Taher Najib d'en achever l'écriture. Durant son séjour à Londres, il a participé à un atelier d'écriture dramatique et de mise en scène au Royal Court Theatre²⁹⁶.

L'itinéraire de cette pièce ne s'arrête pas là. Jacqueline Carnaud a traduit la pièce en français sous le titre *À portée de crachat*, publiée en 2009 aux Éditions théâtrales de la Maison Antoine Vitez²⁹⁷. La même année, la version française a été jouée dans une mise en scène de Laurent Fréchuret (né en 1966), interprétée par Mounir Margoum (né en 1976) et produite par le Théâtre de Sartrouville²⁹⁸. Elle a notamment été présentée au Festival Off d'Avignon au cours de l'édition de 2011. La version française de la pièce a également été mise en scène

²⁹⁵ Linda Ben-Zvi, *op. cit.*, p. 342.

²⁹⁶ *International Theatre Residence 2005*.

²⁹⁷ Taher Najib, *op. cit.*

²⁹⁸ Production déléguée Théâtre de l'Incendie, production Théâtre de Sartrouville et des Yvelines-Centre national dramatique.

dans une production belge indépendante, interprétée par Sam Touzani (né en 1968) sous la direction de Richard Kalisz (né en 1945). Dans sa version allemande traduite par Günther Orth, *In Spuckweite*, la pièce a été mise en scène et interprétée par Marcus Calvin (né en 1965) au Théâtre Augsburg de Munich en 2012. La pièce rencontre un certain succès lors de ces tournées en Europe (France, Allemagne, Suisse) et aux États-Unis.

Or c'est après ce succès à l'étranger que Taher Najib a lui-même traduit la version en hébreu vers l'arabe palestinien sous le titre de *Rukab* ("ركب"), publiée à Haïfa en 2013²⁹⁹, pour mener une tournée destinée au public palestinien des théâtres en Israël (Umm al-Fahm, Nazareth, Haïfa) et en Palestine (Jérusalem-Est, Ramallah). Cette tournée en arabe a été produite par le Théâtre Public d'Umm al-Fahm (مسرح أم الفحم الجماهيري). La pièce est ensuite revenue au Festival Off d'Avignon, dans la version arabe cette fois, dans cette dernière production, jouée et mise en scène par Taher Najib, en juillet 2014.

Si la langue constitue le matériau premier du genre théâtral, la traduction de la pièce par le dramaturge, de l'hébreu vers l'arabe, s'inscrit ainsi pleinement dans le processus de création, comme dans la construction du message adressé par l'auteur, particulièrement dans le contexte spécifique à la scène israélo-palestinienne. Qui plus est, cette problématique n'est pas uniquement bilatérale, entre langue arabe et langue hébraïque : l'Autre, linguistique et scénique, est constitutif d'une dynamique complexe.

Dans cette pièce, la question de la langue, des langues, redouble celle de l'énonciation théâtrale, par essence dialogique et polyphonique : pourquoi ce besoin de faire parler plusieurs voix, de ne pas se restreindre à un seul discours ? Les raisons sont d'abord esthétiques et propres à l'auteur qui cherche ensuite à s'adresser à un public varié. Enfin, des raisons idéologiques et politiques d'ordre identitaire et complexes participent au processus de création de la pièce. La traduction en arabe presque dix ans après son écriture, s'inscrit dans un mouvement général aux artistes de la communauté palestinienne en Israël.

2.2.2. Le retour à l'arabe

Pour les Palestiniens en Israël, éduqués dans le système éducatif israélien depuis les premières années d'école jusqu'aux cours à l'université³⁰⁰, l'hébreu a longtemps été la langue du cadre

²⁹⁹ *طاهر نجيب, op. cit.*

³⁰⁰ Dans son film à dimension autobiographique, *Le temps qu'il reste* (الزمن الباقي, 2009) le cinéaste palestinien citoyen israélien Elia Sleiman (إيليا سليمان, né en 1960) montre cette situation particulière. Il raconte son souvenir à l'école publique de devoir chanter l'hymne national israélien sous le drapeau pour la venue d'un officiel.

L'anecdote que raconte Mahmoud Darwich désigne la même situation :

académique, intellectuel et professionnel. La langue arabe est confinée à l'espace familial et aux échanges d'ordre affectif et ceux du quotidien pour cette communauté³⁰¹ à laquelle appartiennent les équipes du *Temps parallèle*, de *Taha* et d'*À portée de crachat*. Depuis quelques années, la situation de l'arabe change dans l'expression et la création, particulièrement au théâtre où la langue constitue le matériau premier et, par conséquent, tient une place de choix. Depuis le début des années 2000, les artistes des générations précédentes dont la langue de création a longtemps été l'hébreu, comme Afif Shlewet Munir Bakri (منير بكري), font le choix de l'arabe.

Le parcours et les choix de création d'Afif Shlewet³⁰² (عفيف شليوط, né en 1962) sont représentatifs de la trajectoire empruntée par les Palestiniens en Israël. Né à Shafa Amr en Galilée, il a poursuivi des études supérieures à l'université de Haïfa, au département de littérature hébraïque et en littérature comparée. Formé aux Lettres en hébreu, il considère que sa langue maternelle est l'arabe. Comédien et dramaturge, il est également l'auteur d'un ouvrage consacré à l'histoire du théâtre palestinien en Galilée³⁰³. Dans un entretien mené avec Afif Shlewet, la place de l'hébreu dans la création palestinienne est largement discutée. Pour cet auteur, le jeu peut être en hébreu mais l'écriture ne peut se faire autrement que dans sa langue maternelle. En 2002, il a remporté le premier prix du festival Masrahid d'Acre (مسرحيد) avec sa pièce *Les aveux d'un politicien vendu* ("اعترافات عاهر سياسي"). Ce monodrame raconte

« Un jour, lors de ce que les Israéliens nomment la fête de l' Indépendance, que nous nommons « la Nakba » (« le Désastre »), le directeur de l'école de notre village Deir al-Asad, m'a demandé de déclamer un poème. J'ai composé un poème pour l'occasion, sans me rendre compte que c'en était un. C'était en réalité un message adressé à un enfant juif, où je lui disais grosso modo : « Tu es aujourd'hui heureux alors que je suis triste. Tu célèbres la fête alors que mes yeux sont baignés de larmes. Il ne pourra y avoir de fête pour moi que le jour où je ressentirai ce que tu ressens. Autrement dit, lorsque ce qui s'est réalisé pour toi, se réalisera également pour moi. » J'ai lu ce poème et à ma grande surprise, une fois la lecture terminée, le maire du village a dit en substance d'un ton courroucé : « Ce réfugié veut nous causer des problèmes ».

(...) Pourtant, je me suis étonné de l'appréciation qu'ont portée les habitants du village. Autrement dit, le public. Comme si la poésie exprimait des sentiments qu'ils avaient réprimés. Mais ce qui m'a le plus surpris, c'est la convocation qui m'a été adressée de la part du gouverneur militaire qui m'a menacé en m'ordonnant de cesser d'écrire de telles choses, sous peine de graves conséquences, comme de priver mon père de son travail. Je suis revenu à la maison, habité par un mélange de crainte pour ma famille et d'une impression que la poésie que j'avais déclamée valait quelque chose et qu'elle pouvait contrarier un gouverneur militaire au point de l'inciter à menacer un enfant comme moi. », entretien publié dans la revue littéraire omanaise *Nizwa*, 29, janvier 2002 et publié pour la première fois en français par Kadhim Jihad Hassan, Mahmoud Darwich, « Mon parcours poétique. Entretien avec Samer Abu Hawwash », *Europe, revue littéraire mensuelle*, trad. Kadhim Jihad Hassan, janvier 2017, p. 47-72, p. 51-52.

³⁰¹ Dans sa communication au colloque François Abou Salem le 3 février 2016, Salman Natour (سلمان ناطور, 1949-2016) décrit cette situation :

« J'ai fait mes études à l'Université hébraïque et j'ai vécu entre les lettres de leur langue. Dans la rue, ils ont leur langue. Chez moi, j'ai ma langue. Dans la journée, il y a une langue pour le discours. Dans la nuit, il y a une autre langue pour le rêve. »

Traduction personnelle de :

"تعلمت في الجامعة العبرية وعشت بين حروف لغتهم. في الشارع لهم لغتهم وفي البيت لي لغتي. في النهار لغة للخطاب وفي الليل لغة أخرى للحلم."

³⁰² Entretien avec Afif Shlewet, 16 mai 2014, Haïfa.

³⁰³ عفيف شليوط, *جنور المسرح الفلسطيني في الجليل*, مؤسسة الأفق للثقافة والفنون-مسرح الميدان, حيف-شفاعمرو, 2002.

l'histoire de Şafā, membre palestinien de la Knesset, le parlement israélien. La forte portée métaphorique de la pièce évoque les textes de Ghassan Kanafani. Le personnage monologuant symbolise la conscience de la communauté palestinienne vivant en Israël et les problématiques identitaires, sur plan personnel et sur le plan collectif, qui se posent à ses membres. La pièce se construit sur le récit et utilise des techniques spécifiques à la narration. Pour cette raison, Afif Shlewet n'aurait pas pu écrire la version originale du texte autrement que dans sa langue maternelle.

Autre exemple, Munir Bakri³⁰⁴ quant à lui, après des années de jeu et de création en hébreu, a d'abord fait le choix de jouer en langue arabe. Il est ensuite passé à l'écriture en arabe avec une adaptation de *La Maison de Bernard Alba* de Federico García Lorca pour le théâtre Al-Midan, en 2000. Dans son travail d'adaptation, il a cherché à aller bien au-delà d'une simple traduction d'une pièce étrangère vers la langue arabe. L'objectif était de transformer le texte pour l'intégrer aux procédés d'écriture, de jeu et de réception en arabe. Pour mener le travail préparatoire, Munir Bakri a choisi d'installer l'équipe dans une maison à Fassuta, afin qu'elle s'imprègne de la société décrite dans la pièce, où le poids de la religion et de la famille est fort, tout en l'adaptant à la réalité sociale palestinienne. Cette préparation s'est réalisée par l'immersion des comédiens à la réalité décrite dans la pièce. Les comédiens ont aussi mené des entretiens avec les villageois. Ils ont appris les spécificités de leur dialecte. Les noms des personnages ont été modifiés pour être plus en conformité avec la réalité palestinienne. Huit personnages de femmes, sept sœurs et une mère, évoluent dans la pièce. Dans la distribution de la création, Munir Bakri a incarné la mère. Le choix d'incarner un personnage féminin par un comédien masculin pose la question de la place de la femme et de sa condition.

Les artistes Youssef Abou Warda et Salwa Naqqara (سلوى نقّارة, née en 1959), après des années de création et de carrière en hébreu, reconnus aussi bien auprès du public palestinien que du public israélien, optent maintenant pour l'arabe. Ceux des nouvelles générations font ce choix dès leurs premiers travaux. C'est le cas de Bashar Murkus et des comédiens du *Temps parallèle*³⁰⁵.

Le champ universitaire et académique connaît également ce retour à l'arabe comme outil de l'affirmation identitaire palestinienne en Israël, de la reconnaissance de la culture palestinienne et de l'existence d'une société palestinienne vivant en Israël. En mai 2014, pour

³⁰⁴ Entretien avec Afif Shlewet, 16 mai 2014, Haïfa.

³⁰⁵ Henry Andrawes (هنري أندراوس) dans le rôle de Wadī', et Murad Hassan (مراد حسن) dans le rôle de Murad, Ayman Nahas (أيمن نحاس) dans le rôle de Fouad, Shadi Fakhr al-Din (شادي فخر الدين) dans le rôle de Saleh, Doraid Liddawi (دريد لداوي) dans le rôle du geôlier, Khwala Ibraheem (خولة ابراهيم) dans le rôle de Rami et Shaden Kanboura (شادن قنبورة) dans le rôle de Fida.

la première fois dans l'histoire de l'université de Haïfa, une conférence est organisée sur les arts palestiniens et le théâtre, entièrement en arabe, au sein du département des études théâtrales³⁰⁶. Dans cet établissement où la majorité des cours est donnée en hébreu et où tous les intervenants et les auditeurs maîtrisent cette langue, l'emploi de l'arabe avec traduction simultanée en hébreu met en lumière les enjeux linguistiques auxquels les Palestiniens sont soumis en Israël.

Une représentation du *Temps parallèle* a été donnée au cours de ces journées de conférence avec surtitres en hébreu. Un synopsis en hébreu est distribué au public pour accompagner la présentation d'extraits de la nouvelle création de Khalifa Natour, un monologue à dimension autobiographique intitulé *Les ruines de Bayt Līd*³⁰⁷ ("خرابة بيت ليد") et joué en arabe. Ce passage d'une création en hébreu à une création en arabe avec une traduction en hébreu disponible marque une nouvelle étape dans le positionnement des artistes palestiniens en Israël. De la volonté de se faire comprendre par un public uniquement hébraophone, on passe à la volonté de se faire comprendre par ce public tout en donnant une place à la langue arabe et, par-là, à la communauté palestinienne en Israël. Il s'inscrit dans une demande de reconnaissance de la communauté palestinienne et arabe en Israël et de son existence³⁰⁸.

Mais la maîtrise du passage d'une langue à l'autre constitue également une difficulté supplémentaire dans la définition de l'identité des Palestiniens en Israël. Dans un entretien avec Mahmoud Darwich, Abbas Beydoun évoque les capacités du poète en hébreu et le poète répond :

« - Vos amis poètes affirment que vous étiez le meilleur en hébreu.

- Toute ma génération maîtrise l'hébreu. La langue hébraïque était pour nous une fenêtre donnant sur deux mondes.

Celui de la Bible d'abord. Un livre essentiel malgré tout ce que nous avons subi en son nom. J'ai lu ainsi les Psaumes, le Cantique des cantiques, le Livre de l'Exode, le Livre de la Genèse. Ces textes constituent un corpus indispensable à quiconque aspire à s'occuper de sa culture.

Celui de la littérature traduite ensuite. Le mouvement de traduction vers l'hébreu était alors très actif. Ma première lecture de Lorca se fit en hébreu. De même pour Neruda. Et vous seriez étonnés si je vous disais que c'est en hébreu que j'ai lu les tragédies grecques pour la première

³⁰⁶ Najla Nakhlé-Cerruti, « Création arabe palestinienne: théâtre, musique et beaux-arts (conférence, Haïfa, mai 2014) », 2014.

³⁰⁷ Bayt Līd est un village palestinien situé dans le gouvernorat de Toulkarem. Il est abandonné en avril 1948 suite à l'expulsion de ses habitants par les milices juives armées.

³⁰⁸ Yasir Suleiman, *The Arabic language and national identity: a study in ideology*, Washington, Georgetown University Press, 2003.

fois. Je ne peux que reconnaître ma dette envers l'hébreu pour ce qui est de ma découverte des littératures étrangères. »³⁰⁹

Cette situation de bilinguisme et de déchirement entre deux langues crée un sentiment d'isolement et donne l'impression d'une occupation psychologique (احتلال النفس)³¹⁰, qui s'oppose à l'occupation de la terre (احتلال الأرض). Avec le choix de l'arabe, le Palestinien en Israël s'exprime au nom d'une communauté de Palestiniens bien plus large. La langue devient alors le support de l'exil dans ses différentes formes. Le choix de la langue et du registre, bien souvent dialectal, soutient cet ancrage territorial revendiqué. Ce choix donne lieu à de nouvelles stratégies d'écriture.

2.2.3. De nouvelles stratégies collectives : de l'écriture à la réception

L'écriture collective

Le temps parallèle est une pièce issue d'une recherche collective sur les conditions d'incarcération des prisonniers palestiniens en Israël. Pour écrire la pièce, Bashar Murkus a d'abord mené, seul, une large et vaste recherche sur le thème général des prisonniers en Israël. Le nom de Walid Dakka s'est rapidement démarqué de l'importante quantité de matériau et d'informations collectées³¹¹. L'histoire de la vie de Walid Dakka s'est imposée naturellement comme le cadre pour la fiction mise en scène à Bashar Murkus. Le processus de préparation à l'écriture s'est poursuivi en approfondissant sa connaissance sur la situation du prisonnier, notamment en travaillant la correspondance échangée entre le prisonnier et sa femme. Bashar Murkus a ensuite mené quelques entretiens avec cette dernière. « Sans mettre sur scène la réalité telle quelle »³¹², l'histoire vraie a inspiré la fiction. La recherche sur le réel constituait le cœur de l'idée initiale puis de la genèse du projet, afin de préparer la phase de travail collectif.

Le premier atelier d'écriture collective avec les membres de l'équipe était consacré aux lettres échangées³¹³. Bashar Murkus a alors écrit une première version du texte à l'issue de ce travail.

³⁰⁹ Mahmoud Darwich, *op. cit.*, p. 23.

³¹⁰ L'expression est utilisée en arabe par Alaa Ashkar dans son documentaire *Route 60* (2013). Né en 1977 en Galilée, Alaa Ashkar présente dans *Route 60* un voyage dans le quotidien et l'intimité des Palestiniens de Cisjordanie auxquels le réalisateur, qui s'exprime à la première personne du singulier, se confronte en tant que citoyen d'Israël. Il oppose l'occupation de l'esprit à celle de la terre.

³¹¹ Henry Andrawes pour *Ehna Tv*, <https://www.youtube.com/watch?v=pQ1mOofERJM>, [En ligne], consultée le 7 juin 2016.

³¹² Shaden Kanboura pour *Ehna TV*, <https://www.youtube.com/watch?v=pQ1mOofERJM>, [En ligne], consultée le 7 juin 2016, traduction personnelle de :

"ما جينا الحياة زي ما هي على المسرح."

³¹³ Entretien avec Bashar Murkus, 4 mars 2016, Haïfa. La copie des lettres se trouve dans les archives du théâtre, consultées le 15 août 2016.

Une nouvelle séance d'écriture collective a ensuite été organisée autour de ce nouveau matériau, désormais fictionnel mais inspiré du réel. Pour l'écriture du texte, plusieurs ateliers de ce type ont été menés jusqu'à l'obtention du texte final³¹⁴. Le texte de la pièce se présente comme le résultat d'une pratique d'écriture collective suivant un processus évolutif :

"ملاحظة:

النص مستوحى عن قصة حياة الأسير الفلسطيني وليد دقة.
الرسائل الواردة بالنص هي رسائل حقيقية كتبها وليد دقة.

تم تطوير النص في ورشة مسرحية مع طاقم العمل (هنري اندراوس، ايمن نحاس، شادي فخر الدين، خولة ابراهيم، شادن قنبورة، خلود طنوس، مجدة خوري، وفرج سليمان).³¹⁵

« Remarque :

Le texte s'inspire de l'histoire de la vie du prisonnier palestinien Walid Dakka.

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

Le texte a été élaboré au cours d'un atelier d'écriture dramaturgique avec le groupe de travail (Henry Andrawes, Ayman Nahas, Shaden Kanboura, Shadi Fakhr al-Din, Khwala Ibraheem, Khoulood Tannous, Majdala Khoury, Faraj Sleiman) »³¹⁶

Dans ce processus d'écriture engagé par une recherche menée sur le réel et la collecte de matériau non fictionnel, la condition de l'individu se trouve au centre. Sous les traits du prisonnier, l'humain est décrit : la manière dont il vit au quotidien, ses actes, ses projets, son avenir, ses rêves. Le texte est pensé comme l'expression d'une « vision artistique stratégique moderne de l'acte théâtral qui ne se penche pas uniquement sur les textes déjà prêts mais se construisent par un travail et une recherche collective. »³¹⁷. Cette pratique est répandue depuis les débuts³¹⁸ de l'activité théâtrale palestinienne.

Le rapport au public

Pour le dramaturge, l'un des objectifs de ce travail collectif est de mieux communiquer avec le public³¹⁹, de lui faire rencontrer une réalité méconnue par le biais de la fiction et de la scène, ou de lui présenter un autre point de vue. Cette pratique d'écriture permet, par la

³¹⁴ Envoyé par Bashar Murkus, 27 mai 2014.

³¹⁵ Baššār Murkuş, *Al-zaman al-muwāzī*, tapuscrit, sixième version, 2014.

³¹⁶ *Ibidem*.

³¹⁷ *Ehna Tv*, <https://www.youtube.com/watch?v=pQ1mOofERJM>, [En ligne], consultée le 7 juin 2016.

³¹⁸ Reuven Snir, *op. cit.*. Reuven Snir, *op. cit.*. Reuven Snir, *op. cit.*. Reuven Snir, *op. cit.*

³¹⁹ Entretien avec Bashar Murkus, 4 mars 2016, Haïfa.

reconnaissance de la centralité du rapport entretenu avec le public dans le processus de création, de développer une forme de communauté alternative et finalement, une autre forme d'institution pour la pratique théâtrale.

Les trois éléments du processus de création théâtrale -l'auteur, l'acteur et le spectateur- se retrouvent autour du texte pour proposer une nouvelle forme de la pratique théâtrale. C'est par le texte et par son élaboration collective qu'une nouvelle communauté peut voir le jour : par l'écriture collective, qui lie l'auteur à l'acteur, et par la mise en fiction du réel, l'espace-scène -l'auteur et l'acteur- et l'espace salle -le spectateur- sont liés.

Cette question de la réception est particulièrement centrale dans la production palestinienne en Israël qui a été examinée dans cette section. Les enjeux de la réception dans ce contexte spécifique sont particulièrement soulevés par la pièce *À portée de crachat* qui se développe dans différentes versions et différents contextes linguistiques. Taher Najib fait finalement le choix de l'arabe pour élargir le champ potentiel de réception de la pièce au-delà des frontières de la communauté palestinienne en Israël. Mais la création en arabe, au sein de la communauté des Palestiniens en Israël, s'inscrit dans un champ de réception plus restreint que celui que la création en hébreu peut offrir. Selon la langue choisie, les objectifs de réception sont différents. La centralité de la réception dans la pratique théâtrale et la constitution d'un répertoire est particulièrement mise en lumière avec cette expérience. Pour la première fois dans l'histoire du Festival *Teatronetto* consacré aux textes dramatiques écrits pour un acteur, un palestinien remporte le premier prix. Mais également pour la première fois dans l'histoire de ce même festival, la pièce n'est programmée nulle part dans le pays³²⁰. La pièce se déploie dans un espace scénique international pour dépasser la scène israélienne qui ne lui offre pas de perspectives. Le contexte international est capital dans l'élaboration de cette œuvre. Les traductions en anglais, en français et en allemand offrent au texte la possibilité d'exister dans d'autres conditions scéniques. La pièce rencontre un certain succès lors des tournées en Europe (France, Allemagne, Suisse) et aux États-Unis. C'est après ce succès à l'étranger que Taher Najib traduit lui-même la version en hébreu vers l'arabe palestinien sous le titre de *Rukab*.

³²⁰ En réalité, la pièce est programmée au Théâtre Khan de Jérusalem en 2007 car il est alors dirigé par Ofira Henig qui est à l'origine de la mise en scène de la production de la pièce qui remporte le premier prix du festival, Gad Kaynar, « Israël », in Nicole Leclercq, Institut international du théâtre, (éds.). *Le monde du théâtre: un compte rendu des saisons théâtrales 2005-2006 et 2006-2007 dans le monde*, éds. Nicole Leclercq et Institut international du théâtre, Bruxelles, p. 257-267, p. 262.

Conclusion de chapitre

Parce qu'elle combine texte et représentation, la pratique du théâtre présente des caractéristiques propres sur le terrain palestinien. Le morcellement du territoire et sa fragmentation influencent la création. Ces conditions spécifiques favorisent le développement d'expériences isolées plus que la construction d'un mouvement théâtral palestinien unifié.

La pratique se développe d'abord à Jérusalem où elle prend la dimension professionnelle nécessaire pour la pérennisation des activités. La fondation de la première troupe professionnelle en 1977 puis du premier théâtre palestinien en tant que lieu, le TNP, en 1984 marquent le début de la professionnalisation de la pratique théâtrale palestinienne. Depuis la construction du mur de séparation engagée en 2002, la ville de Jérusalem souffre d'un isolement des autres villes palestiniennes. L'activité du TNP connaît alors une baisse importante. L'institution, palestinienne, doit également faire face à des problèmes financiers, en l'absence de subventions de la Mairie de Jérusalem, israélienne, qui menacent l'activité.

Dans les autres villes palestiniennes, isolées les unes des autres, différentes expériences se développent à Ramallah, Bethléem et sa région, Hébron et Jénine. Malgré cet isolement et les possibilités réduites de travailler collectivement, ces expériences présentent des caractéristiques communes justement liées au contexte spécifique palestinien. Toutes les expériences cherchent à s'ancrer dans le territoire. Le choix de la langue dialectale locale pour la création et le désir de créer un lien profond avec le public s'inscrivent dans cette volonté d'ancrage territorial. Pour assurer un lien avec le public et plus largement la société, l'activité théâtrale prend une dimension sociale et thérapeutique dans ces villes. Le théâtre est également utilisé comme un moyen alternatif pour contester l'occupation israélienne et comme une autre forme de résistance.

En Israël, les conditions de création sont différentes. L'histoire de la création palestinienne en Israël suit une progression sur différentes étapes. À partir des années 1970, les Palestiniens ont gagné une visibilité sur la scène israélienne. La présence scénique des Palestiniens matérialise celles des Palestiniens dans la réalité de la société israélienne. Les années 1990 ont vu des collaborations se développer entre Juifs israéliens et Palestiniens citoyens d'Israël. Avec la fondation du théâtre Al-Midan à Haïfa en 1994, premier théâtre public israélien consacré à la création palestinienne, une nouvelle étape a été franchie. Mais ce paradoxe entre création palestinienne et institution publique israélienne est mis au jour avec la tentative de faire interdire la production d'Al-Midan de la saison 2014-2015, *Le temps parallèle* de Bashar

Murkus. Les limites de cette situation paradoxale sont atteintes et une création palestinienne indépendante émerge en Israël.

L'expérience du territoire marque la création palestinienne qui cherche à témoigner de cette pratique.

Chapitre 2

Le témoignage sur scène

Sur un espace contesté, limité et fragmenté, la création palestinienne est pratiquée dans des conditions particulières qui ont été abordées dans le chapitre précédent. Parcourir cet espace représente une expérience marquante, vécue collectivement et quotidiennement par les Palestiniens. Le récit de cette expérience occupe les productions théâtrales. Le témoignage occupe la scène. La relation ambiguë entretenue entre le témoignage et le réel donne forme, au théâtre, à une mise en scène du réel et du vécu. Face au public, elle s'inscrit dans sa reconnaissance comme élément fondamental du processus de création. La pratique théâtrale, pratique de texte et de représentation, se construit sur deux espaces : celui de la scène et celui de la salle³²¹. Sur la scène palestinienne, le témoignage, puisqu'il suscite la mémoire personnelle des spectateurs, permet d'assurer un lien avec le public.

1. De l'expérience vécue à la scène

Les productions du Théâtre Ashtar, évoqué dans le chapitre précédent, se nourrissent des expériences personnelles vécues pour créer un matériau destiné à la scène. Le témoignage est placé au cœur du processus d'écriture et de représentation dans *Les monologues de Gaza*³²² qui constituent un exemple éclairant de mise en scène de l'expérience vécue. Afin de ne pas restreindre la création à une dimension personnelle et locale et pour dépasser les frontières, cette création puise dans les pratiques internationales. La réappropriation de formes étrangères sur la scène palestinienne donne au témoignage une valeur universelle tout en élargissant le champ de la réception. Ce procédé est récurrent dans la production palestinienne contemporaine. Présenté sur la scène, le témoignage suscite la mémoire personnelle du public. Il permet de construire, collectivement, une mémoire palestinienne menacée par l'oubli.

³²¹ « Il y a dans ce *procès* qu'est la représentation théâtrale, dans cet événement à multiples personnages, un personnage-clé, quoiqu'il n'apparaisse pas sur scène et semble ne rien produire : c'est le spectateur. Il est le destinataire du discours, le récepteur dans le procès de communication, le roi de la fête ; mais il est aussi le sujet d'un *faire*, l'artisan d'une pratique qui s'articule continuellement avec les pratiques scéniques. », Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre. II, l'école du spectateur*, Paris, Belin, 1996, p. 253.

³²² Iman Aoun et Théâtre Ashtar, *Les monologues de Gaza: la jeunesse de Gaza raconte ses histoires de guerre et de siège (... , Gaza 2010)*, trad. Marianne Weiss, Paris, Éditions L'espace d'un instant, impr. 2013, 2013.

1.1. *Les monologues de Gaza* et le Théâtre de l'Opprimé

Dès la création du théâtre, les productions d'Ashtar s'inscrivent dans les questionnements du théâtre mondial ainsi que ses objectifs d'information et de prise de conscience des populations³²³. *Les monologues de Gaza*³²⁴ ("مونولوجات غزة", 2010³²⁵) s'inspirent de l'utilisation du théâtre dans le combat pour le féminisme à l'instar des *Monologues du vagin* (*The Vagina Monologues*³²⁶). Le théâtre est employé comme un outil original et différent pour contester l'occupation.

Ces expériences participent à l'affirmation d'un théâtre palestinien en proie aux diverses problématiques locales telles que des problématiques sociales, culturelles ou encore artistiques, tout en s'appuyant notamment sur la réappropriation de formes et pratiques théâtrales internationales pour les adapter à l'héritage palestinien et arabe.

1.1.1. Des sources d'inspiration multiples

Le Théâtre Forum

Les créations du Théâtre Ashtar puisent leur inspiration dans des expériences diverses et variées de la scène théâtrale internationale et notamment l'utilisation des pratiques du Théâtre Forum³²⁷ conçues par Augusto Boal (1931-2009)³²⁸ sur le terrain palestinien. Le Théâtre Forum est une technique mise au point dans les années 1960 dans les favelas de Sao Paulo. Cette technique est une forme de Théâtre de l'Opprimé. Participative, elle vise à la prise de conscience et à l'information des populations opprimées. Le Théâtre Forum est largement

³²³ « Le travail de Ashtar commence à Jérusalem. C'est le premier programme théâtral mené à destination des enfants et des jeunes. L'institution devient rapidement un théâtre dynamique ancré dans son héritage local et des orientations internationales. Son objectif est de diffuser la créativité et de développer le sens de l'engagement pour le changement, par un programme constitué d'un mélange unique d'entraînement, de jeu et de représentations de théâtre professionnel. », traduction personnelle de :

« Ashtar began its work in Jerusalem as the first drama training program in Palestine targeting children and youth. The institution soon became a dynamic theatre with a local flavor and international orientation, whose objective is to spread creativity and commitment to change through a unique mix of training and acting programs and professional theatre and performance. » *Rapport d'activité annuel pour l'année 2010*, Ramallah, avril 2011, p. 3, [En ligne], http://www.ashtartheatre.org/uploads/3/0/5/2/30521490/ashtar_theatre_annual_report_2010.pdf, consulté le 26/07/2016.

³²⁴ Iman Aoun et Théâtre Ashtar, *op. cit.*

³²⁵ مسرح عشتار, مونولوجات غزة, غزة, مسرح عشتار, 2010.

³²⁶ Eve Ensler, *The vagina monologues*, New York, Villard, 2008.

³²⁷ Georges Banu, *Miniatures théoriques: repères pour un paysage de la scène moderne*, Arles, Actes Sud, 2009, p. 31-36.

³²⁸ Augusto Boal est une figure majeure du théâtre brésilien et mondial du XX^{ème} siècle. Il est un écrivain, dramaturge, metteur en scène dont la pratique théâtrale passe par un engagement social et également politique. Il développe les théories de Théâtre de l'Opprimé qu'il publie la première fois en 1971 sous le titre de *Teatro do oprimido : e outras poéticas políticas* (Augusto Boal, *Théâtre de l'opprimé*, trad. Dominique Lémann, Paris, La Découverte, 2007.). Il développe ensuite une forme de théâtre thérapeutique dont il présente la méthode dans son troisième livre publié sous le titre de *El arco iris del deseo* (Augusto Boal, *L'arc-en-ciel du désir: du théâtre expérimental à la thérapie*, trad. Julián Boal, Paris, La Découverte, 2002..

utilisé dans le monde, particulièrement au sein des communautés défavorisées, mais aussi dans les pays développés où de nouvelles formes d'oppression émergent.

La création d'un Festival du Théâtre de l'Opprimé (مهرجان مسرح المضطهدين) en 2007 a nourri les productions d'Ashtar. Puis la venue de la compagnie Théâtre de l'Opprimé-Augusto Boal pour la première fois en Palestine en 2013, à l'occasion du quatrième festival de Théâtre de l'Opprimé organisé par Ashtar, a permis de mettre en pratique les techniques et méthodes du Théâtre Forum. De la même manière, l'utilisation du théâtre comme outil dans la lutte pour le féminisme des *Monologues du Vagin* et contre les violences faites aux femmes a inspiré le travail mené avec les jeunes de l'école Ashtar de Gaza pour la création des *Monologues de Gaza* en 2010.

Les Monologues du vagin

Les *Monologues du vagin*³²⁹ d'Eve Ensler reçoivent un grand succès dès leur création au HERE Arts Center, à Broadway en 1996. Rapidement, la pièce se joue à l'étranger où elle connaît la même réception. Elle est considérée comme une pièce majeure dans le combat pour le féminisme et la lutte contre les violences faites aux femmes. La pièce est traduite en quarante-six langues, et interprétée dans plus de cent-trente pays, dont la France où elle est publiée en 1999 et jouée pour la première fois en 2000, dans une mise en scène de Tilly Cottençon au Théâtre Fontaine. Dans le prolongement du combat et forte du succès de la pièce, Eve Ensler crée l'association V-Day en 1998. V-Day est un mouvement mondial visant à mettre fin aux violences contre les femmes et les jeunes filles et à sensibiliser l'opinion publique à ces problèmes.

Le succès de la pièce touche également le monde arabe. Le 12 avril 2006, Lina Khoury présente pour la première fois une version libanaise de la pièce, en arabe, *Paroles de femmes* ("حكى نسوان"), au Théâtre de Beyrouth (مسرح بيروت)³³⁰. Au Maroc, une adaptation de la pièce par Saha Sano, intitulée *À moi* ("ديالي") est présentée en 2013. Le combat porté par la pièce et le mode d'expression des revendications trouvent un écho fécond dans le terrain palestinien. La pièce n'a pas été présentée sur la scène palestinienne. Mais elle est connue, depuis sa création et son succès immédiat, par les gens de théâtre comme du public, particulièrement en raison de la dimension internationale qu'elle acquiert rapidement. Cette dimension s'explique notamment par la capacité qu'offre la forme du témoignage à être adaptée, déclinée,

³²⁹ Eve Ensler et Gloria Steinem, *Monologues du vagin*, trad. Christine Barbaste, Paris, Ed. Balland, 1999.

³³⁰ Sur le Théâtre de Beyrouth, voir Hanane Hajj Ali, *Théâtre Beyrouth*, Beyrouth, Amers Ed., 2010.

retravaillée, et traduite. C'est le cas sur le terrain palestinien où Ashtar, déclinant à sa manière les *Monologues du vagin*, produit *Les monologues de Gaza*.

1.1.2. La réappropriation des formes sur la scène palestinienne

À l'instar de l'utilisation du théâtre dans la lutte pour le féminisme et contre les violences faites aux femmes, Ashtar choisit d'utiliser le genre comme outil pour dénoncer l'occupation particulièrement après l'opération israélienne « Plomb durci » en décembre-janvier 2008-2009 contre Gaza³³¹. Les trente-trois monologues qui constituent *Les monologues de Gaza* sont le résultat d'un travail mené avec les élèves de l'école de Ashtar présente à Gaza³³² depuis l'année 1994. Ils n'ont jamais été présentés intégralement. Chaque version des *Monologues* est une sélection, et donc différente des autres, du point de vue de la mise en scène naturellement, mais également du point de vue du texte. Comme pour les *Monologues du vagin*, un travail de collecte de témoignages a été réalisé. La construction de l'œuvre s'est déroulée sur plusieurs étapes à partir du mois de janvier 2010 et a été présentée pour la première fois le 17 octobre 2010 à Gaza³³³. La première des *Monologues* s'inscrit dans cette volonté d'intégrer le travail palestinien à la création mondiale : après un lancement à Gaza dans la matinée du 17 octobre 2010, la pièce a été jouée simultanément dans cinquante-six théâtres de trente-six pays différents, réunissant sur ces multiples scènes plus de mille-cinq-cents jeunes comédiens pour jouer les *Monologues* dans dix-huit langues différentes³³⁴. Lors de cet événement-crédation, vingt-deux monologues ont été joués. Jusqu'à présent, aucune production n'en a présenté plus. L'objectif de cet événement à dimension internationale : porter la voix des enfants de Gaza sur la scène mondiale.

Le même procédé est utilisé pour les *Monologues syriens* ("مونولوجات سورية", 2016³³⁵) écrits à l'issue d'ateliers menés dans des camps de réfugiés syriens en Jordanie. La première des

³³¹ Le 27 décembre 2008, l'armée israélienne lance l'opération « Plomb durci » dans la Bande de Gaza pour frapper les infrastructures et les rampes de roquettes du Hamas. L'offensive dure vingt-deux jours et se termine le 18 janvier 2009.

³³² Nāḍil Ša'at, p.11.

³³³ Entretien avec Imane Aoun et Edouard Mouallem, 23 septembre 2014, Théâtre Ashtar, Ramallah.

³³⁴ « Gaza sera le point de départ ; à onze heures du matin, le premier groupe inaugurera l'événement en récitant leurs monologues sur le bord de la mer et en envoyant au monde ces textes en forme de bateaux en papier par la mer. L'événement sera couvert par les médias locaux et internationaux. Chaque pays devra alors commencer leurs propres représentations, suivant les fuseaux horaires internationaux, avant de retourner en Palestine où chaque ville palestinienne aura son propre événement. Ramallah Cultural Palace et le centre culturel Al Shawwa à Gaza seront reliées par satellite. Après cette inauguration, les partenaires pourront poursuivre l'exécution des monologues comme ils le souhaitent. ASHTAR les encouragera ainsi que les nouveaux partenaires de continuer à jouer les monologues dans les théâtres du monde et de distribuer les textes dans un livre de poche. ASHTAR documentera l'initiative dans son ensemble en vidéo et dans un beau livre. », [En ligne], www.thegazamonologues.com, consulté le 26 septembre 2014.

³³⁵ Tapuscrit inédit, non publié.

Monologues syriens, événement-création à l'instar de la première des *Monologues de Gaza*, a  t e donnée à l'occasion de la Journée mondiale des réfugiés, le 20 juin 2016, à Ashtar   Ramallah et simultanément dans treize villes de dix autres pays.

Afin de rendre possibles la construction et l'expression d'une mémoire traumatique pour *Les monologues de Gaza*, les élèves de l' cole d'art dramatique furent d'abord invités à reproduire des exercices conçus par Augusto Boal ou inspirés par les techniques du th tre de l'Opprimé et du th tre Forum. Au début de l'année 2010, les adolescents, alors âgés de 14 à 18 ans (nés entre 1996 et 1992) se sont engagés dans le processus pour finalement écrire chacun un monologue construit autour d'un complexe spatio-temporel dont la guerre constitue l'axe principal : Gaza avant la guerre, Gaza pendant la guerre, Gaza après la guerre :

" قبل الحرب كنت حابب  كون مهندس الكترونياات، بس بعد الحرب صرت اكره  روح المدرسة (...).  ول ما صار القصف كل مدارس غزة روت  لنا." ( حمد طه)³³⁶

«Avant la guerre, je voulais devenir ingénieur électronicien. Mais depuis la guerre, je déteste aller à l' cole. (...) Dès que les bombardements ont commencé, toutes les écoles ont renvoyé les élèves chez eux, sauf notre  cole. » (Monologue de Ahmad Taha)³³⁷

"قبل الحرب بيوم كانت غزة بالنسبة  لي فرح وسرور... (...) بطلت غزة بلد  لامي (...).لما بدت الحرب، كنا نلعب كورة (...).أجبت الحرب وراحت الحرب، وبعدنا عايشينها (...). بعد الحرب كله صار يكذب على كله، كله يلعب على كله." ( مجد  بو ياسين)³³⁸

« Un jour avant la guerre, pour moi Gaza c'était la joie et le bonheur. (...) Gaza n'est plus la ville de mes rêves (...). Quand la guerre a commencé, on était en train de jouer au ballon. (...) La guerre est venue et repartie, mais on vit toujours avec elle. (...) Après la guerre, tout le monde s'est mis à mentir à tout le monde, à tromper le monde... » (Monologue de Amjad Abou Yasin)³³⁹

"من يوم ما وعيت ع الدنيا و نا تفكيري محدود، الحياة بالنسبة  لي كانت  نه الواحد ينولد، يكبر، يتجوز، يجيب  ولاد، يشتغل، يربيهم، يطعمهم، يعلمهم، ويجوزهم وبعدين يموت. بس بعد الحرب اكتشفت انه الحياة  صعب من هيك بكثير. (...) لما بدت الحرب  بوي سكر علينا الدار تسكيرة سودا من كثر ما هو خايف علينا.. (...)

³³⁶ مسرح عشتار *op. cit.*, p. 4.

³³⁷ Iman Aoun et Th tre Ashtar, *op. cit.*, p. 10.

³³⁸ مسرح عشتار *op. cit.*, p. 11-12.

³³⁹ Iman Aoun et Th tre Ashtar, *op. cit.*, p. 18.

بعد الحرب تغيرت حياتي كثير.. (...)

اكتشفت إنني قبل الحرب ما كنت موجود (...). " (إيهاب عليان)³⁴⁰

« La vie, pour moi, c'est naître, grandir, se marier, travailler, avoir des enfants, les élever, les nourrir, leur donner une éducation, les marier, et puis mourir. Mais depuis la guerre, j'ai découvert que la vie est beaucoup plus compliquée que ça. (...) Quand la guerre a commencé, mon père nous a tous enfermés à la maison, tellement il avait peur pour nous. (...) Après la guerre, ma vie a beaucoup changé. (...) Je me suis rendu compte qu'avant la guerre, je n'étais pas vraiment présent, pas vraiment là. » (Monologue de Ihab Elayyan)³⁴¹

Cet ancrage dans l'espace s'exprime de manière directe. De nombreux noms de lieux sont mentionnés dans les récits livrés par les monologuants : le parc de la Mairie³⁴², le quartier l'hôpital al-Shifa³⁴³, la rue Al-Yarmuk³⁴⁴, l'école Al-Zaytouna³⁴⁵, le marché aux puces de Firas³⁴⁶, la mosquée Al-Taqoua et la mosquée Al-Nour³⁴⁷, la rue Talatini³⁴⁸, l'école d'Al-Rimal³⁴⁹, le jardin public de Barcelone³⁵⁰, le camp de réfugiés de Shuja'iyya³⁵¹.

Le registre de langue choisi inscrit également la production dans ce complexe spatial. Les monologues sont tous écrits en dialecte palestinien de Gaza, comme l'enregistrement ou la consignation à l'écrit des paroles rapportées des témoignages l'indiquent :

"طول عمري بفكر غزة أكبر بلد في الدنيا وأحلى بلد في العالم.. بس مرة رحنت مع أبوي على يافا، رجعت راسي مقلوب.. حسيت غزة قد خرم الإبرة ومش حلوة، وقال مالها بتصير أعطل وأصغر، فش حد قادر يتنفس، وفوق كل هادا ممنوع نساقر."³⁵²

« Toute ma vie, j'avais toujours pensé que Gaza était la plus grande et la plus belle ville du monde... Mais un jour, je suis allé avec mon père à Jaffa, et quand je suis rentré, j'avais la tête à l'envers. J'avais l'impression que Gaza était petite comme un mouchoir de poche, qu'elle n'était pas belle, que tout chez elle devient plus petit et plus moche, personne n'arrive à respirer, et en plus de tout ça, c'est interdit pour nous de voyager » (Monologue de Ahmad Taha³⁵³)

³⁴⁰ مسرح عشتار, *op. cit.*, p. 14.

³⁴¹ Iman Aoun et Théâtre Ashtar, *op. cit.*, p. 20.

³⁴² *Ibidem*, p. 7.

³⁴³ *Ibidem*, p. 11.

³⁴⁴ *Ibidem*, p. 12.

³⁴⁵ *Ibidem*, p. 10.

³⁴⁶ *Ibidem*, p. 15.

³⁴⁷ *Ibidem*, p. 28-29.

³⁴⁸ *Ibidem*, p. 30.

³⁴⁹ *Ibidem*, p. 50.

³⁵⁰ *Ibidem*, p. 51.

³⁵¹ *Ibidem*, p. 53.

³⁵² مسرح عشتار, *op. cit.*, p. 4.

³⁵³ Iman Aoun et Théâtre Ashtar, *op. cit.*, p. 10.

" كل أيام هون زي بعضها، فش إشي جديد... اللي مئام عليه منصبح عليه... " ³⁵⁴

« Tous les jours se ressemblent, il ne se passe rien de nouveau. Ce sur quoi on s'est endormi le soir, on le retrouve le matin en se réveillant. » (Monologue de Amanee A Shorafa³⁵⁵)

" غزة علبه كبريت وإحنا العيدان اللي جواها " ³⁵⁶

« Gaza, c'est une petite boîte... et nous, on est les allumettes qui sont dedans. » (Monologue de Tamer Nejm³⁵⁷)

Toujours selon la volonté de situer le travail dans son ancrage local tout en l'inscrivant dans une perspective plus large et globale, *Les monologues de Gaza* ont été traduits en anglais, en allemand et en français, et les différentes productions mélangent souvent les différentes langues. Par exemple, la dernière production de septembre 2014 est un choix de cinq monologues, joués en arabe ou en anglais, et parfois mélangeant les deux langues³⁵⁸.

Ici, la forme du monologue est utilisée et adaptée à l'héritage local en s'inspirant des techniques spécifiques à celles du conteur. Le rapport détaché aux limites du texte rappelle le mode de fonctionnement propre au conteur qui crée son récit à partir d'un matériau textuel aux limites changeantes. Le texte est un support, souvent support de mémoire plus qu'objet littéraire et dont la finalité est l'oralité. Parmi ces techniques propres au conteur, et plus largement liées à l'oralité, on relève les répétitions, comme dans le monologue n°1 d'Ahmed El Ruzzi, des expressions « avant la guerre » et « pendant la guerre », au début des quatre premiers paragraphes de son monologue :

"قبل الحرب، كنت أحسّ غزة أمي الثانية. (...) في الحرب، الترنس الرئيسي للكهربا أنضرب صاروخ مرتب.
(...) في الحرب بصير كل واحد يقول ياالله يا نفسي (...) في الحرب كمان، كان في كثير ناس عندهم عشرين
شوال طحين والغاز عندهم ما انقطعش." ³⁵⁹

«Avant la guerre, j'avais le sentiment que Gaza était ma deuxième mère. (...) Pendant la guerre, le transfo d'électricité du quartier a été détruit par un missile. (...) Quand c'est la guerre, tout le monde se dit : chacun pour soi et Dieu pour tous !

³⁵⁴ مسرح عشتار, *op. cit.*, p. 9.

³⁵⁵ Iman Aoun et Théâtre Ashtar, *op. cit.*, p. 15.

³⁵⁶ مسرح عشتار, *op. cit.*, p. 15.

³⁵⁷ Iman Aoun et Théâtre Ashtar, *op. cit.*, p. 21.

³⁵⁸ Représentation du 4 septembre 2014, Théâtre Ashtar, Ramallah.

³⁵⁹ مسرح عشتار, *op. cit.*, p. 2.

Pendant la guerre, il y avait des gens qui avaient vingt sacs de farine, tandis que d'autres n'avaient pas une miette à se mettre sous la dent. »³⁶⁰

La construction du récit avec des éléments issus du discours rapporté et du discours direct, également une technique liée à l'oralité, est mise à profit dans les *Monologues* :

"ستي قالت : ما إلكم غير تروحوا ع المدارس (...) مدرينا المسرح قال لي انه هادا في غزة عادي، كل غزة بتحكي على بعض." (وئام الديري)³⁶¹

« Grand-mère a dit : « Il n'y a rien d'autre à faire que d'aller dans les écoles. » (...) Notre prof de théâtre m'a dit qu'à Gaza, c'est très courant, tous les gens disent du mal les uns des autres. »
(Monologue de Wi'am El Dieri)³⁶²

Des formules propres au récit oral sont employées :

"تعرفوا ليش؟ خليني أقللكم".³⁶³

« Savez-vous pourquoi ? Laissez-moi vous expliquer. » (Monologue de Ahmed El Ruzzi)³⁶⁴

"؟؟؟ ما خلصناش." (آلاء حجاج)³⁶⁵

« On a terminé ? Non, on n'a pas terminé. » (Monologue de Alaa Hajjaj)³⁶⁶

"إذا بدكم تقولوا عني جبان، قولوا... " (محمود عفانة)³⁶⁷

« Si vous voulez penser que je suis lâche, pensez-le... » (Monologue de Mahmoud Afana)³⁶⁸

La mise en scène de 2014³⁶⁹ déjà évoquée³⁷⁰ intègre également des éléments des formes traditionnelles de la pratique théâtrale locale. Elle s'ouvre sur un jeu avec les ombres des jeunes acteurs derrière des pans de tissus suspendus en fond de plateau. Cette ouverture suggère directement le théâtre d'ombres (*masrah hayāl al-zill*)³⁷¹ :

³⁶⁰ Iman Aoun et Théâtre Ashtar, *op. cit.*, p. 7.

³⁶¹ مسرح عشتار, *op. cit.*, p. 40.

³⁶² Iman Aoun et Théâtre Ashtar, *op. cit.*, p. 51.

³⁶³ مسرح عشتار, *op. cit.*, p. 2.

³⁶⁴ Iman Aoun et Théâtre Ashtar, *op. cit.*, p. 7.

³⁶⁵ مسرح عشتار, *op. cit.*, p. 8.

³⁶⁶ Iman Aoun et Théâtre Ashtar, *op. cit.*, p. 14.

³⁶⁷ مسرح عشتار, *op. cit.*, p. 37.

³⁶⁸ Iman Aoun et Théâtre Ashtar, *op. cit.*, p. 47.

³⁶⁹ Septembre 2014, production Ashtar, dans une mise en scène de Bayān Šbīb, pour une série de représentations à Ramallah en septembre poursuivies par une tournée en Allemagne et en Autriche. Cette production est un choix de six monologues interprétés par Sāsā al-Ašbah, Dāliyā Sa'īd, Walīd Ḥantūlī, Dārā Afīdī, Firās Abū Ṭaha et Asīl Sābā.

³⁷⁰ 1.1.2 de ce chapitre.

³⁷¹ [En ligne] <https://www.youtube.com/watch?v=t5rIvMJw8Lg>, consultée le 15 juin 2016.



Les monologues de Gaza, élèves des 2^e et 3^e années de l'École d'art dramatique, Ashtar, Ramallah, septembre 2014. Avec l'aimable autorisation d'Edward Mouallem.

Ce procédé de mise en scène était déjà utilisé dans *Elle et lui* ("هي وهو"), pièce de Théâtre Forum, présentée dans le camp de Shu'fat (شعفاط)³⁷² en 2012³⁷³.

Les costumes en noir et blanc rappellent également le jeu d'ombres :

³⁷² Camp de réfugiés situé au nord de Jérusalem-Est.

³⁷³ [En ligne] <https://www.youtube.com/watch?v=g8bRUw45fOs>, consultée le 15 juin 2016.



Les monologues de Gaza, élèves des 2^e et 3^e années de l'École d'art dramatique, Ashtar, Ramallah, septembre 2014. Avec l'aimable autorisation d'Edward Mouallem.

1.2. Le témoignage et la mémoire

Le passage du témoignage à la création artistique participe à la construction d'une mémoire palestinienne contre l'oubli. La pièce s'inscrit dans une opération d'archivage de l'actualité par le témoignage. Il s'agit de consigner les événements vécus pour laisser des traces et guider la construction de la mémoire des futures générations. Par la construction d'une mémoire scénique, la mémoire des événements passés du public est suscitée, et la représentation s'inscrit dans l'élaboration d'une mémoire collective.

1.2.1. Le témoignage comme outil de consignation de la mémoire

L'emploi du témoignage comme élément du processus de création théâtrale s'intègre dans un mécanisme commun aux productions palestiniennes contemporaines³⁷⁴ de construction et de consignation de la mémoire. À des fins sociales ou thérapeutiques, le témoignage individuel peut également être utilisé comme matériau pour la construction dramaturgique et esthétique de l'œuvre, il participe à l'établissement d'une mémoire collective.

À l'instar des *Monologues de Gaza*, les pièces qui fonctionnent avec le témoignage reprennent et retravaillent la figure du conteur et l'adaptent aux besoins de la création dans un contexte de production artistique contemporaine.

La conservation de la mémoire dans *Un demi-sac de plomb*

Un demi-sac de plomb utilise le témoignage, individuel et à valeur historique, pour la construction d'une mémoire et contre l'oubli. Kamel El Basha exprime cette volonté dès le début de la pièce dans le tapuscrit :

"ملاحظات لا بد منها :

مشاهد كراكوز و عيواظ كتبت بتصريف استنادا إلى ما توارثه المخيلون من أدب شعبي .
مشهد دواء الصوت المزعج : كتب كما أورده واصف جوهرية في مذكراته .³⁷⁵

« **Remarque importante**

Les scènes de Karakoz et Iwaz³⁷⁶ ont été créées en puisant dans l'héritage laissé par les praticiens du théâtre d'ombres et de la littérature populaire.

La scène qui se déroule sur un fond sonore très fort et dérangent a été écrite suivant les descriptions et les récits livrés par les témoignages et les souvenirs.»³⁷⁷

Cette remarque apporte un éclairage sur les objectifs de la pièce qui ont guidé l'écriture : inscrire le texte dans le patrimoine culturel populaire local et raconter l'Histoire par la consignation de faits réels tels qu'ils ont été vécus en utilisant des témoignages. Dans ce sens, la pièce se veut être une tentative de faire renaître un patrimoine par le témoignage et la consignation de la mémoire :

" المسرحية : هي محاولة لاعادة احياء مسرح خيال الظل ، تدمج بين الممثلين ودمى خيال الظل ، نحاول فيها
الدمج بين تقاليد هذا الشكل المسرحي وبين العودة بذاكرتنا للفترة التاريخية التي شهدت نضالات العظماء من
رجال القدس."

³⁷⁴ Sur l'emploi du témoignage en littérature, voir Edgard Weber, *L'univers romanesque de Rachid El-Daïf et la guerre du Liban*, Paris, L'Harmattan, p. 171-172.

³⁷⁵ Kāmil al-Bāšā, *Nuṣṣ kīs rṣāṣ*, tapuscrit, 2010.

³⁷⁶ Karakoz et Iwaz sont les deux personnages principaux du théâtre d'ombres. Les pièces de théâtre d'ombres racontent les aventures de ces deux protagonistes et mettent en scène leurs échanges. Karakoz est un homme simple et illettré alors qu'Iwaz est un homme instruit et avisé. Iwaz tente de tempérer l'impulsif Karakoz et de le raisonner.

³⁷⁷ Kamel El Basha, *op. cit.*, p.1.

« La pièce est une tentative de faire renaître le théâtre d'ombres. Elle s'inscrit dans une volonté de faire renaître le patrimoine théâtral palestinien. Nous essayons dans cette pièce de mêler les pratiques et les formes traditionnelles de théâtre et les souvenirs de cette période de l'histoire qui a été le témoin de grands hommes. »³⁷⁸

La pièce est jouée depuis sa création en 2010³⁷⁹ dans différents endroits, dans les théâtres de Jérusalem-Est et de Cisjordanie (Ramallah, Naplouse), mais également hors des lieux traditionnels de représentation.

Chaque représentation de la pièce commence dans le hall du théâtre où le public est rassemblé avant d'entrer dans la salle et s'installer :

"المشهد الأول :

(ساحة استقبال الجمهور وبيع التذاكر ، على بائع التذاكر - ويفضل أن يكون عبد القادر زوج كميليا - أن يسجل في قائمة خاصة أسماء بعض الحضور ومهنيهم وعناوينهم ، ويمكن أن يتعاون صالح أو عبوده معه في ذلك ، وسيتم استخدام هذه القائمة فيما بعد) ، كميليا تتابع بيع التذاكر وترحب بالجمهور بعبارات مرتجلة تخاطب كلا حسب معرفتها به أو تبتكر علاقة معرفة سابقة مع الحضور أو تتعرف إليهم وتتودد إليهم وتشكرهم على حضورهم ، تدخل وتخرج من وإلى قاعة المسرح عدة مرات على اعتبار أنها تتأكد من اكتمال التجهيزات ، ويمكن أن يقاطعها عبوده (جارها) وصالح (ابنها) وعبد القادر (زوجها) ببعض الأسئلة ، كل على حدة ، كما يمكن أن يجتمعوا لديها جميعا في لحظة معينة . تحصي النقود ، ويمكن أن تختلف معه في عدها ، وتعطي عبد القادر وصالح مصروفهما ، كما تحاول إعطاء عبوده ولكنه يرفض كونه هنا لمساعدتها) كل ما سبق يتم أمام الناس في الساحة الخارجية وليس في قاعة العرض .³⁸⁰

«Scène 1

(Dans le hall du théâtre, un vendeur au guichet –et il est préférable que ce soit Abd al-Kader, le mari de Camélia- doit établir une liste spéciale de quelques noms de personnes du public en prenant en note leur métier et leur adresse. Saleh ou 'Abbūdeh peuvent l'aider à le faire. Cette liste sera utilisée par la suite.)

Camélia continue de vendre les tickets et d'accueillir le public avec des expressions et des paroles improvisées. Elle s'adresse à chacun selon qu'elle connaît la personne ou fait semblant de la connaître d'avant. Sinon, elle cherche à faire la connaissance des personnes qu'elle prétend ne pas connaître. Elle les remercie de leur présence, elle discute avec eux. Elle entre et sort de la salle de la représentation à plusieurs reprises pour vérifier qu'elle est prête. 'Abbudeh (son voisin) peut

³⁷⁸ Page facebook de l'événement de la représentation du 1^{er} février 2014 au Théâtre National Palestinien/El-Hakawati de Jérusalem-est, consultée le 27 janvier 2014.

³⁷⁹ Page facebook de la pièce, [En ligne]

<https://www.facebook.com/%D9%85%D8%B3%D8%B1%D8%AD%D9%8A%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D9%82%D8%AF%D8%B3-%D9%86%D8%B5-%D9%83%D9%8A%D8%B3-%D8%B1%D8%B5%D8%A7%D8%B5-640857635997015/?fref=ts>, consultée le 17 avril 2014.

³⁸⁰ Kāmil al-Bāšā, *op. cit.*, p. 2.

l'interrompre à certains moments, ou Saleh (son fils) ou encore Abd al-Kader (son époux) pour lui poser quelques questions, chacune à propos d'un point précis. Il est également possible qu'ils se rassemblent tous les trois autour d'elle à un moment précis. Elle compte l'argent. L'un d'eux peut ne pas être d'accord avec elle sur le compte. Elle donne à Abd al-Kader et à Saleh leur dû. Elle tend l'argent à 'Abbūdeh qui refuse pour l'aider financièrement à la mesure de ce qu'il peut.) Tout ce qui se passe se fait devant le public, dans le hall d'entrée et pas dans la salle de la représentation.»³⁸¹

Dès le début de la pièce, avant l'entrée en salle, l'importance de la fonction du public est annoncée. La centralité de cet élément du processus de création, qui sera évoquée plus tard, permet de donner une dimension réelle au témoignage que la pièce proposera par la suite et de l'ancrer dans la réalité locale et humaine. C'est par cette entrée construite sur l'appropriation de l'espace du théâtre par le public et son intégration à cet espace comme acteur du processus que l'interlude musical qui vient après, ainsi que les suivants, prennent leur valeur patrimoniale. L'emploi du registre dialectal dans les morceaux de poésie de type zajal³⁸² participe au processus :

«كاميليا: (في الساحة):

(تقرع الغربال ليتجمع الناس حولها ولا مانع من وجود منصة خاصة لإبرازها، تهاهي المقطع الأول ثم وتغني)

اويها شرفتم منازلنا يا أخير الناسي

اويها ياللي محبتكم تاجا على راسي

اويها لولا محبتكم ما انقطعت أنفاسي

اويها ولا درت بلاد عددها انا ناسي

لولولولوليش

بلبل الروض غنا مراعيينا والله يا قوم شرفتم نواحيينا

القدس (البلد مكان العرض) ونابلس سبع براج عالمينا

حيفا ست الملاح عكا تسليينا

رحنا عالشام قلنا الشام تغنيينا جارت علينا الليالي بعنا او اعينا"³⁸³

« Awīhā ! Vous honorez nos demeures, meilleurs des gens !

Awīhā ! Votre amour est une couronne sur ma tête !

Awīhā ! Sans votre amour je ne peux pas respirer !

³⁸¹ Kamel El Basha, *op. cit.*, p.2.

³⁸² Le zajal est une forme traditionnelle de poésie orale déclamée en dialecte.

³⁸³ Kāmil al-Bāšā, *op. cit.*, p. 2.

Awīhā ! Et je n'aurais pas visité tous ces pays que j'ai visités, je l'ai oublié !

Ohhhhhhhh

Le rossignol des vergers a chanté nos pâturages
Vous honorez nos contrées de votre présence
Jérusalem (*le lieu de la représentation est ici mentionné*)
et Naplouse sont les sept colonnes de notre monde
Haïfa est la meilleure pour les marins
et Acre notre divertissement
Nous sommes allés à Damas
Et nous nous sommes dit qu'on y fera fortune
Les nuits ont causé notre perte
On a dû tout vendre et même vos vêtements. »³⁸⁴

Les spectateurs entrent ensuite dans la salle dont les premiers rangs ont été aménagés pour donner l'impression d'être dans un café : des tables rondes et des chaises autour de chaque table sont réservées pour les spectateurs, le personnage de Camélia leur servira du café plus tard, franchissant une nouvelle fois physiquement et dramaturgiquement, la ligne qui la sépare du public :

" المشهد الثاني :

(تدخل الجمهور إلى قاعة العرض ، مشهد مستحدث لمقهى ثقافي معاصر ، في مركزه خيمة خيال الظل ، باب على اليمين ، على اليسار مستوى دائري بارتفاع 30 سم عليه كرسي خشبي يجلس عليه صالح مع آلة العود ، فاصل موسيقى يعزفه صالح تحت إضاءة خاصة أثناء دخول الجمهور ، كميليا تستخدم القائمة التي تم إعدادها في شباك بيع التذاكر لاختيار بعض المشاهدين وإجلاسهم في مكان محدد ، بهدف التفاعل معهم لاحقا بشكل خاص وتمييزهم عن بقية الحضور ، ولا بد أن توضيح أسباب اختيارها لهم ، وبعد ان تنتهي من ذلك)³⁸⁵

«Scène 2

Le public entre dans la salle pour la représentation. La salle est disposée de manière à donner l'impression qu'ils entrent dans un café culturel contemporain et où se trouve, au milieu, la toile tendue pour la représentation de théâtre d'ombres. Il y a une porte à droite et à gauche une estrade de forme ronde, d'une hauteur de trente centimètres. Une chaise en bois est placée sur l'estrade sur laquelle Saleh s'assoit avec son luth.

Interlude musical par Saleh. Le projecteur est sur lui pendant que le public entre. Camélia reprend la

³⁸⁴ Kamel El Basha, *op. cit.*, p. 3.

³⁸⁵ Kāmil al-Bāšā, *op. cit.*, p. 4.

*liste qu'elle a préparée au moment où elle vendait les tickets au guichet, pour choisir certains spectateurs pour les installer dans la partie « café » de la salle. Elle les traite avec une attention spéciale. Elle explique les raisons qui l'ont poussée à les choisir eux et pas les autres.»*³⁸⁶

L'ambiance créée dans la salle permet d'installer le public dans une convivialité avec les personnages de la pièce, engagée dès l'entrée dans le hall du théâtre qui vient d'être évoquée. Un décor de café traditionnel est recréé pour suggérer les formes traditionnelles et locales de la pratique théâtrale. Par le réemploi de formes traditionnelles et leur intégration à des procédés et techniques plus modernes, notamment celles issues du courant brechtien (théâtre dans le théâtre, narration, procédés de mise abyme, interaction scène-salle, investissement de tous les espaces de la représentation), *Un demi-sac de plomb* prend une valeur testimoniale et patrimoniale. Kamel El Basha propose une patrimonialisation, c'est-à-dire une fabrication du patrimoine de Jérusalem. Ici, le genre théâtral est utilisé comme un outil de communication du patrimoine. Pour Jean Davallon³⁸⁷, cette médiatisation du patrimoine exprime son existence symbolique. La temporalité spécifique de la pièce : temps historique et passé, temps présent de l'actualité et temps présent de l'énonciation s'inscrit dans ce procédé de patrimonialisation. En effet, Jean Davallon développe l'idée que le rapport au temps est essentiel dans la fabrication du patrimoine. En reprenant l'expression de François Pouillon de « filiation inversée », il montre que la construction du patrimoine ne se réalise pas uniquement dans le sens du passé vers le présent, mais bien dans le sens inverse également³⁸⁸. Ainsi, *Un demi-sac de plomb*, par l'appropriation de l'espace culturel de la ville de Jérusalem, participe à la conservation d'un héritage populaire, et plus largement de toute une culture, particulièrement dans le contexte actuel des difficiles conditions d'exercice et de pratique du théâtre à Jérusalem.

La conservation de la mémoire dans *En-dehors*

La pièce *En dehors* cherche également à faire revivre un patrimoine local laissé de côté ou figé dans les registres du folklore ou du comique. Le témoignage devient alors le levier d'une opération qui permet de faire entrer le patrimoine populaire dans le registre littéraire. Comme dans *Un demi-sac de plomb*, la pièce présente une alternance entre des scènes jouées, des interludes musicaux et des scènes dansées :

³⁸⁶ Kamel El Basha, *op. cit.*, p. 5.

³⁸⁷ Jean Davallon, *Le don du patrimoine : une approche communicationnelle de la patrimonialisation*, Paris, Hermes Science-Lavoisier, 2006.

³⁸⁸ *Ibid.*, p. 95.

" يبدأ طارق العزف على العود وأغنية "كان يا مكان يا عمي الشيخ....." ثم يدخل أسامة بالرقص وهو يحمل ابريق القهوة والفناجين والغسيل يكون على كتفه ويذهب ليضع القهوة عند طارق ثم ينشر الغسيل ويصعد على السلم ويليه دخول الراقصين"³⁸⁹

« Tareq commence à jouer du luth et à chanter « Il était une fois, ya ammi le cheikh ». Ousama entre en dansant, il porte la cafetière, les tasses, le linge sur l'épaule et il pose le café près de Tareq. Il monte à l'échelle pendant que les danseurs entrent. »³⁹⁰

" الراقصون موزعون بالمسرح بانتهاء الرقصة النكبة ويذهب اسامة من بين الراقصين ويذهب عند طارق وهو يغني على العود ويمسك راقص راقص لكي يذهبون الى مكانهم"³⁹¹

« Les danseurs sont sur l'ensemble du plateau à la fin de la danse de la Nakba. Ousama passe entre les danseurs et se dirige vers Tareq qui chante au son de l'oud. Il attire les danseurs vers lui. »³⁹²

Un langage corporel se développe sur scène. Il donne un cadre visuel aux paroles du monologuant. Il est accompagné d'un musicien seul sur scène qui joue du luth, comme dans *Un demi-sac de plomb*.

À la création d'*En dehors*, les vingt-et-un danseurs sur scène portent des costumes qui expriment visuellement cette consignation du patrimoine et finalement, sa revivification : les pantalons s'inspirent des sarouels traditionnels alors que le vêtement qu'ils portent en haut fait référence à un style plus moderne. La question de la modernisation du folklore par la *dabké*³⁹³ occupe le travail de Rami Kheder pour la création d'*En dehors* et dès la fondation de Diyar³⁹⁴. Cette figure est alors utilisée comme incarnation du témoignage :

"ستي كانت أول وحدة بتعلمني أشرب قهوة، اللة برحمك 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 حبها
كيف حبها وكيف حبه
كانت تحكي لي حكايات الحرب

³⁸⁹ Document de mise en scène pour *En dehors*, notes de scénographie, p. 1, cf annexe.

³⁹⁰ *Idem*.

³⁹¹ *Ibidem*, p.3.

³⁹² *Idem*.

³⁹³ Voir note 194.

³⁹⁴ Entretien avec Rami Khader, 18 décembre 2013, Bethléem.

"والله تفاصيلها كانت أدق من كل كتب التاريخ إلي علمونا إياها في المدار"
كانت تحدثني عمًا أوصلنا إلى هنا بجملته شهيرة
"يحرك سماهم"
"الدجاج بيْفهم أكثر من الناس"
ليش يا ستي؟
قلناك ما تشرب قهوة .. بطلعك شنب
تستعجلش
كل الجيوش العربية أجت بشناب وروحت بذناب
حط الكهوة.³⁹⁵

« Ma grand-mère est la première à m'avoir fait goûter le café, que Dieu la garde.
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 poussent sur mon 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.
Tous les soldats arabes sont arrivés avec une moustache et ils sont rentrés chez eux avec une queue.
Pose ce café. »³⁹⁶

La question de la conciliation de la tradition et de la modernité, de l'héritage et des ruptures avec celui-ci, occupe le travail de Rami Kheder dans le but de faire revivre (*ihyā'*) un patrimoine local³⁹⁷. Bien que la pièce soit un monologue livré par un personnage, plusieurs acteurs sont présents sur scène pour illustrer par la danse le récit du monologuant :

" من حلم إلى آخر
أصحو من نومي المضطرب إلى وطن غائب

³⁹⁵ Rāmī Ḥaḍīr, *Ḥārīḡ al-makān*, tapuscrit, 2012, p.5.

³⁹⁶ Rami Khader, *En dehors*, p. 4.

³⁹⁷ Entretien avec Rami Khader, 18 décembre 2013, Bethléem.

وبين الحلم و الوطن أغفو في ذاكرة تحملني

من مكان إلى آخر

من ذاكرة لأخرى

كأنه اجتياحٌ للذاكرة³⁹⁸

« D'un rêve à un autre,
Je me réveille d'un sommeil agité dans une patrie absente.
Entre le rêve et la patrie, je somnole dans une mémoire qui me porte
D'un lieu à un autre,
D'une mémoire à l'autre
Comme si ma mémoire était envahie. »³⁹⁹

La pièce se présente comme un voyage dans l'inconscient et les rêves du monologuant. Le récit des rêves du monologuant et leur mise en scène donne une dimension collective et partagée au récit individuel et à la mémoire construite sur scène.

1.2.2. De la mémoire individuelle à la mémoire collective

L'individu et l'Histoire

Le témoignage mobilise des données de nature différente : l'Histoire et les souvenirs. C'est sur l'entremêlement de ces données que les pièces se construisent⁴⁰⁰. Cette idée s'exprime à plusieurs reprises dans *Taha*, par exemple dans le récit d'un raid aérien sur la ville de Saffuriya :

" يوم ما قررت أحكي لأبوي اني بدي نروح نطلب أميرة من دار عمّي،
كنت سارح في السخول في السهل، الدنيا ليل، والقمر بدر،
والواويات بتزعق، صوتها دابب الرعب فيّي قبل السخول،
كنت أر عاهن بالليل، بعد الفطور، لأنه بالنهار الدكانة مليانه زباين
وشوي شوي صرت اسمع صوت ذبانة بتحوم بالجو،
بس الذبانة هاي صوتها بعيد، مش معقول اسمع صوت ذبانه من هالبعده،

³⁹⁸ Rāmī Ḥaḍīr, *op.cit.*, p.1.

³⁹⁹ Rami Khader, *op. cit.*, p. 1.

⁴⁰⁰ *Mémoire* ("ذاكرة"), pièce écrite et mise en scène par Salman Natour (1949-2016) constitue un exemple éclairant de l'enchevêtrement de la mémoire individuelle et collective sur scène. La pièce présente le récit d'un voyage entre mémoire personnelle et le récit de l'Histoire palestinienne par le témoignage. Salman Natour joue le rôle du conteur et commence son récit par les mots suivants :

« J'ai terminé l'école secondaire en juin 1967 avec la guerre des Six Jours. Je me suis marié en 1973 pendant la guerre d'octobre. Mon fils est né durant la guerre du Liban en 1982. Mon père est décédé en 1990 pendant la guerre du Golfe et ma petite fille est née durant cette guerre qui n'est toujours pas terminée. »,
2006, ناطور، سلمان، ذاكرة، بيت لحم، بديل، المركز الفلسطيني لمصادر حقوق المواطنة واللاجئين، 2006

بس الصوت يقرب ويرجع يبعد. هاضول ذبانتين مش ذبانة وحده
 السخول عندها حدس رهيب، كرجبت بأرضها، وبلشت تمعي، مش تمعي، صارت تيكبي،
 ...فجأة شفتهن.. طيارة... وكمان طيارة
 هاضول مش أول طيارتين بشوفهن.. كنا صرنا شايفين طياراتهم بتحوم بسمانا
 بس هالطيارتين غير شكل، كأنهن بتطلعوا علي، كأنهن مكشرات وبيحروا فيي
 وقبل ما أفهم على نظرتهن، بوووم"⁴⁰¹

« 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. (...) 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, puis encore un avion. Ce n'était pas la première fois que je voyais ces avions. Nous avons 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 d'eux me paralysa et boum ! »⁴⁰²

La pièce présente le récit d'un voyage entre la mémoire personnelle et l'Histoire de la Palestine. Les événements et personnages historiques sont associés aux souvenirs en construction sur scène : la présence britannique⁴⁰³, Rommel⁴⁰⁴, Hajj Amin al-Husseini⁴⁰⁵ la bataille d'Al-Alamein⁴⁰⁶, la première Guerre Mondiale⁴⁰⁷, la Nakba⁴⁰⁸, Septembre noir⁴⁰⁹, la mort de Nasser⁴¹⁰, la guerre d'octobre 1973⁴¹¹, le jour de la Terre⁴¹², le discours de Sadate à la

⁴⁰¹ ' Āmir Hlēhel, *Tāha*, tapuscrit, 2014, p. 13.

⁴⁰² Amer Hlehel, *op. cit.*, p. 14.

⁴⁰³ *Ibidem*, p. 6.

⁴⁰⁴ *Ibidem*, p. 9.

⁴⁰⁵ *Idem* : « un groupe qui soutenait le hajj Amin soutenu par Berlin et un autre groupe dont les intérêts convergeaient avec Londres et qui soutenait les Britanniques. »

⁴⁰⁶ *Idem*.

⁴⁰⁷ *Idem*.

⁴⁰⁸ *Ibidem* p. 15 : « Nous traversâmes la Palestine. Nous arrivâmes au Liban. »

⁴⁰⁹ *Ibidem*, p. 30. Le 12 septembre 1970 marque le déclenchement d'un conflit entre le royaume hachémite du roi Hussein de Jordanie et les combattants de l'OLP sous le commandement de Yasser Arafat suite à plusieurs tentatives de renverser la monarchie.

⁴¹⁰ *Idem*, Gamal Abd al-Nasser meurt au Caire le 28 septembre 1970.

⁴¹¹ *Idem*. La guerre d'octobre 1973 ou guerre du Kippour oppose une coalition menée par l'Égypte et la Syrie face à l'armée israélienne, attaquée par surprise le 6 octobre, jour de Kippour, simultanément dans la péninsule du Sinaï et sur le plateau du Golan. Elle se termine le 23 octobre.

⁴¹² *Idem*. Le 30 mars 1976, l'État israélien annonce la confiscation de 25 000 dounams (un dounam vaut mille mètres carrés) de terre en Galilée. Suite à l'annonce, les Palestiniens citoyens israéliens déclarent la grève générale pour contester la décision. Des manifestations sont organisées et sont écrasées dans la violence faisant six morts et des centaines de blessés. L'événement marque le début de la solidarité entre Palestiniens en Israël et Palestiniens en Cisjordanie et à la prise de conscience de leur appartenance à la communauté palestinienne.

Knesset⁴¹³, l'invasion israélienne au Liban⁴¹⁴, la bataille du camp de Ain al-Hilweh⁴¹⁵. Ces souvenirs s'inscrivent tous dans l'Histoire politique de la Palestine, violente et marquée par une succession d'affrontements et de guerres. Ils suggèrent également les différentes occupations de la Palestine.

Ces procédés suscitent la mémoire individuelle et collective du public.

De la même manière, dans *Dans l'ombre du martyr*, l'histoire des individus se mêle à celle de l'Humanité. L'individuel et le collectif entretiennent des liens étroits :

" لا ذاكرة ولا تقدم ولا حياة جماعية.

أكل، جماع، ولادة، ترضيع، ترهوط، وفاة، تحلل، تغذية، تسميد، إحتمال عمر أقصر من البرق كحيوان منوي،
إنجاب، ولادة، رضاعة، أكل، جماع، ولادة، ترضيع، ترهوط، وفاة، تحلل...
بس لا، كان هذا قبل الثدييات، يعني...
مش مهم !

أكل، جماع، ولادة، ترضيع، ترهوط...
كل واحد بحاله، والشتوية ضد الكل.

كان هذا الدماغ عُقد اللولو القديم للخليقة.. عفوا للتطور، لحد ما اجا يوم صاقي هيك حلو... ظهر متحول من
فصيل سابق بمخ جديد، النظام الجيري القديم،
اللي أقدم جزء منه اسمه "الأميغداليا".

نقطة قوتها : الذاكرة. عشان نتذكر

وين المطاعم... إيبيببيبييه، أحسن ميادين الصيد

وين الأماكن الخطرة

مين من العائلة ؟

مين عدو ؟

مين أقوى ؟

مين أضعف ؟⁴¹⁶

⁴¹³ *Idem*. Le 19 novembre 1977, le Président de la République égyptienne Anouar al-Sadate (1918-1981) donne un discours historique à la Knesset, le Parlement israélien. Il est le premier chef d'État arabe à effectuer une visite officielle en Israël.

⁴¹⁴ *Idem* : « Le *Jerusalem Post* écrivit que les forces de Sharon étaient aux portes de Beyrouth ». Le 6 juin 1982, des troupes de l'armée israélienne envahissent le Liban sous le commandement d'Ariel Sharon, alors Ministre de la Défense, dans le cadre de l'opération « Paix en Galilée ». Une semaine après le déclenchement de l'opération, les troupes israéliennes sont à Beyrouth et déclenchent le siège de la partie ouest ville, où se trouvent les combattants de l'OLP. Suite au siège, Yasser Arafat quitte la capitale libanaise par la mer et s'installe à Tunis avec la direction de l'OLP.

⁴¹⁵ *Idem*, p. 21. Ain al-Hilweh est le plus grand camp palestinien du Liban. Il est situé au nord-est de la ville de Saïda, capitale du sud-Liban. Pendant l'invasion du Liban par l'armée israélienne, le camp est le théâtre de violents affrontements.

⁴¹⁶ Franswā Abū Sālim, *Fī zill al-šahīd*, tapuscrit, 2011, p. 5-6.

« Pas de mémoire, pas de progrès, pas de société.

Bouffer, copuler, donner naissance, nourrir, se ramollir, expirer, se désagrèger, nourrir, fertiliser, éventuellement carrière éclipse en tant que spermatozoïde, procréer, naître, être nourri, bouffer, copuler, donner naissance...

Ça c'était les mammifères... (*Il essaie de se souvenir*)

Peu importe !

Bouffer, copuler, donner naissance, nourrir, se ramollir...

Chacun pour soi et l'hiver contre tous.

C'était le collier de perle rustique de la création... pardon, de l'évolution, jusqu'à ce qu'un beau jour, un mutant d'une espèce apparaisse avec un nouveau cerveau, le système paléolimbique, dont la partie la plus ancienne était l'amygdale.

Sa grande force était : la **mémoire**. Pour se souvenir.

Des restaurants... euh, des meilleurs terrains de chasse...

Des lieux dangereux

Qui fait partie de la famille ?

Qui est un ennemi ?

Qui est plus fort ?

Qui est plus faible ? »⁴¹⁷

Le texte mêle le récit personnel des souvenirs à l'Histoire collective palestinienne :

" عمري ما نجحت بالامتحان. روحت عالبلد. بعد مودة أخوي، الاسرائيليين فجروا بيت أهلي. بطلوا يقدرُوا
يصرفوا علىّ، صار تعليم الطبيب رفاهية.

لحنا متفهمين وضعك الصعب تماما لكن مهما كانت درجة تعاطفنا...

وهون، كل ما بفكر في الموضوع، بتلمع في ذاكرتي نفس الجملة : "رح يصير دكتور ويخيّط جراحكم"...
ويترجع تظهر نفس الصور : وجوه الشباب الحادة قبل الأوان، ريحة خوفي المخجلة.⁴¹⁸

« Je n'ai jamais réussi l'examen. Je suis rentré au pays. Après la mort de mon frère, les Israéliens ont fait sauter la maison de mes parents. Ils ne peuvent plus se payer le luxe de former un médecin.

Nous comprenons bien votre situation difficile mais quelque soit notre degré de sympathie...

Et là, à chaque fois que j'y repense, cette même phrase me revient en mémoire : « Il va devenir médecin et il recoudra vos blessures »... Et les mêmes images de l'Intifada réapparaissent : les visages précocement durs des jeunes, l'odeur honteuse de ma peur... »⁴¹⁹

La pièce *En dehors* mêle l'individu, incarné par la figure du conteur, et l'Histoire :

⁴¹⁷ François Abou Salem et Paula Fünfeck, *Dans l'ombre du martyr*, tapuscrit, version française, 2010, p. 4.

⁴¹⁸ Franswā Abū Sālim, *op. cit.*, p. 7.

⁴¹⁹ François Abou Salem et Paula Fünfeck, *op. cit.*, p. 5.

" هناك من يريد سرقة الراوي والرواية "420

« Il y a un plan pour voler l'histoire et le conteur. »421.

C'est par cet enchevêtrement que la mémoire peut-être consignée et l'histoire, écrite :

" هناك جدتي حدثتني عن قريتها وعن أول الحروب مع القادمين الجدد"422

« Ma grand-mère m'a parlé de son village et des premières guerres contre les nouveaux arrivants. »423

La mise en scène exprime ce passage de l'individuel au collectif par l'installation vidéo : tout au long de la pièce, le comédien, seul sur scène, parfois se filme et parfois filme les autres comédiens présents sur scène ou encore le public. L'image est projetée de là où il se trouve :

" عندما يتجه الراقصون عند أسامة عالزاوية... يقوم اميل بتصويرهم يضع الكاميرا على وجوههم"424

« Lorsque que les danseurs se dirigent vers Ousama dans le coin, Émile les filme et place la caméra contre leur visage. »425

" يصور الجندي عينه ثم لقطات يصور فيها العود وهو يعزف عليه من بين الكرسي الحديد"426

« Le soldat filme son œil puis il filme le luth tandis qu'il joue sur la chaise en fer. »427

La caméra filme moins un objet ou des sujets, déjà visibles par le spectateur, que l'acte-même de filmer. L'acte de filmer et de voir est souligné par cet effet. Les effets de mise en abyme et les jeux de miroirs dans la mise en scène donnent à voir cet entremêlement de l'individuel et du collectif par la dimension visuelle et les images construites sur scène. De la même manière, le choix de présenter un monodrame sur scène, joué par un monologuant mais qui n'est pas seul sur scène mais entouré de nombreux comédiens muets et danseurs, exprime cette construction enchevêtrée de l'individu et du collectif, par le témoignage à valeur historique.

Dans *Un demi-sac de plomb*, le personnage de Camélia invite le spectateur à participer avec elle à la campagne menée pour ré-ouvrir le café Hajj Saleh qui se trouve en vieille ville, à l'intérieur des murs d'enceinte de la vieille ville de Jérusalem. Hajj Saleh est un personnage historique, conteur dans un café de la ville et joueur de théâtre d'ombres, qui raconte l'histoire

420 Rāmī Ḥaḍīr, *op. cit.*, p. 2.

421 Rami Khader, *op. cit.*, p. 1.

422 Rāmī Ḥaḍīr, *op. cit.*, p. 2.

423 Rami Khader, *En dehors*, notes de scénographie, p.1.

424 *Idem.*

425 *Idem.*

426 *Idem.*

427 *Idem.*

d'Abd al-Kader Al-Husseini, mort en martyr à la bataille de Qastal⁴²⁸. À sa mort, le conteur laisse derrière lui un héritage culturel et populaire que Camélia essaie de préserver, plus de quarante ans après. Ce personnage incarne une mémoire populaire locale que Kamel El Basha, « l'enfant de Jérusalem »⁴²⁹ cherche à préserver, par le personnage de Camélia, incarné par Reem Talhami, la femme du dramaturge. La scène de la bataille est racontée par le théâtre d'ombres dans la pièce. Cette scène occupe la fonction essentielle d'acmé dramaturgique. La tension est intensifiée par l'utilisation du théâtre d'ombre et de la technique de distanciation brechtienne. Aux différentes représentations, le public, élément déjà actif dans le processus de représentation au moment de cette scène, participe pleinement et ressent la tension. Durant les représentations, des spectateurs, bien souvent des femmes, réagissent à voix haute, commentent les actes des protagonistes ou pleurent abondamment pour exprimer la tension qu'ils ressentent et la faire sortir⁴³⁰.

La tension est vécue collectivement par les spectateurs et par les personnages. La parole donnée au « Je » a alors pour fonction de rassembler, sur scène et par la scène, les différentes expériences individuelles.

Des individus : le « Je » palestinien uni et global

Les monologues de Gaza

Par un travail centré principalement autour du « Je » au théâtre et dans la société, les productions de Ashtar quand elles sont jouées à Ramallah, Gaza, ou encore dans le camp de Shu'fat cherchent à rassembler les Palestiniens contre les différentes situations qui leur sont imposées, notamment par le morcellement territorial. Écrits par des jeunes de Gaza, les *Monologues* joués par les jeunes de Ramallah participent à la construction d'une dimension palestinienne large et unie. Le succès à l'international et les nombreuses tournées des *Monologues* dans des langues différentes donnent une portée globale et les font entrer dans le théâtre mondial.

Ce processus de réappropriation s'enrichit d'une construction particulière du « Je » théâtral. Par le biais de monologues à la première personne, tenus par plusieurs monologuants qui racontent et jouent à raconter plus qu'ils ne jouent des personnages, les *Monologues de Gaza* donnent, d'un point de vue littéraire, à réfléchir sur les conditions de possibilité du « je »

⁴²⁸ Cette bataille sera évoquée en détails à la section 1.2.1 du chapitre 5 intitulée « Le personnage d'Abd al-Kader al-Husseini : le héros martyr »

⁴²⁹ "ابن القدس" Entretien avec Kamel El Basha, 12 octobre 2014, Jérusalem.

⁴³⁰ Remarques aux représentations du 20 décembre 2013 et du 2 décembre 2014, TNP/El-Hakawati, Jérusalem.

théâtral, de l'énonciation d'un discours unifié sur scène à partir d'une polyphonie des voix. Un élément essentiel de la forme même du monologue s'ajoute au complexe espace-temps développé dans les *Monologues* : la voix du monologuant qui s'exprime à la première personne du singulier. Cette combinaison des trois éléments (le lieu, le temps, le monologuant) apparaît dès le début de chaque monologue qui commence par la mention du nom de l'enfant, son année de naissance et son lieu de vie :

"أحمد الرّزي مواليد 1993 شارع الوحدة"⁴³¹

« Ahmad al-Ruzzī, né en 1993, El Wehda Street »⁴³²

"أحمد طه مواليد 1996 حي الدرج"⁴³³

« Ahmad Taha, né en 1996, Al Daraj »⁴³⁴

"أشرف السوسي مواليد 1994 شارع الوحدة"⁴³⁵

« Ashraf al Sossi, né en 1994, El Wehda Street »⁴³⁶

Cette mention annonce la centralité du « je », pronom employé tout au long des monologues : « mon frère », « moi, j'étais », « j'y suis allé », « je n'ai pas vu », « j'ai continué mon chemin » (Monologue d'Achraf Sossi)⁴³⁷.

Dans sa définition classique, le monologue est le discours qu'un personnage seul sur scène se tient à lui-même, ou, selon la définition de Jouy, « un long discours d'une personne qui oublie ou néglige la présence de ses interlocuteurs »⁴³⁸. Ici, la réappropriation de la forme passe par l'adresse du « Je » au public, sans l'ignorer. Si le « Je » est très présent dans les productions de théâtre Forum comme dans les *Monologues*, le choix de son utilisation s'inscrit dans la volonté d'unification du « Je » palestinien, au-delà de la fragmentation et de la séparation.

Le temps parallèle

⁴³¹ مسرح عشتار, *op. cit.*, p. 1.

⁴³² Iman Aoun et Théâtre Ashtar, *op. cit.*, p. 7.

⁴³³ مسرح عشتار, *op. cit.*, p. 4.

⁴³⁴ Iman Aoun et Théâtre Ashtar, *op. cit.*, p. 10.

⁴³⁵ مسرح عشتار, *op. cit.*, p. 6.

⁴³⁶ Iman Aoun et Théâtre Ashtar, *op. cit.*, p. 12.

⁴³⁷ *Ibidem*.

⁴³⁸ Étienne DE JOUY, L'Hermitte de la Chaussée d'Antin, ou observations sur les mœurs et les usages français au commencement du XIXe siècle, t. 1, p. 137.

Le temps parallèle utilise également le témoignage. Une mention à la première page du texte indique que la pièce s'inspire de la vie de Walid Dakka, détenu en Israël depuis le 25 mars 1986. Le texte de la pièce s'achève par une lettre du prisonnier intitulée « Pour l'enfant à venir »⁴³⁹, écrite à l'occasion de ses vingt-cinq années de détention⁴⁴⁰. Les lettres échangées envoyées par les personnages de Wadī' à Fida sont celles écrites par Walid Dakka à sa femme. L'emploi de texte non-fictionnel donne à la pièce une valeur de témoignage.

À portée de crachat

À partir de son expérience personnelle, Taher Najib construit une pièce sur le « je » théâtral, par le biais d'un monodrame à la première personne, tenu par un personnage de comédien. Pour le narrateur-personnage, l'occupation est un prétexte toujours avancé pour trouver une raison à la mauvaise situation ambiante, doublé d'un mensonge, puisque l'occupation n'existe pas, ou plus, à Ramallah :

" إذا ما منستوعب انه الاحتلال مش موجود, معناه, شارع ركب بكل متفته راح يضلوا دائما تحت الاحتلال. "441

« Tant qu'on n'aura pas compris qu'il n'y a plus d'occupation, la rue Roukab avec ses milliers de cracheurs demeurera toujours sous occupation. »⁴⁴²

L'occupation qu'il vit est une occupation psychologique déjà évoquée⁴⁴³, qui s'oppose à l'occupation de la terre, telle que celle vécue par les Palestiniens restés en Israël. La forme d'énonciation reflète la situation sociologique et identitaire vécue. Elle donne forme à une expérience d'étrangeté intérieure, chez l'individu, et sociale, à l'échelle du pays. Le « Je » palestinien en Israël s'exprime au nom d'une communauté de Palestiniens bien plus large. Le « Je » devient les « autres », dont le public. Le passage de la mémoire individuelle à la mémoire collective permet de créer un lien avec le public, élément fondamental du processus de création au théâtre. Ici, le processus se construit sur l'entremêlement et les relations entretenues par les différents éléments nécessaires à toute représentation théâtrale.

⁴³⁹ Traduite par Rania Samarra, la lettre est donnée p. 142.

⁴⁴⁰ Le 25 mars 2011.

⁴⁴¹ طاهر نجيب, *op. cit.*, p. 4.

⁴⁴² Taher Najib, *op. cit.*, p. 10.

⁴⁴³ Voir la note 310.

2. Le témoignage pour créer un lien avec le public

La construction d'une mémoire collective pendant la représentation établit un lien direct avec le public. Il est placé au centre du processus de création par différents procédés. Les adresses au public, sa participation et l'emploi du registre humoristique pour créer une connivence favorisent la rencontre entre les deux espaces de la représentation. Toujours dans le but de renforcer le lien avec le public, les espaces traditionnels de représentation sont abandonnés au profit de lieux à l'origine non destinés à la pratique théâtrale. Livré dans un lieu réel, la valeur du témoignage est renforcée.

2.1. Espaces de la scène et de la salle en dialogue

Le témoignage, issu du réel et de l'expérience vécue, est mis sur scène et mobilise alors les deux espaces de la représentation, celui de la scène et celui de la salle. Un lien est assuré entre ces deux espaces pour toujours maintenir le témoignage au cœur de la représentation. Le public est placé au centre du processus et des procédés humoristiques, qui permettent d'assurer une connivence avec le public, sont mis en œuvre. Les limites de l'espace salle sont repoussées et le lieu de la représentation participe à l'expression du témoignage mis en scène.

2.1.1. Le public placé au centre du processus

Les adresses au public et sa participation

Dans les pièces de Théâtre Forum

Par une opération de renversement de la distribution de la parole et du témoignage, le public se trouve au centre du processus dans les performances de Théâtre Forum. Il se construit sur l'improvisation des comédiens qui, à partir de cette première étape, définissent une fable d'une durée de quinze à vingt minutes sur des thèmes illustrant des situations proposées. La fable se construit autour d'un conflit que le personnage, ou protagoniste, tente de résoudre, agissant pour obtenir un droit légitime mis en échec par le ou les personnages antagonistes. À la fin de la scène, dont la conclusion est généralement pessimiste et noire, le meneur de jeu, ou *joker*, propose de rejouer l'ensemble, et suggère au public d'intervenir aux moments clés, aux moments qui lui paraissent être propices au changement :



L'histoire de Saïd l'heureux ("حكاية سعيد المسعود"), Festival du Théâtre de l'Opprimé, Naplouse-Hébron-Jéricho-Ramallah, mai 2009, Théâtre Ashtar. De droite à gauche : Bayān Šbīn, dans le rôle du meneur de jeu, une femme du public qui intervient pour suggérer une modification aux deux personnages de l'histoire incarnés par Imane Aoun et Mohammad Eid. Avec l'aimable autorisation d'Edward Muallem

Figure fondamentale pour soutenir l'interaction entre la salle et la scène, le meneur de jeu favorise le débat avec le public et coordonne les interventions des spectateurs avec les réactions des comédiens. Pendant le spectacle, il conduit la réflexion le plus loin possible et porte les pistes de réflexion proposées par le public en l'amenant à développer son point de vue, à préciser ses intentions. Le public est constitué de « spect-acteurs »⁴⁴⁴.

Ces techniques s'adaptent particulièrement bien au terrain palestinien où les formes théâtrales traditionnelles et locales s'appuient également sur un rapport étroit avec le public. La fable, élément central du Théâtre Forum, est généralement présentée puis discutée sur les lieux de vie de la communauté destinataire du message. La pratique théâtrale locale palestinienne est familière de cette délocalisation bien avant l'apparition du théâtre, en tant que lieu ou institution, dans le champ de la production artistique palestinienne. Ce type de pratique théâtrale se veut accessible à tous les milieux et surtout à ceux qui n'en sont pas familiers. À la manière de Pippo Delbono⁴⁴⁵ dans son travail avec les laissés-pour-compte, les handicapés,

⁴⁴⁴ Augusto Boal, *op. cit.*

⁴⁴⁵ Pippo Delbono, *Mon théâtre*, éd. Myriam Bloedé et Claudia Palazzolo, Arles, Actes Sud, 2004.

les marginaux, c'est l'approbation d'un public issu des couches les plus populaires et les moins renseignées qui compte, « plus que celle des critiques »⁴⁴⁶.

Les thèmes abordés lors des différentes éditions du festival du Théâtre de l'Opprimé à Ashtar touchent directement la population palestinienne tout en s'intégrant à des problématiques plus globales. Cette volonté d'inscrire le travail et la production entre ces deux dimensions est particulièrement claire lors de la première édition de 2007 (du 12 avril au 28 juin) intitulée : « Construire des ponts et détruire les barrières » ("بناء الجسور وكسر الحواجز"). Les autres éditions de 2009 (du 18 au 25 avril), 2011 (du 17 au 31 mars) et 2013 (du 20 avril au 02 mai) s'inscrivent dans cette volonté de traiter des thèmes qui concernent le public palestinien tout en le rapprochant des autres publics des autres théâtres dans le monde : « Fais entendre ta voix et revendique tes droits » ("ارفع صوتك... طالب بحقك") ; « Positif contre négatif » ("نعم للإيجابية... لا") ; « Brise le silence et fais entendre tes histoires » ("اكسر صمتك... شارك بقصصك"). Lors de cette dernière édition en 2013, la troupe française « Théâtre de l'Opprimé-Augusto Boal » a voyagé pour la première fois en Palestine. Conformément aux principes et aux objectifs du Théâtre Forum, les performances se sont tenues en dehors de Ramallah pour se rendre accessibles à tous et aller vers le public. Une pièce de théâtre Forum a été présentée en collaboration avec le Théâtre Naam à Hébron⁴⁴⁷. *Sahar* ("سحر") traite de la condition des femmes et de leur oppression dans la société palestinienne. Au centre du processus de création, le public est amené à réfléchir, à se confronter et à faire face à ses problèmes, d'ordre individuel ou bien collectif.

Dans *Les monologues de Gaza*

Dans *Les monologues de Gaza*, les adresses au public sont nombreuses. On les trouve sous forme de questions adressées directement aux spectateurs dans le public par l'emploi du pronom de la deuxième personne du pluriel :

"بتعرفوا؟" (تامر نجم)⁴⁴⁸

« Vous savez quoi ? » (Monologue de Tamer Nejm)⁴⁴⁹

"بتعرفوا؟" (روندا جعرون)⁴⁵⁰

⁴⁴⁶ Entretien avec Imane Aoun et Edward Muallem, 23 septembre 2014, Ramallah.

⁴⁴⁷ Sur cette institution, voir la section 1.2.3 du Chapitre 1 intitulée « Hébron ».

⁴⁴⁸ مسرح عشتار, *op. cit.*, p. 15.

⁴⁴⁹ Iman Aoun et Théâtre Ashtar, *op. cit.*, p. 21.

⁴⁵⁰ مسرح عشتار, *op. cit.*, p. 19.

« Vous connaissez la suite » (Monologue de Runda Jaarour)⁴⁵¹

" أسمعوا شو صار " (سامي الجرجاوي)⁴⁵²

« Ecoutez ce qui s'est passé... » (Monologue de Sami al-Jirjaoui)⁴⁵³

Un rapport privilégié s'instaure entre scène et salle et le monologue devient un moment de complicité avec le public. Si l'une des fonctions du monologue est bien de « confronter le public dans son statut de destinataire omniscient et privilégié »⁴⁵⁴, placé au centre du processus de création, il est amené à réfléchir, à se confronter et à faire face à ses problèmes, d'ordre individuel ou bien collectif. Le choix de la parole solitaire naît ici d'une double exigence : celle de se faire entendre et celle de faire parler l'autre. Pour Françoise Heulot-Petit, « sa dimension apparemment non dramaturgique et sa propension au récit en font là aussi un reflet des dramaturgies contemporaines. Enfin, le rôle qu'il accorde au corps de l'acteur comme seul support d'une dramaturgie est lié à la question de l'adresse.»⁴⁵⁵. La pièce monologuée devient une sorte de confession, presque directe, sans passage par le filtre de la fiction. Pourtant, quelle que soit la part du témoignage dans le monologue, le texte est toujours une réécriture en fonction d'un projet dramaturgique, et ici social et thérapeutique.

Le travail mené par l'École d'Art dramatique de Ashtar à Gaza pour les *Monologues de Gaza* s'inscrit dans une action à des fins thérapeutiques, en lien avec le public tout au long de la représentation et même au-delà, avant et après. Ali Abu Yaseen (علي أبو ياسين, né en 1964), directeur de l'École de Théâtre de Gaza et responsable du projet souligne les difficultés et les enjeux de la rédaction de ces monologues⁴⁵⁶ : la plupart des enfants n'avaient encore jamais partagés leurs souvenirs de la guerre. L'opération de construction de la mémoire, douloureuse, s'inscrit dans une démarche thérapeutique. La pièce monologuée devient une sorte de confession, presque directe, sans passage par le filtre de la fiction.

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

⁴⁵¹ Iman Aoun et Théâtre Ashtar, *op. cit.*, p. 25.

⁴⁵² مسرح عشتار, *op. cit.*, p. 23.

⁴⁵³ Iman Aoun et Théâtre Ashtar, *op. cit.*, p. 30.

⁴⁵⁴ Bianca Concolino Mancini Abram, « Le monologue dans la comédie italienne de la Renaissance », *Monologuer: pratiques du discours solitaire au théâtre*, eds. Françoise Dubor et Christophe Triau, Rennes, France, Presses universitaires de Rennes, 2009, p. 53.

⁴⁵⁵ Françoise Heulot-Petit, « Présences de l'autre : éléments de dramaturgie du monologue et de la pièce monologuée contemporaine », *Monologuer: pratiques du discours solitaire au théâtre*, eds. Françoise Dubor et Christophe Triau, Rennes, France, Presses universitaires de Rennes, 2009, p. 197-219, p. 201.

⁴⁵⁶ Entretien avec Ali Abu Yaseen, 23 mai 2014, Gaza.

Le monodrame *Dans l'ombre du martyr* comprend également de nombreuses adresses au public :

" بنتاوبوا؟! حافظين هذا الكلام عن غيب."⁴⁵⁷

« Vous baillez ? Vous connaissez ça par cœur. »⁴⁵⁸

Les paroles directement adressées au public par l'emploi du pronom de la deuxième personne du pluriel sont nombreuses :

" حفلة لوجه الصبح ولما تترجاه يخفف الصوت شوية عشان تاني يوم عليك شغل كثير، بيكشّف عن عضلاته؟ الحقيقة إنه الأميغداليا لساها من التجهيزات الأساسية الموجودة في جمجمة حديثة. (يعني عندنا) وإذا سمحتولها تسيطر، بتدمر كل ثقافتكم، كل اعتباركم للغير، او كل ثقافتكم بنفسكم."⁴⁵⁹

« La fête jusqu'au petit matin et si vous suppliez d'avoir un peu de silence parce que vous avez une dure journée au boulot demain, il vous montre le poing ?

De fait l'amygdale, fait encore partie des équipements en série sous un crâne postmoderne.

Et si vous lui permettez de prendre le dessus, elle détruit toute votre culture, toute la considération que vous avez pour l'autre, ou toute votre confiance en vous. »⁴⁶⁰

" إذا بدكم، فيكم لليوم تعيشوا حياتكم بالأسلوب الديناصورى؛ (...)

بيعني أنه حياتكم بتكون مبنية على علاقة قوة دائمة مع الآخرين."⁴⁶¹

« Si vous le voulez, vous pouvez encore aujourd'hui vivre votre vie suivant le style dinosaure : (...) Ça veut dire que votre existence est dans un rapport de force constant avec les autres. »⁴⁶²

Le lien avec public est assuré physiquement un peu plus tard quand le monologuant quitte la scène pour se déplacer dans la salle à la recherche d'une spectatrice à qui s'adresser et sur les genoux de laquelle il va s'asseoir :

" مزعجك؟ حاسس إنه حدى بتحرش فيك؟ بحق! معاكسة المتفرجين من وضعي كمتحدث على الخشبة بهذا الأسلوب الثقيل دم، اشي ما بيتسوى بكل بساطة. عملت هاي الحركة عشان اصوركم كيف بندخل، بال 40 مليار عصبون، على مجتمع مبني عالقيم.

⁴⁵⁷ Franswā Abū Sālim, *op. cit.*, p. 6.

⁴⁵⁸ François Abou Salem et Paul Fünfeck, *op. cit.*, p. 5.

⁴⁵⁹ Franswā Abū Sālim, *op. cit.*, p. 6.

⁴⁶⁰ François Abou Salem et Paula Fünfeck, *op. cit.*, p. 5.

⁴⁶¹ Franswā Abū Sālim, *op. cit.*, p. 7.

⁴⁶² François Abou Salem et Paula Fünfeck, *op. cit.*, p. 6.

في تصرفات مقبولة عامة وغيرها مرفوضة تماما.
 بالتالي إذا ضللت أعاكس الأنسات اللي في القاعة من غير ما أخفي طيشي بغطاء ميّرر لمصلحة عليا، من دون شك، سيداتي وسادتي، حتعاقبوني.
 مع ذلك، إذا إنا فصح وفيش عندي ذمة، وبلاقي سبب مقدّس،
 وقتها بقدر، "يا شعبي العزيز"، أزرع فيكم الرعب (أشيع الإرهاب) زي ثور هايح
 بقدر أعتال بنتي عشان أرضي الآلهة،
 بقدر أورّط بلدان كاملة بالحرب عشان معابدي تندّست،
 بقدر أخطّ شعب كامل في السجن واعزله عن بقية العالم
 بقدر أفجر حالي وأتسبب بموت ١٠٠ واحد" 463

« (À la spectatrice) Ça vous dérange ? Vous vous sentez harcelée ? Avec raison. Draguer des spectateurs du haut de ma position de tribun de cette façon lourdingue, ça ne se fait tout simplement pas.

Je l'ai fait afin d'illustrer comment nous entrons, avec ces 40 milliards de neurones, dans une société de valeurs.

Certains comportements sont communément appréciés et d'autres strictement rejetés.

Donc, si je continue à embobiner les demoiselles dans la salle, sans entourer mes indiscretions d'un voile justificatif d'intérêt supérieur, je serai, sans aucun doute, Mesdames et Messieurs, puni par vous.

Cependant, si je suis assez malin et sans scrupules pour trouver une raison sacrée,

Je peux alors, « ô peuple chéri », semer la terreur comme un porc pervers.

Je peux massacrer ma fille afin de radoucir les dieux,

Je peux recouvrir des pays entier de guerre parce que mes sanctuaires ont été souillés,

Je peux mettre un peuple entier en prison et l'isoler du reste du monde,

Je peux me faire sauter et entraîner une centaine d'autres dans ma mort.» 464

Dans *À portée de crachat*

Les adresses au public se succèdent le texte d'*À portée de crachat*. Elles apparaissent principalement sous forme de questions que le personnage semble, poser au public de la représentation, mais qu'il se pose en réalité à lui-même. Dès le début, il pose une question :

"ايش في باثمام الناس بجبرهم يتفوا كل خمس دقائق؟" 465

« Mais qu'est-ce qu'ils ont à cracher comme ça toutes les cinq minutes ? » 466

Sans réponse, il apporte sa propre explication :

⁴⁶³ Franswā Abū Sālim, *op. cit.*, p. 12.

⁴⁶⁴ *Ibid.*, p. 9.

⁴⁶⁵ طاهر نجيب, *op. cit.*, p. 3.

⁴⁶⁶ Taher Najib, *op. cit.*, p. 9.

« C'est à cause de l'occupation »⁴⁶⁸

Il continue de la même manière :

" حقيقه ومرقت من تحت منخارنا."⁴⁶⁹

« Comment cette évidence a-t-elle pu nous échapper ? »⁴⁷⁰

Et il répond :

" إذا ما منستوعب انه الاحتلال مش موجود, معناه, شارع ركب بكل متفته راح يضلوا دائما تحت الاحتلال."⁴⁷¹

« Tant qu'on n'aura pas compris qu'il n'y a plus d'occupation, la rue Roukab avec ses milliers de cracheurs demeurera toujours sous occupation. »⁴⁷²

Ces questions formulées à lui-même et au public sont nombreuses. Elles se font parfois sur le registre de l'humour.

2.1.2. L'humour

La connivence avec le public

La connivence avec le public d'*À portée de crachat*

Le monologuant d'*À portée de crachat* livre son récit sur le ton de l'humour, créant ainsi une connivence avec le public. Des jeux de langue sont particulièrement employés pour faire rire l'audience. Dans la pièce, le registre de l'humour fonctionne notamment sur les fautes d'accents et les emprunts maladroits par le personnage à la langue française, lorsqu'il se trouve face à l'hôtesse de l'air qui lui refuse de lui accorder le droit de s'envoler ou à l'agent de sécurité qui le soumet à un interrogatoire. L'humour est utilisé comme arme pour affronter les moments de tension de la pièce, ainsi que le difficile face-à-face avec la réalité de son identité incertaine et en question. Ces emprunts apparaissent dans la version en arabe transcrits en caractères arabes, renforçant la dimension comique de l'emploi, mais également traduisant la mauvaise communication ou la difficulté du personnage à s'exprimer. Dans le tapuscrit de la première version en hébreu, certaines phrases en arabe sont translittérées en caractères hébraïques. Ces moments d'emprunts en français sont également retranscrits, dans

⁴⁶⁷ طاهر نجيب, *op. cit.*, p. 3.

⁴⁶⁸ Taher Najib, *op. cit.*, p. 9.

⁴⁶⁹ طاهر نجيب, *op. cit.*, p. 4.

⁴⁷⁰ Taher Najib, *op. cit.*, p. 9.

⁴⁷¹ طاهر نجيب, *op. cit.*, p. 4.

⁴⁷² Taher Najib, *op. cit.*, p. 10.

la version en hébreu comme dans la version arabe, bien que les phrases diffèrent, en caractères français dans une mauvaise syntaxe :

« Mademoiselle, moi Israélien et moi Palestinien. Moi la même personne »⁴⁷³

La transcription en caractères français permet aussi de rendre compte de l'accent du personnage sur des mots : « Mensuier »⁴⁷⁴, « Munsieurs »⁴⁷⁵, « Ensieurse »⁴⁷⁶, ou « Mensieurse »⁴⁷⁷ pour « Monsieur » ; « Atto »⁴⁷⁸ pour « Attends » ; « Exactumaint »⁴⁷⁹ pour « Exactement ». Enfin, certaines phrases sont formulées dans une mauvaise syntaxe en français :

« moi le Palestinien et moi l'israélien c'e ne pa lamem personne »⁴⁸⁰

Ou encore :

« Pasc ce ne pas personall, ellya nest pas problem »⁴⁸¹

Des néologismes sont créés dans la version arabe par Taher Najib, toujours dans le but de faire rire. Le titre même de la version arabe de la pièce et nom de la célèbre rue de Ramallah, Rukab, devenue un lieu de la littérature palestinienne⁴⁸², est tourné en dérision. Avec un jeu sur l'analogie entre le nom de la rue et la racine arabe RKB qui désigne l'idée de « monter », « prendre », « enfourcher », l'auteur-personnage invente le terme *rūkūbābil* ("روكوبابل")⁴⁸³ par l'adjonction du suffixe *-able* qui permet de construire un adjectif à partir d'un substantif en français ou en anglais. Le même néologisme est créé dans la version originale en hébreu. Jacqueline Carnaud traduit le terme *rūkubbābil* ("רוכבבאבל") par « niquable »⁴⁸⁴ ce terme qui décrit avec mépris la situation de Ramallah et l'absence de dignité des membres de l'Autorité palestinienne qui s'y sont installés après les Accords d'Oslo⁴⁸⁵ :

⁴⁷³ *Ibidem*, p. 41-42.

⁴⁷⁴ *Ibidem*, p. 46.

⁴⁷⁵ *Ibidem*, p. 63.

⁴⁷⁶ *Ibidem*, p. 68.

⁴⁷⁷ *Ibidem*.

⁴⁷⁸ *Ibidem*, p. 50.

⁴⁷⁹ *Ibidem*.

⁴⁸⁰ *Ibidem*, p. 55.

⁴⁸¹ *Ibidem*, p. 64.

⁴⁸² Cette rue est souvent citée dans les descriptions de Ramallah. Elle est parfois utilisée comme métaphore de la ville heureuse et animée. Le glacier de la rue, « Rukab Ice Cream » (بوطة ركب) en est le symbole (voir par exemple *Hibr* de Maḥmūd Abū Hašhaš, sa version française : Mahmoud Abou Hashhash, *Ramallah, mon amour: récit*, trad. Leïla Tahir et Emma Aubin-Boltanski, Paris, France, Galaade éd., impr. 2007, 2007.ou : *البيضاء, المركز الثقافي العربي*, 2013).

⁴⁸³ *طاهر نجيب, op. cit.*, p. 33.

⁴⁸⁴ Taher Najib, *op. cit.*, p. 16.

⁴⁸⁵ Pour une description de la ville de Ramallah de la « bulle » qu'elle incarne durant les deux décennies qui suivent la signature des Accords d'Oslo, voir Benjamin Barthe, *op. cit.*

" ليش إحنا؟
 ليش علينا كل الوقت بطختوا؟
 شو فينا كل هالقد بحرك؟
 كل هالقد بغري؟
 كل هالقد بجذب الغربا بيجوا يطختوا علينا؟
 بيجوا ويركيونا؟
 من ألف سنه.
 الصليبيين, الأتراك, الانكليز وهسه هذول.
 شو فينا كل هالقد مغري, بشد وبسرخ الغريب انه يطلع ويركب علينا؟
 شو فينا كل هالقد روكوبابل؟
 - روكوبابل؟
 - بعمل كل هالقد مريح ولذيذ لدرجة النشوه للراكب والمركوب بنفس الوقت؟"⁴⁸⁶

« Pourquoi nous ? Pourquoi est-ce que ça tombe toujours sur nous ?

Qu'avons-nous de si attirant, de si séduisant, de si aguichant aux yeux des étrangers pour qu'ils viennent nous chier dessus, nous tirer dessus, nous monter dessus - et ça depuis plus de mille ans, d'abord les croisés, puis les Turcs, puis maintenant ceux-là... Qu'avons-nous de si attirant, de si excitant, de si bandant qu'ils ne peuvent se retenir de nous monter, de nous sauter, de nous enfiler, de nous niquer ? Qu'avons-nous de si... de si niquable ?

Niquable ?

Que le niqueur et le niqué jouissent en même temps.

Mon Dieu, arrête-les et toi, je t'en prie, arrête ! »⁴⁸⁷

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

La connivence avec le public de *Dans l'ombre du martyr*

Une même connivence avec le public est créée au moyen de l'humour par le monologuant de *Dans l'ombre du martyr* :

" واووو، لقيت غلاية كهربا رخيصة كتير وقدرت أنزل 10 شيكل من سعرها، وما كلفني إلا ابتسامه، وانا مهيبص، أو هذا اللي صار معاي:

⁴⁸⁶ طاهر نجيب, *op. cit.*, p. 9.

⁴⁸⁷ Taher Najib, *op. cit.*, p. 15.

وأنا غضبان رح افقع، فكرت إنّي لقيت غلاية بسعر ممتاز، لكن ثاني يوم، شو؟ لقيت أختها بنص السعر. فوراً قلت لازم أرجعها، بس تذكرت أنّي رميت الكرتونة.
قلت لحالي بدي أروح لأقبيها، بس ايببببب، يلعن... انا الصبح طلّعت الزباله / زبالتني، وحوالي الساعة 12 بتيجي سيارة الزباله...

مش معقول ! بنطّ جوا تاكسي، مش مهم قديش بياخذ، لازم أنقذ كرامتي ! شفير التاكسي بتحرك... انا كيف فكرت انه التاكسي اسرع من المشي ؟ بيوقف، بيمشي، بيوقف، بيمشي، بيوقف على طول شارع رُكب. قاعد بشرّ عرق. بقول لحالي اذا وصلت متأخر، مش بس مش رح اقدر ارجع الغلاية الزفت بس كمان لازم ادفع أجرة التاكسي (عالفاضي). عم بتصير الحياة/حياتي جحيم.
لما أخيراً بندخل شارعنا، بشوف شاحن الزباله على بابنا. وقدامنا، رعوة غنم بتقطع الشارع. من اليأس، وكأخر محاولة، بنطّ من التاكسي، الشفّير بيصرّخ وراي وبيسرع، بيرعب الغنمات، فجأة بصحصح، بصّرّخ فيه ويقول له انه دمّر حياتي. عمري ما رح انسى صوت خلاط الزباله وهو يفرم كياس الزباله تبعتي.
بكره ينضحك عليّ من التّجار وبكره ارمي فلوسي من الشباك.

صارحوني : انتو فرحانين بغلايتكم الجديدة ؟ آه ؟ وألذّ تعملوا فيها الشاي لما تكونوا شربينها بسعر رخيص، رغم إنه مش الأرخص ؟ ودمعة التاجر اللي خسّر 10 شيكل من المريح صارت قطرة نكهة معطرة من المتعة انحطّت في الشاي بالنعنع ؟ ما دام هيك، مبروك : هيك بتكونوا نفسكم. استمتعوا بالتوفير هو جزء من شخصيتكم زي ما الملح جزء من الشوربة.⁴⁸⁸

« Waw, j'ai trouvé une bouilloire électrique super bon marché et j'ai réussi à baisser le prix de dix shekels, et ça ne m'a coûté qu'un sourire. Je suis super heureux.
Ou : c'est ce qui m'est arrivé un jour ; je suis noir de rage, je croyais avoir trouvé une bouilloire à un super prix, mais le lendemain j'ai vu la même à moitié prix. Tout de suite, je me suis dit, il faut que je l'échange, mais alors je me rappelle que j'ai jeté l'emballage. Je me dis que je vais le récupérer, mais merde, j'ai sorti ma poubelle ce matin, et vers midi c'est le ramassage des ordures... C'est pas vrai ! Je me jette dans un taxi, je m'en fiche combien ça va coûter, il faut que je sauve mon honneur ! Le chauffeur de taxi se met en route... comment j'ai pu imaginer aller plus vite en voiture qu'à pied ? Arrêt, marche, arrêt, dans la rue Roukab. Je sue à grosses gouttes. Je me dis que si j'arrive trop tard, je pourrai non seulement pas échanger la putain de bouilloire mais j'aurai par-dessus le marché à payer un taxi pour rien. La vie devient un enfer. Quand finalement, nous entrons dans ma rue, je vois le camion poubelles devant ma porte. Et devant nous, un troupeau de moutons qui traverse la rue. Merde ! Désespéré, en dernier recours, je saute du taxi, le chauffeur crie derrière moi et accélère, met les moutons en panique, tout d'un coup il se réveille, je lui crie qu'il a détruit ma vie. Je cours je cours je cours... Je n'oublierai jamais le bruit horrible du camion-poubelle écrabouillant mes sacs. Je déteste me faire rouler dans la farine par les commerçants et jeter de l'argent par la fenêtre. Dites-moi la vérité :

⁴⁸⁸ Franswā Abū Sālim, *op. cit.*, p. 14-15.

Etes-vous contents de votre nouvelle bouilloire ? Oui ? C'est deux fois plus sympa de faire du thé avec parce que vous l'avez eu à un meilleur prix, même si ce n'est pas le meilleur ? Et les larmes du marchand qui a gagné dix shekels de moins sont une goutte aromatique de malin plaisir dans votre thé à la menthe ? Alors, félicitations ! Vous êtes vous-mêmes. Votre plaisir d'économiser appartient à votre personnalité comme le sel à la soupe. »⁴⁸⁹

Dans ce long extrait, le monologuant se moque de lui-même. Il cherche à créer une connivence par l'autodérision.

L'humour pour l'acmé dramatique

Dans *Taha*, le poète livre le récit de sa vie sur le ton de l'humour parfois, dans le but de créer une connivence avec le public. Une fois sa condition de poète acceptée, il peut faire son entrée dans la famille des poètes arabes :

"اتصلّي سميح وقال: "حضرّ حالك طالعين على لندن، في احتفال للشعراء العرب كلهم"
قائله: "والمطلوب؟"
قال: "شو المطلوب.. انتي جاي وبدك تقرا من قصائدك في وحده من الأمسيات"⁴⁹⁰

« Samih m'appela et me dit : « Prépare-toi, nous allons à Londres pour un récital poétique de tous les poètes arabes ». Je lui répondis : « Et qu'est-ce qui m'est demandé ? » Il dit : « Demandé ? Tu viens et tu récites des poèmes. »⁴⁹¹

L'invitation à Londres de Samih al-Qâsim (سميح القاسم, 1939 – 2014)⁴⁹² marque symboliquement son entrée dans le monde de la poésie et des poètes :

" لندن؟ أنا بلندن؟ أنا في بلد اذاعة البي بي سي؟ " ⁴⁹³
« Londres ? Moi à Londres ? Moi au pays de la BBC ? »⁴⁹⁴

Le voyage à Londres est le premier à ne pas s'inscrire dans l'exil et le déplacement forcé. L'évocation du souvenir de la BBC et des informations diffusées pendant la Seconde Guerre mondiale, déjà partagé avec le public au début de la pièce, permet de créer une connivence, sur le registre de l'humour :

.. " وعلى فكرة صيف لندن يشبه صيف الناصرة.. نفس الشيء بالفعل يشبه.. " ⁴⁹⁵

⁴⁸⁹ François Abou Salem et Paula Fünfeck, *op. cit.*, p. 11.

⁴⁹⁰ 'Āmir Ḥlēhel, *op. cit.*, p. 37.

⁴⁹¹ Amer Hlehel, *op. cit.*, p. 35.

⁴⁹² Samih al-Qâsim peut être considéré comme le plus grand poète palestinien avec Mahmoud Darwich, avec qui d'ailleurs il entretient une correspondance (Mahmoud Darwich, « Trois lettres à Samih al-Qâsim », *Europe, revue littéraire mensuelle*, trad. Kadhim Jihad Hassan, janvier 2017, p. 73-87.). Son œuvre, en arabe, comporte plus d'une trentaine d'ouvrages : recueils de poèmes, récits, essais, et des traductions de poésie de l'hébreu vers l'arabe

⁴⁹³ 'Āmir Ḥlēhel, *op. cit.*, p. 37.

⁴⁹⁴ Amer Hlehel, *op. cit.*, p. 35.

⁴⁹⁵ 'Āmir Ḥlēhel, *op. cit.*, p. 37.

« Et d'ailleurs, l'été à Londres et pareil à l'été à Nazareth ! La même chose ! »⁴⁹⁶

Sa venue à Londres lui ouvre les portes d'un nouveau monde et d'une nouvelle famille, transnationale et transterritoriale, celle de la communauté des poètes et des écrivains arabes.

Toujours sur le ton de l'humour, le poète raconte le récital qui apparaît comme un rite initiatique d'entrée :

" أجا يوم الأمسية الي مفروض سميح يقدمني فيها للجمهور ،
كنت قاعد ومتأكد إنه شنطّي بجنبي، فيها كل الوراق، كل القصائد،
وبراجع المقدمة الي كنت بدّي أحكيها قبل ما ألقى قصائدي،
كنت عم بفكر أحكي عن أهمية التواصل بيننا وبين أشقائنا العرب
وأنا ما زلنا على العهد وأن هذا لقاء له أهميته ومكانته في نفوسنا جميعاً،
أه، وكنت ناوي أوصل سلام الأهل للأهل في المنفى والشتات...
وأنا في خضم التفكير نادى على إسمي عريف الأمسية
الزقفة ما كانت على قد حماسة نبرته في ندائي
ما حدا بعرفني
وقفت، وبلّشت أمشي باتجاه منصّة الإلقاء، بس حاسس انه في اشي بسحب اجري اليمين لورا
زي ما تقول طفل صغير متشعبط فيّي
والقاعة تضحك
مفهمتش
وكل خطوة كنت أعملها زيادة كانت القاعة تزيد ضحكها
إطلعت على اجري
أتاري بزيم الصندل علقان بالشنطة وساحبها وراي قدام شعراء وأدباء العرب أجمعين،
ولو نتفه كنت تشر غلت فيها ووقعت على طولي.
ضحكت، ضحك الجمهور، فكّيت الشنطة، زفّ الجمهور بحرارة
وصلت المنصة وما بعرف كيف وصلتها من الخجل
وطبعاً ما عدش في حاجة لمقدمات.. طقع.
فتحت الشنطة بدّي أطول وراقي
إيه!! فش وراق.. وين الوراق؟ وين القصائد؟ قبل دقيقة فاحصين كانوا هناك
قهقهت القاعة، وأنا انضغطت..
قام سميح وبدّه يدورّ معي عالوراق، فتح الشنطة وتقول في قدرة قادر،
الوراق كانوا فيها، بالظبط وين كنت افتش عليهم

⁴⁹⁶ Amer Hlehel, *op. cit.*, p. 35.

فقعت القاعة ضحك.. وانا ابتسمت بسمة عذر..
والورقة الأولى الي وقع عليها نظري بلشت أقرأ منها.⁴⁹⁷

« Vint le jour du récital au cours duquel Samih devait me présenter. J'étais assis, sûr que ma serviette se trouvait à côté de moi, avec toutes les feuilles à l'intérieur, tous les poèmes. Je me répétais l'introduction que je voulais faire avant de réciter mes poésies. Je pensais à ce que je voulais dire sur l'importance des liens entre nous et nos Frères arabes, que notre gloire était encore là. Je voulais parler de cette rencontre et de son importance et de la place qu'elle tenait dans nos esprits. Ah ! Je voulais envoyer mes salutations à la famille et à la famille de la famille en exil. J'étais plongé dans mes pensées quand le présentateur m'appela. Les applaudissements n'étaient pas aussi enthousiastes que son appel. Personne ne me connaissait. Je me levai et me mis à marcher en direction de l'estrade. Mais j'eus l'impression que quelque chose m'empêchait d'avancer, comme un enfant qui me tirait vers l'arrière. La salle se mit à rire. Je ne comprenais pas. À chaque nouveau pas, la salle riait plus. Je regardais mes pieds. La salle n'arrêtait pas de rire. J'ouvris la serviette. Le public applaudit très fort. J'arrivai sur l'estrade, je ne sais pas encore comment, tellement j'étais gêné. Bien entendu, ce n'était plus la peine d'introduire mes poésies comme je l'avais prévu. Je me tus. J'ouvris la serviette pour récupérer mes feuilles. Quoi ? Pas de feuilles. Où sont les feuilles ? Où sont les poèmes ? Ils étaient encore là une minute plus tôt, j'avais vérifié. La salle s'esclaffa. Samih se leva pour m'aider à trouver les feuilles. Il ouvrit la serviette, les feuilles étaient là, exactement là où j'avais cherché. La salle s'étouffa de rire. Je souris timidement pour m'excuser Je me mis à lire la première page qui m'était tombée sous la main. »⁴⁹⁸

Ce passage, raconté sur le ton de l'humour, tient une fonction clé. Il est le moment où la tension dramatique est à son apogée. Le récital constitue l'acmé dramatique de la pièce. Cette scène se termine par l'acceptation de Taha dans la communauté des poètes et sa libération de l'homme qu'il a été avant : faible, dans l'attente de l'être qu'il aime et malade.

⁴⁹⁷ 'Āmir Hl̥h̥el, *op. cit.*, p. 37-38.

⁴⁹⁸ Amer Hlehel, *op. cit.*, p. 35-36.

D'autres procédés sont mis en œuvre pour donner une valeur plus forte au témoignage. Le texte se construit également sur une matérialité qui donne aux lieux de la dramaturgie une lisibilité dans l'espace.

2.2. D'autres lieux pour témoigner

Particulièrement dans le contexte palestinien, le théâtre investit les lieux et s'empare de leur portée symbolique. L'exemple de la fondation du Théâtre Khashabi et de son installation dans le quartier de Wadi Salib⁴⁹⁹, évoqué dans le premier chapitre, montre comment le choix du lieu participe pleinement à l'expression du message et supporte les revendications de la troupe. L'espace, hors les murs du théâtre, est utilisé comme un témoignage, physique et matériel, au même titre que la parole. La parole sert dans l'opération de réappropriation du lieu.

2.2.1. Le théâtre hors les murs des espaces traditionnels et sur les lieux du témoignage

En parallèle d'une tournée dans les théâtres palestiniens d'Israël, de Palestine, à Jérusalem et à l'étranger⁵⁰⁰, *Taha* a été jouée hors les murs des espaces traditionnels. Des représentations

⁴⁹⁹ Ce quartier est évoqué dans la note 232 à la page 68.

⁵⁰⁰ - représentation de la pièce à Haïfa, Théâtre Al-Midan le 11 juin 2014

- lecture d'extraits de la pièce à l'occasion de l'événement *Iḥṭifāliyyat-Filasṭīn li-l-adab*, Palais Qāsim, Bayt Wazan, Naplouse, 06 juin 2014.

- représentation le 27 juin 2014, Théâtre al-Mawwal, Nazareth.

- représentation le 28 août 2014, Théâtre al-Mawwal, Nazareth.

- représentation le 11 septembre 2014, Théâtre al-Balad (Festival Hakaya), Amman.

- représentation le 17 septembre 2014, Théâtre Maraya, al-Maghar.

- représentation le 25 septembre 2014, au Théâtre Saraya, Jaffa.

- représentation le 2 octobre 2014 sur la place Casa Nova à l'entrée de la vieille ville de Nazareth et à proximité du magasin que tenait le poète, à l'occasion du troisième anniversaire de sa mort.

- représentation le 23 octobre 2014, Al-Masrah al-Ġamāhīrī, Majd al-Krum.

- représentation le 19 novembre 2014 à l'Université de Haïfa.

- représentation le 20 novembre 2014 à Majd al-Krum.

- représentation le 21 novembre 2014, Théâtre Saraya, Jaffa.

- représentation le 10 décembre 2014 à Beer Sheva

- représentation le 12 décembre 2014 à Shafa Amer

- représentation le 17 décembre 2014, Théâtre National Palestinien/El-Hakawati, Jérusalem.

- représentation le 9 avril 2015, Théâtre Al-Midan, Haïfa.

- représentation le 5 juin 2015 à Shafa Amer.

- représentation le 6 juin 2015 à Tayybe.

- représentation le 9 juin 2015, Université hébraïque, Jérusalem.

- représentation le 11 juin 2015 à Kafar Yasif.

- représentation le 30 janvier 2016, Théâtre Maraya, al-Maghar.

- représentation le 3 février 2016, TNP/El-Hakawati, Jérusalem.

- représentation le 4 février 2016, Université de Bethléem.

- représentation le 9 mars, Théâtre National, Alger.

ont été données sur la place centrale de la vieille ville de Nazareth, face à un public familier du poète et à proximité de sa boutique qui tenait lieu de café littéraire par ailleurs évoqué dans la pièce. Les processus qui cherchent à susciter la mémoire collective et individuelle du spectateur, évoqués précédemment, sont pleinement mis au service de la représentation. Une autre représentation a eu lieu le 17 mai 2014 dans le village de Kafar Bir'am, à la frontière libanaise. Ce village, d'où est originaire Youssef Abou Warda⁵⁰¹, metteur en scène de la production à la création en 2014, a été abandonné par ses habitants en 1948 exilés au Liban et détruit par l'armée israélienne⁵⁰². Comme le poète Taha Muhammad Ali, la grande majorité des villageois de Kafar Bir'am est rentrée, alors en Israël, après 1948. La plupart d'entre eux se sont installés dans les villes de Nazareth ou de Haïfa. Une forte mobilisation populaire leur a permis de récupérer le village par un décret officiel en 2010. La représentation, dans les ruines du village abandonné, donnée dans le cadre de manifestations culturelles autour de la commémoration de la Nakba, donne à l'espace une fonction centrale pour supporter le message délivré sur scène. Le temps et le moment s'ajoutent au lieu dans la formulation du témoignage par le théâtre, notamment quand il s'inscrit dans l'actualité.

2.2.2. Le lieu et l'actualité

L'espace et le lieu sont pleinement exploités lors de la représentation du *Temps parallèle* au TNP le 17 décembre 2014. Celle-ci a été organisée par la branche du Rassemblement démocratique à Jérusalem (التجمع الديمقراطي في القدس). Dans le contexte des difficiles conditions d'exercice et de pratique du théâtre à Jérusalem-Est et des difficultés financières rencontrées

-
- représentation le 27 mars 2016, Théâtre Al-Balad, Amman.
 - représentation le 30 mars 2016, Théâtre Saraya, Jaffa.
 - représentation le 8 avril 2016, Théâtre de la Liberté, Jénine.
 - représentations le 18 mai 2016, Centre culturel Khalil al-Sakakini, Ramallah.
 - représentation le 12 février 2017, Théâtre Drama, Doha, Qatar.
 - représentation en anglais le 10 mars 2017, Théâtre Al-Midan, Haïfa.
 - représentation en anglais le 15 mars 2017, Kennedy Center, Washington
 - représentation le 7 avril 2017 à Naplouse

⁵⁰¹ Évoqué p. 64.

⁵⁰² Dominique Vidal explique la situation de ces villages détruits en 1948-1949 : « Ainsi, dans le Nord, le quartier général –sans avoir consulté le ministère des Affaires des minorités- décide, à l'issue de l'opération Hiram, de rayer de la carte tous les villages arabes situés sur une bande de cinq à quinze kilomètres de la frontière avec le Liban. Les uns sont expulsés vers le pays du Cèdre, les autres plus au sud, en Galilée. Le conseil des ministres approuvera l'opération après coup, le 24 novembre, tout en se prononçant pour le retour des villageois chrétiens de Bir'im. Il n'en sera rien : malgré le soutien du ministre Bechor Shitrit, et même du futur président d'Israël Itzhak Ben-Zvi, l'armée s'y refusera formellement, comme dans les cas d'Iqrit et de al-Mansura- qui feront l'objet de longues procédures juridiques. » Dominique Vidal et Joseph Algazy, *Le péché originel d'Israël: l'expulsion des Palestiniens revisitée par les « nouveaux historiens » israéliens*, Paris, Éd. de l'Atelier, 1998, p. 79.

Nafez Nazzal ajoute qu'en vertu de l'article 125 des « Régulations de défense » de 1945, l'État a la capacité de décider de la fermeture d'une zone pour des raisons de sécurité. Cette loi est appliquée en 1950 pour confisquer les terres du village de Bir'im, Nafez Nazzal, *The Palestinian exodus from Galilee, 1948*, Beyrouth, Institute for Palestine studies, 1978, p. 100-101.

par l'administration du TNP déjà évoquées⁵⁰³, la représentation mobilise en fait la solidarité palestinienne, au-delà de la fragmentations et des contraintes imposées.

La représentation de cette pièce, dans ce théâtre le 20 mai 2014 s'est ouverte sur la lecture d'un discours par le président de la Ligue des étudiants rendant hommage aux prisonniers palestiniens dans un contexte particulier : arrestations d'étudiants à l'intérieur de l'université de Haïfa, ce qui n'avait jamais eu lieu jusque-là ; grèves de la faim menées par les prisonniers palestiniens dans les prisons israéliennes ; fin d'une semaine d'événements commémorant la création de l'État d'Israël (15 mai 1948) ; et affrontement quelques jours avant devant la prison d'Ofer⁵⁰⁴. Dans son discours d'introduction le Secrétaire du Bureau de l'association à Jérusalem, Majd Hamdan, rappelait le soutien de l'Union à un public venu en nombre comme rarement, constitué d'étudiants et de membres des familles des prisonniers. Une minute de silence a ensuite été dédiée aux victimes des affrontements survenus aux alentours de la prison d'Ofer. Cette introduction à la pièce et sa conclusion s'inscrivent dans la volonté d'unification du « je » palestinien au-delà de la séparation et de la fragmentation. L'instant et le lieu se retrouvent pour renforcer la valeur de témoignage de la pièce.

⁵⁰³ 1.1.2 du Chapitre 1 intitulée « Les problématiques actuelles ».

⁵⁰⁴ Le 19 mai 2014 à Betunia, à proximité de Ramallah.

Conclusion de chapitre

Le témoignage occupe la scène palestinienne contemporaine. L'emploi du témoignage sur scène permet de poser la question de la relation ambiguë entretenue entre réalité et fiction. Cette question se pose particulièrement au théâtre où la fiction est matérialisée, rendue réelle, sur scène et par la scène.

L'expérience vécue est mise en scène dans les productions palestiniennes pour être racontée lors de la représentation. À partir d'expériences personnelles, un matériau destiné à la scène est élaboré spécifiquement pour être présenté au théâtre. *Les monologues de Gaza* du Théâtre Ashtar présentent un exemple éclairant de cette mise en scène du réel à partir de l'expérience vécue et du témoignage. Ashtar utilise également l'expérience personnelle comme matériau pour la création dans les performances de Théâtre Forum et de l'Opprimé, qui s'appliquent particulièrement bien à la pratique palestinienne.

Par le témoignage, le théâtre s'inscrit dans une opération plus large de conservation de la mémoire palestinienne et d'écriture de l'Histoire. À partir d'une mémoire personnelle réelle, une mémoire scénique et fictionnelle s'élabore pendant la représentation. Dans *Un demi-sac de plomb*, cette mémoire scénique se construit dans un objectif de patrimonialisation de la ville de Jérusalem et pour la célébrer. *En dehors* reprend des éléments du patrimoine populaire et du folklore pour les intégrer à la scène. La mémoire personnelle et le récit des souvenirs se mêlent à l'Histoire palestinienne dans les pièces. Ainsi, la mémoire collective est suscitée pendant la représentation. Cette opération vise à rassembler les Palestiniens séparés par la géographie comme le premier chapitre l'a montré. Le témoignage prend une valeur unificatrice par la construction de la mémoire sur scène. Cette opération de construction d'une mémoire collective pendant la représentation s'appuie sur le public, alors placé au centre du processus de création et de représentation. Différents moyens sont mis en œuvre pour qu'un dialogue s'instaure entre la scène et la salle. L'espace de la représentation est également mis au service du témoignage.

Chapitre 3

Le travail littéraire et la part autobiographique

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

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

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

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

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

1.1. Une construction complexe entre énonciation dialogique et énonciation narrative

1.1.1. Des références à des pratiques hybrides : le conteur

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

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

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

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

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

⁵⁰⁵ Kāmil al-Bāšā, *op. cit.*, p. 4.

⁵⁰⁶ Kamel El Basha, *op. cit.*, p. 5.

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

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

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

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

Analepse

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

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

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

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

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

" برولوج

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

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

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

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

أبوي في جيل وحده وعشرين، تجوز بنت الجيران فاطمة، بنت الخمستعشر سنة.
حبلت امي..⁵¹⁰

« Prologue

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

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

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

Ma mère tomba enceinte. »⁵¹¹

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

Ellipse

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

"الفصل الأول

رام الله، بداية العد الميلادي..

رام الله.⁵¹³

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

" الفصل الثاني

باريس، اشاره إلهية

باريس، بعد ست شهور⁵¹⁵

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

⁵¹⁰ Amir Hlèhel, *op. cit.*, p. 2.

⁵¹¹ Amer Hlehel, *op. cit.*, p. 2.

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

⁵¹³ طاهر نجيب, *op. cit.*, p. 2.

⁵¹⁴ Taher Najib, *op. cit.*, p. 7.

⁵¹⁵ طاهر نجيب, *op. cit.*, p. 11.

⁵¹⁶ Taher Najib, *op. cit.*, p. 19.

"حداش سبتمبر الفين وثنين" 517 Bonjours

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

"الفصل الثالث

تل أبيب

تل أبيب بلشت تعتم.

(...) بعد أكثر من نص سنه غياب." 519

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

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

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

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

" المشهد 12 "

جمعنا حواليه وهوي عالفراش، كان المشهد مثل الفيلم،

تنح أبووي وقال: بدي أوصيكوا.. قلناله بعيد الشر عنك،

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

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

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

قلنله ول.. فش اشني بدك تقلي اياه؟ مش ابنك أنا؟

⁵¹⁷ طاهر نجيب, *op. cit.*, p. 16.

⁵¹⁸ Taher Najib, *op. cit.*, p. 28.

⁵¹⁹ طاهر نجيب, *op. cit.*, p. 20.

⁵²⁰ Taher Najib, *op. cit.*, p. 33.

فرك عينيه وتركهن مغمضات فترة طويلة

ففتح عينيه وقال: "انتي أحلامك كبيرة ، أكبر من أي وصية ممكن أحكيك إياها.."
وصار يبكي.... (صمت)

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

«Scène 12

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

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

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

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

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

Et il se mit à pleurer.

(Silence)

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

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

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

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

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

⁵²¹ 'Āmir Ḥlēhel, *op. cit.*, p. 29.

⁵²² Amer Hlehel, *op. cit.*, p. 28.

⁵²³ 'Āmir Ḥlēhel, *op. cit.*, p. 29.

⁵²⁴ Amer Hlehel, *op. cit.*, p. 28.

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

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

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

Taha

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

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

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

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

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

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

À portée de crachat

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

" الساعة صارت ستة وعندي عرض عالسبعة."⁵²⁷

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

Par un effet de mise en abîme, ce personnage joue le personnage d'Al-Zir Salem (الزير سالم) sur la scène du Théâtre Al-Kasaba de Ramallah⁵²⁹ :

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

⁵²⁷ طاهر نجيب, *op. cit.*, p. 4.

⁵²⁸ Taher Najib, *op. cit.*, p. 10.

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

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

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

Taher Najib a lui-même joué ce rôle marquant dans sa carrière de comédien. Comme dans la fiction élaborée dans *À portée de crachat*, la pièce a été présentée sur les planches d'Al-Kasaba en 2000, dans une mise en scène de Muhammed Khomeis (محمد خميس)⁵³². Les représentations ont été interrompues dès le début du siège de la ville⁵³³ par les forces israéliennes. Le personnage quitte Ramallah et abandonne son rôle d'Al-Zir Salem à ce moment-là.

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

1.3. La poétisation de la référentialité

1.3.1. Une réalité qui dépasse la fiction

Le potentiel fictionnel des réalités palestiniennes marque la création. Elias Khoury s'arrête sur ce potentiel dans un article de la *Revue des études palestiniennes* à propos du personnage de Rita dans la poésie de Mahmoud Darwich. L'auteur évoque un reportage d'Anton Shammas pour un magazine arabe sur un proxénète israélien qui fait du commerce dans la bande de Gaza avec des prostituées déguisées en militaires israéliennes⁵³⁴. Plus le déguisement/uniforme porte de distinctions et de grades, et plus les tarifs de la prostituée sont élevés. Pour Elias Khoury, ce récit est l'exemple le plus parlant du potentiel fictionnel de la réalité palestinienne : « Il est vrai que la littérature croît dans la littérature et que toute écriture est réécriture d'une autre, mais Rita permet à la réalité vécue d'intégrer le texte, d'effacer l'image toute faite et d'en dessiner une nouvelle sur la page blanche »⁵³⁵. Il continue :

⁵³⁰ طاهر نجيب, *op. cit.*, p. 7.

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

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

⁵³³ Au printemps 2002, voir note 170.

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

⁵³⁵ *Ibidem*, p. 62.

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

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

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

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

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

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

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

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

⁵³⁶ *Ibidem.*

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

⁵³⁸ *Ibidem*, p. 148.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁵⁴⁰ Traduction personnelle de :

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

كاتبنا المسرحي ليس بحاجة الى عبقرية الكتابة، لأن عبقرية الواقع أقوى بكثير، وما علينا الا أن نصوص هذه العبقرية ونختزلها في ساعة من الزمن لنعرض مسرحاً مؤثراً، مبكياً ومضحكاً، جادا وساخرا، محلبا وعالميا، واقعبا وعبثيا، تماما مثل حياتنا اليومية

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

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

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

⁵⁴³ Baššār Murkuş, *op.cit.*, p. 2.

⁵⁴⁴ Bashar Murkus, *op. cit.*, p. 2.

⁵⁴⁵ Baššār Murkuş, *op.cit.*, p. 2.

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

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

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

⁵⁴⁶ Bashar Murkus, *op. cit.*, p. 2.

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

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

⁵⁴⁹ Baššār Murkuş, *op. cit.*, p. 59.

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

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

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

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

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

Mon enfant bien-aimé,

Aujourd'hui ma vingt-cinquième année en prison –neuf mille cent trente et un jours et un quart (9131). C'est un chiffre qui ne veut pas s'achever. C'est mon âge carcéral qui n'est pas encore fini. J'ai atteint la cinquantaine et j'ai vécu la moitié de ma vie en prison. Les journées ont serré leur étau sur les journées. Chaque jour passé en prison repousse un jour passé dans la vie. C'est comme un sac retourné, essayant de vider la mémoire qu'il contient encore. La prison est comme un feu qui se nourrit des vestiges de la mémoire. Et ma mémoire, ô mon enfant bien-aimé, n'est plus que cendres et débris, je l'écris, je la fais passer en fraude sur le papier pour la préserver des flammes de la prison et de l'oubli. Alors que toi, tu es la plus belle fraude de ma mémoire, tu es mon message d'Avenir alors que les mois ont extrait le nectar des mois, alors que les années se sont partagées à moitié avec les années.

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

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

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

Devrais-je cesser de rêver ?

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

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

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

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

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

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

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

1.4.1. Poésie

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

" بلشت أستنى أميرة."⁵⁵¹

« Je commençai à attendre Amira »⁵⁵²

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

" وسيكون الشعر ملاذي في الدنيا.." ⁵⁵³

« Un nouveau monde s'était ouvert »⁵⁵⁴

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

" بداية عصري الذهبي.." ⁵⁵⁵

« C'était le début d'un âge d'or »⁵⁵⁶

Le poète cite le vers d'Ibn Rašīq à l'origine du déclenchement de cette passion dans sa vie⁵⁵⁷ :

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

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

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

⁵⁵¹ 'Āmir Ḥlēhel, *op. cit.*, p. 24.

⁵⁵² Amer Hlehel, *op. cit.*, p. 26.

⁵⁵³ 'Āmir Ḥlēhel, *op. cit.*, p. 4.

⁵⁵⁴ Amer Hlehel, *op. cit.*, p. 3.

⁵⁵⁵ 'Āmir Ḥlēhel, *op. cit.*, p. 4.

⁵⁵⁶ Amer Hlehel, *op. cit.*, p. 5.

⁵⁵⁷ Amer Hlehel, *op. cit.*, p. 3.

⁵⁵⁸ 'Āmir Ḥlēhel, *op. cit.*, p. 3.

⁵⁵⁹ Amer Hlehel, *op. cit.*, p. 4-5.

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

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

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

Alors elle se réveillera
Et terrorisée elle pleurera

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

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

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

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

⁵⁶¹ Amer Hlehel, *op. cit.*, p. 30.

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

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

" المشهد 13 "

أميرة !
عندما يرخلُ أحببنا
كما رحلت
تبدأ في داخلنا هجرة لا تنتهي
وبحيا معنا يقين
أن كل ما هو جميل
فينا ومن حولنا
ما عدا الحزن
يرخلُ، يُغادرُ، ولا يعودُ.
فأشجارُ الرمان
التي كُنتِ تُحبين أزهارها
ترهلتُ أغصانها
وغادرتها الظلالُ
والطريقُ وأشجارُ الكينا
وجداولُ الماءِ
كلُّها رحلتُ
بعدَ رحيلكِ ولمْ تغدُ.
وفي الشتاء، تأتي طيورُ غريبةً لاجئةً
فيها سمانٌ وفيها عصافيرُ،
أجنحتها ملونةً
فيها طيورُ جارحةٌ
وفيها طيورُ رقيقةٌ حزينةٌ
تأسرُ بطيبتها

⁵⁶² Sur le camp, voir la note 415.

تَلْقُطُ الحَصَى والقَمَحَ
وترتجف من شِدَّةِ البَرْدِ
وَعُمُقِ الإحساسِ بالغُرْبَةِ
لِكُلِّها جَمِيعًا
تَرَحَّلُ فَجَاءَ
تأتي فَجَاءَ في الشتاءِ
وترحَّلُ فَجَاءَ معه⁵⁶³

« Scène 13

Amira,

Lorsque nos aimés s'en vont

Comme toi

Une migration sans fin commence en nous

Une certitude nous accompagne

Que tout ce qui est beau

En nous et autour de nous,

Excepté la tristesse,

S'en va

Sans jamais revenir.

Les grenadiers

Dont tu aimais les fleurs

Leurs branches se sont ramollies

Et les ombres les ont quittées,

Le chemin, les quinquinas

Et les ruisseaux

Tous sont partis

Après ton départ

Et ne sont plus jamais revenus.

En hiver

Arrivent les oiseaux étranges cherchant refuge

Parmi eux des cailles

Aux ailes colorées

Des oiseaux de proie

Et des oiseaux frêles et tristes

Qui nous captivent par leur bonté

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

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

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

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

" المشهد 14 "

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

« Scène 14

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

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

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

⁵⁶⁵ Amir Hlehel, *op. cit.*, p. 35.

léguer.

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

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

1.4.2. Poésie et musique

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁵⁶⁶ Amer Hlehel, *op. cit.*, p. 33.

⁵⁶⁷ Sur Reem Talhami, voir note 150.

⁵⁶⁸ Voir note 382.

⁵⁶⁹ Déjà cité, voir p. 78-79.

⁵⁷⁰ Kāmil al-Bāšā, *op. cit.*, p. 4.

⁵⁷¹ Kamel El Basha, *op. cit.*, p. 5.

⁵⁷² Kāmil al-Bāšā, *op. cit.*, p. 4.

⁵⁷³ Kamel El Basha, *op. cit.*, p. 5.

⁵⁷⁴ Kāmil al-Bāšā, *op. cit.*, p. 11.

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

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

1.4.3. Expression corporelle et danse

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

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

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

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

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

⁵⁷⁸ *Ibidem*.

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

2. Le « Je » en scène

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

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

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

2.1.1. Le souvenir de soi, entre récit et poésie

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

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

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

(صمت) 579

« Scène 7

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

⁵⁷⁹ 'Āmir Ḥlḥel, *op.cit.*, p. 15.

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

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

(*Silence*) »⁵⁸⁰

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

" بَسْ أَنْتِي عَلَيْكَ
يُويَا
يَسْلَمُ إِيديَاكَ
يُويَا
مَنْ فَرَنْ سِيدِكَ
يُويَا
بَدْنَا مَنقُوشِي
يُويَا
صَبْحِي بُوَشُوشِي
يُويَا
تَحْدَى الْعَبُوشِي" ⁵⁸¹

« Quand tu es contre moi

Yūyā

Il me serre les mains

Yūyā

Du four de mon grand-père

Yūyā

Nous voulons une *man 'ūše*⁵⁸²

Yūyā

Subḥī Būšūšī

Yūyā

Défie al-'Abbūšī. »⁵⁸³

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

⁵⁸⁰ Amer Hlehel, *op. cit.*, p. 16.

⁵⁸¹ 'Āmir Ḥlēḥel, *op. cit.*, p. 15.

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

⁵⁸³ Amer Hlehel, *op. cit.*, p. 16.

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

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

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

"سيدي سيدي، بدي مناقيش الي ولولاد اليويا"

"حاضر، كم واحد انتوا يا روح سيدك؟"

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

" قاسم .. !

تُرى

أين أنت ؟

أنا لم أنسك

خلال هذه السنين..

⁵⁸⁴ 'Āmir Ḥlēhel, *op.cit.*, p. 16.

⁵⁸⁵ Amer Hlehel, *op. cit.*, p. 17.

الطويلة
كأسوار المقابر!.
دائمًا
أسألُ عنكَ العُشبِ
وأكوامِ التراب!.
أأنتَ حيٌّ؟
بعكازٍ وهيئةٍ وذكريات.؟!
وهل تزوّجتِ
ولك خيمةٌ وأولاد؟!
هل حجّجتِ؟!
أم قتلوكِ على مداخِلِ تلالِ الصفيحِ؟!
أم أنّك يا قاسم
لم تكبُرُ
واختبأتِ عندَ العاشرة؟!
فلما نزل
قاسم الصبيّ:
الذي يركضُ ويضحكُ
ويقفزُ عن السناسلِ
يحبُّ اللوزَ..
ويبحثُ عن عشايشِ العصافيرِ؟! "586

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

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

⁵⁸⁶ Amir Hlêhel, *op.cit.*, p. 16-17.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

" بعد اقل من سنتين مرض طه ومات.."⁵⁸⁹

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

" جايب النحس"⁵⁹¹

« Il porte malheur »⁵⁹²

" ربنا ما بده طه"⁵⁹³

« Dieu n'en veut pas. »⁵⁹⁴

" بس طه الثاني سبق طه الأول ومات.."⁵⁹⁵

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

Il n'en sortira que plus méritant :

"مبروك، أجا طه يا أبو طه.."⁵⁹⁷

« Félicitations ! Taha est arrivé, Abou Taha »⁵⁹⁸

⁵⁸⁸ Voir p. 137.

⁵⁸⁹ 'Āmir Ḥlēḥel, *op.cit.*, p. 2.

⁵⁹⁰ Amer Hlehel, *op. cit.*, p. 2..

⁵⁹¹ 'Āmir Ḥlēḥel, *op.cit.*, p. 2.

⁵⁹² Amer Hlehel, *op. cit.*, p. 2.

⁵⁹³ 'Āmir Ḥlēḥel, *op.cit.*, p. 2.

⁵⁹⁴ Amer Hlehel, *op. cit.*, p. 2.

⁵⁹⁵ 'Āmir Ḥlēḥel, *op.cit.*, p. 2.

⁵⁹⁶ Amer Hlehel, *op. cit.*, p. 2.

⁵⁹⁷ 'Āmir Ḥlēḥel, *op.cit.*, p. 2.

⁵⁹⁸ Amer Hlehel, *op. cit.*, p. 2.

" حبلت امي كمان مرّة (...)⁵⁹⁹

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

" طه الثاني"⁶⁰¹

« Le deuxième Taha »⁶⁰²

" طه الثالث"⁶⁰³

« Le troisième Taha »⁶⁰⁴

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

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

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

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

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

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

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

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

⁵⁹⁹ 'Āmir Ḥlēḥel, *op.cit.*, p. 2.

⁶⁰⁰ Amer Hlehel, *op. cit.*, p. 2.

⁶⁰¹ 'Āmir Ḥlēḥel, *op.cit.*, p. 2.

⁶⁰² Amer Hlehel, *op. cit.*, p. 2.

⁶⁰³ 'Āmir Ḥlēḥel, *op.cit.*, p. 2.

⁶⁰⁴ Amer Hlehel, *op. cit.*, p. 2.

⁶⁰⁵ 'Āmir Ḥlēḥel, *op.cit.*, p. 2.

⁶⁰⁶ Amer Hlehel, *op. cit.*, p. 2.

⁶⁰⁷ 'Āmir Ḥlēḥel, *op.cit.*, p. 2.

⁶⁰⁸ Amer Hlehel, *op. cit.*, p. 3.

2.2. Comment parler sur scène à la première personne

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

2.2.1. « Je » et les autres

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

« Ils »

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

" الفصل الأول "

رام الله، بداية العد الميلادي..

رام الله.

بطلعوا من البيت يسهروا مع انه ما في وين يسهروا.

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

ما في بايش يدقموا وهيك بتنتهي كسدرتهم بشارع ركب.

حوالي الف شاب بصفوا عكل رصيف، سرب واحد.

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

بسووش ولا اشئ.

غير انهم بتفوا.

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

اللي بتفه الواحد منهم باليوم بوخدني سنة تأتفه.

بفيقوا الصبح، بفتحوا العين الشمال بتفوا.

بفتحوا العين اليمين بتفوا.

بقوموا من التخت، بروحوا عالحمام بتفوا.

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

«TABLEAU I

Ramallah, début d'une ère nouvelle

Ramallah.

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

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

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

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

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

À rien faire. Sauf cracher.

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

⁶⁰⁹ طاهر نجيب, *op. cit.*, p. 2-3.

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

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

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

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

⁶¹⁰ Taher Najib, *op. cit.*, p. 7-9.

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

⁶¹² *طاهر نجيب*, *op. cit.*, p. 11.

⁶¹³ *Ibidem*, p. 3.

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

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

احتلال هون.

هون قلت؟"615

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

Allô, occupation, j'écoute.

Reçu, cinq sur cinq. »616

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

« Elle »

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

" المشهد 4 "

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

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

وقريوا الفاتحة وأبوي قلّي: "أميرة الك يا طه"

انا انبسطت، صرت أملك اشي، وحببتها من لحظتها.

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

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

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

⁶¹⁴ Taher Najib, *op. cit.*, p. 9.

⁶¹⁵ طاهر نجيب, *op. cit.*, p. 4.

⁶¹⁶ Taher Najib, *op. cit.*, p. 10.

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

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

«Scène 4

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

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

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

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

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

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

J'avais quatre ans.

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

⁶¹⁸ Voir la note 913.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

622 ' Āmir Ḥlēhel, *op. cit.*, p. 12.

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

624 ' Āmir Ḥlēhel, *op. cit.*, p. 3.

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

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

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

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

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

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

2.2.2. « Je » est les autres

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

Les frontières dépassées

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

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

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

⁶²⁹ 'Āmir Ḥlēḥel, *op. cit.*, p. 4.

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

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

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

⁶³³ Amer Hlehel, *op. cit.*, p. 5.

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

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

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

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

Le temps dépassé

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

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

" | غرفة العرس | "

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

638"

« Dans la salle des mariages

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

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

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

⁶³⁷ La lettre est évoquée et donnée p. 141.

⁶³⁸ Baššār Murquş, *op. cit.*, p. 58.

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

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

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

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

" اكتب لطفل لم يولد بعد... (...)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁶³⁹ Bashar Murkus, *op. cit.*, p. 58.

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

⁶⁴¹ Baššār Murquṣ, *op. cit.*, p. 59.

⁶⁴² Bashar Murkus, *op. cit.*, p. 59.

⁶⁴³ Baššār Murquṣ, *op. cit.*, p. 59.

⁶⁴⁴ Bashar Murkus, *op. cit.*, p. 59.

⁶⁴⁵ Baššār Murquṣ, *op. cit.*, p. 59.

⁶⁴⁶ Bashar Murkus, *op. cit.*, p. 59.

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

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

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

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

2.2.3. De l'auteur au spectateur

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

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

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

La fonction didactique

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

⁶⁴⁷ Baššār Murquṣ, *op. cit.*, p. 59.

⁶⁴⁸ Bashar Murkus, *op. cit.*, p. 59.

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

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

Le public israélien

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

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

Le public européen

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

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

Conclusion de chapitre

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

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

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

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

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

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

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

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

Deuxième partie

Sur scène, l'espace tel qu'il est perçu

« L'exil ne finit jamais, qu'on soit loin de la patrie ou qu'on y vive. (...) Les niveaux, les aspects, les états du statut de l'étranger sont multiples. On peut être exilé dans la langue, dans l'amour, dans l'attitude vis-à-vis de la justice, la vision différente de la vie. Tout comme l'exil peut l'être du fait de l'occupation ou de l'enfermement. L'exil véritable est celui que l'on ressent dans sa patrie, l'exil intérieur. »⁶⁵²

⁶⁵² Mahmoud Darwich, *op. cit.*, p. 99.

Chapitre 4

De l'exil géographique à l'exil intérieur, dans son propre pays

« Notre réalité est transportée. Elle ne s'est jamais fixée en un lieu. La réalité des Palestiniens est portée sur les épaules, dans la langue, les perceptions ou la conscience. Nous vivons tous simultanément au centre de la scène et en dehors d'elle »⁶⁵³

1. « Le monologue, c'est l'exil. »

Les chapitres précédents ont montré que, face aux contraintes territoriales, le théâtre cherche à dépasser les frontières imposées. Ces conditions particulières de représentation fabriquent à leur manière les productions et sont mises à profit par les dramaturges.

La représentation d'un territoire palestinien fragmenté trouve sa pleine expression dans la forme monologuée, récurrente dans les productions des dernières années. Le monologue occupe une place de choix dans la création palestinienne, particulièrement les productions des Palestiniens en Israël en raison notamment de l'organisation du festival du monodrame *Teatronetto* de Tel Aviv-Jaffa déjà évoqué⁶⁵⁴.

Le chapitre précédent a mis au jour la centralité du récit dans la dramaturgie palestinienne contemporaine. Comme le remarque Françoise Heulot-Petit, « le monologue se caractérise par sa parenté avec les formes épiques. Le personnage raconte et se raconte. »⁶⁵⁵. Le récit tient une place de choix dans la forme monologuée qui s'intègre alors aux pratiques théâtrales en Palestine. La nature de ce type d'écriture permet aux Palestiniens d'exprimer deux modalités de l'exil : un exil géographique suite aux migrations forcées, ou un exil intérieur, ce sentiment d'étrangeté sur sa propre terre. C'est cette double nature l'exil que Mahmoud Darwich décrit dans la citation en épigraphe de ce chapitre.

La forme du monologue, à la première personne, permet d'exprimer le sentiment d'altérité intérieure vécue, comme une autre forme de l'exil. La multiplication des lieux évoqués dans

⁶⁵³ *Ibidem*, p. 49.

⁶⁵⁴ Voir p. 33, 86, 168.

⁶⁵⁵ Françoise Heulot-Petit, *op. cit.*, p. 198.

le monologue, autre procédé récurrent dans les productions, exprime l'exil dans sa nature géographique.

1.1. La parole solitaire sur scène

Pratique que l'on peut dorénavant considérer comme autonome⁶⁵⁶ et plus comme une partie d'une pièce uniquement⁶⁵⁷, le monologue permet au texte, sur la scène palestinienne et arabe plus largement, de s'intégrer dans la culture populaire locale et la tradition orale⁶⁵⁸. Cette écriture produit un discours qui donne voix à de multiples personnages incarnés par un seul comédien sur scène qui les cite à l'intérieur de son récit. Le théâtre s'inscrit dans la continuité de l'expérience du conteur et la réappropriation de ce personnage traditionnel par les procédés de narration et d'adresse au public qui s'appliquent parfaitement au genre théâtral.

1.1.1. Le monologue et le territoire palestinien

À la question des raisons du choix du monologue pour sa création, *Taha*, Amer Hlehel répondait sans hésiter : « Le monologue, c'est l'exil. »⁶⁵⁹. Pour mettre en scène la vie du poète Taha Muhammad Ali et son exil de Saffuriya⁶⁶⁰, son village natal dans le Nord de la Galilée, au Liban et avant son retour à Nazareth, Amer Hlehel fait le choix de l'écriture d'une parole solitaire sur scène, soit le discours d'un personnage seul face au public de la représentation⁶⁶¹. Dans cette pièce, proche des pièces monologuées de la dramaturgie palestinienne contemporaine, des techniques propres à la narration sont mises au service de la dramaturgie, comme le chapitre précédent a cherché à analyser.

Par le personnage du conteur ou par un comédien seul sur scène, la pratique d'une parole solitaire inscrit sur scène l'expression de représentations spécifiques du lieu, celles de l'exil.

⁶⁵⁶ Guy Spielmann, « Pour une brève archéologie du monologue dans la théorie dramatique classique », in Irène Roy, (éd.), *Figures du monologue théâtral ou Seul en scène*, éd. Irène Roy, Québec, 2007, p. 199-219, p. 199.

⁶⁵⁷ « Il y a monologue quand l'acteur seul en scène parle au public (ce qui entraîne un effet de distanciation) ou à lui-même (le discours peut alors, par une convention remontant au classicisme, représenter la pensée du personnage). S'y apparente le soliloque (adresse à un interlocuteur muet mais présent), très courant dans le théâtre contemporain. Monologue et soliloque peuvent composer tout ou partie d'une pièce de théâtre. », Anne Benhamou, « Monologue », éd. Michel Corvin, Paris, Bordas, 2001. 2 vol., p. 947.

⁶⁵⁸ Najla Nakhlé-Cerruti, « L'art de raconter et l'art de jouer, entretien avec Hassan El-Geretly, artiste et homme de théâtre égyptien », 2014.

⁶⁵⁹ Amer Hlehel, « Le théâtre palestinien en Israël : expérience, création, réception », colloque *Politique et modernité dans l'écriture théâtrale*, 17 mars 2015, Inalco, Paris.

⁶⁶⁰ En 1948, avant l'exode des villageois et sa destruction par les milices juives, Saffuriya compte une population de 4 330 habitants, Nafez Nazzal, *op. cit.*, p. 74.

⁶⁶¹ Dans un entretien, Amer Hlehel explique son choix du poète pour cette création monologuée et autobiographique qu'il ne connaissait pas vraiment personnellement : il l'avait rencontré une fois de son vivant et était présent à ses funérailles. Le choix de Taha Muhammad Ali est le résultat d'un désir qu'il a toujours eu de mettre en scène « La quatrième poésie », 14 août 2016, Haïfa.

Très présente dans ce corpus et plus largement dans la production contemporaine palestinienne, l'écriture monologuée exprime ce rapport central au lieu.

La représentation d'un territoire palestinien fragmenté se construit par l'emploi de la forme monologuée, récurrente dans les productions des dernières années. Cette apparition du monologue dans la dramaturgie palestinienne d'après les années 2000 semble suivre la même évolution que celle que la dramaturgie française connaît à partir des années 1970. Françoise Heulot-Petit retrace ainsi cette histoire :

« Dans les années 1970 et 1980, ces paroles autonomes se multiplient. Bernard Dort annonce en 1980 : « Le temps du dialogue, avec sa rassurante illusion « d'imprimer à l'action un mouvement réel » est bel et bien passé. Celui des monologues est venu », tandis que Lucien Attoun parle de « vogue des monologues », de façon péjorative, quelques années plus tard. »⁶⁶²

Au-delà de cette « vogue », le monologue palestinien s'explique sans doute aussi pour les raisons économiques qu'elle évoque aussi :

« Cet éventuel effet de mode peut-être justifié par l'argument économique : le monologue est un théâtre pauvre. Le monologue est la formule la plus réduite du théâtre, plus simple encore lorsque l'acteur est aussi l'auteur du texte qu'il joue. »⁶⁶³

Cette forme réduite permet d'apporter une réponse à la nécessaire réunion de conditions matérielles spécifiques mise à mal dans le contexte palestinien et évoquée dans le premier chapitre.

Par ailleurs, la nature même de l'écriture monologuée lui confère une place à part dans la production dramaturgique. Cette approche est bien résumée par les propos de Frédérique Toudoire-Surlapierre :

« Parce que le monologue relève autant d'un exploit d'acteur que d'auteur, il a toujours été ressenti comme un cas à part de la scène théâtrale, un moment de vérité aussi, ou tout au moins sa simulation. Se présentant comme une adresse à soi-même, la parole monologale se caractérise par la méditation et/ou la solitude. Par la non-réciprocité de son discours, le monologue est une façon de faire entendre du silence, comme s'il était nécessaire de montrer à quel point l'autre en face (dans la salle) se tait. Pas d'échange sur la scène solitaire : le

⁶⁶² Françoise Heulot-Petit, *op. cit.*, p. 199.

⁶⁶³ *Ibidem.*

monologue se définit par cette non-réciprocité car celui-ci n'est pas fondé sur un dialogue verbal mais sur une logorrhée qui *fait face* au silence de l'autre. »⁶⁶⁴

L'exil trouve un moyen d'expression privilégié dans la nature même de l'écriture monologuée, de façon fréquente dans l'histoire de cette forme, comme le relève Florence Fix :

« Parole née de la solitude, de la marginalisation (maladie, vieillesse, exil linguistique et géographique) alors mise en exil sur scène du corps et de la langue, qui pourtant se fait discours organisé, récit, mise au point, qui fait du manque de la modalité indispensable de la création : re-création du passé, du rapport à l'autre, reprise d'un dialogue interrompu ou qui n'avait jamais pu avoir lieu (d'où les adresses à des morts, à des absents, à des indifférents, à des inconnus, voire à des extraterrestres), repeuplement de la scène vide par l'appel aux autres : la parole solitaire est exigeante, elle contraint le discours à s'organiser autour d'un seul locuteur, elle subvertit la grammaire (d'où les tournures et constructions syntaxiques inattendues, douteuses parfois, disloquées) et les lois logiques du discours (et de l'énonciation) en les soumettant à l'énergie et la volonté d'un seul. Le désir de se faire entendre passe au second plan face à celui de produire un mode d'expression singulier. Le conflit dramatique n'est plus dans l'action, mais dans le verbe, se fait narratif et non plus actionnel. »⁶⁶⁵

Ainsi, la solitude scénique et l'énonciation solitaire renvoient à ce qui semble avant tout être un discours du manque, dont les différentes raisons sont définies par Florence Fix⁶⁶⁶ : manque d'accès à la parole, prise de parole longtemps attendue ou comme un espace de liberté. Elle termine :

« En d'autres termes, le manque intrinsèque de cette parole malhabile, désordonnée, apparemment frustrée –la parole de ceux que l'on écoute jamais, les petites gens, les pauvres, les vieux, les malades –renvoie précisément les comédiens à leur propre pratique : ceux qui ont fait leur art de si bien s'exprimer doivent faire l'inverse et se moquer de l'habileté à parler. L'espace scénique réhabilite ainsi les spécialistes de l'erreur, de la difficulté, du doute. Émerge alors un théâtre curieusement établi sur un manque de communication, un manque d'action aussi –le monologue étant souvent assimilé à un retour sur scène du narratif, de la description sans action –voire de la dissolution du personnage et avec du sens. »⁶⁶⁷

La dimension narrative des textes ici soulignée a été étudiée dans le chapitre précédent. Le statut des monologuants est également relevé par Florence Fix comme caractéristique de ce

⁶⁶⁴ Frédérique Toudoire-Surlapierre, « “Un soir, tard, d'ici quelque temps” : Beckett à l'écoute », in Florence Fix, Frédérique Toudoire-Surlapierre, (éds.). *Le monologue au théâtre, 1950-2000 : la parole solitaire*, éds. Florence Fix et Frédérique Toudoire-Surlapierre, Dijon, Éd. universitaires de Dijon, 2006, p. 35-48, p. 35.

⁶⁶⁵ Florence Fix, *Le monologue au théâtre, 1950-2000 : la parole solitaire*, éds. Florence Fix et Frédérique Toudoire-Surlapierre, Dijon, Éd. universitaires de Dijon, 2006, p. 9.

⁶⁶⁶ *Ibidem*, p. 11.

⁶⁶⁷ *Ibidem*.

type d'écriture. Les personnages des textes monologués du corpus partagent ce statut de « perdant » de la vie ou de « perdu » dans la vie. Le récit qu'ils livrent sur scène est celui de leur victoire contre les difficultés auxquelles ils étaient confrontés au début ou à un moment de leur vie. Les procédés étudiés montrent que le monologue présente une forme privilégiée pour l'individu pour parler de lui, pour livrer le récit de son expérience personnelle. Dans la définition classique du monologue établie par de Jouy⁶⁶⁸, le monologue est le discours qu'un personnage seul sur scène se tient à lui-même⁶⁶⁹. Ainsi, « il se distingue du dialogue par l'absence d'échange verbal »⁶⁷⁰. Il est un espace textuel privilégié pour l'expression de l'intériorité et de la réflexion intérieure. Aussi, au-delà des récits individuels, le récit palestinien, de la perte du territoire contre la victoire israélienne, trouve un mode d'expression privilégié dans le monodrame.

1.1.2. Le monodrame comme moyen de faire entendre le récit palestinien

Le monodrame occupe une place de choix dans la création, particulièrement celle des Palestiniens en Israël et notamment en raison de la tenue du festival du monodrame *Teatronetto* organisé à Tel Aviv-Jaffa depuis 1992⁶⁷¹. Chaque année, il attire des traducteurs et programmeurs étrangers et peut représenter un réel tremplin sur la scène israélienne et internationale pour les comédiens et leurs productions.

En 2006 et pour la première fois, le premier prix est remporté par un Palestinien⁶⁷², Taher Najib, avec *À portée de crachat* (« בטווח יריקה ») interprété par Khalifa Natour dans une mise en scène de Ofira Henig. L'événement n'a de précédent que le succès de Fouad Awad en 1989 lorsqu'il remporte le premier prix du festival d'Acre, le « Festival pour un autre théâtre » alors dirigé par Eran Baniel. Pour la première fois et dix ans après la fondation du Festival, un Palestinien remporte le premier prix. Fouad Awad fait alors l'unanimité de la critique, du public et du jury avec sa pièce *La tête de Ġabbār* (« رأس جبار »). Dans un entretien avec l'artiste, Ouriel Zohar lui rappelle : « J'y ai assisté, en 1989 à Saint Jean d'Acre. Tout le monde parlait de votre pièce, il était évident pour tout le monde que vous alliez avoir un prix,

⁶⁶⁸ Étienne DE JOUY, *L'Hermitte de la Chaussée d'Antin, ou observations sur les mœurs et les usages français au commencement du XIXe siècle*, t. 1, p. 137

⁶⁶⁹ Patrice Pavis et Anne Ubersfeld, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, A. Colin, 1996, p. 216.

⁶⁷⁰ *Ibidem*.

⁶⁷¹ À sa création, le festival *Teatronetto* pour monodrames est hébergé au théâtre Habima de Tel Aviv. L'édition de 2007 est accueillie par le festival de théâtre alternatif d'Acre. En 2008, le festival s'installe à Jaffa, Gad Kaynar, *op. cit.*, p. 258.

⁶⁷² Entretien avec Taher Najib, 14 juillet 2014, Avignon.

tout le monde était enthousiasmé par la valeur artistique et le résultat que vous aviez obtenu »⁶⁷³.

Pour *À portée de crachat*, Taher Najib fait d'abord le choix de l'hébreu pour s'adresser à un public israélien, et pour être « sûr qu'ils comprennent⁶⁷⁴ ». Après un succès à l'étranger (France, Belgique, Suisse, Allemagne, Grande-Bretagne, Etats-Unis, Australie), l'auteur traduit lui-même la version en hébreu vers l'arabe palestinien sous le titre de *Rukab* (« ركب »⁶⁷⁵) pour mener une tournée destinée au public palestinien des théâtres en Israël (Umm al-Fahm, Nazareth, Haïfa) et en Palestine (Jérusalem-Est, Ramallah).

Cette question de la langue est essentielle. Pour Luc Bondy⁶⁷⁶, la langue du jeu et dans ce cas de l'écriture, est liée à celle de l'inconscient, ici nécessaire dans le cadre de l'écriture monologuée autobiographique : « la langue de l'enfance, seule, peut éveiller des souvenirs premiers, intégrer du passé au jeu. La langue apporte alors au comédien une dimension concrète. Elle concerne l'intégralité de son être ainsi impliqué dans le jeu. ». Cette question est complètement intégrée au travail de Taher Najib dans *À portée de crachat*⁶⁷⁷.

1.1.3. Le monologue et le récit

Le troisième chapitre a montré que les techniques de la narration, dans les pièces du corpus, sont mises au service de la dramaturgie. Elles inscrivent la production dans l'héritage culturel local arabe et palestinien, dans la lignée directe de l'expérience du conteur (*Un demi-sac de plomb, Taha, À l'extérieur*), pour en proposer une nouvelle forme, notamment par l'écriture monologuée (*À portée de crachat, Dans l'ombre du martyr, Taha*).

Le choix de la forme monologuée se présente comme l'aboutissement du processus d'intégration du récit au texte de théâtre. Ainsi, cette forme propose une réflexion sur les différents éléments du processus de création théâtrale alors rassemblés autour du récit livré par un personnage seul sur scène. Constante du théâtre contemporain⁶⁷⁸, il permet au texte de théâtre, sur la scène palestinienne et arabe plus largement, de s'intégrer dans la culture populaire locale et la tradition orale⁶⁷⁹.

⁶⁷³ Ouriel Zohar, *op. cit.*, p. 47.

⁶⁷⁴ Entretien avec Taher Najib, 14 juillet 2014, Avignon.

⁶⁷⁵ طاهر نجيب, *op. cit.*

⁶⁷⁶ Luc Bondy et Georges Banu, *La fête de l'instant*, Arles, Actes Sud, 1996, p. 35.

⁶⁷⁷ Najla Nakhlé-Cerruti, « De "Bi-Tvah Yerikah" à "Rukab" : la traduction comme élément du processus de création théâtrale », *Le théâtre moyen-oriental contemporain traduit en langues étrangères*, Nehmetallah Abi-Rached et Laurence Denooz (éd.), Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 152-169.

⁶⁷⁸ Florence Fix, *op. cit.*, p. 7.

⁶⁷⁹ Najla Nakhlé-Cerruti, *op. cit.*

Dans *Taha*, le poète-conteur-monologuant construit un récit qu'il livre seul sur scène :

" المشهد 8 "

دخلت على علي البزّي، كان قاعد على كرسي هزاز قصب،
بنص دكانته، عم بزبط نار أرجيلته، زلمه فخم، من العيل المشهورة في بنت جبيل،
رفع راسه، لمحني، وبدون أي اهتمام قلّي: "اوامر؟؟"
حلقي كان زي الحجر ناشف من خوف يزتني من المحل..
سكنت مدة انا حسيته عمر، بعدين قلت الي بده يصير يصير.. مجبور احكي..
قلته: "سيدي، انا اسمي طه محمد علي. انا فلسطيني، من صفورية.
بتقدر تتكرم علي وتعطيني غراض اسرح فيها، ابيعها وأجلك حقها آخر النهار؟ صدقني مش راح اهرب."
رفع راسه عن ارجيلته، جحني من فوق لتحت ثلاث أربع مرّات،
جلى حلقه وطرش بزقه بعرق الحيط وقال: "بتعيد الي قلته ولا أمر عليك؟"
بلعت ريقى وقلته: "انا اسمي طه محمد علي. انا فلسطيني، من صفورية..
بتقدر تتكرم علي وتعطيني غراض اسرح فيها، ابيعها وأجلك حقها آخر النهار؟ صدقني مش راح اهرب"
ولحد اليوم مش فاهم ليش تبسم وقلّي خود الي بدك إياه.."⁶⁸⁰

« Scène 8

J'entrai chez Al-Bazzi, il était assis sur une chaise à bascule en rotin, au milieu de sa boutique. Il arrangeait les braises pour son narguilé. C'était un homme de forte corpulence. Il était d'une grande famille de Bint Jbeil. Il leva la tête et me fixa. En toute indifférence, il me dit : « Que veux-tu ? »
Ma gorge était aussi sèche qu'une pierre tellement j'avais peur qu'il me jette dehors.
Je me tus un instant qui me parut être une éternité. Je finis par me dire qu'il fallait se lancer et que ce qui devrait arriver arriverait. J'étais obligé de me lancer et parler.
Je dis : « Monsieur, je m'appelle Taha Muhammad Ali. Je suis palestinien, de Saffuriya. J'en appelle à votre générosité, pour que vous me donniez quelques marchandises. Je passerais la journée à les vendre et le soir je vous rendrais leur prix. Je ne vous échapperais pas, croyez-moi. »
Il leva la tête de son narguilé. Il me scruta des pieds à la tête trois puis quatre fois. Il se râcla la gorge et cracha par terre. Il dit : « Aurais-tu l'amabilité de répéter ce que tu viens de dire ? »
J'avalai ma salive et pris une profonde inspiration et dis :
« Monsieur, je m'appelle Taha Muhammad Ali. Je suis palestinien, de Saffuriya. J'en appelle à votre générosité, pour que vous me donniez quelques marchandises. Je passerais la journée à les vendre et le soir je vous rendrais leur prix. Je ne vous échapperais pas, croyez-moi. »

⁶⁸⁰ Amir Hlêhel, *op. cit.*, p. 18.

Jusqu'à aujourd'hui, je ne sais pas pour quelle raison il sourit et me dit : « Prends ce que tu veux. » »⁶⁸¹

Ici, le poète raconte. Il livre un récit ponctué de moments descriptifs et de paroles rapportées au discours direct :

" زلمه فخم، من العيل المشهورة في بنت جبيل،
رفع راسه، لمحني، وبدون أي اهتمام قلّي: "اوامر؟؟"⁶⁸²

« C'était un homme de forte corpulence. Il était d'une grande famille de Bint Jbeil. Il leva la tête et me fixa. En toute indifférence, il me dit : « Que veux-tu ? » »⁶⁸³

Les moments descriptifs se construisent par l'emploi de figures voire de clichés littéraires comme les comparaisons⁶⁸⁴ dans cet extrait :

" حلقي كان زي الحجر ناشف من خوف يزتني من المحل..
سكتت مدة انا حسيبتها عمر."⁶⁸⁵

« Ma gorge était aussi sèche qu'une pierre tellement j'avais peur qu'il me jette dehors.

Je me tus un instant qui me parut être une éternité. »⁶⁸⁶

Ces emplois donnent à la narration livrée par le poète-monologuant une profondeur dramatique et participent à l'élaboration du lyrisme propre aux formes épiques que l'on trouve dans la forme monologuée. Le personnage seul sur scène exprime ses sentiments par l'emploi de ces figures. Ainsi, cité par Bianca Concolino Mancini Abram, Jacques Scherer⁶⁸⁷ souligne cette fonction spécifique :

« Selon Jacques Scherer, il {le monologue} remplit au moins trois fonctions. Il peut servir, comme toute scène, à faire connaître au spectateur un élément de l'action, un fait récent, un

⁶⁸¹ Amer Hlehel, *op. cit.*, p.19.

⁶⁸² 'Āmir Ḥlēḥel, *op. cit.*, p. 18.

⁶⁸³ Amer Hlehel, *op. cit.*, p.19.

⁶⁸⁴ La comparaison par analogie est une image « qui fait appel à un univers référentiel différent de celui de l'élément comparé (...). La ressemblance syntaxique est totale, puisque la comparaison comporte trois éléments : le comparé, le comparant et l'outil de comparaison. » Michèle Aquien, Dominique Boutet et Emmanuel Bury, *Lexique des termes littéraires*, éd. Michel Jarrety, Paris, Librairie générale française, 2001, p. 91.

Une image « désigne de manière générique deux référents qui diffèrent : l'un (comparé, image) désigne proprement ce dont parle le texte, l'autre (comparant, imageant) peut-être pris dans un autre référent et éclaire ou illustre le premier, ou encore jette sur lui une lumière nouvelle en utilisant ce qu'ils ont d'analogie ou proche. Ce sont en premier lieu les figures d'analogie (comparaison, métaphore, allégorie, symbole) qui sont concernées, (...). L'image varie aussi dans son originalité, allant du cliché ou de la lexicalisation par catachrèse à la recherche de l'étrange. » *Ibidem*, p. 221.

⁶⁸⁵ 'Āmir Ḥlēḥel, *op. cit.*, p. 18.

⁶⁸⁶ Amer Helhel, *op. cit.*, p.19.

⁶⁸⁷ Jacques Scherer et Colette Scherer, *La dramaturgie classique en France*, Saint-Genouph, Nizet, 2001, p. 245-265.

sentiment d'un personnage ou bien, plus simplement, à lier des scènes, mais plus que tout il permet l'expression lyrique d'un sentiment. »⁶⁸⁸

La première de ces trois fonctions est remplie par le monologue inaugural d'*Un demi-sac de plomb*⁶⁸⁹.

1.1.4. Le monologue inaugural d'*Un demi-sac de plomb*

La figure du conteur est directement utilisée dans *Un demi-sac de plomb*. La pièce s'ouvre par un monologue du personnage de Camélia qui prend alternativement la fonction de personnage principal et de conteur en s'adressant directement aux spectateurs. Cette ouverture tient une fonction majeure dans la dramaturgie car elle annonce la double dimension spatiale et la tridimensionnalité temporelle.

Dans *Un demi-sac de plomb*, le monologue d'ouverture sert tout d'abord à introduire l'espace-temps de la pièce et l'imbrication de ces deux dimensions :

" الله يسعد اوقاتكن يا جماعة ، مرة ثانية بحب ارحب فيكوا بشكل جماعي بعد ما رحبت فيكوا بشكل فردي واشكركم على حضوركم وتلبيتكم الدعوة ودفعكم لثمن التذاكر والمواصلات ، وكمان اللي طريقوا بعيده وحسب حساب ساندويشه وكاسة شاي او قهوه برضو بحب اشكروا ، بشكركم باسمي وبالنيابة عن طاقم العمل في قهوة أو للذقة المركز الترفيهي والثقافي على اسم الحج صالح ، او مثل ما كان يحب ينادوه : حجي صالح . حجي صالح ، رحمة الله عليه ، كراكوزاتي او مخايل مثل ما بيحبوا يسموه في كتب الادب ، عمي وابو جوزي، يعني بلا مستحى منكوا قرابه ، عايش ومات وما فارق كراكوز ولا عيواظ ، اللي بيقولوا عنهم برضو في كتب الادب ما يلي :

عيواظ : متعلم ، متزلف ، يعني بوجهين مثل كثير من الناس اليوم ، زلق اللسان ، مثل ما بيقولوا المش متقفين لسانو مبري ، يتكلم الفصحى بالعامية ، بتقدروا تقولوا خالطها ، اه ، من الطبقة الوسطى ، يعني بينفع نقول مسكف ، هاظا مين ؟ يسلم تمكوا ، هاظ عيواظ . اما كراكوز فبقولو برضو في كتب الادب انو : بسيط يعني هيبله بلغة عصرنا ، جاهل ، هاي بدل ما يقولوا تيس ، سريع الغضب ، ايدو فرطه ورجلو كمان – من عامة الشعب ، قصدهم من الرعاع يعني اللي لا يبخلوا ولا يبربطوا زينا بلا مستحى منكوا ، (في حالة اعتراض احدهم) بقول زينا هو انتا زينا يا ابن الحلال.

نرجع لحجي صالح عمي وحماتي ، هاذا بقي من اللي حاملين السلم بالعرض ، على قولة طلاب السلامه ، في النهار مع المجاهدين يعني بلغة اليوم المقاومه ، بلاش يتهمونا بالارهاب ، ينقل سلاح ومعلومات ويوزع

⁶⁸⁸ Bianca Concolino Mancini Abram, *op. cit.*, p. 45. : « La fonction essentielle du monologue est de permettre l'expression lyrique d'un sentiment. En échappant à ses interlocuteurs, le personnage échappe à la nécessité de respecter certaines bienséances, et il peut dire les élans de son cœur. Le monologue permet non au dramaturge, non seulement de faire connaître les sentiments de son héros –facilité que lui offre tout dialogue- mais de les chanter. », Jacques Scherer et Colette Scherer, *op. cit.*, p. 246.

⁶⁸⁹ « Comme toute scène, le monologue peut servir à faire connaître au spectateur un élément de l'action, sentiment d'un personnage ou fait récent. Tel est particulièrement le cas du monologue d'exposition : quand un personnage entre seul en scène au début d'une pièce, c'est essentiellement pour apporter au spectateur quelque information. », Jacques Scherer et Colette Scherer, *op. cit.*, p. 245.

مناشير، وبالليل يفتح القهوة ويطلع قراقوز و عيواظ تيو عظ الناس وينور طريقهم ويفتح عيونهم ، هاظا الحكي يا جماعة الخير قبل الثمانية واربعين ، قبل النكبة والنكسه والوكسه ، الهي يوكس كل اللي وكسونا ونكسونا ونكبونا ، قولوا امين ! وفي سنة الثمانية واربعين وبالتحديد يوم تمانية نيسان⁶⁹⁰

« Bonsoir à tous, que Dieu vous rende tous heureux ! À nouveau, je vous souhaite à tous la bienvenue, après vous avoir salués individuellement. Je vous remercie d'être venus. Je vous remercie d'avoir honoré l'invitation et d'avoir payé le prix de votre place et des transports en commun. Et pour ceux qui vivent loin, je vous remercie d'avoir en plus payé le prix du sandwich et du verre de thé ou de café pour faire la route. Je tiens à vous remercier. Je tiens à vous remercier en mon nom et au nom de la troupe du café, ou plus précisément du centre culturel et de loisirs du nom du hajj Saleh, ou, comme il aimait qu'on le prononce : Hajj Saleh.

Hajj Saleh, que Dieu le garde, était un maître de karakoz ou *ḥayāl al-ẓill*, un *mḥāyil* comme disent les spécialistes de littérature. C'était mon oncle paternel et le mon beau-père à la fois. Autant vous dire qu'on était à l'aise lui et moi, sans faire de manières, nous sommes parents. Il vécut puis mourut, mais rien ne sépara Karakoz et lwaz. Voilà ce qui reste d'eux et qui se trouve dans les ouvrages de littérature :

lwaz était éduqué, courtisan et flatteur. C'est-à-dire, il avait deux facettes, comme beaucoup de personnes de nos jours. Sa langue était bien fourchue, comme disent ceux qui ne sont pas cultivé : sa langue était aiguisée. Il parlait l'arabe classique en langage courant. Il mélangeait les deux, si vous préférez. Il venait de la classe moyenne. On peut dire qu'il était cultivé. Qui est-ce ? Que Dieu garde vos paroles ! C'est lwaz.

Quant à Karakoz, les livres de littérature le décrivent ainsi : un homme simple, un peu bête si vous préférez, et ignorant, pour ne pas dire têtue. Il se fâchait facilement. Sa main et son pied étaient lestes. Il venait du peuple, c'était une racaille, un impuissant. Ne soyez pas gênés (*si une personne du public se montre gênée ou réagit dans ce sens*). Je parle de lui, pas de vous.

Revenons à Hajj Saleh, mon oncle paternel et mon beau-père à la fois. Il était de ceux qui voulaient la paix, des défenseurs de la paix. La journée, il était avec les combattants, les résistants comme on dirait maintenant, mais ne les accusez pas de terrorisme. Il transportait des armes, faisait du renseignement et donnait des nouvelles. La nuit, il ouvrait le café et sortait Karakoz et lwaz afin de haranguer les gens, de les éclairer et de leur ouvrir les yeux. Ça, chers amis, c'était avant 48, avant la Nakba, avant la Naksa⁶⁹¹ et toutes les pertes que nous avons subies après ces événements. Dites Amen ! Pendant l'année 1948, le 8 avril précisément... »⁶⁹²

⁶⁹⁰ Kāmil al-Bāšā, *op. cit.*, p. 2-3.

⁶⁹¹ Littéralement « la défaite », « l'échec » le terme désigne la défaite des armées arabes lors de la guerre d'octobre 73 ou guerre de Kippour, voir note 411.

⁶⁹² Kamel El Basha, *op. cit.*, p. 3-4.

La pièce s'ouvre ainsi par un monologue du personnage de Camélia qui prend alternativement la fonction de conteur et de personnage principal, en s'adressant directement aux spectateurs. Cette ouverture tient une fonction majeure dans la dramaturgie car elle annonce la double dimension spatiale spécifique de la pièce, sur scène et dans la salle, définie comme étant le café Hajj Saleh :

" والا اقولكو جوه ابتعرفوا ، اتفضلو جوه وشاركونا فرحتنا بافتتاح قهوة او للدقة المركز الترفيهي الثقافي على اسم حجي صالح ، اتفضلوا اهلا وسهلا ."⁶⁹³

« Je vous raconterai la suite à l'intérieur. Je vous en prie, venez partager avec nous notre joie à l'occasion de l'ouverture du café, plus précisément du centre de loisirs et culturel Hajj Saleh. Soyez les bienvenus ! »⁶⁹⁴

Cette ouverture est jouée dans le hall du théâtre. Elle présente la spécificité de la pièce dans le traitement de l'espace, basé sur l'investissement de tous les espaces de la représentation : la scène et la salle. Elle introduit les différents personnages et plante le cadre de l'action. Elle annonce l'intégration du théâtre d'ombres à la pièce qui va se jouer sur scène :

" حجي صالح ، رحمة الله عليه ، كراكوزاتي او مخايل مثل ما بيحبوا يسموه في كتب الادب ، عمي و ابو جوزي، يعني بلا مستحي منكو قرابه ، عاش ومات وما فارق كراكوز ولا عيواظ ، اللي بيقولوا عنهم برظو في كتب الادب ما يلي."⁶⁹⁵

« Hajj Saleh, que Dieu le garde, était un maître de karakoz ou *ḥayāl al-zill*, un *mḥāyil* comme disent les spécialistes de littérature. C'était mon oncle paternel et le père de mon mari. Autant vous dire qu'on était à l'aise lui et moi, sans faire de manières, nous sommes parents. Il vécut puis mourut, mais rien ne le sépara Karakoz et lwaz. Voilà ce qui reste d'eux et qui se trouve dans les ouvrages de littérature.»⁶⁹⁶

Cette ouverture précède le premier dialogue entre les personnages dans la pièce et annonce une double alternance dans l'énonciation : alternance de dialogue sur scène et de théâtre dans le théâtre ; alternance de séquences narratives et discursives avec des séquences monologiques de Camélia.

La première fonction du monologue, de présentation d'un élément de l'action, est bien remplie, particulièrement dans un contexte aussi déterminant pour la dramaturgie que celui de l'ouverture d'une pièce. C'est également par ce monologue que le statut du public de la pièce est annoncé. Les adresses directes, par l'emploi de la première personne du singulier ou

⁶⁹³ Kāmil al-Bāšā, *op. cit.*, p. 3.

⁶⁹⁴ Kamel El Basha, *op. cit.*, p. 4.

⁶⁹⁵ Kāmil al-Bāšā, *op. cit.*, p. 2.

⁶⁹⁶ Kamel El Basha, *op. cit.*, p. 3.

l'emploi de la première et de la deuxième personne du pluriel, l'emploi du registre de l'humour ou encore l'établissement d'une connivence sont des moyens de créer un lien avec le public :

" الله يسعد اوقاتكن يا جماعة ، مرة ثانية بحب ارحب فيكوا بشكل جماعي بعد ما رحبت فيكوا بشكل فردي ، واشكركم على حضوركم وتلبيتكم الدعوة ودفعم لثمن التذاكر والمواصلات ، وكمان اللي طريقوا بعيده وحسب حساب ساندويشه وكاسة شاي او قهوه برضو بحب اشكروا."⁶⁹⁷

« À nouveau, je vous souhaite à tous la bienvenue, après vous avoir salués individuellement. Je vous remercie d'être venus. Je vous remercie d'avoir honoré l'invitation et d'avoir payé le prix de votre place et des transports en commun. Et pour ceux qui vivent loin, je vous remercie d'avoir en plus payé le prix du sandwich et du verre de thé ou de café pour faire la route. »⁶⁹⁸

Dans cet espace particulier et dans ce rapport singulier à l'espace théâtral, le lien avec le public s'inscrit dans sa reconnaissance comme élément fondamental du processus : il participe au processus en dehors des murs du théâtre et depuis le moment où il se déplace pour assister à une pièce.

1.2. Une architecture de la parole solitaire

La nature même de l'écriture monologuée implique des spécificités du texte qu'il convient d'étudier et qui lui donnent une architecture propre. Les conditions imposées par le monologue touchent principalement la construction d'une narration spécifique.

1.2.1. Les didascalies

Le texte de *Taha* comporte peu de didascalies. La parole porte la dramaturgie et sa tension sur scène.

La première didascalie est donnée au tout début du texte, dans le prologue :

"(ضوء، نرى طه في السبعين ونيف، يقف في بقعة ضوء، يلبس بدلة بنية اللون، نظارة سميقة على عينيه، لحيته نابثة لكنها مرتبة، شعره أبيض، ينظر الى أعلى كأنه ينتظر أحد، يطيل النظر قبل أن يستسلم للكلام.)"⁶⁹⁹

« Lumière. On voit Taha. Il doit avoir soixante-dix ans ; Il se tient debout dans un puits de lumière. Il porte un costume marron et d'épaisses lunettes. Sa barbe est fournie mais bien arrangée. Ses

⁶⁹⁷ Kāmil al-Bāšā, *op. cit.*, p. 2.

⁶⁹⁸ Kamel El Basha, *op. cit.*, p. 2.

⁶⁹⁹ Āmir Ḥlḥel, *op. cit.*, p. 2.

*cheveux sont blancs et sa barbe grisonnante. Il regarde vers le haut, comme s'il y avait quelqu'un. Il pose un long regard avant de commencer à parler.»*⁷⁰⁰

Cette didascalie donne un cadre visuel à la scène d'ouverture et contient des indications de mise en scène : lumière, costumes, apparence physique et mouvements. Ces indications contribuent à un créer une atmosphère grave et solennelle, renforcée par le silence qui ouvre la pièce.

Quelques autres silences sont indiqués dans le texte :

"(صمت)"⁷⁰¹

« (Silence) »⁷⁰²

La dernière didascalie que compte le texte précède la première citation de poésie :

*"(هنا تبدأ القصيدة الرابعة بمحاولة الخروج من فم طه عنوة، هو يريد أن يؤجلها، لكنها تفلت أحياناً، هي حرب بينهما حتى تنتصر عليه)"*⁷⁰³

« (« Le quatrième poème » commence à ce moment. Les mots sortent difficilement de la bouche de Taha. Il empêche les mots de sortir mais certains sortent de temps en temps. C'est un combat entre lui et la parole qui finit par l'emporter.) »⁷⁰⁴

Cette indication est double car elle est scénique et textuelle. Elle apporte un élément d'information en précisant que les mots sortent difficilement de la bouche du poète. Elle a pour fonction de suggérer l'importance du moment dans la construction dramatique et celle du personnage. Elle marque la deuxième naissance du poète. De la même manière que la naissance naturelle du poète est précédée d'une didascalie, sa naissance poétique, une naissance symbolique, est précédée de la deuxième didascalie que comporte le texte. Cette naissance de l'énonciation poétique marque le passage à une autre énonciation dans le spectacle. Les indications de cette didascalie viennent souligner la difficulté de l'instant raconté par le poète. Elles mettent en lumière la difficulté de l'instant raconté par le poète au moment où il l'a vécu. Ces deux naissances sont marquées par la difficulté et le combat contre cette difficulté. Elles donnent à la pièce une profondeur dramatique et participent à la construction de son architecture dramaturgique. L'absence de didascalies, ou leur faible présence, est supportée par la nature même de l'écriture monologuée qui porte en elle la narration par la voix du monologuant.

⁷⁰⁰ Amer Hlehel, *op. cit.*, p. 2.

⁷⁰¹ 'Āmir Ḥlēhel, *op. cit.*, p. 2, 15, 21, 29.

⁷⁰² Amer Hlehel, *op. cit.*, p. 2, 16, 22, 28.

⁷⁰³ 'Āmir Ḥlēhel, *op. cit.*, p. 29.

⁷⁰⁴ Amer Hlehel, *op. cit.*, p. 28.

Dans *l'ombre du martyr* se construit également sur une parole solitaire peu conditionnée par l'existence de didascalies. Elles fonctionnent pragmatiquement comme un discours dont la visée est de donner un ordre au comédien :

"(ينظر الرجل إلى نفسه في المرآة.)"⁷⁰⁵

« (L'homme se regarde dans un miroir.) »⁷⁰⁶

"(الأغنية)"⁷⁰⁷

« (Il chante) »⁷⁰⁸

Elles indiquent au monologuant d'entretenir un lien avec le public et de casser le « quatrième mur » :

"(يتوجه الرجل إلى الجمهور يتلاعب بالمتفرجين أو يجلس على رجلي أحدهم.)"⁷⁰⁹

« (L'homme va dans le public et tripote une spectatrice ou s'assied sur ses genoux.) »⁷¹⁰

Elles indiquent aussi des sentiments difficiles à exprimer scéniquement par la parole :

« (Il essaie de se souvenir) »⁷¹¹

Florence Fix remarque cette faible présence des didascalies propre à l'écriture monologuée :

« L'architecture dramatique de la parole solitaire impose que les séquences ne soient pas narratives mais gestuelles : changement de posture ou de costume chez l'acteur, jeu autour d'un objet , voire échange de silences qui sont autant de jalons du texte permettant d'en orchestrer la complexité et surtout la densité compacte en l'absence souvent de didascalies et d'outils typographiques de découpage. »⁷¹²

Les vides laissés par « l'absence », ou le peu de didascalies, dans le texte sont comblés par des procédés qui s'appuient sur la matérialité spécifique au théâtre. La dimension matérielle de la représentation est élaborée avec différents éléments comme les gestes ou les silences,

⁷⁰⁵ Franswā Abū Sālim, *op. cit.*, p. 11.

⁷⁰⁶ François Abou Salem et Paula Fünfeck, *op. cit.*, p. 8.

⁷⁰⁷ Franswā Abū Sālim, *op. cit.*, p. 13.

⁷⁰⁸ François Abou Salem et Paula Fünfeck, *op. cit.*, p. 10. Ici, la version arabe et la version française diffèrent ("الأغنية" signifie « la chanson »), mais nous les avons conservées telles qu'elles.

⁷⁰⁹ Franswā Abū Sālim, *op. cit.*, p. 13.

⁷¹⁰ François Abou Salem et Paula Fünfeck, *op. cit.*, p. 9.

⁷¹¹ François Abou Salem et Paula Fünfeck, *op. cit.*, p. 4. Cette indication scénique n'est pas présente dans la version arabe mais uniquement dans la version française de François Abou Salem.

⁷¹² Florence Fix, *op. cit.*, p. 9.

évoqués précédemment, et également les objets. Ils supportent les vides laissés par la parole solitaire sur scène⁷¹³.

1.2.2. Les objets

Par nature, le monologue accorde une charge symbolique forte aux éléments de décor sur scène. Pour supporter les vides de l'action au profit de la narration, laissés par la parole solitaire, les objets tiennent une place importante dans la dramaturgie. Leur emploi n'est pas forcément indiqué par le langage scénique, mais ils représentent des choix et des partis pris scéniques du metteur en scène ou du comédien seul sur scène.

Dans l'ombre du martyr

La production de 2011 de *Dans l'ombre du martyr* par François Abou Salem et reprise par son élève et aide à la mise en scène Waseem Khair se construit autour des objets sur scène : le masque chirurgical de couleur rouge porté par le monologuant durant toute la pièce, le miroir, la blouse et les chaises.

Le masque chirurgical et le miroir

La pièce est le résultat d'un travail de recherche sur la psychanalyse⁷¹⁴, où le masque et la couleur rouge symbolisent l'animalité, que la psychanalyse décrit comme un élément constitutif de l'humain et présent chez chaque individu⁷¹⁵. Le masque complète la fonction assurée par le miroir présent également sur scène : il montre l'homme, il est un reflet de l'intérieur de l'individu. La pièce mêle deux histoires : celle racontée sur scène de Nidal Abd al-Latif (نضال عبد اللطيف) qui livre le récit de ses souvenirs avec son frère mort pendant la seconde Intifada et celle du comédien Waseem Khair et de sa relation à son maître François Abou Salem qui s'est suicidé en 2011 à Ramallah. Le comportement de Waseem Khair, le comédien dans sa vie et son intimité, est similaire à celui de Nidal Abd al-Latif, le personnage qu'il incarne sur scène et dans la fiction théâtrale. Ainsi, ces deux histoires sont en miroir. L'objet sur scène matérialise la construction du texte en miroir avec la réalité.

Le masque symbolise également l'hôpital où se déroulent certaines scènes, ainsi que la maladie psychique dont souffre le monologuant. Ce dernier n'évoque pas sa maladie de manière explicite, mais le spectateur la devine, notamment avec le port du masque par le monologuant. Au-delà du symbole, il constitue un outil, employé par ce théâtre « pauvre » et

⁷¹³ *Ibidem*.

⁷¹⁴ Cf. archives personnelles de François Abou Salem, carte de vœux envoyée à des amis en janvier 2011.

⁷¹⁵ Entretien avec Waseem Khair, 15 août 2016, Haïfa.

« facilement déplaçable » évoqué précédemment, pour suggérer facilement le lieu. Associé à la blouse, le masque représente le malade et le soignant. Portés par le monologuant, ces objets donnent un corps aux absents de la scène. Leur absence est une caractéristique de la parole solitaire qui leur donne une voix par le récit du monologuant. Ainsi, les objets permettent de restituer aux personnages absents une forme de matérialité.



Dans l'ombre du martyr, Waseem Khair, 2014. Avec l'aimable autorisation de Waseem Khair.

Le masque est un élément de dramaturgie essentiel. Waseem Khair revêt toujours le masque un moment avant la représentation pour se concentrer et « entrer dans la pièce »⁷¹⁶. C'est par cet objet que le comédien entre dans son rôle mais aussi en communication avec son maître défunt. Vu la force de la relation qu'il entretient avec la personne et la mémoire de François Abou Salem et avec ce texte, un temps de concentration et de réflexion lui est nécessaire une fois le masque porté avant le début de la représentation⁷¹⁷. Le masque est un élément choisi par Paula Fünfeck⁷¹⁸. Le masque est complété par un maquillage rouge sur le visage.

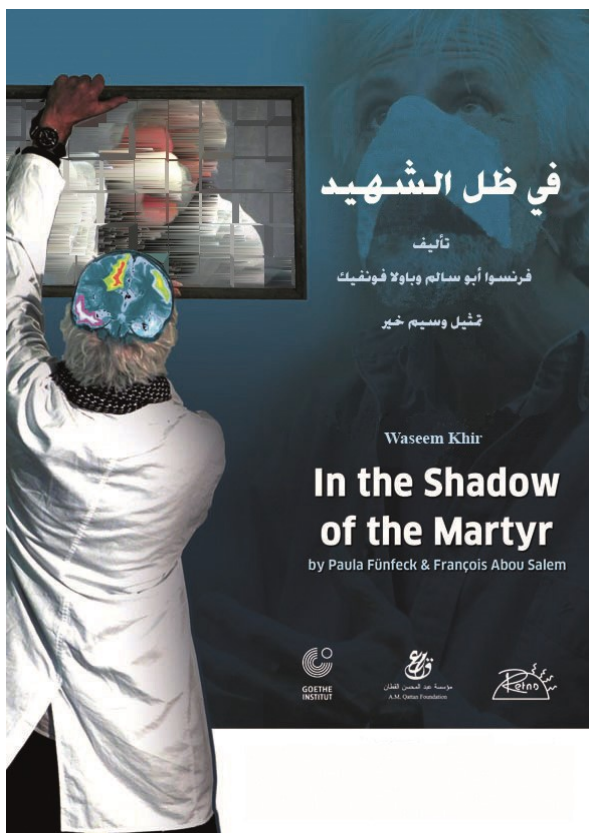
Avant la représentation et la mise en scène : le texte comme objet

⁷¹⁶ Entretien avec Waseem Khair, 15 août 2016, Haïfa.

⁷¹⁷ Remarques aux représentations du 2 novembre 2013 et du 11 décembre 2014 à Jérusalem, du 24 avril 2015 à Acre et du 2 février 2016 à Bethléem.

⁷¹⁸ Entretien avec Waseem Khair, 15 août 2016, Haïfa.

Waseem Khair, en tant que personne et en tant que comédien, entretient une relation à la forte charge symbolique et émotionnelle avec ces objets, et même au-delà, avec le texte de la pièce⁷¹⁹. Pour lui, le texte est un objet matériel qu'il considère comme faisant partie des objets de la création et de la mise en scène, pour laquelle il a aidé François Abou Salem avant sa mort. Il se dit le propriétaire de cet objet qu'est le texte pour lui. Il est le seul à détenir les droits avec la femme de François Abou Salem, Paula Fünfeck. De plus, il affirme qu'il est le seul à pouvoir jouer la pièce. Le texte est ici plus qu'un objet matériel et littéraire, c'est le support matériel d'un mémoire personnelle et affective. L'affiche présente d'ailleurs, en arrière-plan, une photo de François Abou Salem, portant le masque. La photo de l'artiste décédé porte sa mémoire :



Affiche de la production de *Dans l'ombre du martyr* (2014)

En cherchant à couvrir l'ensemble des territoires qu'il parcourt, Waseem Khair souhaite continuer de faire vivre le travail de François Abou Salem, et au-delà, la personne de François Abou Salem par les représentations pour les publics palestiniens, libanais et tunisiens. Il privilégie les espaces hors les murs aux espaces traditionnels de représentation, particulièrement les villages palestiniens isolés des villes, les camps de réfugiés au Liban, ou

⁷¹⁹ Entretien avec Waseem Khair, 30 novembre 2014, Ramallah.

les quartiers défavorisés des villes tunisiennes⁷²⁰. La nature de l'écriture monologuée et son fonctionnement permettent de mettre en place cette stratégie de représentation, où le comédien assure un lien étroit entre le texte et le spectateur. Ainsi, « ce théâtre pauvre, facilement déplaçable, pouvant être rattaché à la seule présence de l'auteur dans un espace vide, devient un allié des espaces d'expérimentation du théâtre contemporain.»⁷²¹.

La blouse

La blouse qu'il porte comme costume de scène est celle que portait François Abou Salem. Il raconte même qu'il n'a pas pu pas la laver avant la trentième représentation en raison de son incapacité à jouer sans l'odeur de son maître, sans sa présence physique, alors disparue, sur le vêtement⁷²².

Les chaises

Dans la mise en scène de *Dans l'ombre du martyr*, les chaises jouent également un rôle important. Elles matérialisent des personnages, les infirmières ou les malades, résidents de l'hôpital. Elles représentent un check-point pour entrer depuis la Palestine en Israël. L'une est manipulée précautionneusement par le personnage-monologuant⁷²³ : elle représente le frère mort dans une opération suicide. La présence du personnage du frère, absent sur scène, est rendue possible par le récit livré par le monologuant, supporté par un objet matériel.

⁷²⁰ Entretien avec Waseem Khair, 15 août 2016, Haïfa.

⁷²¹ Françoise Heulot-Petit, *op. cit.*, p. 201.

⁷²² Entretien avec Waseem Khair, 15 août 2016, Haïfa.

⁷²³ Remarques aux représentations du 2 novembre 2013 et du 11 décembre 2014 à Jérusalem, du 24 avril 2015 à Acre et du 2 février 2016 à Bethléem.



Dans l'ombre du martyr, Waseem Khair, Théâtre al-Lāz, Acre, 24 avril 2015. Photo Najla Nakhlé-Cerruti.

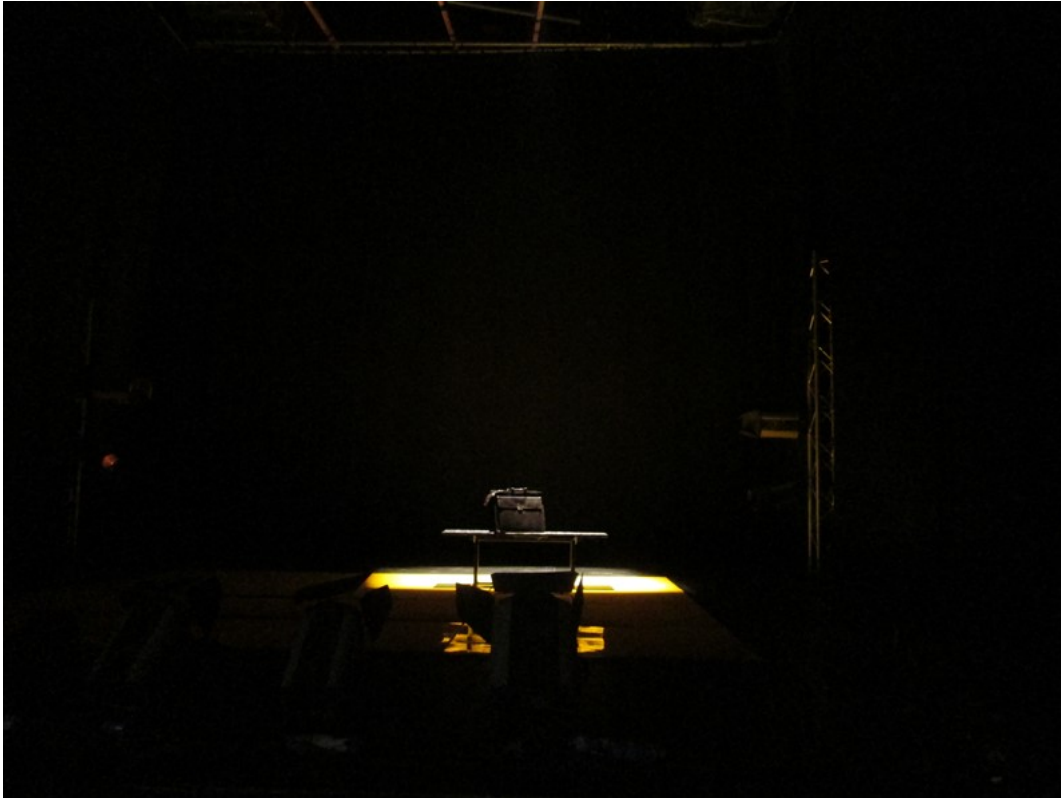
Dans le texte de *Dans l'ombre du martyr*, les objets jouent un rôle essentiel. La blouse et le masque chirurgical sont portés par le personnage-monologuant seul sur scène. Ils matérialisent l'absence des autres personnages. Les chaises sortent de leur fonction décorative habituelle car elles incarnent également un personnage. Caractéristique de l'écriture monologuée, l'absence des autres personnages sur scène est comblée par les objets.

Taha

Les quelques objets de la mise en scène pour la production à la création en 2014 jouent un rôle essentiel dans *Taha* également.

La valise

Avant l'entrée du poète, une valise est posée sur la scène.



Représentation de *Taha* à Amman, Théâtre Al-Balad, Festival Hakaya, 11 septembre 2014.
Photo Najla Nakhlé-Cerruti

À la scène 12, après les paroles au caractère visionnaire que lui adresse son père⁷²⁴, la valise est utilisée pour la première fois. Elle contient des feuilles qui représentent les poésies écrites par Taha Muhammad Ali une fois « Le quatrième poème » composé⁷²⁵. Dans la mise en scène, Amer Hlehel lance les feuilles en l'air et les fait voler, pour montrer le sentiment de libération du poète une fois ce premier poème écrit, et le début de sa vie de poète après la naissance symbolique et littéraire dont il livre le récit sur scène.

⁷²⁴ Voir p. 135.

⁷²⁵ Voir p. 187.



Taha, de et avec Amer Hlehel, photo Wael Wakeem. Avec l'aimable autorisation de Amer Hlehel

Elle est également utilisée dans la scène qui se déroule à Londres au récital des poètes arabes. La valise prend une fonction différente dans cette scène spécifique où, pour la première fois dans la pièce et dans la vie du poète, le lieu dans lequel elle se déroule n'est pas la conséquence d'un exil forcé. Le récit, raconté sur le ton de l'humour, permet de créer une connivence avec le public⁷²⁶. Le lieu joue par ailleurs une fonction décisive dans la vie du poète qui sera étudiée plus tard⁷²⁷.

La carte d'identité

Également sortie de la valise, la carte d'identité israélienne du personnage, bleue, symbolise le nouvel exil qu'il vit une fois de retour dans son pays devenu Israël :

" وصلنا، البلد صار شكلها غير، حتى الهوا صارت ريحته غير
 وقالونا انه رجعة على صفورية ما في، وانه البلاد بطل اسمها فلسطين صارت إسرائيل
 وانه درينا عالرينة عند قرايينا،
 وانه لازم نرشي أو نمون على حدا من أصدقاء الحاكم العسكري يطلعنا هويات..

⁷²⁶ Voir p. 123.

⁷²⁷ Voir p. 208.

وانه اذا الحكومة مسكتنا بلا هويّات راح تزتنا بالحدود،
وبالفعل.. المختار كان صاحب الحاكم العسكري.."⁷²⁸

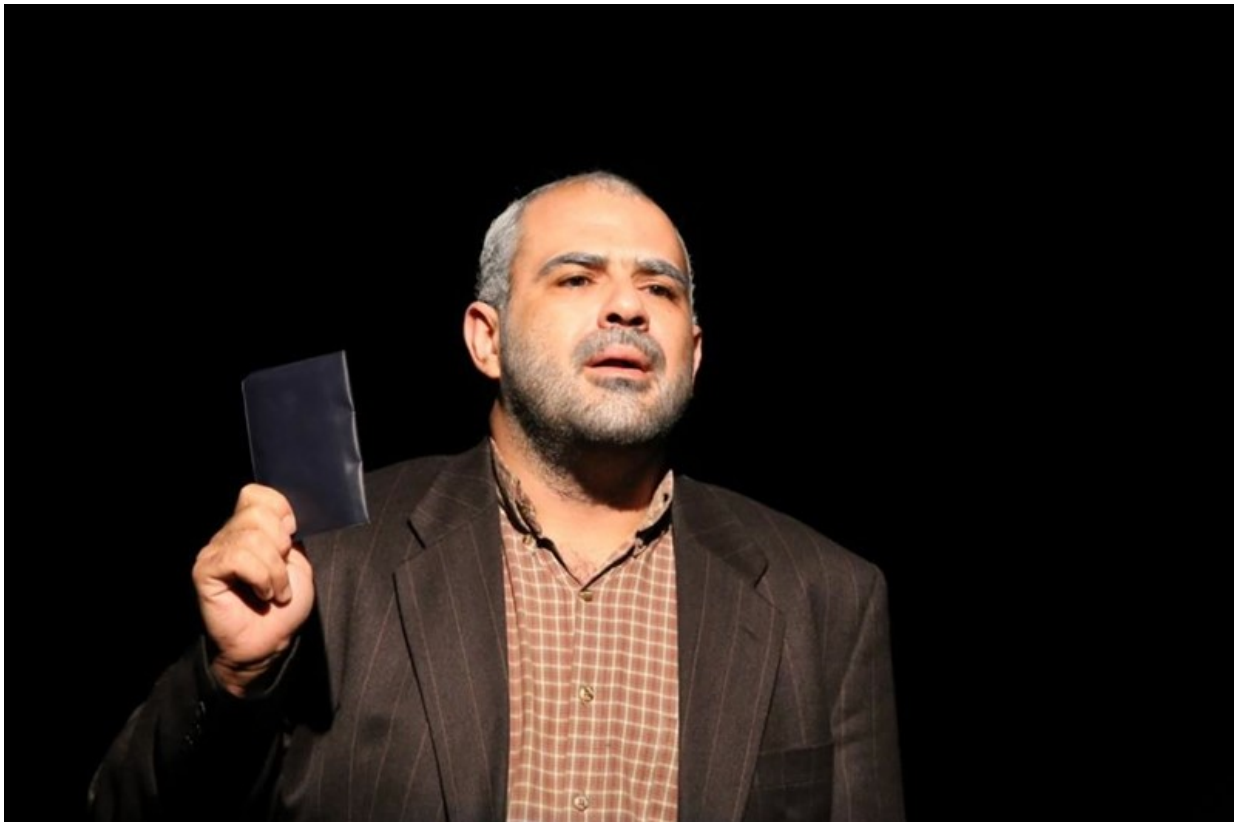
« Nous arrivâmes. Le pays avait changé. Même l'air n'avait plus la même odeur. On nous dit qu'il n'était pas possible de rentrer à Saffuriya. On nous dit que le pays ne s'appelait plus Palestine, mais Israël. Nous frappâmes à la porte de proches qui vivaient à Reineh⁷²⁹.

On nous dit qu'il fallait graisser la patte d'une connaissance du gouverneur militaire pour qu'il nous sorte des papiers d'identité.

On nous dit que si le gouvernement nous attrapait sans papiers, nous serions refoulés à la frontière.

Effectivement, le mukhtar était un ami du gouverneur militaire. »⁷³⁰

Sans ces papiers délivrés par les autorités israéliennes, la famille, palestinienne, ne peut pas rester sur le territoire qui ne lui appartient plus et ni y vivre. La carte d'identité symbolise la dépossession de ce territoire et la perte de l'identité palestinienne. La mention de cette carte d'identité, délivrée par le gouverneur militaire, fait référence à la loi martiale, déjà évoquée⁷³¹, à laquelle les Palestiniens citoyens israéliens ont été soumis de 1948 à 1967.



⁷²⁸ 'Āmir Ḥlēhel, *op. cit.*, p. 24.

⁷²⁹ Voir note 844.

⁷³⁰ Amer Hlehel, *op. cit.*, p. 24.

⁷³¹ Voir note 217.

Taha, de et avec Amer Hlehel, photo Wael Wakeem. Avec l'aimable autorisation d'Amer Hlehel.

Cet objet donne une matérialité au sentiment d'étrangeté intérieure exprimée par la parole solitaire.

À portée de crachat

À portée de crachat utilise également le passeport comme outil de l'expression du sentiment d'étrangeté intérieure. Le passage à la douane française avant de prendre l'avion pour l'aéroport Ben Gourion lui rappelle la complexité de sa situation de Palestinien détenteur d'une citoyenneté israélienne. Dans un contexte de renforcement de la sécurité à Paris une année après les attentats du 11 septembre, le monologuant est confronté à la méfiance et aux préjugés à l'égard des Arabes :

" انا بتقدم لموظفة المطار، صبيه انيقه.
بقدملها جواز سفري الازرق مع ظرف فيو تذكره الطياره. هي بتشلف التذكرة من الظرف وبتبحر, بتفتح
الجواز وبتبحر, بالاخر بتطلع علي وبرضو بتبحر.
عين الموظفه يرجعو يبحروا في الجواز, فيي, كمان مره بالجواز, كمان مره في, بالجواز, فيي, اسا بالتذكرة,
فيي, كمان مره فيي, بتبحر فيي كمان مره, بعدها بالجواز!
من هناك تحيرتها بتميل علي, كمان مره بالتذكرة, فيي, بالجواز, بالجواز, بالتذكرة, فيي, وقتها بتبحر فيي
وبتمسمر بحرتها لما هي رافعه ايديها ومسلطه عينيها باستغراب:

-Qui est le monsieur ?

-C'est écrit Mademoiselle.

-Vous êtes quoi ?

- Palestinien, Mademoiselle.

- Sur le passeport, c'est écrit « Israélien ». Alors, vous êtes quoi ?

- Mademoiselle, moi Israélien, et moi Palestinien. Moi la même personne.

- Comment ça, la même personne ?

- La même, parce que moi Palestinien avec passeport israélien.

- Pourquoi ? »⁷³²

« Je dépose devant elle mon passeport – il est bleu – avec mon billet d'avion glissé dans une enveloppe. Elle retire le billet de l'enveloppe et l'examine, ouvre mon passeport et l'examine, lève les yeux vers moi et m'examine. Puis elle baisse de nouveau les yeux sur mon passeport, les lève vers moi, regarde mon billet, me regarde, regarde mon passeport encore une fois, mon billet, moi, mon passeport... et encore moi. Enfin, elle lève les mains et, le regard fixé sur moi avec perplexité, elle me demande :

⁷³² طاهر نجيب, *op. cit.*, p. 11-12.

- Vous êtes quoi ?
- Palestinien, Mademoiselle.
- Sur le passeport, c'est écrit « Israélien ». Alors vous êtes quoi ?
- Mademoiselle, moi Israélien, et moi Palestinien. Moi la même personne.
- Comment ça la même personne ?
- La même personne parce que moi Palestinien avec passeport israélien.
- Pourquoi ? »⁷³³

Dans cette saynète, Taher Najib décrit l'absurdité de sa situation de Palestinien citoyen israélien soulignée par l'incrédulité de l'hôtesse d'accueil. Les réponses du monologuant expriment le déchirement intérieur vécu par l'individu.

1.3. Le monologue comme « choix d'agrégation dans un ordre extérieur. »⁷³⁴

1.3.1. L'intérieur

Pour Alain Couprie, la fonction première du monologue, et longtemps unique, est de « faire connaître un personnage de l'intérieur »⁷³⁵. Patrice Pavis le définit comme un dialogue intériorisé, formulé en « langage intérieur ». Il constitue le support d'une centralité de l'individu au détriment du collectif. Ce type d'écriture devient alors un réel outil dramaturgique pour l'expression de la vie psychique du personnage⁷³⁶ :

« Le monologue permet de mettre à nu les sentiments et les intentions d'un personnage, par-delà les conventions sociales. C'est un espace de liberté et de vérité, plus efficace qu'un dialogue, dans la mesure où le personnage n'a aucune raison de cacher quoi que ce soit à lui-même ou au public. »⁷³⁷

Il permet de broser le portrait psychologique du locuteur-monologuant. Pour Peter Brook, il met « l'être en pleine lumière »⁷³⁸, c'est-à-dire que rien ne le cache. Pour une plus grande visibilité, comme dans le théâtre brookien, une large part est donnée au conteur.

Dans l'ombre du martyr se construit autour d'une réflexion sur la psychologie de l'individu et particulièrement celle du frère d'un martyr de la seconde Intifada. Le locuteur monologuant livre un récit qui voyage entre celui de ses souvenirs et celui de sa psychée :

⁷³³ Taher Najib, *op. cit.*, p. 20.

⁷³⁴ Florence Fix, *op. cit.*, p. 10.

⁷³⁵ Alain Couprie, *Le théâtre: texte, dramaturgie, histoire*, Paris, Armand Colin, 2015, p. 15.

⁷³⁶ Clotilde Thouret, « Le monologue de théâtre dans l'Angleterre élisabéthéenne et jacobéenne et dans l'Espagne du siècle d'or: les enjeux d'une convention dramatique », *Monologuer: pratiques du discours solitaire au théâtre*, éd. Françoise Dubor et Christophe Triau, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009, p. 83.

⁷³⁷ Bianca Concolino Mancini Abram, *op. cit.*, p. 49.

⁷³⁸ Georges Banu, *op. cit.*

" عمري ما نجحت بالامتحان. روّحت عالبلد. بعد موة أخوي، الاسرائيليين فجّروا بيت أهلي. بطلوا يقدرّوا يصرفوا عليّ، صار تعليم الطبيب رفاهية.
 احنا متفهمين وضعك الصعب تماما لكن مهما كانت درجة تعاطفنا...
 وهون، كل ما بفكر في الموضوع، بتلمع في ذاكرتي نفس الجملة : "رح يصير دكتور ويخيّط جراحمك".
 وبترجع تظهر نفس الصور : وجوه الشباب الحادة قبل الأوان،
 ريحة خوفي المخجلة... "بس أنا معجب فيكم"، سمعت حالي بقول. زوري بيحجّر،
 "ليش بدكم تضربوني ؟ أنا في صفّكم، أنا معجب بطريقة نضالكم ضد الاسرائيليين." "اللي بيروحوا عالمدرسة
 عملاء." القائد، أصغر منّي سنّا وحجما، وهذا اشي
 ما بيحجره، بيرمي حجر على آخر شباك ساخ في المدرسة. بتضل في الشباك
 قطعة إزاز مكسورة ماضية. ببشيلها الولد وبيلزقها في وجهي. حاسس إني بدّي أبول. "بذكّ تكون عميل ؟". "لا
 لا، بدّي أدخل عالمدرسة". أخوي، اللي كان في المجموعة، أنقذني. مع أنه مش هو القائد، من يومه كان عنده
 نوع من القسوة معطيته سلطة.
 "خلّوا أخوي يروح عالمدرسة. رح يصير دكتور ويخيّط جراحمك. إلا إذا بدكم تخيطوها بأيديكم." بيضحكوا
 الاولاد، بترتخي حركات التهديد تبعّتهم. انا بجري لجوا المدرسة. كانت هاي أول مرة بيحكي فيها أخوي هيّك
 كلام."⁷³⁹

« Je n'ai jamais réussi l'examen. Je suis rentré au pays. Après la mort de mon frère, les Israéliens ont fait sauter la maison de mes parents. Ils ne peuvent plus se payer le luxe de former un médecin. Nous comprenons bien votre situation difficile, mais quel que soit notre degré de sympathie... Et là, à chaque fois que j'y repense, cette même phrase me revient en mémoire : « Il va devenir médecin et il recoudra vos blessures »... Et les mêmes images de l'Intifada réapparaissent : les visages précocement durs des jeunes, l'odeur honteuse de ma peur... « Mais je vous admire », je m'entends dire. Ma gorge se serre, « Pourquoi voulez-vous me frapper ? Je suis de votre côté, j'admire comment vous vous battez contre les Israéliens. » « Ceux qui vont à l'école sont des collaborateurs. Le chef, plus jeune et plus petit que moi, ce qui ne l'embarasse pas, jette une pierre sur la dernière vitre encore entière de l'école. Un morceau de verre coupant demeure dans le cadre de la fenêtre. Le garçon l'arrache et me le colle sous le nez. J'ai besoin de pisser. « Tu veux être un collabo ? » « Non, non, je veux entrer dans l'école. » Mon frère, qui était dans le groupe, me sauva. Bien que n'étant pas le chef, il avait déjà à l'époque quelque chose d'implacable qui lui donnait de l'autorité. « Laissez mon frère aller à l'école. Il va devenir médecin et il recoudra vos blessures. À moins que vous ne vouliez le faire vous-mêmes. ». Les jeunes rient, leurs gestes de menace se relâchent. Je me précipite dans l'école. C'était la première fois que mon frère disait une chose pareille.»⁷⁴⁰

⁷³⁹ Franswā Abū Sālim, *op. cit.*, p. 7.

⁷⁴⁰ François Abou Salem et Paula Fünfeck, *op. cit.*, p. 6.

Dans cet extrait, le locuteur monologuant livre ses faiblesses en toute sincérité. Il exprime ses sentiments franchement par l'emploi d'une hypallage⁷⁴¹ : "ريحة خوفي المخجلة" ; « l'odeur honteuse de ma peur ».

Il utilise également le registre corporel et de la sensation pour dévoiler son état physique causé par la peur : " زوري بيحجر " ; « ma gorge se serre » et " حاسس إني بدي أبول. " ; « j'ai besoin de pisser ».

L'emploi du présent de narration donne un rythme qui évoque son envie de s'enfuir : " انا " " بجري لجوا المدرسة. " ; « je me précipite dans l'école ».

Une image humaine est donnée face à un événement historique. À la différence des récits de combattants de l'Intifada, animés par un idéal et une cause nationaliste⁷⁴², le héros raconte sa peur de la guerre, de prendre les armes et probablement de mourir. C'est son frère qui le sauve, celui qui mourra en martyr, dans la logique de construction d'une figure de héros classique, qui meurt pour la cause qu'il défend. Ici, c'est le monologue-même qui donne au locuteur le statut de héros.

Le ton de la confession est adopté par le poète monologuant de *Taha* qui ne cache pas les difficultés qu'il rencontre tout au long de sa vie :

" أنا هيك، في حياتي ما أجاني إشي لعندي بسهولة، أنا أصلاً أحببت عالدينا غصب عنها، مش بخاطر ها، ما كان بدها إيانى...." ⁷⁴³

« 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. »⁷⁴⁴

C'est finalement le récit d'une victoire sur la vie que le texte offre. La nature de la parole solitaire produit un mode d'expression singulier. Elle naît de l'exigence d'être entendu. Elle représente alors l'occasion pour les « mis de côtés de la scène », ceux à qui la scène ne laisse pas la parole facilement ou habituellement, de s'exprimer et de se raconter.

À portée de crachat raconte l'échec d'un Palestinien à voyager :

" بس انا الي مقدرتش اطيير" ⁷⁴⁵

« On ne m'a pas laissé monter dans l'avion. »⁷⁴⁶

⁷⁴¹ L'hypallage est une figure de style qui consiste à attribuer à un ou plusieurs mots d'une phrase ce qui convient à d'autres.

⁷⁴² Yousef Mohamed Bazzi, *Yasser Arafat m'a regardé et m'a souri: journal d'un combattant*, Paris, Verticales-Phase deux, 2007.

⁷⁴³ 'Āmir Hl̥ehel, *op. cit.*, p. 39.

⁷⁴⁴ Amer Hlehel, *op. cit.*, p. 37.

⁷⁴⁵ طاهر نجيب, *op. cit.*, p. 13.

Dans l'ombre du martyr présente des scènes dans un hôpital psychiatrique :

"- مريول الدكتور؟

- آه، مريول الدكتور !

- أنا عن جد مش عارف عن ايش بتحكي. مش لاقية؟ دوروا عليه عند ممرضة الليل ! يمكن هي بتعرف وين مريول الدكتور.

- بس عفوا المريول اللي عليك بيشبه كثير مريول الدكتور." ⁷⁴⁷

« - La blouse du docteur?

- Oui, la blouse du docteur !

- Je sais vraiment pas de quoi tu parles. Il la trouve pas ? Cherchez chez l'infirmière de nuit ! Elle sait peut-être où elle est la blouse du docteur.

- Mais la blouse que tu portes ressemble vraiment à celle du docteur. » ⁷⁴⁸

Taha raconte les difficultés d'un poète exilé amoureux secret et malade :

" طرفي بلّشت تكبر، وبسرعة، رحت عالدكتور، قلّي قلبك عم بتضخّم،
هاد مرض بقتل صاحبه.. شقّلي صدري وأنقذني من الموت..
بس شكله فتح مهرب لقلبي كنت مسكّر عليه منيح..

أنا سأعرفها بمجرد أن أراها
سأعرف أطواق النّكبات
المعلّقة بعنقها الحنون

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

عين الحلوة.. أميرة.. عين الحلوة... أميرة.. أميرة.. عين الحلوة.. أميرة..
عين الحلوة.. عين الحلوة.. أميرة... أميرة.. عين الحلوة..
صفورية.. أميرة.. عين الحلوة.. صفورية... أميرة... أميرة.. أميرة.. أميرة.. ⁷⁴⁹

⁷⁴⁶ Taher Najib, *op. cit.*, p. 23.

⁷⁴⁷ Franswā Abū Sālim, *op. cit.*, p. 4.

⁷⁴⁸ François Abou Salem et Paula Fünfeck, *op. cit.*, p. 3.

⁷⁴⁹ Āmir Hl̥h̥el, *op. cit.*, p. 31-32.

« Je fus atteint d'acromégalie.

Mes membres se mirent à grandir, rapidement. Je consultai un médecin qui m'annonça que mon cœur était en train de s'hypertrophier et que cette maladie était mortelle. Il m'opéra à cœur ouvert et me sauva la vie. Mais il avait probablement ouvert des portes que j'avais fermées à mon cœur.

Dès que je la verrai, je la reconnaîtrai

Je reconnaîtrai les colliers des catastrophes

Autour de son tendre cou

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

Alors elle se réveillera

Et terrorisée elle pleurera

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

Ain al-Hilweh... Amira... Ain al-Hilweh... Amira... Amira... Ain al-Hilweh... Amira... Ain al-Hilweh... Ain al-Hilweh... Amira... Amira... Ain al-Hilweh... Saffuriya... Amira... Ain al-Hilweh... Saffuriya... Amira... Amira... Amira... »⁷⁵⁰

L'intériorité construite par le monologue conduit à s'interroger sur les destinataires de la parole solitaire : les monologuants se parlent-ils à eux-mêmes ? S'adressent-ils à un personnage ? Au public ? ⁷⁵¹

⁷⁵⁰ Amer Hlehel, *op. cit.*, p. 30.

⁷⁵¹ Christian Biet, « Le roi est mort, vive l'église triomphante ! Deuil, cérémonie et monologue : "La mort d'Henri IV" au service de la contre-réforme. », in Françoise Dubor, Christophe Triau, (éds.). *Monologuer: pratiques du discours solitaire au théâtre*, éds. Françoise Dubor et Christophe Triau, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009, p. 21-44, p. 27.

Cette écriture particulière engage à se questionner sur la fonction du spectateur :

« Quelle est la fonction du spectateur, ou plus exactement comment s'investit-il face au théâtre monologale ? Quelles sont les transformations des codes de représentation scénique imposées par le monologue ? Alors que le monologue se présente comme un refus ostensible, voire provocateur d'une parole intentionnelle fondée sur la relation à autrui, la parole solitaire met en jeu et en question la pertinence et la légitimité d'un langage qui n'est plus ostensiblement orienté. Autrement dit d'un langage dont la visée (l'intentionnalité) n'est plus directement visible dans le dialogue ou tout au moins qui ne se distingue plus dans l'échange verbal. (...) Si le monologue peut être envisagé comme une parole *en* et *pour* soi, il ne relève pas seulement de l'intime, ni même de l'intimité – bien que la question de l'intériorité. »

Pour Françoise Dubor, il est un moment de l'établissement d'un rapport privilégié avec le public⁷⁵². Le choix de l'écriture centrée autour du « Je » et de l'individu permet alors d'établir un lien avec l'espace de salle, justement par le jeu. Pour Florence Fix, « la parole solitaire engendre la multitude et la résonance. »⁷⁵³. Cette spécificité et cette multiplicité engendrées par la parole solitaire incarnent l'apostrophe selon Beckett : « À la fois intime, entre soi et soi, et pourtant « hors de soi », c'est une sorte de causerie, le murmure d'une confession animée, mais aussi une apostrophe jouée, la fiction d'un entretien dramatique, un débat politique enfin – dans une langue au sujet. »⁷⁵⁴. Dans l'article publié dans le journal *Le Monde* intitulé « Le temps des monologues » mentionné par Françoise Heulot-Petit et cité au début de ce chapitre, Bernard Dort continue :

« Mais qu'on ne s'y trompe pas : ces monologues ne nous transmettent pas seulement une parole solitaire ou autoritaire. Ils appellent des réponses de notre part. Le théâtre reste un dialogue. Mais celui-ci s'est déplacé. Il se situe moins entre l'auteur (et/ou l'acteur) et le spectateur. De la scène, il cherche à gagner la salle. »⁷⁵⁵

Une autre fonction du monologue émerge alors, celle d'assurer un lien avec le public.

1.3.2. Les adresses au public

Dans l'ombre du martyr

⁷⁵² Christophe Triau, « Le personnage entre imposition et subversion : usages du monologue dans le théâtre français du XVII^e siècle », in Françoise Dubor, Christophe Triau, (éds.). *Monologuer: pratiques du discours solitaire au théâtre*, éds. Françoise Dubor et Christophe Triau, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009, p. 111-141, p. 9-10.

⁷⁵³ Frédérique Toudoire-Surlapierre, *op. cit.*, p. 36.

⁷⁵⁴ Samuel Beckett, *La dernière bande*, trad. Pierre Leyris, Paris, Ed. de Minuit, 1997, p. 7.

⁷⁵⁵ Bernard Dort, « Le temps des monologues », *Le Monde.fr*, 26 mai 1980. [En ligne] consulté le 6 mai 2017.

Le monodrame *Dans l'ombre du martyr* comprend de nombreuses adresses au public. Les paroles directement adressées au public par l'emploi du pronom de la deuxième personne du pluriel sont récurrentes :

" الحقيقة إنه الأميغداليا لساها من التجهيزات الأساسية الموجودة في جمجمة حديثة. (يعني عندنا)

وإذا سمحتولها تسيطر،

بتدمر كل ثقافتكم،

كل اعتباركم للغير، او كل ثقافتكم بنفسكم.⁷⁵⁶

« De fait l'amygdale, fait encore partie des équipements en série sous un crâne postmoderne.

Et si vous lui permettez de prendre le dessus, elle détruit toute votre culture, toute la considération que vous avez pour l'autre, ou toute votre confiance en vous. »⁷⁵⁷

" إذا بدكم، فيكم لليوم تعيشوا حياتكم بالأسلوب الديناصورى؛ (...)

بيعني أنه حياتكم بتكون مبنية على علاقة قوة دائمة مع الآخرين.⁷⁵⁸

« Si vous le voulez, vous pouvez encore aujourd'hui vivre votre vie suivant le style dinosaurien : (...)

Ça veut dire que votre existence est dans un rapport de force constant avec les autres. »⁷⁵⁹

Au centre du processus de création, le public est amené à réfléchir, à se confronter et à faire face à ses problèmes, d'ordre individuel ou bien collectif.

Le monologant de *Dans l'ombre du martyr* se dirige vers le public, puis il s'adresse à la personne qu'il a choisie :

" مز عجك ؟ حاسس إنه حدى بتحرش فيك ؟ بحق ! معاكسة المتفرجين من وضعي كمتحدث على الخشبة بهذا

الأسلوب الثقيل دم، اشي ما بيتسوى بكل بساطة.

مليار عصبون، على مجتمع مبني عالقيم.40 عملت هاي الحركة عشان اصوركم كيف بندخل، بالـ

في تصرفات مقبولة عامة وغيرها مرفوضة تماما.

بالتالي إذا ضللت أعاكس الأنسات اللي في القاعة من غير ما أخفي طيشي بغطاء مبرر لمصلحة عليا، من دون

شك، سيداتي وسادتي، حتعاقبوني.⁷⁶⁰

« (À la spectatrice) Ça vous dérange ? Vous vous sentez harcelée ? Avec raison. Draguer des spectateurs du haut de ma position de tribun de cette façon lourdingue, ça ne se fait tout simplement

⁷⁵⁶ Franswā Abū Sālim, *op. cit.*, p. 6-7.

⁷⁵⁷ François Abou Salem et Paula Fünfeck, *op. cit.*, p. 6.

⁷⁵⁸ Franswā Abū Sālim, *op. cit.*, p. 7.

⁷⁵⁹ François Abou Salem et Paula Fünfeck, *op. cit.*, p. 6.

⁷⁶⁰ Franswā Abū Sālim, *op. cit.*, p. 12.

pas.

Je l'ai fait afin d'illustrer comment nous entrons, avec ces 40 milliards de neurones, dans une société de valeurs.

Certains comportements sont communément appréciés et d'autres strictement rejetés.

Donc, si je continue à embobiner les demoiselles dans la salle, sans entourer mes indiscretions d'un voile justificatif d'intérêt supérieur, je serai, sans aucun doute, Mesdames et Messieurs, puni par vous.»⁷⁶¹

Les questions formulées par le monologuant d'*À portée de crachat*

Les adresses au public dans *À portée de crachat* sont nombreuses. Elles apparaissent principalement sous forme de questions que le personnage semble se poser à lui-même, mais cherchant une réponse auprès du public de la représentation. Dès le début, il pose une question. Sans réponse, il apporte sa propre explication⁷⁶².

Ces questions formulées à lui-même et au public sont nombreuses. Pour Bianca Concolino Mancini Abram, le monologue présente des personnages qui se parlent à eux-mêmes, « mais bien évidemment c'est au public que sont destinées les informations. »⁷⁶³. Il sert alors à conforter le public dans son statut de destinataire omniscient et privilégié⁷⁶⁴. Mais il représente aussi le lieu d'une confrontation particulièrement problématique du spectateur à la présence de l'acteur et de son rôle car il apporte « une perturbation de la mimésis dramatique ; mais cette perturbation sert aussi à (re)fonder la relation entre le spectateur et la fiction représentée »⁷⁶⁵. Ainsi, une relation complexe se crée entre le personnage construit par la parole du monologuant, l'être imaginaire issu de l'imagination et des représentations faites par le spectateur et la présence de l'acteur seul sur scène et qui suscite finalement une existence fictive. Le monologue s'avère être un moment privilégié pour exposer le jeu de ces rapports⁷⁶⁶.

Les personnages de ces monologues racontant l'exil parcourent d'autre part des lieux multiples. L'espace théâtral implique des spécificités dans la construction de lieux multiples sur scène que souligne Alain Couprie :

⁷⁶¹ François Abou Salem et Paula Fünfeck, *op. cit.*, p. 8-9.

⁷⁶² Voir p. 119.

⁷⁶³ Bianca Concolino Mancini Abram, *op. cit.*, p. 47.

⁷⁶⁴ *Ibidem*, p. 53.

⁷⁶⁵ Christophe Triau, « Le personnage entre imposition et subversion : usages du monologue dans le théâtre français du XVIII^e siècle », *Monologuer: pratiques du discours solitaire au théâtre*, éd. Françoise Dubor et Christophe Triau, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009, p. 111-141, p. 114.

⁷⁶⁶ *Ibidem*, p. 116.

« L'univers imaginaire dispense les dramaturges de justifier et de matérialiser la multiplication des lieux. L'ubiquité, pourrait-on dire, y est par principe naturelle ; de même, le tri qu'opère la mémoire des personnages, aboutit à un voyage fragmenté dans l'espace. Souvent celui-ci concrétise les angoisses et les désirs des personnages pour devenir une représentation du monde intérieur. »⁷⁶⁷

Ce voyage « fragmenté dans l'espace » relevé par Alain Couprie exprime particulièrement l'exil vécu et raconté. La géographie de l'exil se construit sur la multiplication des lieux.

2. Les multiples lieux de l'exil

2.1. La géographie littéraire de l'exil

Les personnages des pièces du corpus évoluent dans des lieux multiples. La spatialité mouvante issue de cette multiplication est le résultat de l'exil (*Taha*), des évolutions de l'Histoire (*Un demi-sac de plomb, Dans l'ombre du martyr, À l'extérieur*) qui imposent aux Palestiniens, séparés par la géographie, une diversité de statuts. Ces statuts impliquent des situations différentes qui contraignent les déplacements des Palestiniens (*À portée de crachat*). Face à l'exil forcé et aux lieux multiples, la langue apparaît comme un outil d'ancrage territorial.

2.1.1. La multiplication des lieux causée par l'exil

Dans *Taha*, Le récit de l'exil est multidimensionnel car il évoque divers espaces à différentes échelles : la maison, le village et le pays. Le premier exil de Taha a lieu avant la naissance du poète, pour contrer le mauvais sort que la famille voit s'abattre sur les grossesses de sa mère et la mort à répétition des nouveau-nés. La famille déménage :

" بس لَمَن ميلاد مات وما طُول، انتفض ابوي وقال انا ما راح اعيدها قبل ما انقل من هاي الدار،
ونادي على معمرجي من الناصرة وعمّرلوا دار تُلث غرف مدهونة بكلس ونقل فاطمة عليها،
وقعدوا يستنوا."⁷⁶⁸

« Mais lorsque Milād mourut précocement, mon père se révolta et dit : « Je ne vais pas recommencer avant de quitter cette maison. ». Il fit appel à un constructeur de Nazareth qui lui bâtit une maison de trois pièces, peinte à la chaux. Il y emménagea avec Fatima. Ils s'y installèrent et attendirent. »⁷⁶⁹

La famille doit quitter son village :

⁷⁶⁷ Alain Couprie, *op. cit.*, p. 48.

⁷⁶⁸ 'Āmir Ḥlēhel, *op. cit.*, p. 2.

⁷⁶⁹ Amer Hlehel, *op. cit.*, p. 3.

" كانت الناس تفكر كيف بدها ترجع عبيوتها ووينتا، وانا كنت افكر كيف ارجع سخولي.." ⁷⁷⁰

« Les gens pensaient à la manière dont ils allaient rentrer chez eux et chez nous et moi je pensais à la manière dont j'allais récupérer mes chèvres. » ⁷⁷¹

Ils quittent ensuite leur pays :

" قطعنا فلسطين، ووصلنا لبنان، وما حظ عينه في عيني،
وحتى لو انه كان بده يحطها ما كان راح يلاقي عيني." ⁷⁷²

« Nous traversâmes la Palestine. Nous arrivâmes au Liban. Il ne posa pas un regard sur moi. Même s'il avait voulu le faire, ses yeux n'auraient pas trouvé les miens. » ⁷⁷³

La spatialité tient une place de choix dans le récit de l'exil du poète, mais également avant son déplacement forcé. La description de la ville de Haïfa joue un rôle important dans la construction dramaturgique. L'étude des représentations de cette ville fera l'objet d'une section ultérieure ⁷⁷⁴. Ici, c'est l'influence que la ville a sur la vie du poète qui nous intéresse. C'est en personnifiant la ville que le poète raconte ses souvenirs émerveillés de sa première visite :

" رَوحت مسحور من حيفا" ⁷⁷⁵

« Je suis rentré ensorcelé de Haïfa. » ⁷⁷⁶

À partir des applications proposées par Franco Moretti ⁷⁷⁷ ou Monica Ruocco ⁷⁷⁸, l'établissement de la carte de l'espace littéraire de la pièce permet de relever cette multiplication : Saffuriya, Nazareth, Haïfa, Bint Jbeil, Beyrouth, Nazareth, le souk de Nazareth, la vieille ville de Nazareth, la rue Casa Nova, l'hôpital, Londres.

Des marqueurs temporels précis sont donnés dans le récit de l'exil, comme pour affronter la perte de l'espace. Taha a dix-sept ans. La durée du voyage qu'il effectue avec sa famille est également indiquée :

⁷⁷⁰ 'Āmir Ḥlēhel, *op. cit.*, p. 14.

⁷⁷¹ Amer Hlehel, *op. cit.*, p. 15.

⁷⁷² 'Āmir Ḥlēhel, *op. cit.*, p. 14.

⁷⁷³ Amer Hlehel, *op. cit.*, p. 15.

⁷⁷⁴ Voir la partie 2 du chapitre 5, p. 245 et suivantes.

⁷⁷⁵ 'Āmir Ḥlēhel, *op. cit.*, p. 6.

⁷⁷⁶ Amer Hlehel, *op. cit.*, p. 7.

⁷⁷⁷ Franco Moretti, *Atlas du roman européen, 1800-1900*, trad. Jérôme Nicolas, Paris, Éd. du Seuil, 2000.

Franco Moretti et Laurent Jeanpierre, *Graphes, cartes et arbres: modèles abstraits pour une autre histoire de la littérature*, trad. Étienne Dobenesque, Paris, France, les Prairies ordinaires, DL 2008, 2008, 139 p.

⁷⁷⁸ Monica Ruocco, « La géographie du nouveau roman saoudien selon Yūsuf al-Muḥaymīd », *Arabian Humanities. Revue internationale d'archéologie et de sciences sociales sur la péninsule Arabique/International Journal of Archaeology and Social Sciences in the Arabian Peninsula*, février 2014.

" وانا مش جبل، انا ولد ابن 17 سنة..

سكتت

سكت

زاح عينه عني ومشى

مشيت

مشينا يومين." 779

« Je n'étais pas une montagne, mais un garçon de dix-sept ans.

Je me tus.

Il se tut.

Il détourna le regard et marcha.

Je marchai.

Nous marchâmes deux jours. »⁷⁸⁰

Le récit de l'exil s'achève avec le deuxième extrait de poésie de la pièce. Cette poésie joue un rôle central dans la dramaturgie. Elle raconte l'exil :

" نحنُ لم نبيك

ساعةً الوداع !

فلدينا

لم يكن وقتٌ

ولا دمع

ولم يكن وداع !

نحنُ لم نُدرك

لحظة الوداع

أنه الوداع

فأتى لنا البكاء؟! " 781

« On n'avait pas pleuré

À l'heure du départ

Car on n'avait

Ni temps

Ni larmes,

Et il n'y avait pas d'adieu.

On ne savait pas

⁷⁷⁹ 'Āmir Ḥl̥ḥel, *op. cit.*, p. 14.

⁷⁸⁰ Amer Hlehel, *op. cit.*, p. 15.

⁷⁸¹ 'Āmir Ḥl̥ḥel, *op. cit.*, p. 14.

Au moment du départ
Que c'était le départ,
Alors comment aurait-on pu pleurer ? »⁷⁸²

La suite de la poésie est donnée au moment du nouvel exil annoncé, après le départ de la famille du Liban pour un retour en Palestine alors devenue Israël :

" نحنُ لم نُدرِك
لحظة الوداع
أنه الوداع
فأتى لنا البكاء؟!
ونحنُ لم نسهر
ولم نغفُ
ليلة الرحيل!
ليلتها
لم يكن عندنا ليلاً
ولا نازاً
ولم يطلع القمرُ!"⁷⁸³

« On ne savait pas
Au moment du départ
Que c'était le départ
Alors comment aurait-on pu pleurer ?
On n'avait pas veillé
(Ni dormi)
La nuit du départ.
Cette nuit-là
On n'avait ni nuit ni feu,
Et la lune était absente. »⁷⁸⁴

Dans un article intitulé « D'arbres et de lunes : parcours intertextuels dans la littérature arabe contemporaine »⁷⁸⁵, Luc-Willy Deheuvels montre que la lune constitue un *topos* de la littérature arabe qui apparaît à partir des années 1960, dans un mouvement de renouveau esthétique et en opposition aux cadres établis de la poésie ancienne. La mention de la lune

⁷⁸² Amer Hlehel, *op. cit.*, p. 15, Taha Muhammad Ali, *op. cit.*, p. 91.

⁷⁸³ 'Āmir Ḥlĕḥel, *op. cit.*, p. 22-23.

⁷⁸⁴ Amer Hlehel, *op. cit.*, p. 23.

⁷⁸⁵ Luc-Willy Deheuvels, « D'arbres et de lunes », in Luc Deheuvels, Barbara Michalak-Pikulska, Paul Starkey, (éds.). *Intertextuality in modern Arabic Literature since 1967*, Manchester, Manchester University Press, 2009, p. 33-43.

dans cet extrait s'inscrit dans un réseau d'intertextualité poétique palestinienne et plus largement arabe. Ainsi, le choix de ce poème pour la récitation au récital et l'invitation à Londres de Samih al-Qâsim marque symboliquement l'entrée de Taha dans le monde de la poésie et des poètes. Le voyage à Londres est le premier à ne pas s'inscrire dans l'exil et le déplacement forcé. La fonction de ce lieu est différente de celle des autres lieux de la pièce :

" لندن؟ أنا بلندن؟ أنا في بلد اذاعة البي بي سي؟
انا في بلد المذيع الي كان يزفلنا أخبار اندحار رومل في الحرب العالمية الثانية؟
انا في بلد مرابط خيلنا؟ وبقراً شعر؟ شعر؟ قدام شعراء العرب كلهم؟"⁷⁸⁶

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

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

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

Nous arrivâmes à Londres. Et d'ailleurs, l'été à Londres est pareil que l'été à Nazareth. »⁷⁸⁷

L'évocation du souvenir de la BBC et des informations diffusées pendant la seconde guerre mondiale permet de créer une connivence avec le public sur le registre de l'humour. L'humour fonctionne également par un effet de chute avec la comparaison du climat estival de Londres à celui de Nazareth. Par cette comparaison, le poète exprime sa familiarité avec Londres, l'unique lieu de la pièce où il n'a pas été forcé de se rendre. La comparaison participe à formuler le sentiment d'exil intérieur développé dans *Taha*.

Sa venue à Londres lui ouvre les portes d'un nouveau monde et d'une nouvelle famille, transnationale et transterritoriale, celle de la communauté des poètes et des écrivains arabes. Les poètes constituent une famille, rassemblés autour de la langue arabe qui représente alors un repère face à l'instabilité provoquée par l'exil.

2.1.2. La langue contre l'exil

L'ancrage géographique linguistique est une réponse à l'exil et à la multiplication des lieux. Par ailleurs, dans le contexte particulier de la production dramaturgique palestinienne, le choix d'un registre de langue soulève des enjeux spécifiques à différents niveaux : celui de la langue arabe et de son continuum linguistique, celui du langage théâtral et celui de la situation particulière des Palestiniens en Israël⁷⁸⁸.

⁷⁸⁶ 'Āmir Hl̄ehel, *op. cit.*, p. 37.

⁷⁸⁷ Amer Hlehel, *op. cit.*, p. 35.

⁷⁸⁸ Voir la section 2.2 du chapitre 1 intitulée « La place de l'arabe dans la production palestinienne en Israël ».

Taha

Dans *Taha*, face à cette multiplication des lieux, Amer Hlehel fait le choix d'un registre de langue dialectal du Nord de la Galilée. Des caractéristiques phonétiques (réalisation des interdentes, lettres emphatiques, réalisation du *qāf*) sont relevées lors des représentations. Des caractéristiques graphiques apparaissent dans le texte, comme la chute de la hamza :

« أجيت »⁷⁸⁹ ; « دائماً »⁷⁹⁰ ;

Des caractéristiques phonologiques sont également propres au registre de langue choisi par l'écrivain (disparition du préfixe verbal *yā*, à la troisième personne à l'inaccompli avec la particule *b-* ; construction de la négation avec la suffixation de *-š* à l'inaccompli). D'un point de vue lexical, les termes issus du dialecte palestinien, en général, et palestinien du Nord d'Israël, plus précisément, sont nombreux (citer certains). Ce registre s'oppose à celui des extraits de poésie qui composent la pièce.

À portée de crachat

Hébreu, arabe et français sont les langues de la pièce *Rukab* que les différentes traductions démultiplient. Pour la version arabe, Taher Najib choisit un dialecte palestinien du triangle Nord, sa région, pour ancrer linguistiquement les problématiques dans un lieu particulier.

D'un point de vue graphique, on remarque par exemple la chute de la hamza :

« māy »⁷⁹¹

On remarque également l'allongement graphique de certaines voyelles pour indiquer une spécificité phonétique du registre dialectal :

« mīn »⁷⁹²

D'un point de vue phonologique⁷⁹³, certaines consonnes sont parfois réalisées. L'interdentale *dāl* :

« haḍūl al-šabāb »⁷⁹⁴

« Ces jeunes »⁷⁹⁵

L'interdentale emphatique *dād* :

⁷⁸⁹ Amer Hlehel, *op. cit.*, p. 3.

⁷⁹⁰ *Idem.*

⁷⁹¹ طاهر نجيب, *op. cit.*, p. 63.

⁷⁹² *Ibidem*, p. 44.

⁷⁹³ Remarques aux représentations de la pièce du 2 décembre 2013 au TNP à Jérusalem, du 11 juillet 2014 au Centre Européen de la Poésie à Avignon, et du 17 mai 2015 à Al-Kasaba à Ramallah.

⁷⁹⁴ طاهر نجيب, *op. cit.*, p. 11.

⁷⁹⁵ Taher Najib, *op. cit.*, p. 7.

« aw mā biḏīfū »⁷⁹⁶

« Ou ils n'ajoutent pas »⁷⁹⁷

Le *qāf* :

« kull l-waqt »⁷⁹⁸

« Tout le temps »⁷⁹⁹

D'un point de vue morphologique, on note la disparition du préfixe verbal *yā*, à la troisième personne à l'inaccompli avec la particule *b-* :

« biēṭla 'ū mnel-bēt yesharū »⁸⁰⁰

« Ils sortent de chez eux pour aller s'amuser »⁸⁰¹

La construction de la négation avec la suffixation de *-š* à l'inaccompli :

« bisawwarūš wa lā ešī »⁸⁰²

« À rien faire. »⁸⁰³

D'un point de vue lexical, les termes issus du dialecte palestinien, en général, et palestinien du Nord d'Israël, plus précisément, sont nombreux :

« ešī »⁸⁰⁴ (« une chose ») ; « ēš »⁸⁰⁵ (« quoi ? ») ; « akam »⁸⁰⁶ (« quelques ») ; « hadīke »⁸⁰⁷ (« cette ») ; « hadōlāk »⁸⁰⁸ (« ceux ») ; « hessah »⁸⁰⁹ (« encore ») ; « dašādīš »⁸¹⁰ (« djellabas »)

De la même manière que dans *Taha*, cet ancrage linguistique localisé s'oppose à la multiplication des lieux de la pièce : Ramallah⁸¹¹ ; le théâtre Al-Kasaba⁸¹² ; Paris, la cuisine

⁷⁹⁶ طاهر نجيب, *op. cit.*, p. 11.

⁷⁹⁷ Taher Najib, *op. cit.*, p. 7.

⁷⁹⁸ طاهر نجيب, *op. cit.*, p. 11.

⁷⁹⁹ Taher Najib, *op. cit.*, p. 7.

⁸⁰⁰ طاهر نجيب, *op. cit.*, p. 11.

⁸⁰¹ Taher Najib, *op. cit.*, p. 7.

⁸⁰² طاهر نجيب, *op. cit.*, p. 11.

⁸⁰³ Taher Najib, *op. cit.*, p. 7.

⁸⁰⁴ طاهر نجيب, *op. cit.*, p. 11.

⁸⁰⁵ *Ibidem*, p. 16.

⁸⁰⁶ *Ibidem*, p. 20.

⁸⁰⁷ *Ibidem*, p. 32.

⁸⁰⁸ *Ibidem*.

⁸⁰⁹ *Ibidem*.

⁸¹⁰ *Ibidem*, p. 66.

⁸¹¹ Taher Najib, *op. cit.*, p. 7.

⁸¹² *Ibidem*, p. 12.

chez la femme qu'il aime⁸¹³, les stations de métro République et Opéra⁸¹⁴, l'aéroport Charles-de-Gaulle et le terminal 2A⁸¹⁵; l'agence de voyages et un bord de Seine⁸¹⁶; le boulevard Voltaire⁸¹⁷, la place de la Bastille⁸¹⁸, le boulevard Saint-Michel⁸¹⁹, le boulevard Saint-Germain⁸²⁰, le café Molière⁸²¹, la place Saint-Sulpice⁸²², la place Saint-Placide⁸²³, la rue Saint-Jacques⁸²⁴ et la place du Châtelet⁸²⁵; les salles d'attente dans les deux aéroports⁸²⁶; l'avion⁸²⁷; l'aéroport Ben Gourion et Tel Aviv⁸²⁸; la rue King-George à Tel Aviv⁸²⁹.

Cette multiplication des lieux entraîne une forme de fragmentation spatiale qui s'accompagne d'une fragmentation temporelle.

2.2. La fragmentation de l'espace-temps de l'exil

Le récit de l'exil se construit sur une fragmentation de l'espace-temps.

Dans *Taha*, le poète découpe son récit en différentes périodes qui s'organisent autour d'un axe temporel, avant et après la période centrale qui est celle de l'exil de Palestine. Avant l'exil, il raconte le déroulement de sa vie selon différentes étapes : la naissance, l'entrée dans le monde de la connaissance, l'arrivée d'Amira dans sa vie. Après l'exil, il décrit la vie au Liban, le retour et la vie à Nazareth, la deuxième naissance, symbolique, et la vie poétique. Dans ce récit, Taha prend la place du conteur et du poète. Le texte se construit autour de trois pôles de la littérature : poésie, théâtre, autobiographie. Ces pôles entretiennent des relations les uns avec les autres et s'entremêlent pour donner lieu à une autre forme de fragmentation, au niveau du fond et de la forme.

La première scène commence par une mention d'un lieu et d'un temps relatifs :

⁸¹³ *Ibidem*, p. 19.

⁸¹⁴ *Ibidem*.

⁸¹⁵ *Ibidem*.

⁸¹⁶ *Ibidem*, p. 20.

⁸¹⁷ *Ibidem*, p. 25.

⁸¹⁸ *Ibidem*.

⁸¹⁹ *Ibidem*.

⁸²⁰ *Ibidem*.

⁸²¹ *Ibidem*.

⁸²² *Ibidem*.

⁸²³ *Ibidem*.

⁸²⁴ *Ibidem*.

⁸²⁵ *Ibidem*.

⁸²⁶ *Ibidem*, p. 35.

⁸²⁷ *Ibidem*, p. 31.

⁸²⁸ *Ibidem*, p. 33.

⁸²⁹ *Ibidem*, p. 36.

" المشهد 1 "

طه:

"فاطمة، بكرا روجي اشترى لطفه بسطار، بدنا نوديه عمدرسة البلدية يكمل تعليمه"
بسطار ومدرسة؟ آآبييه... بداية عصري الذهبي..
دايماً بحلم البس بسطار.."⁸³⁰

« Scène 1

- Taha :

« Fatima, demain, va acheter des bottes pour Taha. On va l'envoyer à l'école communale pour qu'il reçoive une bonne éducation. Il va devenir quelqu'un. »

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

J'avais toujours rêvé de porter des bottes. »⁸³¹

Dans cette première scène, le temps et l'espace ne sont pas précisés. Ils s'inscrivent dans une dimension spatio-temporelle propre à la vie du poète-monologuant et donc, interne au récit qui va être livré sur scène par la suite.

La deuxième scène se déroule dans un lieu et un temps différents et en apparence coupés de ceux de la scène qui précède :

" المشهد 2 "

"الحمد لله على سلامتک يا ام طه ومبروك يوسف"

"الله يسلمک يا أبو طه، يتربّأ بعزّک"⁸³²

« Scène 2

« Félicitations Umm Taha pour la naissance du petit Yousef ! »

« Que Dieu te bénisse, Abou Taha et qu'il grandisse dans la protection de Dieu ! »⁸³³

La spatio-temporalité interne au récit se développe dans la deuxième scène, mais dans un temps différent de celui de la scène précédente, celui de la naissance du frère du poète, et dans un espace qui n'est pas non plus précisé.

De la même manière, la troisième scène s'inscrit dans une dimension spatio-temporelle différente de ce qui précède et de ce qui suit :

⁸³⁰ 'Āmir Ḥlēhel, *op. cit.*, p. 3.

⁸³¹ Amer Hlehel, *op. cit.*, p. 4.

⁸³² 'Āmir Ḥlēhel, *op. cit.*, p. 5.

⁸³³ Amer Hlehel, *op. cit.*, p. 6.

" المشهد 3

الحاجة تحولت لمتعة، جمعت شوية مصاري،
وفتحت الشبّاك.. شبّاك الديوان عنّا بطلّ عالطريق الرئيسية،
عبيت الرفوف دحّان وشوكلاطة وحلاوة وعلكة واقلام.
(...)

المشهد 4

"تعال يا طه نروح عند دار عمّك نباركله، أخته بنت.."
رحنا، فتنا عالدار، إمي زغردت وأبوي كبر وهللّ وعبط عمي.⁸³⁴

« Scène 3

Le besoin devint un plaisir. Je commençai à avoir un peu d'argent. J'ouvris un kiosque. La fenêtre de notre salon donnait sur la rue principale. Je remplis les étagères de cigarettes, de chocolats, de confiseries, de chewing-gums et de crayons.

(...)

Scène 4

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

Nous allâmes. Nous entrâmes dans la maison, ma mère poussa des youyous, mon père remercia Dieu et embrassa mon oncle.⁸³⁵

La scène 3 se déroule à Nazareth dans la maison de famille du poète et la scène 4 se déroule dans la maison de son oncle paternel. Aucune autre indication de lieu n'est donnée. Le temps reste interne au récit.

La scène suivante, la scène 5, ne s'inscrit pas non plus dans une continuité spatiale ou temporelle avec la scène 4 :

" المشهد 5

قلّي: "يا مسهل؟"
قلّنه: "نازل عالناصره"
"خير"
"بدي اشترى شوية بضاعة للدكانة"
"شو بدك تشتري؟"

⁸³⁴ 'Āmir Hl̥ehel, *op. cit.*, p. 7-9.

⁸³⁵ Amer Hlehel, *op. cit.*, p. 8-11.

"عادي، سكر ورز وقهوة وشوية حلاوه وغازوز وكاز ، الدنيا رمضان والعيد قرب. والشغل بكتر"
"تحطش كل مصرياتك عالغراط، خلّي معنا شوية مصاري عجنب"
"لا ما هو بدي اشتريلي كم سخل"
قاعد تحت التينة مواع البريموس وعم بطبخ قهوته تيسقيها لضيوفه في المسا.⁸³⁶

« Scène 5

Il dit : « Où ? »

Je répondis : « A Nazareth. »

Il demanda : « Pour quoi faire ? »

« - Je voudrais acheter quelques produits pour la boutique.

- Que veux-tu acheter ?

- Comme d'habitude. Du sucre, du riz, du café, quelques sucreries, des sodas et du gaz. C'est Ramadan et l'Aïd approche. On va avoir du travail.

- Ne dépense pas tout ton argent en achats, mets en de côté.

- Mais je voudrais acheter aussi des agneaux pour le pâturage du printemps. »

Il était assis sous le figuier, le réchaud allumé, il préparait le café pour le servir aux invités de la soirée. »⁸³⁷

Cette scène mentionne un lieu précis, la ville de Nazareth et se déroule chez le poète à Saffuriya. À nouveau, le moment est donné, un soir, mais le temps n'est pas précisé.

La scène 6 s'ouvre de la même manière :

" المشهد 6

يوم ما قررت أحكي لأبوي اني بدي نروح نطلب أميرة من دار عمي،
كنت سارح في السحول في السهل، الدنيا ليل، والقمر بدر.⁸³⁸

« Scène 6

Le jour où j'avais décidé de parler à mon père de ma volonté de demander la main d'Amīra chez mon oncle, je faisais paître le troupeau. Il faisait nuit et la lune était pleine. »⁸³⁹

De nouveau, cette scène s'ouvre sur une mention d'un lieu incertain, « un champ » et d'un moment inconnu « un soir ».

⁸³⁶ 'Āmir Ḥlēhel, *op. cit.*, p. 11.

⁸³⁷ Amer Hlehel, *op. cit.*, p. 12.

⁸³⁸ 'Āmir Ḥlēhel, *op. cit.*, p. 13.

⁸³⁹ Amer Hlehel, *op. cit.*, p. 14.

La scène 7 se construit différemment. Elle raconte l'exil au Liban et constitue donc une rupture dans le récit. Elle ne contient pas de mention de lieu, ni du temps et introduit la récitation poétique pour la première fois dans la pièce.

À partir de la scène 8 la structure engagée jusqu'alors est modifiée : le récit ne tourne plus autour d'un axe spatio-temporel, mais uniquement autour d'un axe spatial.

La scène 8 déjà citée⁸⁴⁰ se déroule à Bint Jbeil, dans la maison d'un des membres de la famille Al-Bazzi. Aucune indication de temps n'est donnée.

La scène 9 fonctionne différemment à la manière de la scène 7, sans indication de lieu ni de temps. Elle sera étudiée plus tard. Elle raconte le deuxième voyage de la famille, qui donnera lieu à l'autre forme d'exil, celle de l'exil intérieur, qui sera racontée dans la scène 10 :

" المشهد 10 "

وصلنا، البلد صار شكلها غير، حتى الهوا صارت ريحته غير
وقالونا انه رجعة على صفورية ما في، وانه البلاد بطل اسمها فلسطين صارت إسرائيل⁸⁴¹

« Scène 10

Nous arrivâmes. Le pays avait changé. Même l'air n'avait plus la même odeur. On nous dit qu'il n'était pas possible de rentrer à Saffuriya. On nous dit que le pays ne s'appelait plus Palestine, mais Israël. »⁸⁴²

Cette scène annonce le début d'une nouvelle période dans la vie du poète et de sa famille suite au deuxième déplacement. Le temps n'est pas mentionné.

À la scène 11, un autre lieu est mentionné :

" المشهد 11 "

بعد ما ابوي سلم على الحاكم العسكري.. والحاكم سلمنا الهويات،
وفهمنا إنه فش شو نعمل بالرينة، حملنا شراننا واستأجرنا غرفة بالسوق بالناصرية..⁸⁴³

« Scène 11

Après que mon père ait dîné avec le gouverneur et que le gouverneur nous ait délivré des papiers d'identité, nous comprimes que nous n'avions rien à faire à Reineh⁸⁴⁴. Nous prîmes nos affaires et louâmes une chambre dans le marché de Nazareth. »⁸⁴⁵

⁸⁴⁰ Voir p. 180.

⁸⁴¹ 'Āmir Ḥlēhel, *op. cit.*, p. 24.

⁸⁴² Amer Hlehel, *op. cit.*, p. 24.

⁸⁴³ 'Āmir Ḥlēhel, *op. cit.*, p. 26.

Cette scène s'ouvre sur l'installation de la famille du poète dans un nouveau lieu, Nazareth.

La scène 12 qui décrit les derniers moments de la vie du père du poète⁸⁴⁶ l'espace de la maison familiale à Nazareth est suggéré :

" المشهد 12 "

جمعنا حواليه و هوي عالفراش. "847

« Scène 12

Je me souviens. Il était allongé sur son lit et nous étions réunis autour de lui. »⁸⁴⁸

Cette scène marque une nouvelle étape dans le récit de vie du poète.

Les deux scènes qui suivent la scène 12 fonctionnent différemment et seront étudiées par la suite.

Enfin, la scène finale, la scène 15 annonce un nouveau départ, différents des précédents car il n'est pas le résultat d'un exil forcé :

" المشهد 15 "

اتصلّي سميح وقال: "حصّر حالك طالعين على لندن، في احتفال للشعراء العرب كلهم"
قاتلّه: "والمطلوب؟"

قال: "شو المطلوب.. انتي جاي وبدك تقرا من قصائدك في وحده من الأمسيات"

لندن؟ أنا بلندن؟ أنا في بلد اذاعة النبي بي سي؟

انا في بلد المذيع الي كان يزفلنا أخبار اندحار رومل في الحرب العالمية الثانية؟

انا في بلد مرابط خيلنا؟ وبقراً شعر؟ شعر؟ قدام شعراء العرب كلهم؟"⁸⁴⁹

«Scène 15

Samih m'appela et me dit : « Prépare-toi, nous allons à Londres pour un récital poétique de tous les poètes arabes ». Je lui répondis : « Et qu'est-ce qui m'est demandé ? »

Il dit : « Demandé ? Tu viens et tu récites des poèmes. »

⁸⁴⁴ Reineh est une petite ville située à la périphérie-nord de la ville de Nazareth.

⁸⁴⁵ Amer Hlehel, *op. cit.*, p. 26.

⁸⁴⁶ Voir p. 135.

⁸⁴⁷ 'Āmir Ḥlēḥel, *op. cit.*, p. 29.

⁸⁴⁸ Amer Hlehel, *op. cit.*, p. 29.

⁸⁴⁹ 'Āmir Ḥlēḥel, *op. cit.*, p. 37.

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

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

Moi là-bas ? Moi qui lis des poèmes ? Devant tous les grands poètes arabes ? »⁸⁵⁰

Ainsi, en s'appuyant sur les repères donnés par le poète dans son récit, le fonctionnement indépendant des scènes 1, 2, 3, 4, 5, 6, 8, 10, 11, 12 et 15 émerge.

La construction spatio-temporelle du début de chaque scène montre les procédés internes à la pièce. Les scènes 7, 9, 13 et 14 ont une fonction différente. Elles ne comportent pas d'indications de lieu ou de temps.

La scène 7, déjà évoquée⁸⁵¹, s'attache à évoquer le souvenir de l'ami perdu, Qassim. Elle introduit la poésie pour la première fois dans la pièce. La poésie sert à la construction du souvenir et à son expression sur scène. Une forme de poésie autobiographique sur scène émerge dans cette scène.

La scène 9 ne donne aucune indication de temps et d'espace. Elle livre le récit de la mort de la sœur du poète, Ghazale, événement déclencheur du nouveau départ de la famille et qui donnera lieu à la forme d'exil intérieur suite au nouvel exil géographique qui conduit la famille du poète en Israël. Mahmoud Darwich l'exprime de cette manière : « Lors de ma visite, trop courte, en Palestine, j'ai naturellement cru à un moment que mon exil serait terminé. Mais c'était l'effet passager d'une joie débordante. Maintenant, je ne me fais pas d'illusions : élire demeure ne met pas fin à l'exil. »⁸⁵²

La scène 14 est constituée de la poésie adressée à Amira comme une élégie funèbre. C'est par ce poème que Taha assume le poète qu'il est et qu'il avait cherché à faire taire depuis sa naissance.

La scène 13 est celle de sa naissance symbolique en tant que poète avec la récitation de la poésie intitulée « Le quatrième poème. La colombe partie dans le train de l'hiver », déjà évoquée⁸⁵³. La poésie s'ouvre sur l'expression de ce sentiment d'exil intérieur :

" المشهد 13

أميرة !

⁸⁵⁰ Amer Hlehel, *op. cit.*, p. 35.

⁸⁵¹ Voir 2.1.1 du chapitre 3 intitulée « Le souvenir de soi, entre récit et poésie ».

⁸⁵² Mahmoud Darwich, *op. cit.*, p. 99.

⁸⁵³ Voir p. 193.

عندمَا يَرْحَلُ أَجْبَاؤُنَا
 كَمَا رَحَلْتِ
 تَبْدَأُ فِي دَاخِلِنَا هِجْرَةً لَا تَنْتَهِي
 وَبِحَيَا مَعْنَا يَقِينٌ
 أَنْ كُلَّ مَا هُوَ جَمِيلٌ
 فِيْنَا وَمِنْ حَوْلِنَا
 مَا عَدَا الْخُزْنَ
 يَرْحَلُ، يُغَادِرُ، وَلَا يَعُودُ.⁸⁵⁴

« Amira,
 Lorsque nos aimés s'en vont
 Comme toi
 Une migration sans fin commence en nous
 Une certitude nous accompagne
 Que tout ce qui est beau
 En nous et autour de nous,
 Excepté la tristesse,
 S'en va
 Sans jamais revenir. »⁸⁵⁵

Ce poème annonce une nouvelle spatio-temporalité caractérisée par l'inconnu : ni le temps ni le lieu ne sont donnés. Il s'agit en fait d'un état intérieur au poète. Une fois sa condition de poète acceptée⁸⁵⁶, Taha entre dans la communauté des poètes arabes, au cours d'un récital qui se tient à Londres, comme un rite initiatique d'entrée. Un nouveau départ est raconté. Ce départ n'est pas le résultat d'un exil forcé et ne donne pas lieu à un sentiment d'exil intérieur, mais il conduit le poète à trouver un foyer symbolique et poétique.

Ainsi, les 15 scènes qui constituent le texte de *Taha* apparaissent comme des instantanés de l'histoire de la vie du poète. Cette fragmentation du récit suggère la fragmentation dans l'espace causée par l'exil, et alors vécue dans le temps.

⁸⁵⁴ 'Āmir Ḥlēhel, *op. cit.*, p. 33.

⁸⁵⁵ Amer Hlehel, *op. cit.*, p. 31, Taha Muhammad Ali, *op. cit.*, p. 47.

⁸⁵⁶ Voir p. 123.

Conclusion de chapitre

La nature du monologue, à savoir une parole solitaire sur scène, offre à la création palestinienne une réponse aux problématiques posées par la difficile réunion des conditions matérielles nécessaires à la pratique théâtrale. Cette forme réduite du théâtre se construit sur la parole et le récit. Ces deux éléments ont été mis en lumière dans les chapitres précédents comme des caractéristiques de l'écriture dramaturgique palestinienne. Ainsi, la parole solitaire offre aux Palestiniens un mode d'expression privilégié pour livrer le récit de leur exil, ou plutôt, de leurs exils. Car l'exil des Palestiniens est double. Il est d'une part géographique en raison d'événements historiques. D'autre part, l'exil peut être intérieur et psychologique. C'est le sentiment d'être étranger sur sa propre terre et dans sa nation.

Pour ces raisons matérielles et esthétiques, la forme monologuée s'est développée dans le champ de la création palestinienne depuis le début des années 2000. Une nouvelle étape dans l'histoire du monologue palestinien est franchie avec *À portée de crachat* de Taher Najib en 2006. Elle entraîne le développement de la pratique de l'écriture monologuée dans le champ de la production palestinienne. Sur les six pièces du corpus, quatre sont des monologues : *À portée de crachat*, *Dans l'ombre du martyr*, *En dehors* et *Taha*. Cette large part du monologue dans le corpus est représentative de la situation du monologue dans la création palestinienne contemporaine. Par ailleurs, ces quatre pièces représentent les foyers majeurs des productions palestiniennes qui sont ceux de cette étude : Jérusalem, avec *Dans l'ombre du martyr*, la Palestine avec *En dehors* et Israël avec *À portée de crachat* et *Taha*. Aussi, les deux autres pièces du corpus qui ne sont pas monologuées se construisent sur une acmé dramatique sous forme de monologue. La récitation de la lettre de Walid Dakka intitulée *Pour l'enfant à venir*⁸⁵⁷ clôt *Le temps parallèle* à son paroxysme. Le monologue inaugural d'*Un demi-sac de plomb* tient une fonction clé dans la dramaturgie car il annonce la spécificité de la pièce : la tridimensionnalité temporelle et la double dimension spatiale.

La singularité de l'écriture d'une parole solitaire implique des spécificités dont la forte charge fonctionnelle et symbolique des objets. Leur fonction décorative habituelle est dépassée. Ils occupent une place dans la dramaturgie égale à celle du monologuant seul sur scène. Effectivement, ils incarnent parfois les autres personnages et donnent une matérialité à ces absents de la scène. Une forme de langage matériel se développe sur scène avec la présence

⁸⁵⁷ Voir p. 141.

de ces objets. Ils supportent la parole et ses vides. Ils participent à la formulation d'un sentiment difficile à exprimer uniquement par les mots, comme celui de l'exil intérieur.

Le monologue offre un espace pour l'expression de l'intériorité montrée au public. Cette intériorité crée une relation étroite avec le public de la représentation.

Les pièces se construisent sur une spatialité complexe qui est une conséquence de l'exil. Les personnages traversent des lieux multiples qu'ils décrivent. Les multiples lieux occupent une fonction centrale dans l'élaboration, non seulement de la dimension spatiale des pièces mais également de la dimension temporelle. L'espace-temps apparaît dans une forme fragmentée.

Chapitre 5

Le lieu personnage

Des lieux multiples émergent dans les pièces et les personnages voyagent, contraints ou volontaires, dans ces différents espaces. La ville constitue le cadre principal des productions palestiniennes de la dernière décennie. Deux villes occupent largement les descriptions : Jérusalem et Haïfa.

La force d'expression qu'elles offrent et leur puissance symbolique marquent tellement les personnages qu'ils sont les représentants des lieux qu'ils ont habités, qu'ils habitent ou qu'ils rêvent d'habiter. Ces deux espaces urbains se présentent comme l'incarnation de deux modèles qui s'opposent mais qui partagent aussi des caractéristiques communes à l'image de leurs habitants, Palestiniens.

1. La ville de Jérusalem dans *Un demi-sac de plomb*

Le chapitre précédent a montré que la construction dramaturgique d'*Un demi-sac de plomb* s'élabore à partir de la spatialité propre au moment de la représentation⁸⁵⁸. L'élaboration de cette spatialité spécifique et inscrite dans le temps de la représentation alimente la construction de l'espace dans le texte qui y occupe une fonction centrale. La pièce livre une description de la ville de Jérusalem qui se réalise selon différentes modalités.

Les traditions construisent le récit, mythique, folklorique ou historique de la ville. Elles participent à l'expression d'une ode dédiée à la ville. La ville tient une place tellement importante dans le texte qu'elle concurrence les personnages au point qu'ils incarnent finalement le lieu qu'ils racontent, qu'ils habitent et qu'ils défendent. Ces procédés participent à l'opération de patrimonialisation déjà évoquée⁸⁵⁹.

1.1. La description de la ville et ses différentes traditions

La description de Jérusalem dans *Un demi-sac de plomb* s'établit autour des deux éléments constitutifs des représentations largement répandues de la ville : le sacré et le politique. La pièce reprend ces éléments et construit une nouvelle représentation de la ville de Jérusalem.

⁸⁵⁸ Voir la section 1.1.4 du chapitre 4 intitulée « Le monologue inaugural d'*Un demi-sac de plomb* ».

⁸⁵⁹ Voir p. 129.

1.1.1. Jérusalem, le sacré et le politique

Les différents noms de la ville sont donnés par le personnage d'Iwaz, au cours d'une scène de théâtre d'ombres :

" عيواظ:

احنا بالقدس يا هيبيله، القدس الشريف، بيت المقدس، ييوس، ايليا كابيتولينا، اورسالم، النُدس يا خالص.⁸⁶⁰

« Iwaz :

Nous sommes à Jérusalem, espèce de sot ! Bayt al-šarīf, bayt al-maqdis, Yābūs, Aelia Capitolia, Ūrusālim, al-'Uds. »⁸⁶¹

Ces noms font référence aux différentes périodes de l'Histoire de la ville et en « vertu du principe que la pluralité des noms prouve l'excellence de celui qui les porte. »⁸⁶². L'ouvrage *Ithāf al-ahīṣṣā'* d'al-Suyūṭī (9b 10b) recense dix-sept noms arabes pour désigner Jérusalem.

Le premier terme utilisé par le personnage d'Iwaz, *Bayt al-šarīf*, signifie littéralement l'« auguste maison ».

Aelia Capitolia est le nom de la ville romaine donné après sa reconstruction par les Romains suite à la révolte de Bar Kokhba en 200 avant notre ère. Le nom est donné d'après le gentilice d'Hadrien (Aelius Hadrianus) et en l'honneur de Jupiter Capitolin⁸⁶³.

Bayt al-maqdis est utilisé dès les premiers siècles de l'islam où le nom complet de Jérusalem est « Aelia, la ville du Temple » (إيليا مدينة بيت المقدس)⁸⁶⁴. *Bayt al-maqdis* est resté et est employé notamment pour des raisons religieuses ou politiques à l'époque contemporaine. *Bayt al-maqdis* vient de l'araméen et signifie « la maison du temple ».

Yabūs est le nom d'une des anciennes tribus de la ville et est encore utilisé actuellement pour désigner Jérusalem. Il fait référence à un passé arabe ancien.

Ūrusālim vient de *Ūrušālīm*, l'arabisation du terme araméen *Uršlem* et du terme hébreu *Ūršālēm* que la tradition chrétienne utilise également. On trouve dans les sources historiques et même dans la poésie arabe ancienne diverses versions arabes de l'hébreu.

Al-'uds dans le dialecte palestinien de Jérusalem où la consonne occlusive vélaire *qāf* n'est pas réalisée, à l'instar des autres dialectes proche-orientaux, ou *al-Quds* dans le registre de

⁸⁶⁰ Kāmil al-Bāšā, *op. cit.*, p. 7.

⁸⁶¹ Kamel El Basha, *op. cit.*, p. 9.

⁸⁶² *Encyclopédie de l'Islam. Tome V, Khe-Mahi*, Leiden, Pays-Bas, France, E.J. Brill, 1986, xviii+1254; lvii p., p. 321-340.

⁸⁶³ Katell Berthelot, Julien Loiseau et Yann Potin, *Jérusalem: histoire d'une ville-monde des origines à nos jours*, éd. Vincent Lemire, Paris, Flammarion, 2016, p. 91-100.

⁸⁶⁴ *Ibidem*, p. 183-185.

l'arabe standard et classique avec réalisation du *qāf*, est l'appellation arabe la plus courante pour désigner la ville de Jérusalem.

La mention de ces différentes appellations de la ville dans le texte de la pièce et leur emploi donnent à la ville une dimension fortement littéraire. Elles inscrivent Jérusalem dans une histoire ancienne.

1.1.2. La mention de Jérusalem

Dans ce texte où la ville de Jérusalem tient une place centrale, paradoxalement, une seule description du lieu est donnée au cours d'une scène de théâtre d'ombres :

" عيواظ :

سور كبير وسواق مسكرة ومسجد وكنيسة بيجهم العالم من كل مكان واللي ما بيزورهم بيحلم فيهم، مذكوره بالقران والانجيل والتوراه، دارت عليها حروب في شوارعها وفي الدروب، شو بتكون يا فهمان ؟

كراكوز :

صعبه هاي! عيواظ :

يحرق حريشك شو بتحب تتهبل، ولك هاي قدس الأقداس مدينة بيتقاتلو عليها الناس !

كراكوز :

ما عرفتها!⁸⁶⁵

«- lwaz :

D'épaisses murailles de rempart, des marchés couverts, une mosquée et une église que le monde entier vient visiter et dont rêvent ceux qui n'y sont pas venus. Mentionnée dans le Coran, dans la Bible et dans la Torah, Jérusalem a vu les guerres se succéder jusque dans ses rues et ses ruelles. C'est comme ça, tu comprends ?

- Karakoz :

Difficile...

- lwaz :

Maudit sois-tu, tu aimes faire le sot ! Mais enfin, c'est Jérusalem. La ville sainte, la ville pour laquelle le monde entier se bat.

- Karakoz :

Je n'avais pas compris. »⁸⁶⁶

Cette unique et brève description n'est pas le levier de la construction de la centralité de la ville dans la dramaturgie. C'est par les personnages, marqués par la ville à un point qu'ils finissent par se confondre avec elle, que la centralité de Jérusalem apparaît dans *Un demi-sac*

⁸⁶⁵ Kamel El Basha, *op. cit.*, p. 7.

⁸⁶⁶ Kamel El Basha, *op. cit.*, p. 9.

de plomb. Les caractéristiques de ces personnages construisent une image poétique de la ville qui elle-même donne aux personnages une personnalité spécifique. Les liens étroits entre les personnages et le lieu participent à l'élaboration de « paysages personnages » tel que l'a développé Jean-Pierre Richard⁸⁶⁷. Pour lui, la description du lieu participe à la construction des personnages : « la marque du rapport ancien, profond et passionnel, qui, pour le meilleur et pour le pire, a relié l'un à l'autre un monde et un corps. »⁸⁶⁸. La construction d'un imaginaire visuel, notamment par l'écran et les ombres du théâtre d'ombres, donne à voir la ville de Jérusalem sur scène.

1.1.3. Célébrer la ville de Jérusalem : une ode dramaturgique

La forme et le fond contribuent à chanter la ville. Des techniques d'écriture sont employées pour toucher le public de la représentation et susciter la mémoire individuelle et collective. Le tapuscrit indique d'ailleurs qu'elle est « la pièce de Jérusalem » (مسرحية القدس⁸⁶⁹) et la représentation est désignée comme « une soirée hiérosolymitaine » (سهرة مقدسية⁸⁷⁰). La pièce mobilise le témoignage individuel et la valeur historique pour la construction d'une mémoire collective et contre l'oubli. Kamel El Basha exprime cette volonté dès le début de la pièce dans le tapuscrit :

" ملاحظات لا بد منها:

مشاهد كراكوز وعبواظ كتبت بتصريف استنادا إلى ما توارثه المخايلون من أدب شعبي. مشهد دواء الصوت المزعج: كتب كما أورده واصف جوهرية في مذكراته.⁸⁷¹

« **Remarque importante**

Les scènes de Karakoz et lwaz ont été créées en puisant dans l'héritage laissé par les praticiens du théâtre d'ombres et de la littérature populaire.

Les scènes qui se déroulent sur un fond sonore très fort et dérangeant ont été écrites suivant les descriptions et les récits livrés par les témoignages et les souvenirs. »⁸⁷²

La pièce cherche à faire renaître un patrimoine par le témoignage et la consignation de la mémoire :

⁸⁶⁷ Jean-Pierre Richard, *op. cit.*

⁸⁶⁸ *Ibidem*, p. 34.

⁸⁶⁹ Kamel El Basha, *op. cit.*, p. 1.

⁸⁷⁰ Page facebook de la pièce, consultée le 27 janvier 2014.

⁸⁷¹ Kāmil al-Bāšā, *op. cit.*, p. 1.

⁸⁷² Kamel El Basha, *op. cit.*, p. 1.

المسرحية: هي محاولة لاعادة احياء مسرح خيال الظل، تدمج بين الممثلين ودمى خيال الظل، نحاول فيها الدمج بين تقاليد هذا الشكل المسرحي وبين العودة بذاكرتنا للفترة التاريخية التي شهدت نضالات العظماء من رجالات القدس.⁸⁷³

« La pièce est une tentative de faire renaître le théâtre d'ombres en mêlant des scènes jouées par des comédiens et des scènes jouées par les figures du théâtre d'ombres. Nous essayons dans cette pièce de mêler les pratiques et les formes traditionnelles de théâtre et les souvenirs de cette période de l'histoire qui a été le témoin de grands hommes. »⁸⁷⁴

Une ode à la ville est récitée par Camélia :

«تبدأ كميليا بالقاء القصيده القاء شعريا ثم يبدأ صالح بالعرف لتتحول القصيده بالتدريج الى اغنية يغنيانها معا) القدس

بلد الياسمين والريحان والزعتر

فيها القلب هيمان

والعين تذرف دمع

تلطخ الحيطان

من مشهد الطغيان

فوق السور بتمختر

عروس متوجه على قمة جبل

بحضنها سور صخور

بلمع بضو الشمس

كالبلور والمرمر

يا ملظمه يا مسخمه اصحي على حالك

زيدي عدوك قهر تنقول نيالك⁸⁷⁵

« (Camélia commence à réciter une poésie. Saleh se met à jouer et la récitation poétique devient progressivement un chant. Saleh chante avec elle) :

Jérusalem

Pays du jasmin, du basilic et du thym

Où le cœur est fou amoureux

L'œil pleure abondamment des larmes

Qui éclaboussent les murs

En assistant aux scènes des despotes

Au-dessus des remparts, Jérusalem se pavane

⁸⁷³ Page facebook de la pièce, consultée le 27 janvier 2014.

⁸⁷⁴ *Idem*.

⁸⁷⁵ Kāmil al-Bāšā, *op. cit.*, p. 32.

Telle une mariée couronnée au sommet de la montagne
Dans son enceinte de remparts rocheux
Luisants sous la lumière du soleil
Comme le cristal et le marbre.
Ô endeuillée, ô humiliée, réveille-toi !
Écrase ton ennemi et oppresse-le un peu plus, qu'on dise : « je t'envie ». »⁸⁷⁶

La récitation de ce poème composé spécialement pour la pièce contribue à éveiller les sens du public par l'exploitation d'un champ lexical spécifique et à stimuler la mémoire individuelle et collective. Les termes « jasmin », « basilic » et « thym » suscitent le sens de l'odorat et la mémoire olfactive des spectateurs. Les termes « œil », « pleure », « assistant », « luisants » et « lumière » s'inscrivent dans le champ lexical de la vision.

Le poème se construit également sur la confrontation de deux champs lexicaux : le minéral et le vivant. Le monde minéral, suggéré par les termes « remparts », « montagne », « remparts rocheux », « cristal » et « marbre » s'oppose au monde vivant que les termes « larmes », « se pavane », « mariée » évoquent. La succession d'adjectifs qualificatifs à l'avant-dernier vers enrichit ce champ thématique de la vie. L'emploi des outils de comparaison « telle » et « comme » permet d'exprimer la victoire de Jérusalem, vivante, contre la menace et la mort. La déclamation de cette poésie renforce le sentiment d'appartenance à la ville et encourage le public à poursuivre la lutte pour la préserver et la garder.

Le succès rencontré au cours des représentations, particulièrement auprès des classes populaires du public de Jérusalem et de ses populations âgées⁸⁷⁷, souligne la centralité de la mémoire érigée et célébrée dans *Un demi-sac de plomb*.

⁸⁷⁶ Kamel El Basha, *op. cit.*, p. 39-40.

⁸⁷⁷ Après avoir assisté à plus d'une centaine de représentations (voir le carnet de représentations en annexe) dans les théâtres palestiniens (Jérusalem, Ramallah, Bethléem, Haïfa, Acre), une autre caractéristique de la pratique théâtrale en Palestine apparaît. Il s'agit plus précisément de la spécificité du public des théâtres palestiniens qui est majoritairement composé de spectateurs issus des milieux populaires et dont le niveau d'éducation est moyen. Cette spécificité est particulièrement visible à Jérusalem. Dans une ville fortement internationalisée et dont les élites sont acculturées voire plus familières des cultures française, américaine ou britannique qu'elles préfèrent à la culture locale en arabe. Les classes populaires se rendent au théâtre car il est le seul lieu de culture et de divertissement dont la pratique se fait en langue arabe, l'unique langue maîtrisée par ces personnes. Les élites culturelles quant à elles ne se rendent pas au théâtre. Elles s'intéressent plus aux autres formes d'art, comme les arts visuels ou la musique. Elles assistent aussi aux événements organisés par les centres culturels étrangers.

Par ailleurs, les chapitres précédents de cette étude ont montré que le théâtre palestinien se construit à partir des formes locales du récit et du conte. Au contraire des autres théâtres arabes, comme le théâtre libanais ou le théâtre syrien, le phénomène d'importation du théâtre dans sa forme européenne est beaucoup moins fort en Palestine. En 2017, le théâtre reste une pratique locale qui attire alors les personnes des milieux populaires. Cette situation de la réception du théâtre palestinien lui donne un caractère d'exception dans l'histoire du théâtre arabe et au-delà.



Public rassemblé dans le hall avant une représentation d’*Un demi-sac de plomb*. Page Facebook de la pièce.

Cette ode introduit le récit de bataille de Qastal :

"(تظهر صورة ساحة معركة القسطل على شاشة خيال الظل)"⁸⁷⁸

« (La photo de la place où s'est tenue la bataille de Qastal apparaît à l'écran du théâtre d'ombres.) »⁸⁷⁹

Pendant qu'elle chante une ode à Jérusalem, accompagnée par la musique du luth, le théâtre d'ombres se met en place pour laisser la place au récit de cette bataille du 7 avril 1948, au cours de laquelle Abd al-Kader al-Husseini (عبد القادر الحسيني, 1907-1948), combattant palestinien contre les milices juives est mort en martyr.

1.2. Des « paysages personnages »

L'étude des personnages d’*Un-demi sac de plomb* et de leurs caractéristiques participe à la description de la ville dans la pièce.

1.2.1. Le personnage d’Abd al-Kader al-Husseini : le héros martyr

Personnage historique, Abd al-Kader incarne dans *Un demi-sac de plomb* une figure de héros martyr pour la défense de sa ville et de sa nation. Le récit de la bataille où il meurt suit

⁸⁷⁸ Kāmil al-Bāšā, *op. cit.*, p. 32.

⁸⁷⁹ Kamel El Basha, *op. cit.*, p. 40.

l'introduction évoquée plus haut, en musique et en poésie dans un cadre visuel spécifique. La fiction se nourrit du réel et de l'Histoire. Camélia donne des éléments de contexte pour introduire la scène de la bataille :

"(تغمض عيونها وتتابع)

3 نيسان 1948، شايغه كتيبة البلماخ الرابعة بتهاجم القرية وابتحتلها. وحدة من المغاوير هجمت على القرية الفجر، ولحققتها باقي القوات. المعارك استمرت في محيط القرية عدة ايام. خمسين مجاهد من القرية قبل يبدافعوا عنها، وما انسحبوا إلا بعد ما خلصت ذخيرتهم. المحتلين التابعين لهاغاناه سيجوا مواقعهم، والطيارات صارت تقصف القوات الفلسطينية اللي حوالين القسطل بالقنابل.⁸⁸⁰

« Le 3 avril 1948, la quatrième brigade du Palmach⁸⁸¹ attaque le village et l'occupe. Une unité des maḡāwīr attaque le village avant l'aube, elle est suivie ensuite par le reste des forces. Les batailles se poursuivent dans les environs du village pendant quelques jours. Une cinquantaine de combattants défendent le village. Ils ne se retirent qu'après avoir épuisé leurs réserves. Les occupants appartenant à la Haganah arrivent sur place et les forces palestiniennes qui tiennent leur position autour du village sont bombardées. »⁸⁸²

Effectivement, des troupes prennent position au village de Qastal dont la position est stratégique sur la route de Jérusalem. La réaction d'Abd al-Kader al-Husseini, alors à Damas, est immédiate pour reprendre le village qu'il identifie au sort de la ville de Jérusalem.

Abd al-Kader al-Husseini occupe la scène politique palestinienne depuis la fin des années 1930. Il est le fils de Moussa Qazem al-Husseini (موسى كاظم الحسيني, 1850-1934), maire de Jérusalem de 1918 à 1920, l'un des acteurs du mouvement politique arabe qui se développe à Jérusalem dès les années 1920 sous Mandat britannique. Le mouvement prend une telle importance que la vie politique de la ville sera indissociable de celle, plus générale, de la vie politique arabe et de la naissance du mouvement politique national arabe⁸⁸³. Pendant la révolte palestinienne de 1937 à 1939, Abd al-Kader al-Husseini devient le chef de guerre des groupes armés paysans de Cisjordanie⁸⁸⁴. Il incarne la figure du héros populaire national issu d'un milieu politique dont l'activité et l'engagement fait naître l'identité palestinienne contemporaine où la ville de Jérusalem occupe une place centrale. Effectivement, pour Henry Laurens :

⁸⁸⁰ Kāmil al-Bāšā, *op. cit.*, p. 33.

⁸⁸¹ Palmach est l'acronyme de « Plugot maḡats » en hébreu, littéralement « unité de choc ». Le Palmach est fondé en 1941 pour combattre le gouvernement mandataire britannique.

⁸⁸² Kamel El Basha, *op. cit.*, p. 40.

⁸⁸³ Henry Laurens, « Jérusalem, capitale de la Palestine mandataire », in Élias Sanbar, Farouk Mardam-Bey, (éds.). *Jérusalem: le sacré et le politique*, Arles, Actes Sud, 2004, p. 219-240, p. 228-230.

⁸⁸⁴ *Ibidem*, p. 238-239.

« La place de Jérusalem comme élément central de l'identité politique palestinienne est si forte qu'elle survit aisément à la dispersion de ses élites politiques et à l'instauration d'un contrôle strict des institutions arabes et musulmanes de la Ville sainte par les Britanniques. (...) C'est bien entre 1918 et 1948 que Jérusalem est passée du rôle de Ville sainte à ceux de capitale administrative de la Palestine et de pierre angulaire de la conscience nationale palestinienne. »⁸⁸⁵

En dernier recours avant la bataille, Abd Al-Kader al-Husseini demande de l'aide au Comité militaire de la Ligue arabe basé à Damas⁸⁸⁶ qui préfère se concentrer sur un autre village en vue d'une opération en Galilée. Pour le chef palestinien, ses interlocuteurs sont des traîtres : « L'Histoire vous condamnera. Je rentre pour prendre Qastal et mourir en combattant »⁸⁸⁷.

Camélia continue son récit de l'Histoire :

"6 نيسان، عبد القادر الحسيني قوات الجهاد المقدس في دمشق عشان يجيب سلاح، بيقولولو انو القسطل سقطت بيد الصهاينة، بيسلم اخر رساله للجنه العربيه وبايده نص كيس رصاص، سامعين صوتو بيقرأ الرساله قبل ما بيعثها"⁸⁸⁸

« Le 6 avril, Abd al-Kader al-Husseini et les forces d'al-Jihad al-Muqaddas sont à Damas pour demander des armes. Ils disent que Qastal est tombée aux mains des Sionistes. Il envoie une dernière lettre au comité arabe avec à la main, un demi-sac de plomb. Vous entendez sa voix lire la lettre avant qu'il ne l'envoie ? »⁸⁸⁹

Durant ce récit livré par Camélia, la lecture de la lettre datée du 6 avril 1948, adressée par Abd al-Kader al-Husseini au secrétaire de la Ligue des États arabes pour lui demander de l'aide, est diffusée. Pour répondre à sa demande, un demi-sac de plomb lui sera envoyé. Une didascalie précise comment la lettre doit être lue :

"عبد القادر الحسيني:
(من المفضل ان يكون الصوت مسجلا وحيدا لو كان بصوت الحفيد عبد القادر، كما يمكن ان تظهر صورة
الرسالة بخط يده على الشاشة) :

منظمة الجهاد المقدس

⁸⁸⁵ *Ibidem*, p. 239.

⁸⁸⁶ L'Armée de Libération Arabe (ALA) est créé par la Ligue des États Arabes le 1er janvier 1948. L'ALA est dirigée par le Comité militaire, basé à Damas et dirigé par le Général Ismaïl Safwat, assisté par le Colonel Mahmoud al-Hindi et le Capitaine Wasfi al-Tall pour les opérations sur le terrain et par le Brigadier Taha al-Hachimi pour les entraînements, Nafez Nazzal, *op. cit.*, p. 10.

⁸⁸⁷ Henry Laurens, *La question de Palestine. Tome troisième, 1947-1967 : le temps des prophéties*, Paris, Fayard, 2007, p. 73.

⁸⁸⁸ Kāmil al-Bāšā, *op. cit.*, p. 33.

⁸⁸⁹ Kamel El Basha, *op. cit.*, p. 40.

القيادة العامه
القدس 1948/4/6
مذكره

السيد الامين العام لجامعة الدول العربية
القاهره

اني احملكم المسؤليه بعد ان
تركتم جنودي في اوج انتصاراتهم بدون
عون او سلاح

عبد القادر الحسيني⁸⁹⁰

« - Abd al-Kader al-Husseini :

(Il est préférable qu'une voix-off enregistrée au préalable soit diffusée. Il est recommandé de diffuser la voix réelle du personnage historique, de la même manière que la photo de la lettre projetée est l'originale)

« L'organisation d'al-Jihad al-muqaddas

Direction générale

06/04/1948 à Jérusalem

À Monsieur le Secrétaire Général de la Ligue des États Arabes

Le Caire

Je prends la responsabilité de ce qui va suivre

Vous avez laissé mes soldats au faite de votre victoire

Sans aide, ni armes.

Abd al-Kader al-Husseini. »⁸⁹¹

La suite du récit de la bataille est prise en charge au théâtre d'ombres :

"7/نيسان، الدنيا الصبح، وصل عبد القادر القدس واجتمع بقيادة الجهاد المقدس

-ابو ديه :

بس نص كيس رصاص؟! وشو قالو لك؟

⁸⁹⁰ Kāmil al-Bāšā, *op. cit.*, p. 33.

⁸⁹¹ Kamel El Basha, *op. cit.*, p. 40.

- عبد القادر :

بدهم ايانا نتركهم الساحه وهمه بيحرروا فلسطين

- الشيخ :

يعني اذهب انت وربك فقاتلا انا هاهنا قاعدون

- عبد القادر :

النا الله ، خلىنا بالمهم ، زي ما اتفقنا ، على الميمنه حافظ بركات من الجهه الشرقيه ، والميسره من الجهه الغربيه الشيخ هارون ابو جازي ، وفي القلب ابراهيم ابو ديه ومعو فصيلين ، وانا بضل في مركز القيادة ومعني فصيلين للاسناد الاول بيقودو عبد الله العمري والتاني علي الموسوس ، اتوكلوا على الله .

- ابو ديه :

لا اله الا الله

(تبدأ المعركه ، تتعالى اصوات الصيحات والانفجارات ، طائرات ، مدافع مورتر ، رصاص ، مدفعية الخ)

اصوات اثناء المعركه:

الله اكبر

تقدم

الكل عالارض

هجوم

نص كيس رصاص ؟

نص كيس رصاص.

نص كيس رصاص!

الله اكبر

القلب بحاجه لذخيرته

اسندوا القلب

ابو ديه تصاوب ومعاه 16 جريح

بعضهم اصابته خطيره

اسندو القلب

هجوم

قوات الاسناد وصلت

اسعفوا الجرحى

مفيش اسعاف

رجعوهم للخطوط الخفيه

القائد اقتحم صفوف العدو

ذخيرته يا شباب!

الله اكبر

نص كيس رصاص ؟
 عبد القادر والقوه اللي معاه تحاصروا
 نص كيس رصاص!
 رشيد عريقات وصل يا شباب ومعاه قوات وسلاح
 هجوم
 حلقهم من عندك
 الله اكبر ، الله اكبر
 هربو ، اتحررت القسطل !الله اكبر!
 الحق ! وراهم.
 ارجع ارجع.
 انسحبوا ملاعين الوالدين
 (تتعالى صيحات الانتصار) الله اكبر ، الله اكبر." 892

« Le 7 avril, à l'aube, Abd al-Kader al-Husseini arrive à Jérusalem. Il rejoint les forces d'al-Ġihād al-muqaddas⁸⁹³.

- Abou Dayyih :

Un demi-sac de plomb ? Qu'est-ce qu'ils t'ont dit ?

- Abd al-Kader al-Husseini :

Ils veulent qu'on leur laisse le champ libre pour qu'ils libèrent eux-mêmes la Palestine.

- Le cheikh :

C'est-à-dire que tu dégages. Moi je reste.

- Abd al-Kader al-Husseini :

Dieu est avec nous. Concentrons-nous sur l'essentiel et gardons la ligne que nous avons décidée :

Hafez Barakat à l'aile droite, depuis le côté est. Depuis le côté ouest, à l'aile gauche, le cheikh Hārūn

Abū Ġāzī. Et au centre, Ibrahim Abou Dayyih avec deux patrouilles. Moi, je reste au centre, je prends

le commandement, avec deux patrouilles pour les premiers renforts sous la conduite de 'Abd Allah al-

'Umarī et les seconds renforts sous la conduite de 'Alī al-Mawsūs. Dieu est avec nous.

- Abou Dayyih :

Il n'y a de dieu que Dieu.

(La bataille commence. Les bruits des cris et des explosions s'élèvent, des avions, des vrombissements de moteurs, des balles, etc...)

⁸⁹² Kāmil al-Bāšā, *op. cit.*, p. 33-35

⁸⁹³ L'organisation du Ġayš al-Ġihād al-muqaddas, ou du Jaysh al-Jihad al-muqaddas (جيش الجهاد المقدس, l'Armée de la guerre sainte) était une force d'irréguliers Palestiniens et Arabes pendant la première guerre israélo-arabe qui précède la création de l'État d'Israël. Elle est fondée par Hajj Amin al-Husseini (الحاج أمين الحسيني, 1895-1974) puis dirigée par Abd al-Kader al-Husseini jusqu'à sa mort puis par Émile Ghoury (إيميل غوري, 1907-1984).

Le 8 avril, les forces arabes reprennent le village de Qastal, après de durs combats, également racontés :

« *(La bataille commence. Les cris et les bruits d'explosion s'élèvent. Le bruit des avions de fait entendre, les moteurs et les balles aussi. Des voix se font entendre pendant la bataille)*

Dieu est grand !

Avance !

Tout le monde à terre !

Attaque !

Un demi-sac de plomb ?

Un demi-sac de plomb.

Un demi-sac de plomb !

Dieu est grand !

Le centre a besoin de munitions.

Aidez le centre.

Abou Dayyih avance, il a seize blessés avec lui. Certains sont dans un état grave.

Aidez le centre !

Attaque !

Secours pour les blessés !

Il n'y a pas de secours !

Rapatriez-les derrière la ligne de front !

Des munitions !

Dieu est grand !

Un demi-sac de plomb ?

Abd al-Kader al-Husseini est avec la force, que celui qui est avec lui face siège.

Un demi-sac de plomb !

Rachid Erikat vient d'arriver, il apporte des forces et des munitions !

Attaque !

Suis-les !

Dieu est grand, Dieu est grand !

Fuyez ! Al-Qasṭal est libérée ! Dieu est grand !

Suivez-les ! Derrière eux !

Revenez ! Demi-tour !

Libération !

(Les cris de victoire s'élèvent.)

Dieu est grand ! Dieu est grand ! »⁸⁹⁴

Cette bataille oppose les combattants palestiniens et arabes aux miliciens juifs des groupes Irgoun⁸⁹⁵ et Lehi⁸⁹⁶. Elle se déroule le cadre de l'opération Nashon est déclenchée au début du mois d'avril 1948 par David Ben Gourion (1886-1973), alors président de l'exécutif de l'Agence juive⁸⁹⁷. Cette opération a pour objectif de dégager la route de Jérusalem et de nettoyer le secteur de la route par la destruction de villages arabes⁸⁹⁸. L'historien Henry Laurens qualifie cette période de de « guerre civile palestinienne »⁸⁹⁹.

Abd al-Kader al-Husseini meurt au court de la bataille du 8 avril :

- " عبد القادر استشهد يا شباب
(صمت ، كميليا تفتح عيونها)
كميليا :

في 8 نيسان استشهد عبد القادر، ولحققتوا الجماهير انشيعوا ومعهم المجاهدين." ⁹⁰⁰

« Abd al-Kader al-Husseini est mort !

(Silence. Camélia ouvre les yeux.)

- Camélia :

Le 8 avril, Abd al-Kader al-Husseini meurt en martyr. Une foule immense le suivit et l'accompagna aux côté des combattants. »⁹⁰¹

Camélia reprend la parole pour annoncer la mort du héros Abd al-Kader. Henry Laurens note que : « Le choc psychologique est terrible. Ne laissant qu'une quarantaine d'hommes à Qastal, tous les Arabes accourent pour enterrer leur chef le 9 avril à Jérusalem, à côté de son

⁸⁹⁴ Kamel El Basha, *op. cit.*, p. 41-43.

⁸⁹⁵ Le groupe est créé en Pologne par Vladimir Zeev Jabotinsky. Le recours au terrorisme, dans la lutte contre les Britanniques et dans le combat contre les Arabes de Palestine, est son moyen d'action. L'attentat contre l'hôtel King David le 22 juillet 1946 à Jérusalem et le massacre de la population du village de Deir Yasin le 9 avril 1948 sont notamment commis par les miliciens du groupe et de ceux de Lehi.

⁸⁹⁶ Appelé Lehi, pour *Lochamei Herut Li Israel*, « les combattants pour la liberté d'Israël » en hébreu. Constitué de dissidents de l'Irgoun (voir note 895), il représente en 1948 deux à trois cents hommes. Le groupe sera ensuite intégré à l'armée israélienne. Le terrorisme contre les Britanniques puis contre les Arabes de Palestine est son unique mode d'action.

⁸⁹⁷ « À partir de 1929, l'Agence juive pour la Palestine, regroupant sionistes et, pour un temps, non-sionistes, remplit la fonction de l'« organisme juif convenable », défini à l'article 4 du mandat afin de donner son « avis à l'administration de Palestine et de coopérer avec elle ». Maîtresse aussi bien de la répartition des certificats d'immigration et de l'acquisition des terres que de la sécurité et de la « politique extérieure », l'Agence éclipsant le *Vaad Leumi*, incarne le pouvoir juif en Palestine, aux yeux du Foyer national et des autorités mandataires. L'Exécutif en tient fermement les rênes. », Alain Gresh et Dominique Vidal, *Palestine 47: un partage avorté*, Bruxelles, Editions Complexe, 1987, p. 46.

⁸⁹⁸ Henry Laurens, *op. cit.*, p. 73.

⁸⁹⁹ *Ibidem*, p. 39-98.

⁹⁰⁰ Kāmil al-Bāšā, *op. cit.*, p. 35.

⁹⁰¹ Kamel El Basha, *op. cit.*, p. 43.

père, au Haram al-Sharif. »⁹⁰². Le récit des funérailles d'Abd al-Kader al-Husseini est accompagné de la récitation d'une autre poésie :

"(جنازة عبد القادر : جموع محتشده تحمل نعش الشهيد في موكب جنائزي ترافقه كميليا خلف شاشة خيال

الظل)

كميليا :

ويا عبد القادر ويا برج عالي ما هزوك

وبضرب الفشك والمدفع ما هزوك

هغانا ارغون وشتيرن ما هزوك

لغير الوطن ما تحسب حساب

يا ليل وقف تقصّي كل حسراتي

يمكن نسيت مين أنا ونسيت أهاتي

لا تظنْ دمعي خوف وانده لخياتي

دمعي على هالوطن من بعد ثواروا"⁹⁰³

«(Les funérailles d'Abd al-Kader al-Husseini : une immense foule compressée porte le corps du martyr et chante la gloire du martyr dans le cortège funéraire. Camélia accompagne le cortège jusque derrière l'écran de théâtre d'ombres.)

- Camélia :

Ô Abd al-Kader, tour haute, ils ne t'ont pas ébranlé

Les balles et les canons ne t'ont pas ébranlé

Haganah, Irgoun et Stern⁹⁰⁴ ne t'ont pas ébranlé

N'en tiens pas compte, Ne tiens compte que de ta patrie !

Ô nuit, le temps du désespoir est terminé

Tu m'as peut-être oublié, moi et mes cris de douleur

Ne pense pas que mes larmes sont des larmes de peur et appelle mes sœurs

Je pleure ce pays et ses révolutionnaires »⁹⁰⁵

La présentation sur scène de cet événement fonctionne avec l'intégration de matériau historique et non-fictionnel toujours pour donner à la pièce une valeur historique et de témoignage.

⁹⁰² Henry Laurens, *op. cit.*, p. 74.

⁹⁰³ Kāmil al-Bāšā, *op. cit.*, p. 35.

⁹⁰⁴ Aussi appelé Lehi, voir note 896.

⁹⁰⁵ Kamel El Basha, *op. cit.*, p. 43.

Face à ce personnage de héros martyr, le personnage de Camélia présente la ville de Jérusalem sous un autre visage.

1.2.2. Le personnage de Camélia : une mère résistante

Du point de vue formel, une des caractéristiques sur lesquelles se construit *Un demi-sac de plomb* est l'alternance de scènes jouées par les acteurs et de scènes de théâtre d'ombres :



Un demi-sac de plomb, scène de théâtre d'ombres, représentation du 20 décembre 2013, TNP, Jérusalem. Photo Najla Nakhlé-Cerruti.



Un demi-sac de plomb, scène de théâtre d'ombres. Page Facebook de la pièce.



Un demi-sac de plomb, scène de la bataille de Qastal. Page Facebook de la pièce.

L'actrice Reem Talhami joue le rôle de Camélia. Camélia est la patronne d'un café faisant office de centre culturel à Jérusalem : le centre culturel et de loisirs Hajj Saleh (*al-markaz al-*

tarfihī wa-l-taqāfi Ḥaġġī Sālih). Raġā'ī Ṣandūqa, Kan'ān al-Ġūl et 'Abd al-Salām 'Abdūh sont respectivement dans le rôle de Abd al-Kader, le mari de Camélia, Saleh, leur fils et 'Abbūdeh, leur voisin. Le déroulement sur scène d'une intrigue dans le temps présent et contemporain de celui de la représentation de la pièce, est entrecoupé de scènes de théâtre d'ombres racontant la bataille de Qastal.

Les scènes de théâtre d'ombres s'inscrivent dans une temporalité passée et historique alors que celles de l'intrigue principale sont en plein dans l'actualité de Jérusalem. Camélia, palestinienne citoyenne de Jérusalem, est menacée d'expulsion par ses voisins juifs israéliens qui cherchent à prendre son café afin d'agrandir leur boutique de souvenirs :

" - كميليا :

(يرن الهاتف) ايوه ، شو صار ؟ يا حضرة المحامي الفاضل هاي القهوه ورثها الحج صالح ابا عن جد ، لأ يا سيدي مش مسجله بالطابو قلنا لك هالحكي ميت مرة ، بعثلك كل الاوراق ... ووراق الضريبة للعثمانيين والانجليز والاردنيين والاحتلال كلها يا باسم جوزي يا ابوه يا سيدو بعدين هاي القدس حسب القانون الدولي ارض محتله هي كايه الحرب تيجي وتريحنا ، ممكن تتخريش الحرب فتره او تتعثر او تعملها حادث او يعني تصير هدنه كل شي ممكن ، فش اشي اسمو حرب كامله ، فش حرب بدون اخفاقات ، بس احنا والحمد لله عنا كفايه ملوك ورؤسا وامرا كل ما اجت تخرب بيولعوها من اول وجديد ، الله يطوللنا بعمرها ويريحنا من هالهدنه الفاضيه عشان ارجالنا يرجعو رجال وتصيرلهم فايده ومفعول .
الله يسعدك اليوم لازم تحسملنا الموضوع ، المستوطنين صاروا جيراننا ، اه دكانة ابو حسين صارت محل سيفونير للكيبوت بادارة شوشانا ، هو انا حملة البسبور الاسرائيلي بكيفي ، انا انولدت وتربيت في بلد خوالي ، ايوه فسوطه ، ليش ابتضحكوا بلدنا اسمها فسوطه ! لأ بحكي مع ضيوفي ، ... والله على جثتي وما يقطع الراس غير اللي ركبو ، شو بينفيدنا نعد نتفرج ، المتفرجين اول ضحايا الحرب ، بستنا البشاره ... مع السلامه .
- صالح :

شو صار ؟ راح يطردونا؟⁹⁰⁶

« - Camélia :

Cher Maître, bonjour, je vous écoute... Ce café, le hajj Saleh l'a hérité de son père qui lui-même l'avait hérité de son grand-père. Non, monsieur, il n'est pas enregistré dans le *ṭābū*⁹⁰⁷. Nous avons discuté avec vous de ce point plus d'une fois. Je vous ai transmis tous les papiers. Les documents justifiant du paiement des taxes sous les Ottomans, sous les Britanniques, sous les Jordaniens et sous l'Occupation. Tout a été envoyé. Tous les papiers sont au nom de mon mari, de son père ou de son grand-père. Je vous rappelle qu'ici, c'est Jérusalem, et que selon la loi internationale, elle est sous occupation. Elle subit des guerres qui repartent aussi rapidement qu'elles sont venues. Il y peut y avoir la guerre, des destructions puis une trêve, tout est possible. Il n'y a rien qui s'appelle une guerre totale.

⁹⁰⁶ Kāmil al-Bāšā, *op. cit.*, p. 18.

⁹⁰⁷ Registre d'enregistrement des biens fonciers.

Il n'y a pas de guerre sans pertes. Mais, grâce à Dieu, nous avons eu notre compte de rois, de chefs, de princes, tout ceux qui sont venus et ont détruit la ville en allumant la flamme comme si c'était la première fois. Que Dieu nous offre une longue vie et qu'Il nous épargne une nouvelle trêve inutile pour qu'Il fasse en sorte que nos hommes redeviennent des hommes, des vrais et qu'ils servent à quelque chose et qu'ils aient quelque chose à faire.

Que Dieu vous vienne en aide. Aujourd'hui, il est temps de s'occuper de notre affaire. Les colons sont devenus nos voisins. Oui. Le magasin d'Abou Hussein est maintenant un magasin de souvenirs pour les Juifs dont la patronne est Shoshana. Oui. Je suis détentrice d'un passeport israélien. Ça suffit comme ça. Je suis née et j'ai été élevée chez mes cousins. Oui Monsieur, à Fassuta⁹⁰⁸. Pourquoi vous riez ? Notre ville d'origine s'appelle Fassuta ! Non, je parle avec mes invités. Non, je ne lâcherai pas. Ça nous sert à quoi de nous assoir et de regarder ce qui se passe ? Les spectateurs sont les premières victimes de la guerre. J'attends une bonne nouvelle de votre part. Au revoir.

- Saleh :

Que s'est-il passé ? Ils veulent nous chasser ? »⁹⁰⁹

Dans son monologue masqué derrière une conversation téléphonique, Camélia construit les traits de sa propre personnalité. Comme la pluie marque les personnages des romans de Jean Rouaud, la guerre et les occupations successives marquent le personnage de Camélia⁹¹⁰. Les multiples occupations étrangères de la ville de Jérusalem construisent l'histoire du personnage et ont une influence sur son présent et l'actualité de la ville. De l'expérience des successions de guerres et de trêves, Camélia retient l'inutilité de la paix et, au contraire, l'utilité et la nécessité de l'engagement et la lutte armée.

Camélia apparaît comme une figure de résistante engagée dans la défense de sa ville. Elle mène un combat juridique à portée politique pour que le café dont elle est la propriétaire demeure à sa place. Elle assure aussi la transmission d'une mémoire menacée de tomber dans l'oubli en raison de l'indifférence des jeunes générations face à leur patrimoine en apprenant à son fils où se trouve la village de Qastal et en faisant revivre la mémoire du village et de ses habitants :

" وانتا نازل من القدس عيافا ، على ايدك اليمين لفتا وبعدها دير ياسين وبعدها قلونيا تتصل القسطل ، بحب بعيدا المخسوفين ، حماية الطبيعة معيدين ، اميل عليها اتشعبط على صخورها ، اشرب من مياة الينابيع اللي حوالها القط من زتوناتها اللي زرعوها اهل البلد وبعدها بقت الارض تغل فواكه وخضار وحبوب ، 42 دونم ادور بين خرابها اللي بقوا عايشين فيهن 104 بني ادمين وقت ما .دونم زيتون حبوب , و169 بساتين 50

⁹⁰⁸ Fassuta (فَسْطُوطَة) est un village palestinien situé au Nord-Est de la Galilée à la frontière libanaise.

⁹⁰⁹ Kamel El Basha, *op. cit.*, p. 22-23.

⁹¹⁰ Jean-Pierre Richard, *op. cit.*

دمروها . هَيْل من عندك يا بو حسين ! اسند السلسله يا محمد ! وينك يا ام امين ، وين الزنود اللي بنت وعمرت القرية . كل ما وثمرت ، يا مين درا ترجع يوم ! وبعدين اروح اقرا الفاتحه على مقام الولي الشيخ كركي غرب امر من هالطريق بشوف الدبابات بطلوع باب الواد ، دبابات ابنتشهد عالمعركه ، بغمض عيوني وبتخيل اصوات المجاهدين ، مدافع المورتر ، الدبابات ، صراخ الجرحى ، بشوف عبد القادر ... الله يرحمو .

(تغمض عيونها وتتابع)»⁹¹¹

« Quand tu es sur la route de Jérusalem en direction de Jaffa, tu as à ta droite Lifta et après, Deir Yassin. Juste après Deir Yassin, vient Qalūniyā qui touche Qastal. Je les aime au moment des éclipses de lune. La nature est toujours préservée. J'aime m'y rendre et m'allonger sur les rochers du village, boire l'eau des sources et cueillir les olives des oliviers aux alentours, plantés par les villageois. Autour des champs d'oliviers, la terre continue de donner des fruits, des légumes et des céréales. Quarante-deux dounams⁹¹² de céréales, cent-soixante-neuf jardins et cinquante dounams d'oliviers. Je vaque entre les ruines. Cent-quatre personnes y vivaient au moment de la destruction. Pousse-toi un peu Abou Hasan ! Muhammad, accroche la chaine ! Où es-tu Umm Amin ? Où sont les pédoncules des fleurs qui ont été plantées, ont poussé et ont fleuri ? Quand les gens retrouveront-ils leur maison ? Puis je me rends au mausolée du gouverneur le cheikh Karki qui se trouve à l'ouest du village pour y lire la Fatiha⁹¹³. À chaque fois que je prends cette route, je vois les chars de guerre qui surveillent l'entrée par Bab al-Wad. Ces chars sont les trophées de la bataille. Je ferme les yeux et j'imagine les voix des combattants, les bruits de moteurs, des chars, les cris des blessés. Et je vois Abd al-Kader al-Husseini, que Dieu le garde.

(Elle ferme les yeux et poursuit son récit.)»⁹¹⁴

Elle est également l'expression de la conscience politique et nationaliste dont son fils semble manquer :

" كميليا :

انتا اسكت ، مفهوم ، جيل بدون اخلاق ، ومن وين بدها تيجي الاخلاق وزمان ما صار عنا حرب ، السلام بياخه ومياصه ، اما الحرب فهي اللي ابتصنع الناس ، الانسانيه وقت السلام ابترعى الحشيش مثل الدواب بالزبط ، والكل بيتقاتل عكعة السلام ، السلام بينسي الواحد حالو واسمو ، اما الحرب فحتى اللي بينسوا مضطرين يحملو هوياتهم عشان يتذكروا ، الحرب صعبه في البداية بس لما بتولع بتللع ، اولها الناس بتخاف لانهم بيخافوا من التغيير ، بس بعدين ابينعودوا عليها وبيعرفوا فوايدها ."⁹¹⁵

«- Camélia :

Toi, tu te tais ! Compris ? Vous êtes une génération sans morale ni moralité. Et comment aurait-elle pu

⁹¹¹ Kāmil al-Bāšā, *op. cit.*, p. 32-33.

⁹¹² Un dounam vaut mille mètres carrés

⁹¹³ La *Fatiha* est la première sourate du Coran, littéralement « celle qui ouvre », voir Rochdy Alili, *Qu'est-ce que l'islam ?*, Paris, la Découverte, 2000, p. 62.

⁹¹⁴ Kamel El Basha, *op. cit.*, p. 40.

⁹¹⁵ Kāmil al-Bāšā, *op. cit.*, p. 16.

venir, la morale, en pleine période de guerre ? La paix, ça ne vaut rien. C'est la guerre qui construit et façonne les individus. Tout le monde se bat pour avoir sa part du gâteau de la paix. La paix fait oublier à chacun comment il s'appelle. Alors que pendant la guerre, même celui qui a oublié comment il s'appelle doit prendre avec lui ses papiers d'identité pour ne pas oublier. La guerre, c'est difficile au début, quand elle s'enflamme et se déchaîne. Les gens ont peur du changement. Puis ils s'habituent. Finalement, ils prennent conscience des bénéfices de la guerre. »⁹¹⁶

Elle cherche à réveiller la conscience de son fils :

"- كميليا :

ولك انتا ابن القدس ، انتا عزها وشرفها ، انتا حاضرها ومستقبلها ، اسمع تاريخ بلدك واتعلم." ⁹¹⁷

« - Camélia :

Tu es un enfant de Jérusalem ! Tu es sa fierté et son honneur ! Tu es son présent et son avenir.

Écoute donc l'histoire de ton pays et apprends ! »⁹¹⁸

Les deux temporalités de la pièce se retrouvent par le récit, livré par Camélia de la bataille de Qastal et celui des funérailles du chef de guerre palestinien, Abd al-Kader al-Husseini. Elle assure le lien entre passé et présent, histoire et actualité, mémoire et oubli, folklore et réalité. Elle est également le lien entre la scène et la salle.

Face à cette figure de l'engagement et de la résistance pour la défense de la ville, la figure du fils de Camélia s'oppose. Il incarne la position des jeunes générations, indifférentes, face à l'avenir, menacé, de leur ville et de leur histoire. Camélia, la mère, conserve l'histoire et la culture qui se dérobent entre les mains de son fils.

1.2.3. Le personnage du fils : entre folklore figé et désintéressement, voire désengagement

Le personnage de Saleh, le fils de Camélia et d'Abd al-Kader, incarne un autre courant, différent des deux étudiés précédemment. Face à l'héritage historique et sa défense pour des raisons historiques et culturelles, Saleh fait le choix du désengagement. Ce choix est suggéré par son métier : il est musicien. Il assure les interludes musicaux entre les scènes :

" (تتصاعد موسيقى صالح مع مشهد قطع راس كراكوز و عيواظ : يدخل السياف يلوح برقصة السياف ، يتقدم كراكوز ثم عيواظ وتقطع رؤوسهم التي تفر حال قطعها وسط صرخات السياف وتوسلات كراكوز و عيواظ)"⁹¹⁹

⁹¹⁶ Kamel El Basha, *op. cit.*, p. 21.

⁹¹⁷ Kāmil al-Bāšā, *op. cit.*, p. 32.

⁹¹⁸ Kamel El Basha, *op. cit.*, p. 39.

⁹¹⁹ Kāmil al-Bāšā, *op. cit.*, p. 8.

« (La musique de Saleh s'élève et accompagne la scène de leur décapitation : le bourreau entre et commence une danse avec son sabre. Il s'approche de Karakoz puis d'Iwaz et coupe leur tête qui roule en plein milieu des cris du bourreau et des implorations de Karakoz et d'Iwaz.) »⁹²⁰

Il pratique son métier chez des Israéliens, ce que sa mère considère comme de la normalisation :

" وان محلات شوشانا اللي بجنبنا بتبيع كيبوت مغشوشه وما حدا يشترى منها ، كما بلغني ان الفرقة الموسيقية شيت ابني واللي مسميها شلوم عليخ (يتوقف صالح عن العزف) بتعمل عراس يهود ولازم انقطاعهن لحد ما يبطلوا هالشغله واذا ابتفتح ثمك بورملك اياه (من الممكن اضافة اعلانات اخرى حسب العرض والطلب)"⁹²¹

« Et le magasin de Shoshana, notre voisin, vend des fausses kippa que personne n'achète. On m'a aussi dit, Ô roi, que le groupe de musique dans lequel joue mon fils et qui porte le nom de « Shalom alechem » (Saleh s'arrête de jouer) joue dans les mariages juifs et qu'il faut les boycotter jusqu'à ce qu'ils arrêtent de faire ça. Si tu ouvres la bouche, je vais te la fermer, tu vas voir ! »⁹²²

Il défend sa position contre les critiques de sa mère :

" صالح :

مش سامعه العفريت ابيحكي عن الحرب ، احنا في مرحلة السلام والمفاوضات."⁹²³

« - Saleh :

Tu n'entends pas ce mauvais esprit parler de la guerre ? Nous sommes dans une période de paix et de reprise des négociations. »⁹²⁴

La mère et son fils s'affrontent pour défendre chacun leur position :

" صالح :

كل كلامك هجوم ، ما بتقبلي أي موقف او رأي بيختلف عن رأيك ، بدك تفرضي رأيك بالقوه ، احنا كمان بني ادمين ومن حقنا نعيش حياتنا زي ما بدنا.

كميليا :

ونرقصهن في عراسهن ؟"⁹²⁵

« - Saleh :

Tout ce que tu dis est agressif. Tu n'acceptes aucune position ou aucun avis qui irait à l'inverse de ce que tu penses. Tu veux imposer ton avis par la force. Nous aussi, nous sommes des êtres humains.

Nous avons le droit de vivre notre vie comme nous l'entendons.

⁹²⁰ Kamel El Basha, *op. cit.*, p. 11.

⁹²¹ Kāmil al-Bāšā, *op. cit.*, p. 32.

⁹²² Kamel El Basha, *op. cit.*, p. 39.

⁹²³ Kāmil al-Bāšā, *op. cit.*, p. 16.

⁹²⁴ Kamel El Basha, *op. cit.*, p. 20.

⁹²⁵ Kāmil al-Bāšā, *op. cit.*, p. 39.

- Camélia :

Et on danse dans leurs mariages alors ? »⁹²⁶

Les choix de Saleh soulèvent la question de la conservation du patrimoine, centrale dans l'écriture et la représentation d'*Un demi-sac de plomb* : est-ce que jouer dans des mariages israéliens de la musique du patrimoine arabe participe à la consignation de la mémoire ou bien à sa disparition ?

Pour Camélia, la position de son fils contribue à la perte du patrimoine arabe qu'elle place sur le même plan que la perte du territoire et la dépossession :

" كميليا :

انتا اسكت ، خليك على كيفك ، داير تزفلي بعرايس اليهود ، يقطعك ويقطع اليوم اللي سمحتلك فيه تتعلم موسيقى، وقال ايش بيحبوش يسمعوا غير عبد الوهاب وفريد الاطرش كانهم كايينين من باقي عيلتهم ."⁹²⁷

- « - Camélia :

Toi, tais-toi. Ne change rien. Continue à faire danser les gens dans les mariages juifs. Maudit sois-tu et maudit soit le jour où je t'ai autorisé à apprendre la musique. À part Abdel Wahab⁹²⁸ et Farid El Atrache⁹²⁹, ils ne veulent pas écouter autre chose ? Comme s'ils étaient de leur famille. »

La méconnaissance de son fils de l'Histoire palestinienne permet à Camélia de justifier sa position :

" صالح :

عن جد انتصرنا بالقسطل بما ؟ طب كيف بعدها ضاعت فلسطين ؟

كميليا :

اقطع حالي ؟ انتحر ؟ الخ !!!!!!!!!!!!!!! الخ !"⁹³⁰

« - Saleh : On a vraiment gagné à Qastal, maman ? Mais alors, comment la Palestine a-t-elle disparu ?

- Camélia : Je m'ouvre les veines ? Je me suicide ? Ahhhhh ! »⁹³¹

Face à la mémoire et l'héritage incarnés par la ville de Jérusalem, la ville de Haïfa offre le cadre à l'élaboration d'un autre modèle.

⁹²⁶ Kamel El Basha, *op. cit.*, p. 47.

⁹²⁷ Kāmil al-Bāšā, *op. cit.*, p. 11.

⁹²⁸ Mohammed Abdel Wahab (mort en 1991) est l'un des plus grands chanteurs égyptiens et de la scène musicale arabe du XX^{ème} siècle.

⁹²⁹ Farid El Atrache (1910-1974) est un chanteur, compositeur, luthiste et acteur syrien installé au Caire où il rencontre un succès immense.

⁹³⁰ Kāmil al-Bāšā, *op. cit.*, p. 13.

⁹³¹ Kamel El Basha, *op. cit.*, p. 17.

2. La ville de Haïfa

Un mythe littéraire se construit autour de la ville de Haïfa dont *Taha* reprend les codes : la ville incarne la modernité et la réussite, elle s'oppose aux nombreuses difficultés rencontrées à Jérusalem. Malgré les différences et les différents points de vue qu'elles permettent d'exprimer, Jérusalem et Haïfa se retrouvent autour d'un passé perdu et le combat contre l'oubli qui menace la mémoire palestinienne.

Un autre mythe habite la ville et ses rues, celui de la paisible coexistence entre les communautés palestiniennes, chrétiennes ou musulmanes, et juives, récemment installées ou habitant de longue date dans le port de la Galilée. Ce mythe est concurrencé par le mythe de la modernité et de la réussite, et Haïfa devient une capitale économique, perdue pour les Palestiniens.

2.1. Haïfa ou la construction d'un mythe moderne

Les descriptions de la ville de Haïfa occupent un pan de la littérature palestinienne contemporaine, dont par exemple l'emblématique *Retour à Haïfa*⁹³² de Ghassan Kanafani. Cette nouvelle est considérée comme majeure dans la littérature palestinienne et plus largement arabe. La description de la ville et de ses caractéristiques tient une fonction centrale dans la construction de la nouvelle. La ville apparaît comme une ville moderne où l'individu peut vivre en toute liberté. Elle représente un espace d'opportunités qui offre à chacun une chance de réussir. *Taha* s'inscrit dans cette représentation de Haïfa dont les caractéristiques ont été posées par Ghassan Kanafani. La représentation de la ville finit par dépasser les frontières de la littérature pour s'inscrire dans les mémoires et les imaginaires, une fois la composante palestinienne de la ville perdue avec la création de l'État d'Israël et l'exode de ses habitants palestiniens.

2.1.1. La mémoire des lieux et sa consignation

Dans la production littéraire, les descriptions de Haïfa sont marquées par le sceau de la disparition et par conséquent, de la nécessité de conserver la mémoire de la ville. Le passé arabe et palestinien de Haïfa, disparu, décrit comme un temps que l'Histoire ne retrouvera plus, tient une place importante.

⁹³² غسان كنفاني, *op. cit.*, p. 337-414.

Dans son ouvrage intitulé « Les rues de la Haïfa arabe » ("شوارع حيفا العربية"), Joni Mansour (جونى منصور) affirme la nécessité de la conservation d'un patrimoine en voie de disparition. La mémoire des noms des rues disparus⁹³³ s'inscrit dans la mémoire palestinienne de la ville. Cette opération de conservation passe par la mise à l'écrit :

« Il ne fait aucun doute qu'un tel travail de documentation est d'une grande nécessité. Cette étude s'est nourrie des archives de la municipalité de Haïfa et de témoignages de personnes nées à Haïfa, des personnes âgées dont le nombre ne cesse de baisser. Ce travail demande la vérification précise, la recherche et l'étude minutieuse dans les domaines liés aux rues de Haïfa et à leurs noms, particulièrement durant la période du Mandat britannique.»⁹³⁴

L'auteur considère son ouvrage comme un guide⁹³⁵, au sens de guide touristique. Mais sa fonction dépasse celle du guide touristique habituel, contenant des informations sur les lieux à visiter et les centres d'intérêts majeurs de la ville. Un tel travail ne se contente pas du caractère informatif des éléments qu'il présente, mais il participe à la conservation d'un patrimoine, désormais oral et populaire, menacé de disparaître⁹³⁶.

Les descriptions littéraires de la ville de Haïfa s'inscrivent dans cette volonté de consignation de la mémoire. Leur étude permet de construire la cartographie de la géographie mémorielle de la ville contre les cartographies israéliennes, elles-aussi mémorielles. En effet, elles taisent les lieux de la mémoire palestinienne et arabe d'avant la guerre de 1948, date du départ des populations palestiniennes et de l'effacement de leur mémoire avec l'arrivée de nouveaux immigrants venus d'Europe centrale et de l'Est.

Cette opération de la consignation des noms des rues et des différents toponymes de la période palestinienne et arabe de la ville est nécessaire afin qu'ils ne disparaissent pas. Effectivement, les rues ont été renommées après 1948. Des noms issus de la culture juive ou faisant référence à la période de la lutte pour la création d'un État israélien ont été donnés aux rues. Ainsi, le nom est associé à une temporalité. L'Histoire engendre un conflit entre deux géographies symboliques et imaginaires. La production littéraire, en nommant les lieux et en

⁹³³ L'auteur donne une liste des noms arabes des rues (p. 47-55), puis réalise un tableau des rues indiquant leur nom arabe, leur localisation, leur nom actuel et la date du changement (p. 57-70), "شوارع حيفا العربية", حيفا, جونى منصور, 1999. *جمعية التطوير الاجتماعية*.

⁹³⁴ *Ibidem*, p. 11.

Traduction personnelle :

"ومما لا شك فيه أنّ عملاً توثيقياً هاماً كهذا والذي يعتمد على وثائق بلدية حيفا في الأساس ومعلومات أبناء حيفا الكبار في السن الذين أخذ عددهم يقل، يتطلب المراجعة الدقيقة والتنقيب والتمحيص في عدة مجالات ترتبط بالشوارع وتسمياتها، خاصة زمن الانتداب."

⁹³⁵ *Ibidem*, p. 73-144.

⁹³⁶ L'auteur constitue un répertoire des rues de la ville de Haïfa, avec leur nom en arabe et quelques indications d'ordre historique ou culturel sur ce nom, *Ibidem*, p. 74-144.

les décrivant, participe à l'établissement d'une carte de la géographie mentale de la ville, inscrite dans la mémoire du narrateur mais disparue de la carte du territoire.

Ainsi, la composante arabe tient une place centrale dans l'identité littéraire de la ville. Dans *Taha*, Amer Hlehel ajoute de nouvelles caractéristiques à la description de la ville qui devient l'incarnation de l'urbanité et où modernité, liberté et réussite sont possibles.

2.1.2. Haïfa ou la découverte de l'urbanité : modernité, liberté, réussite

La ville de Haïfa tient une fonction clé dans la dramaturgie de *Taha*. Elle joue un rôle déterminant dans la vie du poète d'après le récit des souvenirs qu'il livre sur scène. Le premier contact du poète avec la ville est indirect, il en entend parler par ses voisins alors que les villageois se rendent rarement « à la ville »⁹³⁷. À un moment où sa famille traverse une période de pauvreté, le rôle salvateur de la ville vient à l'esprit du poète :

" يوم ما أجا أخوي يوسف عالدينيا وقبل ما جوزتي تطق وخط شواربي ينبت.
وقبل ما أطبق العشر سنين، فهمت انه البيت لازم له معيل قبل ما ايد أبوي تنمدّ تطلب أكل لولاده..
أحمد وحسين جيرانا، عندهم "بيك أب"، بشتروا بيض المنطقة، وبيبعوه في حيفا.
أحمد في البداية برم بوزه."⁹³⁸

« Le jour où mon frère Yousef vint au monde et bien avant que ma pomme d'Adam ne sorte ou le duvet de mes moustaches ne pousse, avant même que j'atteigne l'âge de dix ans, je compris que notre maison avait rapidement besoin d'un fournisseur au risque de voir mon père tendre la main pour demander à manger pour ses enfants.

Nos voisins Ahmad et Hussein avaient un gros pick up. Ils achetaient des œufs à la campagne environnante et les vendaient à Haïfa.

Au départ, Ahmad n'aima pas mon idée. »⁹³⁹

Dans la logique de ce statut salvateur qui lui est conféré, la ville est d'abord associée à l'enrichissement :

" بس حسين قلّي "جمّع البيض اللي بدك اياه، وبتصير تنزل معنا تبيعه بحيفا واللي بتطلع له حلال عليك".
حيفا!!"⁹⁴⁰

⁹³⁷ Benny Morris, *The Birth of the Palestinian refugee problem : 1947-1949*, Cambridge, Cambridge university press, 1988, (« Cambridge Middle East library », 15), p. 9.

⁹³⁸ 'Āmir Ḥlēḥel, *op. cit.*, p. 5.

⁹³⁹ Amer Hlehel, *op. cit.*, p. 6.

⁹⁴⁰ 'Āmir Ḥlēḥel, *op. cit.*, p. 5.

« Mais Hussein me dit : « Rassemble tous les œufs que tu peux. On te prend avec nous dans le pick up. Tu pourras les vendre. Tout ce que tu gagnes sera à toi. »

Haïfa ! »⁹⁴¹

La ville est une nouveauté pour le poète qui n'a encore jamais expérimenté ce type d'espace. Dans son rapport au lieu, si central dans le récit de ses souvenirs sur scène, c'est la taille de la ville que le poète remarque d'abord. Il remarque ensuite la modernité matérielle et technique. Il assimile cette modernité à l'enrichissement. La modernité est également associée à la liberté et à l'ouverture d'esprit : les mœurs plus ouvertes, voire libérées des citadins, s'opposent au conservatisme des habitudes des ruraux. Le poète donne une image de la ville selon la perception d'un homme de la campagne :

" انا كنت صرت زائر الناصرة كم مرة، كانت أكبر من صفورية بشوية ،
بس فيها حركة أكبر، اسبطارات، كهربا، مصانع دخان، بيوت زهرية بشبابيك قزاز وسطوح قرميد أحمر،
سوق، بنات بتنانير ودار سينما.." ⁹⁴²

« J'avais déjà visité Nazareth quelques fois. Elle était un peu plus grande que Saffuriya, mais avec un peu plus de mouvement et d'animation, des hôpitaux, l'électricité, une usine de cigarettes, des maisons roses aux fenêtres en verre et un toit en tuiles rouges, un marché, des filles en jupe et un cinéma. »⁹⁴³

Le texte reprend ici un topos de la littérature arabe qui se construit sur une double opposition ville-campagne et connaissance-ignorance. L'ouverture intellectuelle propre au milieu urbain⁹⁴⁴ engendre une ouverture culturelle et un dynamisme de l'activité qui peut alors se dérouler sans contraintes, contrairement aux milieux ruraux conservateurs qui pratiquent la censure :

" عنا بصفورية كانوا مندوبين عن حكومة لندن يجيوا وحملين معهم فيلم،
شباب البلد تنصب ملحفة على عامودين في البيادر،
ومندوبين الحكومة يشغلو الجينيراتور تيشل ماكينة الأفلام وتتجمع البلد كبير وصغير تحضر افلام مصرية..
حاجات البلد نُسائسيء وتفر فك ايديها
لمن يطلع مشهد فيه البطل والبطلة برقصوا مع بعض او بسبحوا مع بعض
ويتمتموا " عيب هالحكي عيب هالخلاعة هاي"
بس عمرها ما وحدة منهم دشرت فيلم قبل ما تطلع عالشاشة كلمة "النهاية"..." ⁹⁴⁵

⁹⁴¹ Amer Hlehel, *op. cit.*, p. 6.

⁹⁴² 'Āmir Ḥlēhel, *op. cit.*, p. 5.

⁹⁴³ Amer Hlehel, *op. cit.*, p. 6.

⁹⁴⁴ Benny Morris, *op. cit.*, p. 11.

⁹⁴⁵ 'Āmir Ḥlēhel, *op. cit.*, p. 5.

« Chez nous à Saffuriya, c'étaient les représentants du gouvernement de Londres qui avaient apporté des films. Les hommes du village tendaient une toile entre deux troncs d'arbre sur la place du village. Les Britanniques allumaient le générateur pour faire fonctionner la machine pour les films. Tout le monde se réunissait, petits et grands, pour regarder des films égyptiens... Les vieilles femmes s'offusquaient et agitaient les mains dans au moment des scènes où le héros et l'héroïne dansaient ensemble ou s'embrassaient. Elles s'indignaient : « Quel outrage ! Quelle honte ! » Aucune d'elles n'a jamais quitté la séance avant que le mot « Fin » apparaisse à l'écran. »⁹⁴⁶

La ville de Haïfa, en plus de la modernité décrite et sur laquelle le poète insiste, jouit d'une situation géographique que le poète relève. Son ouverture sur la mer symbolise l'ouverture culturelle et morale :

" بس حيفا، حيفا مدهشة، حيفا مدينة مدينة، مدينة عالأصول،
سيارات، شوارع مضوية بلامبات، دكاكين فاخرة ومصانع
وناس شكال الوان ببدلات وغرفقات
والبحر.."⁹⁴⁷

« Mais Haïfa, Haïfa est stupéfiante. Une ville. Une vraie ville. Des voitures, des rues éclairées par des lampadaires, des boutiques raffinées, des usines, tous types de passants vêtus de costumes et de cravates. Et... la mer ! »⁹⁴⁸

Le poète assiste à un mode de vie caractérisé par la liberté d'action et de pensée :

" بحيفا كنت أول مرّة بشوف عرب ويهود بحكوا مع بعض عادي،
انا أول مرة شفت اليهود كانوا جاينين مجموعة استكشاف للمنطقة من الكيبوتس،
حاملين خوارط ومطرات مي، شلّة شباب وصبايا مع بعض،
والصبايا لابسات شورطات،
كانت أول مرّة عيني بتشوف صابونة ركة بنت في حياتي..
في حيفا شفت زلام ونسوان ماشيين في الشارع ماسكين ايدين بعض،
ومنهم قاعدين في القهوة بتخرّفوا أو بقروا جرايد وبشربوا قهوة،
أول مرة بشوف حدا بشرب قهوة لحاله وبدفع الشيء الفلاني على فنجان القهوة، غريب."⁹⁴⁹

« Pour la première fois j'ai vu des Juifs qui venaient en groupe depuis le kibboutz pour passer une journée en ville. Les garçons et les filles étaient ensemble. Les filles portaient des shorts. Ils avaient des cartes et des gourdes remplies d'eau. C'était la première fois que mes yeux voyaient le genou d'une fille.

⁹⁴⁶ Amer Hlehel, *op. cit.*, p. 6-7.

⁹⁴⁷ 'Āmir Ḥlēḥel, *op. cit.*, p. 7.

⁹⁴⁸ Amer Hlehel, *op. cit.*, p. 5.

⁹⁴⁹ 'Āmir Ḥlēḥel, *op. cit.*, p. 6.

À Haïfa, j'ai vu des hommes et des femmes marcher dans la rue main dans la main. Certains étaient même assis au café, discutant ou lisant le journal en buvant un verre. C'était la première fois que je voyais quelqu'un prendre un café seul, payer sa note et s'en aller. C'était bizarre. »⁹⁵⁰

Le mode de vie dans cette ville est caractérisé par un autre type de liberté, la liberté individuelle qui s'oppose au caractère grégaire de la société rurale :

" أكلت حمص بلحمة وشربت لموناضة، شميت ريحة المشاوي،
اغزوظات السيارات ودهان الكنادر وريحة البحر.. " ⁹⁵¹

« À Haïfa, j'ai mangé un houmous à la viande et j'ai bu une limonade. J'ai senti l'odeur de la viande grillée, celle des pots d'échappement des voitures, celle de la peinture mêlée à celle de la mer. »⁹⁵²

Le cosmopolitisme de la ville impressionne le poète :

" شفت الأردني والسوري والألماني، وسمعت الانجليزي الأرمني والعيري، وسمعت الموسيقى.. " ⁹⁵³

« J'ai vu le jordanien, le syrien, l'allemand. J'ai entendu l'anglais, l'arménien, l'hébreu. J'ai entendu de la musique. »⁹⁵⁴

L'importance de la ville, dans les souvenirs du poète et dans la dramaturgie est exprimée par une personnification de la ville qui permet d'assurer un lien avec le poète :

" رَوحت مسحور من حيفا. " ⁹⁵⁵

« Je suis rentré enchanté de Haïfa. »⁹⁵⁶

Les espoirs que le poète place dans sa venue à Haïfa et la mission de sauvetage de sa famille pour laquelle le poète se rend en ville achèvent de donner une image positive de la ville :

" بس الأهم ، نظرة أبوي لمن فنتت عالدار وبيدي 5 جنيهات بالتمام والكمال،
بالوقت اللي المعاش الشهري لبوليس عند الإنجليز يا دوب يوصل 4 جنيه..
عينين أبوي كان فيهم فوق ما فيهم، نظرة راحة..
شف شقة من فنجاناه وقال لإمي: "يا فاطمة، حطّي لظه لقمة يوكلها". " ⁹⁵⁷

« Mais le plus important, c'est le regard de mon père quand je suis arrivé à la maison un billet de cinq livres à la main. À ce moment-là, un policier gagnait à peine quatre livres par mois en travaillant pour les Anglais. Les yeux de mon père avaient une expression que je n'avais jamais vue auparavant. Ils

⁹⁵⁰ Amer Hlehel, *op. cit.*, p. 5.

⁹⁵¹ 'Āmir Ḥlēḥel, *op. cit.*, p. 6.

⁹⁵² Amer Hlehel, *op. cit.*, p. 7.

⁹⁵³ 'Āmir Ḥlēḥel, *op. cit.*, p. 6.

⁹⁵⁴ Amer Hlehel, *op. cit.*, p. 7.

⁹⁵⁵ 'Āmir Ḥlēḥel, *op. cit.*, p. 6.

⁹⁵⁶ Amer Hlehel, *op. cit.*, p. 7.

⁹⁵⁷ 'Āmir Ḥlēḥel, *op. cit.*, p. 6.

étaient emplis de soulagement. Il prit une gorgée du café qu'il était en train de boire et dit : « Fatima, mets à manger sur la table pour Taha. » »⁹⁵⁸

La ville est finalement le lieu d'une coexistence paisible et possible :

" بحيفا كنت أول مرّة بشوف عرب ويهود بحكوا مع بعض عادي"⁹⁵⁹

« À Haïfa, j'ai vu pour la première fois des Arabes et des Juifs se parler, normalement »⁹⁶⁰

L'élaboration du mythe littéraire de la ville de Haïfa se construit sur cette idée de cette coexistence pacifique entre les communautés. Confronté à la réalité, le mythe est remis en question.

2.2. La remise en question de la coexistence : entre mythe et réalité

Les caractéristiques de la ville, présentées dans la production littéraire, participent à l'élaboration d'un mythe. Pour Bertrand Westphal⁹⁶¹, « la perception et la représentation de l'espace ne participent pas de l'évidence »⁹⁶². Toujours selon Bertrand Westphal, pour mener l'étude du rapport entre réel et sa représentation, le travail doit s'articuler autour de deux principes complémentaires. Le premier principe établit que le réel se distingue si bien de sa représentation que la question de la hiérarchie des niveaux ne se pose pas⁹⁶³. Le second principe place la représentation dans un niveau ancillaire avec le réel. Ces théories prennent un sens fort au théâtre car les femmes et hommes de théâtre cherchent à transformer le réel, dans un temps limité et restreint -celui de la représentation, dans le but, ou avec l'espoir, de faire changer le réel au-delà des limites de la représentation. L'objectif du processus de création est que les spectateurs partent chargés de ce changement, chargés d'une mission de changement ou simplement marqués indirectement par le message de la pièce et capables d'engager un changement.

La ville devient une ville-modèle et l'expression d'un imaginaire rêvé par les auteurs. Face au récit littéraire, l'examen des récits historiques permet de déconstruire le mythe et de déceler le degré de conformité avec le référent qui, lui, est inscrit dans la réalité.

2.2.1. L'incarnation de la ville-modèle : une forme d'utopie ?

⁹⁵⁸ Amer Hlehel, *op. cit.*, p. 7.

⁹⁵⁹ 'Āmir Hlēhel, *op. cit.*, p. 6.

⁹⁶⁰ Amer Hlehel, *op. cit.*, p. 7.

⁹⁶¹ Bertrand Westphal, *op. cit.*

⁹⁶² *Ibidem*, p. 9.

⁹⁶³ « La représentation ne se substitue jamais au réel », *Ibidem*, p. 141.

Par les éléments que le poète choisit de donner, il construit l'image d'une ville modèle plus qu'il n'en donne une simple description. Deux pôles émergent alors dans la représentation de l'espace : l'imaginaire et le réel. Pour Gaston Bachelard : « L'espace saisi par l'imagination ne peut rester l'espace indifférent livré à la mesure et à la réflexion du géomètre. Il est vécu. Et il est vécu, non pas dans sa positivité, mais avec toutes les particularités de l'imagination. »⁹⁶⁴

La ville de Haïfa apparaît comme un espace idéal qui se dessine sous les traits de l'utopie. L'utopie se caractérise par l'impossible réalisation du modèle spatial, social et culturel qu'elle construit et propose⁹⁶⁵. Dans le cas palestinien, et particulièrement celui du récit des souvenirs de l'avant-1948, il n'est pas anodin qu'une forme de l'utopie se développe dans la description des lieux tels qu'ils auraient existé durant cette période : la modélisation utopique de la ville de Haïfa participe à l'élaboration d'une légende, la légende d'un temps et d'un espace mythiques que la guerre aurait anéantis et fait disparaître à tout jamais⁹⁶⁶. Le poète s'attribue la mission de dessiner une société idéale, envisageant l'avenir en s'inspirant d'un passé disparu, sous les traits de l'utopie. Dans la recherche des causes de la naissance de l'utopie, Bertrand Westphal souligne la dimension programmatique de cette forme de la narration :

« L'utopie naissait pour traduire par écrit le contenu de l'entre-deux : elle narrait l'état d'un espace inconnu qui se transformerait ensuite en lieu familier aux hommes. *Utopia* n'était pas un espace imaginaire, au sens traditionnel du terme : c'était un espace appelé à se « réaliser » un jour. En somme, la représentation fictionnelle précédait parfois, et même assez souvent, le référent géographique. La découverte confirmait a posteriori la projection imaginaire. »⁹⁶⁷

Dans ce sens, l'image de la ville de Haïfa que dessine le poète dans *Taha* participe à l'élaboration d'une Palestine rêvée, à la lumière d'un passé mythifié. Cette image de Haïfa correspond à une image récurrente de la ville. La capitale de la Galilée tient une place importante dans les récits de la Palestine avant 1948. Située au bord de la mer, elle incarne l'ouverture sur le monde et le multiculturalisme que l'on confère aux ports du bassin

⁹⁶⁴ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses universitaires de France, 1957, 1957, p. 17.

⁹⁶⁵ Pour Luc-Willy Deheuvels, « toute utopie se développe dans une tension proportionnelle à l'effort qu'elle manifeste pour se dégager de la matrice mythique d'où elle émerge. », in Luc-Willy Deheuvels, « Le livre des trois cités de Farah Antūn : une utopie au coeur de la littérature arabe moderne », *Arabica*, vol. 46 / 3-4, 1999, p. 402-434, p. 415.

⁹⁶⁶ Luc-Willy Deheuvels, dans son analyse de l'utopie de Farah Antūn, remarque que l'œuvre se construit à partir d'une période mythique subdivisée en trois parties : le temps du mythe de l'âge d'or et du paradis perdu, la période du temps mythique au temps historique et celle de la dégradation du modèle et du retour au mythe. Le texte de *Taha*, ainsi que celui du *Retour à Haïfa* suivent cette construction, in *Ibidem*, p. 417-419.

⁹⁶⁷ Bertrand Westphal, *Le monde plausible: espace, lieu, carte*, Paris, Les Éd. de Minuit, 2011, p. 144-145.

méditerranéen. Son occupation par la nouvelle armée israélienne est achevée le 22 juillet 1948⁹⁶⁸.

Le récit de Ghassan Kanafani déjà évoqué, *Retour à Haïfa*⁹⁶⁹, s'inscrit dans ce courant de la description de Haïfa à la fois sous les traits du paradis perdu et celui du modèle utopique pour l'avenir. La ville, qui tient une position centrale dans la nouvelle, n'est que très peu décrite et particulièrement durant la période d'avant le départ du couple, c'est-à-dire la période durant laquelle ils ont connu *réellement* la ville. Les sentiments des deux personnages principaux sont largement décrits notamment par les mots qu'ils échangent, comme pour combler le vide qu'ils ressentent plus ils approchent la ville qu'ils ont quittée vingt ans auparavant. La ville de leurs souvenirs n'est pas décrite. La description concerne seulement la ville qu'ils retrouvent, marqués par la guerre et leur absence.

L'élaboration d'une métaphore⁹⁷⁰ filée tout au long de l'œuvre tient la place de description de la ville : c'est l'enfant abandonné par ses parents palestiniens qui symbolise la ville. L'enfant, symbole de l'âge de l'innocence et d'un temps du paradis perdu est recueilli par un couple de Juifs ayant fui l'Holocauste. Khaldoun est devenu Dov, éduqué par Myriam, veuve de guerre. Dov est devenu militaire et défenseur d'Israël. La métaphore se poursuit par les paroles de Dov lui-même :

« - Quand j'ai su que vous étiez arabes, reprit-il, je n'ai pas arrêté de demander : Comment un père et une mère peuvent-ils abandonner leur fils de cinq mois et s'enfuir ? Comment des gens qui ne sont pas parents peuvent-ils s'occuper de lui et l'élever pendant vingt ans ? Vingt ans ! ... Vous voulez dire quelque chose, monsieur ?

Non.

Et Saïd lui fit signe de continuer.

À présent, je suis dans l'armée de réserve, je n'ai pas encore participé à un combat, je ne suis donc pas en mesure de décrire exactement ce que je pourrais ressentir ; mais peut-être que, plus tard, je

⁹⁶⁸ Nafez Nazzal, *op. cit.*, p. 51.

⁹⁶⁹ Ghassan Kanafani, *op. cit.*

⁹⁷⁰ La métaphore est une « figure d'analogie ou de similarité qui, selon Fontanier, consiste « à présenter une idée sous le signe d'une autre idée plus frappante ou plus connue, qui, d'ailleurs, ne tient à la première par aucun autre lien que celui d'une certaine conformité ou analogie ». La métaphore peut avoir un support substantival, adjectival adverbial ou verbal (« la chaleur d'une voix », « une voix chaude », « parler chaleureusement », « réchauffer par des mots »), et occasionnellement prépositionnel.

Quand le comparé et le comparant sont tous deux présents dans la phrase, on parle de métaphore *in praesentia*.

(...)

Quand la logique de la métaphore se poursuit sur plusieurs syntagmes, on parle de métaphore filée. » Michèle Aquien, Dominique Boutet et Emmanuel Bury, *op. cit.*, p. 266-267.

pourrai confirmer mot pour mot ce que je vais vous dire maintenant : je suis d'ici, cette femme est ma mère ; vous deux, je ne vous connais pas et je ne ressens pour vous aucun sentiment particulier. »⁹⁷¹

Pour Mohamed Radi, le texte du *Retour à Haïfa* s'articule autour de deux récits : le récit de la guerre qui a mené à la perte de la patrie de deux personnages et le récit de la perte de leur fils⁹⁷². Des micro-récits s'imbriquent au dernier et « il se produit un va-et-vient perpétuel entre récit premier et tous les autres récits seconds. »⁹⁷³. Si l'on considère que le texte se construit sur la métaphore filée de la ville de Haïfa et plus largement de la Palestine, dont l'image est l'enfant abandonné devenu sioniste et guerrier, alors les récits établis par Mohamed Radi ne sont pas liés par des mouvements de la narration entre eux deux, mais ils sont mêlés.

De la même manière, le récit de la ville de Haïfa donné par le poète-monologuant dans *Taha* construit une métaphore de la Palestine rêvée dans le passé et dans son avenir. Deux récits constituent le texte de la pièce : le récit de l'exil et de la perte du lieu d'origine et le récit de vie et ses souvenirs du poète. Ces deux récits sont mêlés et s'alimentent. Le lieu construit le personnage et le personnage, à son tour, construit le lieu qu'il décrit. La ville de Haïfa incarne les espoirs du poète, déçus par les aléas de la vie et de l'Histoire.

2.2.2. L'histoire et le mythe

Confrontée à la réalité, la représentation littéraire de la ville de Haïfa dans *Taha* apparaît plus comme un modèle imaginaire que la transcription scénique du réel. Les caractéristiques de la ville, que la personnification finale affirme, donnent à Haïfa un statut particulier aux airs de paradis. C'est justement par ce statut particulier que l'expulsion des Palestiniens au printemps 1948 prend un caractère d'autant plus dramatique et que la réalité historique prend la forme, par la narration, du récit mythique.

Les descriptions de Haïfa abondent dans les récits et se retrouvent sur la coexistence dont la ville est témoin avant le départ en masse de la population palestinienne après son expulsion. Dans son ouvrage sur le départ des Palestiniens en 1948, Nur Masalha compte 750 000 habitants de la Galilée exilés après la guerre de 1948, soit 80 % de la population⁹⁷⁴. Seulement

⁹⁷¹ *Ibidem*, p. 120.

⁹⁷² Mohamed Radi, « Les échos du silence dans "Retour à Haïfa" », *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, vol. 26, éd. Universidad Complutense de Madrid. Departamento de filología francesa, 2011, p. 273-289, p. 279.

⁹⁷³ *Ibidem*.

⁹⁷⁴ Nur Masalha, *Expulsion of the Palestinians: the concept of « transfer » in Zionist political thought, 1882-1948*, Washington (D.C.), Etats-Unis d'Amérique, Institute for Palestine studies, p. 175.

150 000 Palestiniens sont restés à la fin de l'année 1948⁹⁷⁵. Ces chiffres sont confirmés par Dominique Vidal⁹⁷⁶ qui évalue le nombre d'exilés entre 700 000 et 900 000⁹⁷⁷ et Benny Morris qui estime que le nombre de réfugiés, à l'automne 1949, s'élève à 600 000 – 760 000⁹⁷⁸. Henry Laurens donne également ces chiffres⁹⁷⁹.

La guerre de 1948 et les menaces d'expulsion qui pèsent sur les villages palestiniens et particulièrement ici celui de Saffuriya sont racontées par le poète :

" الحج طاهر جارنا عنده رف في البيت عليه كتب، مسميه مكتبة،

يأجر الكتب لأهل البلد، يقرأها ويرجعها،

الله يرحمه كان عنده مشروع لتثقيف أهل البلد..

بدّه الناس تقرا عشان توعا وتستوعب انه في مخططات لسرقة البلاد كلها..

بس الحج كان ينفخ في قربة مخزوقة..

أنا كنت أسمعهم بمضافة أبوي يقولوا إنه بدهن يسرقولنا البلاد..

وأضحك بيني وبين حالي.. كيف يعني بدهن يسرقوها..

بدهن ييجوا بالليل يسحبوها من تحتنا واحنا نايمين ونصحا الصبح ونلاقي حالنا نايمين على ولا اشي"⁹⁸⁰

« Chez notre voisin le Hajj Taher il y avait une étagère recouverte de livres, on appelle ça une bibliothèque. Il louait les livres aux villageois, qui les lisaient et les lui rendaient.

Que Dieu le garde. Il avait le projet de cultiver les gens du village.

Il voulait que les gens lisent pour qu'ils comprennent et renversent le projet de voler tout le pays. Mais c'était comme s'il faisait pipi dans un violon.

Je les écoutais dans le salon de réception de mon père parler de la volonté de voler le pays.

Je riais en moi-même. Comment ça voler le pays ? Ils prévoient de venir la nuit et nous voler le pays pendant notre sommeil, pour nous réveiller et nous rendre compte que l'on dormait sur rien du tout ? »⁹⁸¹

⁹⁷⁵ *Ibidem*, p. 199.

⁹⁷⁶ Dominique Vidal et Joseph Algazy, *op. cit.*, p. 8. *Ibidem*, p. 61.

⁹⁷⁷ Dominique Vidal écrit : « Le nombre de Palestiniens expulsés fait l'objet d'évaluations contradictoires. Selon le rapport du Comité du transfert, signé Josef Weitz, Ezra Danin et Zalman Lifschitz, ils étaient 460 000 à la fin novembre 1948. Partant du recensement du 31 mars 1947, lui appliquant les taux d'accroissement naturel constatés en 1946 et déduisant le nombre d'Arabes restés en Israël, la démographe Janet Abu Loughod arrive à un total de 770 000 à 780 000 Palestiniens déplacés au moment des armistices. À la même période, l'Office du Secours et des travaux des Nations unies pour les réfugiés palestiniens (UNRWA) avance, pour sa part, le chiffre de 900 000 réfugiés. Enfin, dans *Collusion Across the Jordan*, Avi Shlaïm cite les statistiques de l'Office des réfugiés de Ramallah de Muhammad Nimr Al-Hawari qui recense en 1948 766 000 réfugiés, dont 200 000 à Gaza, 50 000 dans le district d'Hébron, 15 000 dans celui de Bethléem, 20 000 à Jérusalem, 40 000 à Jéricho, 72 000 à Ramallah, 100 000 à Naplouse, 70 000 en Jordanie, 80 000 en Syrie, 100 000 au Liban, 14 000 en Égypte et 5 000 en Irak. » Dominique Vidal et Joseph Algazy, *op. cit.*, p. 82.

⁹⁷⁸ Benny Morris, *op. cit.*, p. 1.

⁹⁷⁹ Henry Laurens, *op. cit.*, p. 95-195.

⁹⁸⁰ 'Āmir Ḥlēhel, *op. cit.*, p. 4.

⁹⁸¹ Amer Hlehel, *op. cit.*, p. 5.

Ce récit inscrit le temps d'avant 1948 comme celui de l'insouciance. L'incrédulité du poète-monologuant et des villageois face à l'éventualité de perdre leur terre construit l'image d'une population naïve face aux dangers réels qui la menacent. À la naïveté, vient s'ajouter une méconnaissance, voire une désinformation du contexte dans lequel les villageois palestiniens vivent. Les causes de cette naïveté sont donc l'ignorance et le manque d'éducation dont les habitants de la campagne souffrent. Cette ignorance, propre aux gens de la campagne, s'oppose au niveau d'éducation que la vie en ville permet d'atteindre. Les données historiques attestent ce constat⁹⁸². Une forme d'impuissance face à la situation est également racontée dans le récit. L'idée qu'une opération ait lieu durant la nuit et pendant le sommeil des populations suggère cette incapacité à réagir face à la menace, voire la surprise d'une imprévisible action contre le village. Cette impression marque également les récits historiques concernant la période des quelques mois précédant la création de l'État d'Israël en mai 1948.

À partir d'entretiens menés dans les différents camps de réfugiés palestiniens au Liban et en Syrie, l'historien Nafez Nazzal confirme cette forme d'insouciance et d'indifférence de la population de Saffuriya à l'égard de la guerre qui se déroule aux portes de leur village : « Les villageois ne se sentaient pas concernés par les mises en garde des Israéliens. La plupart d'entre eux n'étaient pas impliqués, la guerre était bien loin. »⁹⁸³. C'est seulement avec l'arrivée de réfugiés du village voisin Shafa Amer, que les villageois prennent conscience de la gravité de la situation⁹⁸⁴.

Pour l'historien Henry Laurens, seule l'étude de la chronologie détaillée de l'enchaînement des événements permet de parvenir à une autre compréhension de la réalité historique. Cette étude indique alors que les tensions et les affrontements commencent dès la fin de l'année 1947⁹⁸⁵. Les villages de la Galilée et la ville de Haïfa sont les témoins d'une insécurité croissante et de flambées de violence que la population n'ignore pas. Par exemple, les sources mandataires indiquent qu'au cours de décembre 1947, les fonctionnaires autochtones ne se

⁹⁸² L'historien Benny Morris décrit la société palestinienne d'avant 1948 comme majoritairement rurale. Les pratiques agricoles sont simples et peu sophistiquées. Peu de paysans savent lire et écrire, Benny Morris, *op. cit.*, p. 9.

⁹⁸³ Nafez Nazzal, *op. cit.*, p. 75., traduction personnelle de :

« The reaction of the villagers to Israeli advances was one of concern. However, most villagers felt uninvolved ; the war was far away. »

⁹⁸⁴ « Pendant la nuit du 14 au 15 juillet, quand la ville de Shafa Amer est prise par les Israéliens, 2 500 villageois arrivent à Saffūriyya. Ce n'est qu'à l'approche de ce dernier village que certains se rendent compte qu'ils ont laissé derrière eux des membres de leur famille. La confusion des villageois de Saffūriyya est grande. », *Ibidem.*, traduction personnelle de :

« During the night of July 14-15, when the town of Shafa 'Amer fell to the Israelis, as many as 2,500 of its people came to Saffuriya, some discovering only when they reached the village that they had left behind them some of their family. The villagers were utterly confused. »

⁹⁸⁵ Henry Laurens, *op. cit.*, p. 39-43.

rendent plus sur leurs lieux de travail en raison de l'insécurité croissante⁹⁸⁶. À la fin du mois de décembre 1947, l'Irgoun fait exploser un camion piégé à proximité d'une usine où de nombreux palestiniens sont ouvriers. En représailles des victimes, les ouvriers palestiniens s'en prennent aux ouvriers juifs et en tuent 39⁹⁸⁷. La Haganah répond par un raid contre le village d'où est originaire une partie des ouvriers et l'opération se solde par une soixantaine de morts et sera suivie d'une seconde attaque contre un autre village. Ainsi, le contexte historique des mois qui précèdent la création de l'État d'Israël et l'exil des Palestiniens montre que la population n'ignore pas la menace.

La ville de Haïfa apparaît dans les souvenirs du poète comme un lieu paradisiaque. Cette image idéalisée de la ville est nuancée par l'historien Henry Laurens :

« L'exode de la ville de Haïfa s'est déroulé en plusieurs étapes à partir de 1947. Il est le produit des violences et de la désintégration progressive de la société arabe, dont la cohésion politique et organisationnelle était relativement faible en raison du passé d'opposition à l'hégémonie des Husseini et de la forte présence numérique des Syriens et des Libanais, tant dans la main d'œuvre ouvrière que dans la bourgeoisie. La ville arabe se tournait naturellement vers Beyrouth et Damas, et non vers Jérusalem –d'où la dépendance envers l'armée de secours et l'appelle aux gouvernements syrien et libanais. »⁹⁸⁸

Ce multiculturalisme est évoqué par le poète, mais la pauvreté que la ville connaît est passée sous silence.

De la même manière, l'image actuelle de la ville est souvent présentée comme celle de la coexistence pacifique et réussie des différentes communautés religieuses et ethniques dont le symbole est le temple Bahaï en plein centre. Cette image est nuancée par les témoignages matériels en ville : les Palestiniens vivent dans des quartiers non-mixtes (quartiers de Abbas, Wadi Nisnas, Wadi Salib) et la rue de Jaffa, dont les bâtiments qui étaient à l'abandon jusqu'au début de la décennie 2010, sont progressivement achetés par des compagnies juives israéliennes ou des promoteurs pour faire de ce quartier le nouveau centre de la ville, à l'image de la réhabilitation de Jaffa, maintenant intégrée à Tel Aviv. Le désir de l'équipe de

⁹⁸⁶ *Ibidem*, p. 43.

⁹⁸⁷ Cet événement et plus largement cette période sont évoqués par Emile Habibi : « Je finis par comprendre que le père de ma bien-aimée avait émigré de Haïfa à Nazareth, avec toute sa famille, après le sabotage de la raffinerie de pétrole. Lorsque tomba la capitale de la Galilée, l'armée appela les habitants à livrer leurs armes. Le maire leur fit savoir que les seules armes qui se trouvaient à Nazareth étaient les tables de trictrac, occupation à laquelle se consacraient les habitants entre deux couvre-feux. Les perquisitions commencèrent aussitôt.

Ils perquisitionnèrent le quartier est, où s'était réfugiée la famille de Yu'ad. Ils rassemblèrent les hommes sur la place près de la fontaine qui se trouve derrière l'église copte, et les obligèrent à y rester tout le jour, sous une chaleur torride, en leur interdisant de boire, bien que, sous leurs pieds, la fontaine répandit son eau ; une eau sainte, puisque c'était celle de la fontaine de la Vierge. », Emile Habibi, *op. cit.*, p. 75.

⁹⁸⁸ Henry Laurens, *op. cit.*, p. 81-82.

Khashabi d'installer une institution artistique dans le quartier s'inscrit dans un combat contre la gentrification et la judaïsation des espaces historiquement palestiniens⁹⁸⁹. Comme Khashabi, des compagnies indépendantes s'installent dans ces quartiers, comme le Théâtre des coulisses (مسرح الكواليس) fondé par Munir Bakri en 2013 situé dans le quartier de Wadi Salib. Ainsi, l'Histoire et les données historiques occupent les récits fictionnels littéraires concernant la ville de Haïfa. Dans ces récits, comme le souligne Bertrand Westphal, « le lieu littéraire est un monde virtuel qui interagit de manière modulable avec le monde de référence »⁹⁹⁰.

⁹⁸⁹ Voir la section 2.1.3 du chapitre 1 intitulée « La création indépendante », p. 77.

⁹⁹⁰ Bertrand Westphal, *op. cit.*, p. 168.

Conclusion de chapitre

Le lieu occupe une place centrale dans les pièces. Cette centralité s'exprime selon différentes modalités, dont une construction spécifique des personnages. Effectivement, les personnages incarnent la ville décrite dans les pièces : Jérusalem dans *Un demi-sac de plomb* et Haïfa dans *Taha*.

La description de la ville de Jérusalem dans *Un-demi sac de plomb* s'élabore tout d'abord à partir des différentes traditions associées à la ville. La ville est mentionnée dans la pièce mais c'est la construction des personnages qui contribue réellement à élaborer une représentation de Jérusalem sur scène. Le personnage d'Abd al-Kader al-Husseini, est érigé en héros mort en martyr pour la défense de la ville. Personnage historique, il donne à la représentation de la ville une profondeur dans le temps. Il inscrit l'héritage de la ville et son passé arabe ancien dans la représentation de Jérusalem. Cette affirmation du passé ancien vise à contrer les menaces qui pèsent sur la ville arabe depuis la création de l'État d'Israël et qui se fondent justement sur une légitimité par l'ancienneté. Le personnage de Camélia, dans le temps présent et de l'actualité, est confronté directement à ses menaces qui pèsent sur Jérusalem notamment par la colonisation la partie Est qui n'a cessé de croître depuis l'annexion de la ville en 1967. Camélia est menacée d'expulsion pour que des colons israéliens s'installent dans le lieu dont elle est propriétaire, un café qui promeut la culture locale populaire. Elle est également confrontée à la vision de son fils Saleh qui incarne la position d'une partie de la nouvelle génération de Jérusalémites. Saleh ne comprend pas le combat de sa mère. Il souhaite vivre en paix, même si cela est au détriment de la souveraineté arabe palestinienne sur la ville. Ces trois personnages représentent différentes manières de vivre à Jérusalem, dans le temps et dans l'espace. Dans le temps car l'histoire de la ville est traversée par des périodes de combat pour la revendication à la souveraineté et de périodes de relative stabilité voire de collaboration avec la municipalité israélienne de Jérusalem. Dans l'espace, car les différents quartiers de la ville sont marqués par ces combats, soldés par des victoires ou des défaites : les anciens quartiers palestiniens comme Baka ou Talbiyye de Jérusalem-Ouest devenus israéliens en 1967 et dont les maisons ont été récupérées et habitées par des Israéliens, les quartiers traditionnels de la contestation comme le Mont des Oliviers, Silwan ou la partie palestinienne de la vieille ville et enfin, les marqueurs de l'Histoire qui habitent la ville.

Dans *Taha*, Haïfa occupe une place centrale dans le récit des souvenirs du poète. La découverte de la ville le marque au point de modifier sa perception de son lieu de naissance et

de lui-même. L'identité palestinienne et arabe de la ville est rappelée par le poète. De la même manière que dans *Un demi-sac de plomb*, l'évocation du passé constitue un élément de légitimité pour la revendication d'appartenance à la ville et le droit d'y vivre. Cette question de la légitimation par l'Histoire permet également de consigner le récit palestinien selon différents procédés qui ont été étudiés dans les chapitres précédents.

La ville marque la vie du poète et de sa famille car c'est à Haïfa que la réussite professionnelle et matérielle commence. La ville incarne la modernité et

Jérusalem est la ville de l'Histoire, du passé et de l'héritage commun. Haïfa s'oppose à la capitale disputée et revendiquée. Elle est la ville de la modernité, de l'avenir et le foyer d'une Palestine qui existe aussi en Israël, mais qui a tendance à être oubliée, justement au profit de Jérusalem. Ces deux espaces se présentent comme le reflet de deux réalités, deux façons d'exister et de vivre, deux incarnations du Palestinien.

Chapitre 6

L'espace de la dramaturgie

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

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

1. L'espace et le rythme du récit

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

1.1. L'ouverture

1.1.1. La mention du lieu

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

⁹⁹¹ Alain Couprie, *op. cit.*, p. 46.

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

La mention du lieu par une didascalie

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

" الفصل الأول "

رام الله، بداية العد الميلادي..

رام الله. "992

« TABLEAU I

Ramallah, début d'une nouvelle ère

Ramallah. »⁹⁹³

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

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

1"

| في ساحة السجن | "994

« 1-

Dans la cour de la prison »⁹⁹⁵

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

" ساحة استقبال الجمهور وبيع التذاكر "997

⁹⁹² طاهر نجيب, *op. cit.*, p. 2.

⁹⁹³ Taher Najib, *op. cit.*, p. 7.

⁹⁹⁴ Baššār Murqūṣ, *op. cit.*, p. 3.

⁹⁹⁵ Bashar Murkus, *op. cit.*, p. 3.

⁹⁹⁶ Voir p. 100 et suivantes.

⁹⁹⁷ Kāmil al-Bāšā, *op. cit.*, p. 2.

« Dans le hall du théâtre. »⁹⁹⁸

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

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

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

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

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

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

La mention du lieu par une réplique

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

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

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

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

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

⁹⁹⁸ Kamel El Basha, *op. cit.*, p. 2.

⁹⁹⁹ Kāmil al-Bāšā, *op. cit.*, p. 1.

¹⁰⁰⁰ Kamel El Basha, *op. cit.*, 2.

¹⁰⁰¹ Kāmil al-Bāšā, *op. cit.*, p. 2.

¹⁰⁰² Kamel El Basha, *op. cit.*, 2.

¹⁰⁰³ 'Āmir Ḥlēḥel, *op. cit.*, p. 2.

¹⁰⁰⁴ Amer Hlehel, *op. cit.*, p. 2.

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

كان بعيد عالواحد يروح على إسرائيل من مخيمنا."¹⁰⁰⁵

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

À l'époque, mon père était en prison.

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

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

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

"سراييفو 1995، الجامعة الدولية،

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

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

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

La mention du lieu par la scénographie

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁰¹⁰ *Idem.*

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

Puis la première réplique mentionne le lieu :

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

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

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

1.1.2. Lieu précis et connu

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

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

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

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

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

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

¹⁰¹¹ *Idem.*

¹⁰¹² Rāmī Ḥaḍīr, *op. cit.*, p. 1.

¹⁰¹³ Rami Khader, *op. cit.*, p. 1.

¹⁰¹⁴ طاهر نجيب, *op. cit.*, p. 2.

Roukab.

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

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

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

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

"هذا شيطان الجلزون"، كانت تقول

وهي تدور في كل البيت.¹⁰¹⁷

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

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

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

1.1.3. Lieu incertain

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

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

1"

| في ساحة السجن |

(وديع، فؤاد، صالح – في الفورة)

¹⁰¹⁵ Taher Najib, *op. cit.*, p. 7.

¹⁰¹⁶ Voir p. 132, 263.

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

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

¹⁰¹⁹ Voir p. 263.

¹⁰²⁰ Voir p. 100 et suivantes.

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

« 1- Dans la cour de la prison

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

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

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

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

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

(*Fouad rit*)

- Wadī' : Ne ris pas.

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

- Saleh : Et du sel.

- Fouad : Du sel deux fois, on dirait.

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

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

- Saleh (*à Wadī'*) : Elle vient ?

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

- Saleh : Non.

- Wadī' : Alors faites taire cette créature.

(*Wadī' regarde vers l'entrée*) »¹⁰²²

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

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

"وبين الحلم و الوطن أغفو في ذاكرة تحملني"¹⁰²³

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

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

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

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

¹⁰²³ Rāmī Ḥaḍīr, *op. cit.*, p. 1.

¹⁰²⁴ Rami Khader, *op. cit.*, p. 1.

1.2. La temporalité conditionnée par la spatialité

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

1.2.1. Temps incertain et lieu précisé

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

" وانا صغير" ¹⁰²⁶

« Quand j'étais petit »¹⁰²⁷

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

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

" وانا صغير، كان لازم ادير بالي على أخوي الصغير لما تكون إمنا في الشغل.
في هداك الوقت، كان الوالد في السجن.
كان بعيد عالواحد يروح على إسرائيل من مخيمنا.
في معظم الوقت كانت تغيب طول النهار،
بعد ما تضيّع كندرته كل يوم الصبح وتقعده ١٠ دقائق وهي تدور عليها،
" هذا شيطان الجلزون"، كانت تقول

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

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

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

وهي تدور في كل البيت.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁰³⁰ Voir p. 137.

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

¹⁰³² Voir p. 262.

¹⁰³³ طاهر نجيب, *op. cit.*, p. 2.

¹⁰³⁴ Taher Najib, *op. cit.*, p. 7.

" اللي بتفه الواحد منهم باليوم بوخدني سنة تأتفه.
بفيقوا الصبح, بفتحو العين الشمال بتفوا.
بفتحوا العين اليمين بتفوا."¹⁰³⁵

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

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

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

" بقوموا من التخت, بروحوا عالحمام بتفوا.
بسحنوا مية القهوة, بتفوا
بسقطوا معلقتين قهوه بالغلايه, بتفوا.
بضيفوا معلقة سكر بتفوا, او ما بضيفوا سكر, اما اه بتفوا.
بولعوا سيجاره, بفتحوا الجريده, بتفوا.
بطلعوا من البيت عالشغل, بتفوا.
بنزلوا عالبلد, بركبوا ترانزيت, بتفوا.
بوصلوا أالشغل, بتفوا.
بخلصوا يوم شغل, بتفوا.
برجعوا عالبيت, بتفوا.
بتحمموا, بتفوا.
بتعشوا, بتفوا.
بطلعوا يسهروا, بتفوا.
بتفوا وبتفوا....."¹⁰³⁷

«Ils se lèvent, vont sous la douche, et crachent.

Ils mettent de l'eau à chauffer, et crachent.

Versent deux cuillerées de café dans la cafetière, et crachent.

Ajoutent du sucre, et crachent, n'ajoutent pas de sucre, et crachent quand même.

Allument une clope, ouvrent le journal, et crachent.

Partent au boulot, et crachent.

Vont à pied jusqu'au centre-ville, et crachent.

Montent dans une camionnette de ramassage, et crachent.

Arrivent au boulot, et crachent.

Terminent leur journée de boulot, et crachent.

Rentrent chez eux, et crachent.

¹⁰³⁵ طاهر نجيب, *op. cit.*, p. 2.

¹⁰³⁶ Taher Najib, *op. cit.*, p. 7.

¹⁰³⁷ طاهر نجيب, *op. cit.*, p. 2-3.

Dînent, et crachent.

Sortent pour s'amuser, et crachent. »¹⁰³⁸

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

" هذا الاحتلال!

بس ما في احتلال برام الله.

الاحتلال برام الله انتهى.

رام الله تحررت باوسلو.

عشان هيك انا بحب النرويج."¹⁰³⁹

« C'est à cause de l'occupation.

Mais Ramallah n'est plus occupée.

L'occupation à Ramallah, c'est fini.

Ramallah a été libérée à Oslo.

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

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

1.2.2. Lieu incertain et temps précis

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

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

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

كبرت الرجال وزغردت النسوان..

بعد اقل من سنتين مرض طه ومات..

¹⁰³⁸ Taher Najib, *op. cit.*, p. 8.

¹⁰³⁹ طاهر نجيب, *op. cit.*, p. 3.

¹⁰⁴⁰ Taher Najib, *op. cit.*, p. 9.

حبلت امي كمان مرّة، وكمان مرّة صاحت الداية ميروك طه يا أبو طه..

والفرحة نفس الفرحة " 1041

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

Ma mère tomba enceinte.

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

Les hommes remercièrent Dieu et les femmes poussèrent des youyous.

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

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

C'était la même joie. »¹⁰⁴²

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

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

¹⁰⁴¹ 'Āmir Hl̥ḥel, *op. cit.*, p. 2.

¹⁰⁴² Amer Hlehel, *op. cit.*, p. 2.

¹⁰⁴³ Voir p. 187, 194 et 219.

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

1.2.3. L'évolution du rapport : inversion et équilibre

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

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

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

¹⁰⁴⁴ Voir p. 133, 185, 272.

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

" شباك الديوان عَنَّا بطلَّ عالطريق الرئيسية"¹⁰⁴⁶

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

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

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

(...)

"احنا مش عكا يابا"

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

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

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

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

(...)

« Nous ne sommes pas Acre ! »

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

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

" سألتهن وين أهلي،

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

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

¹⁰⁴⁶ 'Āmir Ḥlēḥel, *op. cit.*, p. 7.

¹⁰⁴⁷ Amer Hlehel, *op. cit.*, p. 8.

¹⁰⁴⁸ 'Āmir Ḥlēḥel, *op. cit.*, p. 11.

¹⁰⁴⁹ Amer Hlehel, *op. cit.*, p. 12.

¹⁰⁵⁰ 'Āmir Ḥlēḥel, *op. cit.*, p. 13.

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

Le voyage de l'exil est décrit :

" مشيت

مشينا يومين"¹⁰⁵²

« Je marchai.

Nous marchâmes deux jours. »¹⁰⁵³

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁰⁵¹ Amer Hlehel, *op. cit.*, p. 8.

¹⁰⁵² 'Āmir Ḥlēḥel, *op. cit.*, p. 14.

¹⁰⁵³ Amer Hlehel, *op. cit.*, p. 9.

¹⁰⁵⁴ 'Āmir Ḥlēḥel, *op. cit.*, p. 18.

¹⁰⁵⁵ Amer Hlehel, *op. cit.*, p. 19.

¹⁰⁵⁶ 'Āmir Ḥlēḥel, *op. cit.*, p. 22.

travail.

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

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

" حَمَلْنَا شَرَاشِنَا وَاسْتَأْجَرْنَا غُرْفَةً بِالسُّوقِ بِالنَّاصِرَةِ.. " ¹⁰⁵⁸

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

D'autres précisions sur les lieux sont données :

" وَفَاتِحِ دِكَاةِ فِي الْكَازَانُوفَا "

وَشَارِي بَيْتِ عَيْلَةٍ كَبِيرٍ " ¹⁰⁶⁰

« J'avais ouvert une boutique dans Casanova¹⁰⁶¹.

Et acheté une grande maison pour ma famille »¹⁰⁶²

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

" وَأَجَا اِيلُولِ الْأَسْوَدِ، وَعَبْدِ النَّاصِرِ مَاتِ، وَأَجْتِ حَرْبِ 73، "

وَأَجَا يَوْمِ الْأَرْضِ، وَأَجَا السَّادَاتِ عَالِكُنَيْسِتِ، وَأَجَانِي مَرَضِ الْعَمَلِقَةِ... " ¹⁰⁶⁴

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

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

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

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

أَنَا فِي بِلْدِ الْمَذِيْعِ الْيْ كَانَ يَزِفَلْنَا أَخْبَارِ اِنْدِحَارِ رَوْمِلِ فِي الْحَرْبِ الْعَالَمِيَةِ الثَّانِيَةِ؟

أَنَا فِي بِلْدِ مَرَابِطِ خَيْلِنَا؟ وَيَقْرَأُ شَعْرًا؟ شَعْرًا؟ قَدَّامِ شَعْرَاءِ الْعَرَبِ كَلْهَمِ؟

¹⁰⁵⁷ Amer Hlehel, *op. cit.*, p. 23.

¹⁰⁵⁸ 'Āmir Ḥlēḥel, *op. cit.*, p. 26.

¹⁰⁵⁹ Amer Hlehel, *op. cit.*, p. 26.

¹⁰⁶⁰ 'Āmir Ḥlēḥel, *op. cit.*, p. 30.

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

¹⁰⁶² Amer Hlehel, *op. cit.*, p. 29.

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

¹⁰⁶⁴ 'Āmir Ḥlēḥel, *op. cit.*, p. 31.

¹⁰⁶⁵ Amer Hlehel, *op. cit.*, p. 30.

¹⁰⁶⁶ Voir p. 123, 208, 217.

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

بالفعل بشبهه، وبالفعل كل شعراء العرب كانوا هناك" ¹⁰⁶⁷

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

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

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

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

Vraiment, tous les poètes arabes étaient là. » ¹⁰⁶⁸

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

" عمري ما نجحت بالامتحان. رَوّحت عالبلد. بعد موة أخوي، الاسرائيليين فجّروا بيت أهلي. " ¹⁰⁶⁹

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

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

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

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

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

¹⁰⁶⁷ 'Āmir Hlēhel, *op. cit.*, p. 37.

¹⁰⁶⁸ Amer Hlehel, *op. cit.*, p. 35.

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁰⁷² L'extrait sera étudié p. 336.

¹⁰⁷³ Voir p. 206.

¹⁰⁷⁴ Voir p. 99.

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

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

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

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

2.1. Le traitement des figures traditionnelles

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

2.1.1. Le feda'i et le martyr

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

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

¹⁰⁷⁷ *Ibidem*, p. 15-16.

¹⁰⁷⁸ Voir p. 132.

¹⁰⁷⁹ *Idem*.

¹⁰⁸⁰ Voir p. 34.

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

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

Le frère le sauve :

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(...)

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

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

(...)

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

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

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

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

(ينظر الرجل إلى نفسه في المرآة.)

بيعجبني فيك ذكاءك اللي مرات براق وكل الناس معجبة فيه.

بيعجبني فيك إصرارك على مساعدة الناس، وإحساسك العائلي.

بيعجبني فيك إنك ما بتحبّ تضيع قروشائك.

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

بيعجبني فيك أنك ما بتسننهل الأشياء.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2.1.2. Le prisonnier

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

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

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

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

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

Ils font part de leur état physique :

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

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

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

" مراد: تعبان.
ودييع: بعرف.

¹⁰⁹³ Baššār Murqūṣ, *op. cit.*, p. 3.

¹⁰⁹⁴ Bashār Murkus, *op. cit.*, p. 3.

(صمت)

مراد: بدى انام. "1095

« - Murad : Je suis fatigué.

- Wadī' : Je sais.

(Silence)

- Murad : Je veux dormir. »¹⁰⁹⁶

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

" مراد: (يرتشف من الشاي)

وديع: (يمزق ورقة)

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

وديع: كانت آخر معلقة. "1097

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

- Wadī' (Il déchire une page).

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

- Wadī' : C'était la dernière. »¹⁰⁹⁸

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

" مراد: الحكي بخوفني.

وديع: ليش؟

مراد: (يضحك)

وديع: وطى صوتك اسا بفيقو الشباب ومنعدش نخلص.

مراد: انت فاهم علي ليش.

وديع: فش اثني بخوف هون، هاي آخر مرحلة.

مراد: انا بديش اكون هون.

وديع: فش حدا بدو يكون هون. "1099

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

- Wadī' : Pourquoi ?

- Murad (Il rit).

¹⁰⁹⁵ Baššār Murquş, *op. cit.*, p. 9.

¹⁰⁹⁶ Bashar Murkus, *op. cit.*, p. 9.

¹⁰⁹⁷ Baššār Murquş, *op. cit.*, p. 9.

¹⁰⁹⁸ Bashar Murkus, *op. cit.*, p. 9.

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

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

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

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

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

Leurs besoins naturels sont également mentionnés :

" رامي: محشور، بدني حمام."¹¹⁰³

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

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

" صالح: ليش مضربتش المي؟

رامي: مقطوعة.

صالح: لقيت القداحة

رامي: لأ

صالح: بدو يوقف قلبي من قصة القداحة.

مراد: عنجد المي مقطوعة؟

فؤاد: بترجع الصبح.

مراد: يعني منتحمم قبل الزيارة؟

صالح: بطل بدك تروح عالحمام؟"¹¹⁰⁵

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

- Rami : L'eau est coupée.

- Murad : L'eau est vraiment coupée ?

¹¹⁰⁰ Bashar Murkus, *op. cit.*, p. 9.

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

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

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

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

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

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

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

"فؤاد يسرع باتجاه الحمام)

مراد: لوين؟

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

20

| غرفة السجن |

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

مراد: يلا ياخي، شو السيرة؟

صالح: حلمك عليه.

مراد: اسا بتاخر عالزيارة.

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

مراد: بدني الحق انعم دقني.

(صمت)

رامي: اذا في حدا جاي بخبروني؟

صالح: بيحي السجن وبنادي على واحد واحد.

رامي: رح ينادي كمان عليك؟

صالح: اذا اجا حدا يزورني

مراد: يلا يا فؤاد.

فؤاد: (من الداخل) يلا خلصت.

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

فؤاد: متاسف خلصت المي السخنة.

مراد: (من الداخل) ليش كان في مي سخنة؟

فؤاد: لا."¹¹⁰⁷

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

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

« (Fouad court en direction des toilettes.)

- Murad : Où vas-tu ?

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

20- Dans la cellule de la prison

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

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

"فؤاد: (من الداخل) يلا خلصت.

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

فؤاد: متأسف خلصت المي سخنة.

مراد: (من الداخل) ليش كان في مي سخنة؟

فؤاد: لا."¹¹⁰⁹

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

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

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

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

- Fouad : Non. »¹¹¹⁰

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

" فؤاد: لا بلاش الكهربيا مقطوعة .. منبطل نشوف .. اطفى وحدة"¹¹¹¹

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

Les mauvaises conditions de vie sont évoquées :

" وديع: حاجي ترش عطر، خنقتنا.

فؤاد: بركي راحت عني ريحة الرطوبة.

وديح: بترحش.

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

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

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

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

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

فؤاد: العطر بخبيها.

صالح: الوالدة مش رح تشمه للعطر.¹¹¹³

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

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

2.1.3. L'artiste

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

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

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

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

¹¹¹⁵ Voir p. 216.

¹¹¹⁶ 'Āmer Ḥl̥ḥel, *op. cit.*, p. 14.

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

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

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

¹¹¹⁷ Amer Hlehel, *op. cit.* p. 15.

لم يكن عندنا ليلٌ

ولا نازٌ

ولم يطلع القمرُ!¹¹¹⁸

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

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

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

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

On ne savait pas

Au moment du départ

Que c'était le départ

Alors comment aurait-on pu pleurer ?

On n'avait pas veillé

(Ni dormi)

La nuit du départ.

Cette nuit-là

On n'avait ni nuit ni feu,

Et la lune était absente.

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

On ne savait pas au moment du départ

Que c'était le départ,

Alors, comment aurait-on pu pleurer ?

On n'avait pas veillé

(Ni dormi)

La nuit du départ.

Cette nuit-là

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

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

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

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

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

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

Ce récit est suivi d'un extrait de poésie :

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

¹¹¹⁹ Amer Hlehel, *op. cit.*, p. 23..

¹¹²⁰ 'Āmir Hlēhel, *op. cit.*, p. 35.

¹¹²¹ Amer Hlehel, *op. cit.*, p. 33.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹¹²⁵ Amer Hlehel, *op. cit.*, p. 34.

¹¹²⁶ Voir p. 123, 208, 217.

¹¹²⁷ 'Āmir Ḥlēḥel, *op. cit.*, p. 39.

¹¹²⁸ Amer Hlehel, *op. cit.*, p. 37.

¹¹²⁹ 'Āmir Ḥlēḥel, *op. cit.*, p. 39.

¹¹³⁰ Amer Hlehel, *op. cit.*, p. 37.

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

"(يدخل من باب الساحة مراد ماشيا خلف السجن، السجن يفتح الباب، مراد يحمل معه بعض الأغراض، شنطة ومخدة وشرشف، عندما يقترب، يتجهون نحوه، السجن يغلق الباب، يبقى للحظات ثم يذهب)"¹¹³²

« (Murad entre par la porte qui donne sur la place, le geôlier le suit. Le geôlier ouvre la porte. Murad porte quelques affaires : une valise, un oreiller et une couverture. Il s'approche et les autres s'avancent vers lui. Le geôlier ferme la porte. Il reste quelques instants puis s'en va.) »¹¹³³

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

5"

| في غرفة السجن |

(وديع، صالح، فؤاد، مراد)

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

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

(صمت)

مراد: تعبان.

وديع: بعرف.

(صمت)

مراد: بدني انام.

وديع: حظيتك وحدة سكر. تصيح على خير.

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

للسرير، ويراجع بعض الاوراق)

مراد: (يرتشف من الشاي)

وديع: (يمزق ورقة)

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

وديع: كانت آخر معلقة.

(مراد يجلس)

مراد: متأسف.

وديع: على شو؟

(صمت)

مراد: الحكي بخوفني.

وديع: ليش؟

مراد: (يضحك)

¹¹³² Baššār Murquş, *op. cit.*, p. 7.

¹¹³³ Bashar Murkus, *op. cit.*, p. 7.

وديع: وطي صوتك اسا بفيقو الشباب ومنعدش نخلص.

مراد: انت فاهم علي ليش.

وديع: فش اشي بخوف هون، هاي آخر مرحلة.

مراد: انا بديش اكون هون.

وديع: فش حدا بدو يكون هون.

مراد: (يرتشف من الشاي) شكراً.

وديع: عالشاي؟

مراد: لا.

وديع: ليش انمسكت؟

(صمت)

مراد: عشان كانت احلامي كبيرة.¹¹³⁴

« 5- Dans la cellule de la prison

(Wadī', Saleh, Fouad, Murad)

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

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

(Silence)

- Murad : Je suis fatigué.

- Wadī' : Je sais.

(Silence)

- Murad : Je veux dormir.

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

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

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

- Wadī' (Il déchire une page)

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

- Wadī' : C'était la dernière.

(Murad s'assied).

- Murad : Je suis désolé.

- Wadī' : De quoi ?

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

- Wadī' : Pourquoi ?

- Murad (Il rit)

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

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

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

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

" مراد: بدى انام."¹¹³⁶

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

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

29"

| غرفة السجن |

(الجميع على اسرتهن، صامتين، بعد صمت طويل)

مراد: انا كثير راسي مشغول بالفترة الاخيرة.

فؤاد: بشو عم بتفكر؟

مراد: شو معنى كل هذا؟

فؤاد: كل شو؟

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

فؤاد: ليش مين قلك انو في لكل هذا معنى؟

مراد: مجبور يكون معنى.

فؤاد: ليش مجبور؟

مراد: لكان لشو خلقنا؟

وديغ: انا لازم انام (صمت)

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

¹¹³⁶ Baššār Murqūṣ, *op. cit.*, p. 9.

¹¹³⁷ Bashar Murkus, *op. cit.*, p. 9.

فؤاد: فكرك انا بطلت احلم؟

مراد: قصدك بالليل؟

فؤاد: بالليل وبالنهاري.

مراد: كنت دائماً تحلم؟

فؤاد: كثير احلام.

مراد: شو كنت تحلم؟

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

مراد: والل كستنا.

فؤاد: ابوي كان يحب الكستنا.

(صمت)

كانت الدنيا شتا.

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

فؤاد: انقطعو كل الاوتار؟

مراد: كلهن.

فؤاد: والجمهور تعصبين.

مراد: لا الجمهور كان مبسوط.¹¹³⁸

« 29- Dans la cellule de la prison

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

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

- Fouad : Par quoi ?

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

- Fouad : Tout.

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

Tu me comprends ? La fatigue et les rêves.

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

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

- Fouad : Il fallait ?

- Murad : Pourquoi sommes-nous nés alors ?

- Wadī' : Il faut que je dorme, moi.

(*Silence*)

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

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

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

(Silence)

C'était pendant l'hiver.

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

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

" وديع: انت شو بتشتغل؟

مراد: مش بنشرجي.

وديي: واضح انك مش بنشرجي.

مراد: كيف واضح؟

وديي: من اصابعك.

مراد: مالهن اصابعي؟

وديي: واكيد مش معلم عمار.

مراد: عازف.

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

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

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

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

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

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

Il continue :

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

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

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

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

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

مراد: هون بالسجن؟

وديح: انشالله بمكتب الادارة.¹¹⁴⁴

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

- Wadī' : Non. Le mariage aura lieu.

- Murad : Ici, en prison ?

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

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

" | غرفة العرس | "

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

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

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

اماكنهم.)¹¹⁴⁶

« 30- dans la salle des mariages

(Murad est assis sur la table, au milieu de la scène. Il accorde les cordes de son luth l'une après l'autre. Une fois qu'il a terminé, il se met à jouer. Il s'arrête pour reprendre une corde qui ne lui semble pas juste. Il l'accorde à nouveau. Fida entre, elle porte une robe de mariée. Wadī' entre. Les autres le suivent : Saleh, Fouad et le geôlier pour la cérémonie de mariage. Ils marchent tous en cercle. La musique s'arrête. Chacun s'arrête et reste immobile là où il se trouve. s'arrête et chacun prend sa place.)¹¹⁴⁷

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Il est l'une des désignations du moi ?

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

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

2.2.1. La mère

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

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

" المشهد 1

ظه:

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

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

دايماً بحلم البس بسطار..

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

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

¹¹⁵⁰ Voir p. 133.

والشوك والحجار المسننة في البيادر

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

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

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

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

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

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

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

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

« Scène 1

Taha :

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

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

J'avais toujours rêvé de porter des bottes.

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

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

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

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

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

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

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

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

¹¹⁵¹ 'Āmir Hlēhel, *op. cit.*, p. 3.

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

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

¹¹⁵⁴ Amer Hlehel, *op. cit.*, p. 4.

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

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

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

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

Le personnage de la mère dans *Dans l'ombre du martyr* tient également une place particulière. De la même manière, la pièce s'ouvre sur une mention de ce personnage¹¹⁵⁷. C'est par elle que la relation se crée entre le monologuant et son frère martyr dont il raconte l'histoire. Elle remplace la figure du père absent car emprisonné.

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

"وديع: ليش امي ماجتتش؟

فداء: تعباني شوي.

وديع: شو يعني تعبانه؟

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

وديع: تعبانه بس من السفر؟

فداء: السفر، وقلة النوم والطيارة.

(صمت)

وديع: وانت كيف شغلك؟

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

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

- Fida : Elle est un peu fatiguée.

- Wadī' : Comment ça fatiguée ?

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

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

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

(Silence)

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

¹¹⁵⁶ Amer Hlehel, *op. cit.*, p. 23.

¹¹⁵⁷ Voir p. 132.

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

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

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

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

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

ودييع: الحمد لله منيحة.

السجان: ليش مش عم بتزورك؟

ودييع: تعبانى من السفر.

السجان: طيب منيح.

ودييع: ليش منيح؟

السجان: انا خفت تكون مثلاً مش راضية عنك. او مش راضية عن فكرة العرس، او لا سمح الله عن فداء.¹¹⁶⁰

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

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

- le geôlier : Pourquoi ne vient-elle pas te rendre visite ?

- Wadī : Le voyage l'a fatiguée.

- le geôlier : Bon, tant mieux.

- Wadī : Pourquoi tant mieux ?

- le geôlier : J'ai peur qu'elle ne soit pas contente de toi par exemple. Ou pas contente de cette idée du mariage. Ou, de Fida. »¹¹⁶¹

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

" ودييع: ليش عم بتعامليني كاني ولد صغير؟

ليش ماجتش امي كمان اليوم؟

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

علاقل الحق اسمع صوتها. قديش صار عمرها اليوم؟

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

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

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

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

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

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

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

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

Quel âge a-t-elle maintenant ?

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

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

" صالح: جاي عندكم حدا بكرة عالزيارة؟

فؤاد: المفروض امي جاي،

وديع: الوالدة وفداء بكرة جايات."¹¹⁶⁴

«- Saleh : Tu as une visite demain ?

- Fouad : Ma mère doit venir.

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

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

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

مراد، عندك زيارة،

مراد : من مين ؟

السجان : من امك.

(يخرج فؤاد)

وديع وانت عندك زيارة.. مش امك.

(يخرج وديع، يخرج السجنان)"¹¹⁶⁶

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

- Murad : De qui ?

- le geôlier : Ta mère.

(*Fouad sort.*)

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

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

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

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

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

(Wadī' sort, le geôlier aussi.) »¹¹⁶⁷

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

"18 | بيت فداء |

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

« 18- Chez Fida

Fida, mon amour,

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

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

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

"28 | ساحة السجن |

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

« 28- Dans la cour de la prison

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

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

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

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

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

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

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

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

2.2.2. L'être-aimé

Le personnage d'Amira dans *Taha*

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

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

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

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

Le personnage de Fida dans *Le temps parallèle*.

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

" بجانب بيت فداء"¹¹⁷⁵

« Près de la maison de Fida »¹¹⁷⁶ ;

" في الشارع"¹¹⁷⁷

« Dans la rue »¹¹⁷⁸ ;

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

¹¹⁷³ 'Āmir Ḥlēḥel, *op. cit.*, p. 9.

¹¹⁷⁴ Amer Hlehel, *op. cit.*, p. 10.

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

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

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

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

" في بيت فداء" 1179

« Chez Fida »¹¹⁸⁰

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

" فداء واقفة، خلف الزجاج" 1181

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

" السجنان ووديع، يفصل بينهم الزجاج" 1183

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

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

24"

| حمام الغرفة + الشارع |

(وديع يتصل الى فداء، بالسر)

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

فداء: الو، مرحبا.

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

فداء: הלן.. שלום.

وديع: ولك فداء، هذا انا.

فداء: وديع؟

وديع: بتحكي معي بالعيراني يا ملعونة.

فداء: فكرتو تلفون شغل. (تنظر حولها)

وديع: طلعت غلطاني، هذا تلفون حب.

فداء: كيف عم تتصل؟

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

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

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

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

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

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

وديع: اسمعيني بسرعة.

فداء: احكي. 1185

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

(Wadī' appelle Fida en cachette.)

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

- Fida : Allô ? Bonjour.

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

Allô ? Bonjour. (En hébreu dans le texte)

- Wadī' : Fida ! C'est moi !

- Fida : Wadī' ?

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

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

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

- Fida : Comment fais-tu pour appeler ?

- Wadī' : Ecoute-moi rapidement.

- Fida : Dis-moi. »¹¹⁸⁶

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

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

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

"ممرضة الليل عندها عينين حلوة.

لَمَّا بكون في يوم جريء،

بتطلع في عينيها مباشرة

وهذا بيزيدني جُرأة.

بشوفها بتتبسم ويعرف من لون خدودها

إني فعلا في يوم جريء.

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

كأنها سقف عم بينها،

فيش إشي في الدنيا بيقدر يقنعني أواسي نفسي وأطلع في عينيها.

بقدرش أشيل عنِّي عن التالول المطاول زي الدودة اللي على رقبتها

¹¹⁸⁵ Baššār Murqūš, *op. cit.*, p. 43.

¹¹⁸⁶ Bashār Murkus, *op. cit.*, p. 45.

واللي طالع منه شعر زي السلك.
بنصرع من بشاعته.
ليش ما تشيله، بقول لحالي؟
بستسلم لطوفان من الأفكار المدمّرة :
بكره الشعرات اللي عالتالول.
البهلوان اللي في راسي بيطول لي كل صور الذكريات الموجودة في علبة اسراري
وبينعف في الهوا سرب من التواليل الكبيرة والصغيرة
بتصير تلفّ قدام عيني الداخلي.
بتخرب الأمور أكثر و أكثر :
بتجتاح خيالي مناخير ضخمة مقطعة
خشوم ختيارية هزيلة
موت موت موت
شيخوخة مقرفة
هاي المرأة ملعونة
وعينها الحلوة نوافير مسممة / بترش دم وسمّ
لازم أرمي حالي من الشباك...¹¹⁸⁷

« L'infirmière de nuit a de beaux yeux.
Quand je suis dans un jour audacieux
Je les regarde en plein dans le mille.
Ça me donne encore plus d'audace.
Je la vois sourire et j'apprends de la couleur de ses joues que je suis vraiment dans un jour audacieux.
Les jours sombres, quand le ciel semble me tomber sur la tête comme un plafond qui s'effondre, rien
au monde ne peut me convaincre de me réconforter en jetant un regard dans ses yeux.
Mon regard va aussitôt se fixer sur la verrue allongée en forme de ver de terre qu'elle a sur le cou et
de laquelle pousse des poils drus.
Je m'enrage de leur laideur.
Pourquoi elle ne se la fait pas enlever, je me dis.
Je m'abandonne à un déluge de pensées destructrices :
Je hais les poils de la verrue.
Le jongleur dans ma tête sort toutes les images de souvenirs de ma boîte à photos secrète et fait
tourbillonner un essaim de grosses et petites verrues devant mes yeux intérieurs.
Ça devient de pire en pire :
D'énormes nez déchiquetés m'envahissent l'esprit,

¹¹⁸⁷ Franswā Abū Sālim, *op. cit.*, p. 3.

Des blairs grotesques de vieillards
Mort mort mort
Vieillesse répugnante
Cette femme est une garce
Ses beaux yeux, des fontaines empoisonnées...
Il faut que je me jette par la fenêtre. »¹¹⁸⁸

Elle occupe les pensées du monologuant. C'est par ce personnage que la folie du monologuant s'exprime. Par ailleurs, elle semble représenter une force structurante pour lui :

" القوة البدنية مش إشي سيء في حد ذاتها.
بس اتطلع في ممرضة الليل،
يا فاشل، روح عنادي الفيتنيس
اعمل اشي لنفسك
رح تَدبّل بين هالكراسي
وكل ما طولت جُملك
كلّ ما طول مُنخارك، صدقني،
شوية عضلات مش رح يضروك"
أنا موافق ع هالحكي، بس عمري ما لقيت وقت عشان أروح.
القوة البدنية مش إشي سيء في حد ذاتها.
لكنّها لما بترتبط مع صُغر العقل
مع إيديولوجية عنصرية،
مع الجشع والتعصب، وتصير تمثّل السلطة
اللي على أساسها مبنية دول ومجتمعات
بيصير لازم نتحرّك."¹¹⁸⁹

« La force physique n'est pas une mauvaise chose en soi.

Dès que je regarde l'infirmière de nuit

« Va au club de fitness espèce de nul, fais quelque chose pour toi-même ! Tu vas te ratatiner au milieu de toutes ces chaises,

Et plus tes phrases sont longues, et plus ton nez s'allonge. Crois-moi, un peu de muscles te feraient du bien. »

Je suis bien d'accord, mais je ne trouve jamais le temps d'y aller.

La force physique n'est pas une mauvaise chose en soi.

Mais quand elle s'associe à l'étroitesse d'esprit, à une idéologie raciste, à l'avidité et l'intolérance,

¹¹⁸⁸ François Abou Salem et Paul Fünfeck, *op. cit.*, p. 2-3.

¹¹⁸⁹ Franswā Abū Sālim, *op. cit.*, p. 9.

qu'elle représente le pouvoir sur lequel les états et les sociétés sont fondées, alors il faut passer à l'action. »¹¹⁹⁰

Cette force structurante donne à la folie du monologant une stabilité et lui offre un horizon de sortie à sa folie. Dans le discours éclaté qui caractérise le texte de *Dans l'ombre du martyr*, le personnage de l'infirmière apporte une stabilité et une cohérence. Dans *À portée de crachat*, l'absurdité du discours est soulignée par un autre personnage féminin.

2.2.3. Les femmes et la conscience d'*À portée de crachat*

L'introduction à la troisième personne puis la prise en charge du récit par le « Je » qui constituent la première partie d' *À portée de crachat* se déroulent à Ramallah. Le personnage est seul avec un animal de compagnie, Zouzou, à qui il s'adresse à la deuxième personne du féminin singulier mais qui ne lui répond pas :

" رام الله, بدايه العد او بداية العد التنازلي.
ونو بعد؟

زوزو بتعد!

هيه ولك يا زوزو!

زوزو طلعت مشعارف لوين.

زوزو تعالي.

تعالي بقلك.

من فضلك زوزو الساعه صارت سته وعندي عرض عالسبعه.

اليوم انا مشمتأخر عالعرض.

تعالي.

تعالي زوزتي، تعالي عندي.

ايش اعملك عشان ترجعيلي؟

طيب، طيب، طيب من اليوم وطالع بطعمكيش اكل ناشف، ولا ببهدلك انه:

" هذا لا" و " هذا ممنوع".

انا جاهز اطلع من شان الله...

يوعدك اوخذك عشارع ركب، نتمشى بألشارع.

يمكن نلتقي بأكمن صديق، منسلم ومنكمل.

عندي عرض عالسبعه وانا صرت متأخر.

انا طالع."¹¹⁹¹

¹¹⁹⁰ François Abou Salem et Paul Fünfeck, *op. cit.*, p. 7.

¹¹⁹¹ طاهر نجيب, *op. cit.*, p. 4-5.

« Ramallah,

Début d'une nouvelle ère ou début du compte à rebours ?

Ça dépend qui compte. Zouzou va compter. Zouzou... Viens ma zouzou... Zouzou est sortie et je ne sais même pas où elle est.

Viens Zouzou.

Viens, je t'ai dit. Je t'en prie, Zouzou, il est déjà six heures et ce soir je joue à sept heures.

Aujourd'hui, je ne veux pas arriver en retard au théâtre. Alors, tu viens ? Viens ma douce, bien. Qu'est-ce que je dois faire encore pour que tu reviennes ? Hein ? Bon, bon, je ne t'obligerai plus à manger des croquettes et fini les réprimandes : « Ca non » et « Ça aussi, c'est interdit »... Zouzou, sois gentille, il faut que j'y aille...

Je te promets de t'emmener rue Roukab, on ira se balader tous les deux, on rencontrera des copains, on leur dira poliment bonjour et on poursuivra notre chemin, mais ce soir, je joue et je suis déjà en retard, bon, tant pis, j'y vais. »¹¹⁹²

Il la laisse quand il quitte la ville encerclée :

" تاركين رام الله.

بركض عالييت الم اغراضي، عندي شنطه وحده كبيره وبحشر فيها كل حياتي.

يا دوب بتوسع او عيي وأكمن كتاب.

فش محل للكندره السوده.

ايش؟

انا بخليش كندرتي السوده برام الله لاني بعرفش اذا ووينتا رح ارجع.

بنزل عشارع وبركض باتجاه الطلعه من البلد، لقلنديا.

بدور عتاكسي، ترانزيت، أي اشي يطلعني من رام الله قبل ما تسقط.

انا ما بقدر وما بدي عيني تشوف سقوطها.

زوزو...¹¹⁹³

« On se taille de Ramallah. Je passe chez moi en quatrième vitesse pour ramasser mes affaires.

J'attrape une grande valise et fourre toute ma vie dedans. Des vêtements, des livres. Quoi, il n'y a plus de places pour mes chaussures noires ? Pas question de laisser mes chaussures noires à Ramallah.

Qui sait si j'y reviendrai et quand ? Je redescends les escaliers en trombe et cours vers le check-point de Kalandia, dans l'espoir de trouver un bus, un taxi, n'importe quoi, pourvu que j'arrive à quitter la ville avant qu'elle ne tombe. Je ne peux pas, je ne veux pas être témoin du désastre. Zouzou ?

Zouzou ? »¹¹⁹⁴

¹¹⁹² Taher Najib, *op. cit.*, p. 10.

¹¹⁹³ طاهر نجيب, *op. cit.*, p. 9.

¹¹⁹⁴ Taher Najib, *op. cit.*, p. 16.

Après l'apparition d'une première forme d'altérité dans l'introduction à la première personne, on passe d'une figuration verbale narrative de l'Autre à une figuration scénique, par des personnages incarnés par la voix et/ou le corps de l'acteur seul sur scène.

La première figure de l'Autre de ce type émerge avec un nouveau lieu et dans une nouvelle temporalité elliptique :

" باريس, بعد ست شهور." ¹¹⁹⁵

« Paris. Six mois plus tard. » ¹¹⁹⁶

C'est une figure féminine qui fait une brève première apparition au tout début de la scène, d'abord par l'emploi de la première personne du pluriel « nous deux » :

" بفوت عالمطبخ بصب الاسبرسو اللي ضل لإننا الثنين." ¹¹⁹⁷

« Je vais à la cuisine préparer un café pour nous deux » ¹¹⁹⁸

Puis elle prend sa place avec la troisième personne du féminin singulier :

" هي بتسكت الموسيقى." ¹¹⁹⁹

« Elle coupe la musique » ¹²⁰⁰

Cette première figure féminine scénique, annoncée narrativement dans le premier tableau par Zouzou, laisse le personnage dans un autre lieu et face à une autre figure féminine : l'hôtesse au guichet d'enregistrement à l'aéroport Charles-de-Gaulle. C'est le premier personnage qui prend la parole, dans un discours de style direct avec le « Je », depuis le début de la pièce et s'exprime par la voix du monologant :

" الموظفه بتهز راسها بابتسامه عريضه،

ويتقولي بعرفش بمزح ولا جد:

اثبت اساء، هون، انك فلسطيني واسرائيلي بنفس الوقت.

Pardon?

اثبت شو؟؟

اني شو؟؟

اني انا، انا؟؟؟

اني انا مين ما انا؟؟؟

¹¹⁹⁵ طاهر نجيب, *op. cit.*, p. 11.

¹¹⁹⁶ Taher Najib, *op. cit.*, p. 19.

¹¹⁹⁷ طاهر نجيب, *op. cit.*, p. 11.

¹¹⁹⁸ Taher Najib, *op. cit.*, p. 19.

¹¹⁹⁹ طاهر نجيب, *op. cit.*, p. 11.

¹²⁰⁰ Taher Najib, *op. cit.*, p. 19.

بجد، مدموزيل، في أي احتمال اني اليوم مأسافرش؟
انا مش متوتر، مش متعصبين، بهددش، مشعامل فوضى ولا شي، انا بس بدى اعرف.
وقتها مالت بجسمها وقربت لقدام، باتجاهي، قريب، عن جد عن جد قريب، فعلاً قريب... كثير...
قرب ذانك وحاول تفهمني: Mensuier
انت فلسطيني حامل جواز سفر اسرائيلي،
بدك اتطير لتل ابيب، وفوق هذا ب عشرة سبتمبر!!!!"¹²⁰¹

«La jeune femme hoche la tête, me fait un large sourire et me demande mi- sérieuse, mi- moqueuse :

- On peut donc être à la fois palestinien et israélien ? Prouvez-le-moi !

- Pardon ? Vous prouvez quoi ? Que je suis ce que je suis ? Que je suis qui je suis ? Excusez-moi Mademoiselle, est-ce que je risque de ne pas prendre l'avion aujourd'hui ? Je ne m'énerve pas, je ne me fâche pas, je ne crie pas, je ne profère aucune menace, je ne pique pas de crise, je voudrais seulement savoir.

Elle se penche alors vers moi, tout près, vraiment tout tout près :

- Monsieur, écoutez-moi bien et essayez de comprendre : vous êtes palestinien, vous détenez un passeport israélien, vous voulez prendre l'avion pour Tel Aviv, avec un nom sur le passeport et un autre nom sur le billet, et tout ça un 10 septembre !!! »¹²⁰²

Elle formule les questionnements identitaires du personnage, pris entre son identité palestinienne et sa citoyenneté israélienne. Elle restreint le personnage dans sa liberté de mouvement et de circulation, puisqu'elle est la voix de l'interdiction à laquelle il est soumis, celle de prendre l'avion :

: هل انت فعلاً، حقيقة، عن جد عن جد، حقيقة MensuierM, هل حقيقة عن جد مامن اني اسمحك تطلع عالطياره؟ " Mensuier"

« Monsieur, est-ce que vraiment, est-ce que sérieusement, mais vraiment sérieusement... Monsieur, non mais est-ce que vous croyez sérieusement qu'on va vous laisser monter dans l'avion ? »¹²⁰³

Une nouvelle transmission s'effectue entre les deux figures féminines : l'hôtesse qui lui interdit de monter dans l'avion lui permet de passer une journée de plus avec la femme qu'il aime :

" بمحبه بقبل العقاب اني اظل كمان اربع وعشرين ساعه في باريس."¹²⁰⁴

« Vous savez quoi, j'accepte avec joie ce châtement qui m'oblige à prolonger de vingt-quatre heures mon séjour à Paris. »¹²⁰⁵

¹²⁰¹ طاهر نجيب, *op. cit.*, p. 12-13.

¹²⁰² Taher Najib, *op. cit.*, p. 20-21.

¹²⁰³ *Ibidem*, p. 21.

¹²⁰⁴ طاهر نجيب, *op. cit.*, p. 13.

Ils s'accordent alors ensemble un moment heureux et amoureux, associé à un moment de liberté et de mouvement permanent :

" بفكلها بسكليتها وبسكليتني ما بصيبه.

هالمره رح نحرث باريس مع بسكليت واحد، بسكليتها هي.¹²⁰⁶

« J'enlève la chaîne de son vélo, mais au mien, je ne touche pas. Cette fois, on va sillonner Paris sur un seul vélo, son vélo. »¹²⁰⁷

À nouveau, par cette figure, « Je » devient l'Autre. Mais ce processus s'inscrit dans une dimension spatio-temporelle limitée :

" بالنسبه الها، سفري بكره، معناه انه للابد مش رح نقدر نكون مع بعض.

انا مش هالقد مستوعب هدا الشئ، انا مش هالقد قبلانه وما بدني بالمره اطيعه.

انا جيت على باريس على أساس اني بتعلقش ولا بأي اشي بقدرش اودعه خلال عشر دقائق.

مش اني مش مامن انه سفري بكره معناه تضبيع وقت زي ما هي بتدعي بس لما الوطن بناديني انا مجبور

اطيع.¹²⁰⁸

« Pour elle, mon départ, demain, signifie qu'on ne pourra plus être ensemble, elle et moi. J'ai du mal à le comprendre, j'ai du mal à l'accepter... Je m'y refuse absolument.

Je suis venu à Paris avec la ferme intention de ne m'attacher à rien dont je ne pourrais me séparer en dix minutes.

Quand la patrie m'appelle, je dois obéir. »¹²⁰⁹

Le sentiment de liberté et l'amour incarné par cette figure féminine l'émancipent et lui donnent la force d'affronter une autre figure de l'autre, celle de l'agent de sécurité.

Ces procédés participent à une opération d'élargissement de l'espace théâtral, pour sortir le théâtre palestinien de l'enfermement forcé déjà évoqué et qui fera l'objet du prochain chapitre. Une nouvelle forme de théâtre politique est proposée, qui ne cherche plus à se calquer sur la carte politique, et se concentre plus sur le Palestinien que sur la Palestine, sur l'homme plus que sur le territoire, sur l'histoire plus que sur la géographie. Une nouvelle période dans la création théâtrale palestinienne se définit autour de ce rapport particulier au lieu.

¹²⁰⁵ Taher Najib, *op. cit.*, p. 21.

¹²⁰⁶ طاهر نجيب, *op. cit.*, p. 14.

¹²⁰⁷ Taher Najib, *op. cit.*, p. 24-25.

¹²⁰⁸ طاهر نجيب, *op. cit.*, p. 15.

¹²⁰⁹ Taher Najib, *op. cit.*, p. 26.

Conclusion de chapitre

L'étude menée dans ce chapitre a permis de mettre au jour différentes modalités de construction de la dimension spatiale dans les textes. L'ouverture, moment décisif du texte et de la représentation, occupe une fonction majeure dans l'élaboration de l'espace du texte et sur la scène. Elle annonce la centralité de la dimension spatiale.

L'ouverture des six pièces du corpus se construit sur une mention du lieu. Le lieu est mentionné par une didascalie dans *À portée de crachat*, *Le temps parallèle* et *Un demi-sac de plomb*. Dans *Taha* et dans *Dans l'ombre du martyr*, la mention du lieu est donnée dès la première réplique du monologuant. Dans la pièce *En dehors*, le lieu est mentionné visuellement durant l'ouverture par la scénographie. Cette mention annonce la singularité de cette pièce dans laquelle un langage visuel et corporel s'élabore. Ce langage exprime finalement les mêmes éléments dans les cinq autres pièces du corpus mais d'une manière tout à fait différente et nouvelle.

Parmi ces mentions du lieu lors de l'ouverture des pièces, deux catégories émergent : lieux précisés et lieu inconnu. Les pièces *À portée de crachat*, *Dans l'ombre du martyr* et *Un demi-sac de plomb* mentionnent précisément le lieu de la dramaturgie : la rue Roukab à Ramallah, le camp de réfugiés de Jalazone, Israël et Jérusalem. Ces trois lieux correspondent à des lieux réels qui sont les trois foyers de création de cette étude. Dans *Le temps parallèle* et *En dehors*, le lieu mentionné n'est pas précisé au moment de l'ouverture.

L'étude de l'ouverture des pièces du corpus, abordée à partir de la dimension spatiale, permet de relever le lien étroit entretenu entre l'espace et le temps. Effectivement, le moment de l'ouverture d'une pièce est un instant spécial et unique de la représentation. À partir des catégories du lieu établies, un rapport se met en place entre temps incertain et lieu et connu et l'inverse, lieu incertain et temps précisé. Ainsi, à la précision du lieu mentionné dans ces ouvertures, s'oppose une absence de marqueurs temporels ou le peu d'éléments d'informations qu'ils contiennent sur la temporalité quand ils sont présents. À l'inverse, *Taha* s'ouvre sur une imprécision spatiale à laquelle s'oppose une précision des éléments relatifs à la temporalité de la pièce. L'équilibre de ce rapport entre espace et temps évolue dans les pièces, une fois le moment de l'ouverture passé. Il s'inverse dans *Taha*, *Un demi-sac de plomb*, et *En dehors*. Évolutif, il s'équilibre dans ces deux dernières pièces, *Un demi-sac de plomb* et *Taha* ainsi que dans *Le temps parallèle*.

Une autre modalité de la construction de la dimension spatiale émerge dans cette étude. La construction de l'espace des pièces se fait également selon différentes catégories thématiques. Ainsi, l'étude menée dans ce chapitre montre que l'espace littéraire palestinien est fortement porté par l'élaboration de *topoi* et de figures littéraires.

Les *topoi* traditionnels de la littérature palestinienne sont tout d'abord repris dans les pièces du corpus : le retour et le droit au retour dans *Taha*, le feda'i et le martyr dans *Dans l'ombre du martyr*. Des figures féminines émergent également comme des outils de la construction de l'espace littéraire palestinien. La question de l'incarnation de l'espace par les personnages a été étudiée dans le chapitre précédent. Ici, ce ne sont plus des « paysages-personnages », mais bien des éléments de représentation de l'espace : la mère, l'être-aimé et la conscience. Ces procédés participent à l'expression de l'universalité du propos palestinien.

Par ailleurs, cette déconstruction temporelle, ou l'absence de temporalité, facilite l'émergence du passé ou du futur dans le présent. Le présent est saturé par un passé lié au référent et conditionné par le destin du lieu, la Palestine.

Troisième partie
Les représentations de la Palestine sur scène

« Modeler l'espace est le souci et l'ambition de l'homme de théâtre contemporain. »¹²¹⁰

¹²¹⁰ Luc Boucris, *L'espace en scène*, Paris, Librairie théâtrale, 1993, p. 9.

Chapitre 7

L'enfermement

« Une interrogation qui depuis toujours me taraude, moi, le Palestinien, tout à la fois « né quelque part » et à l'étroit dans toutes frontières. »¹²¹¹

Dans les chapitres précédents, les interactions entre l'espace vécu, en tant qu'expérience du réel et particulière sur le territoire palestinien, et l'espace perçu, tel qu'il est construit dans les textes, ont été étudiées. Elles participent à l'élaboration d'une dimension spatiale spécifique dans les pièces, marquante et commune aux productions de la dernière décennie. Le chapitre précédent a permis de montrer que cette centralité de la dimension spatiale marque les personnages. L'aboutissement de ce processus conduit à une personnification de l'espace du texte et sur scène. L'espace devient un personnage et le référent Palestine prend finalement la place d'un personnage de la pièce, en arrière-plan mais paradoxalement omniprésent, telle une invisible et insaisissable obsession.

Le huis-clos scénique et textuel est un procédé utilisé pour représenter le territoire palestinien contraint et le sentiment d'enfermement qui en résulte. Il matérialise sur scène le huis-clos psychologique vécu par les Palestiniens. Ce procédé participe à l'élaboration d'une métaphore de la Palestine.

Les raisons du classicisme de la construction du *Temps parallèle* apparaissent alors clairement : l'espace du texte et de la scène occupent une place tellement centrale qu'ils deviennent un actant, ou plus précisément un opposant, dans la quête menée par le héros. Les actes des personnages sont guidés par l'enfermement. La métaphore de la Palestine élaborée, filée, donne au personnage de l'Israélien la fonction de pivot du huis-clos.

1. Le huis-clos

Dans *Le temps parallèle*, Bashar Murkus choisit de représenter l'espace palestinien, contraint, par l'emploi d'un lieu spécifique et à la forte charge symbolique : une prison. La pièce se déroule dans la cellule d'une prison israélienne que des prisonniers politiques palestiniens partagent. Ils forment un groupe et face à eux. Le personnage de l'Israélien est leur geôlier. Il

¹²¹¹ Élias Sanbar, *op. cit.*, p. 12.

est le représentant de l'ordre établi qu'ils cherchent à remettre en cause : pouvoir, liberté, condition de vie. Il incarne la clé de voûte d'une métaphore de la Palestine qui se met en place tout au long de la pièce. Par cette métaphore, l'identité des Palestiniens qui vivent en Israël l'occupation de l'esprit rejoint celle des Palestiniens sous occupation.

1.1. La prison du *Temps parallèle*

1.1.1. La construction du *Temps parallèle*

La construction de la pièce peut être analysée à la lumière du modèle de schéma actantiel tel qu'il a été développé par Julien Greimas¹²¹². Le héros, Wadī', un des prisonniers, poursuit la quête d'un objet dont il est l'émetteur : se marier en prison et avoir un enfant avec Fida. Il est à la fois l'origine et le destinataire de la quête, à la manière de nombreuses pièces de facture classique. L'autre destinataire est sa fiancée Fida. Dans cette entreprise de réalisation de la quête, il est aidé par les adjuvants, ici les prisonniers qui partagent la même cellule que lui. Ils entreprennent la fabrication d'un luth en volant les outils ou les pièces nécessaires avec pour objectif que Murad, un des six prisonniers, joue de la musique lors de la cérémonie de mariage qui se tiendra en prison. Ici, tous les adjuvants semblent être des bénéficiaires, car chacun profite à sa manière des actions engagées : Murad retrouve un instrument et peut jouer et une amitié se lie entre Rami, le plus jeune des détenus et Saleh, le plus âgé. Face à eux, l'opposant, incarné par le personnage du geôlier, tend à empêcher la réalisation du projet en cherchant à tromper le héros. La mise en place du schéma actantiel dans la pièce privilégie la forme positive et évolutive de l'intrigue et invite le spectateur à se demander si le sujet réalisera son objet. Dans ce modèle, les personnages apparaissent pour ce qu'ils sont : des indéterminations qui ne peuvent s'appréhender en soi, mais complémentaires.

Cette construction est tout à fait singulière dans le champ de la production palestinienne. Le schéma actantiel place le héros et ses adjuvants face à un opposant, incarné par le personnage du geôlier. Le héros se présente sous les traits du « héros classique » selon la définition que l'on applique à la dramaturgie française et européenne : jeune¹²¹³, dont l'amour qu'il porte à sa fiancée constitue le moteur de ses actes¹²¹⁴. Prisonnier politique, il est emprisonné car il a

¹²¹² Algirdas Julien Greimas, *Sémantique structurale: recherche de méthode*, Paris, Presses universitaires de France, 2002.

¹²¹³ « La jeunesse des héros se marque par leur impétuosité et leur fougue, souvent déraisonnables et parfois absurdes, et aussi par les idées qu'ils se font de l'âge mûr. », Jacques Scherer et Colette Scherer, *op. cit.*, p. 20., plus loin, Jacques Scherer continue : « Le héros classique est jeune (...). D'autres prestiges s'ajoutent à ceux-là : comme le courtisan l'applaudit, le héros du théâtre doit briller par son courage et par sa noblesse. », *Ibidem*, p. 21.

¹²¹⁴ Jacques Scherer et Colette Scherer, *op. cit.*, p. 20.

tenté de résister à l'occupation¹²¹⁵. Mais il se démarque du héros classique par sa condition sociale¹²¹⁶. L'opposant-geôlier cherche à empêcher la réalisation de la quête. En cherchant à tromper le héros, son statut évolue au long de la pièce. Il tient la place finalement ambiguë d'un opposant qui prétend aider parfois le héros dans la réalisation de sa quête. Ainsi, il trompe le héros et le public. La mise en place du schéma actantiel dans la pièce privilégie la forme positive et évolutive de l'intrigue et invite le spectateur à se demander si le sujet réalisera son objet. Dans ce modèle, les personnages apparaissent pour ce qu'ils sont : des unités indéterminées qui ne peuvent s'appréhender en soi, mais complémentaires.

La dramaturgie du *Temps parallèle* se construit autour d'un complexe spatio-temporel qui se construit sur une opposition entre deux espaces : intérieur et extérieur. À l'extérieur de la prison, espace auquel les personnages n'ont pas accès, deux autres personnages évoluent : Fida et le geôlier ("السجان"). Fida, la fiancée du héros Wadī' ne peut accéder à l'espace intérieur de la prison, contrairement au personnage du geôlier, qui a non seulement accès à tous les espaces, mais qui également les contrôle. Un complexe se construit autour de la dimension spatiale gérée par le geôlier. Cette spatialité spécifique marque la temporalité de la pièce.

1.1.2. La temporalité de la prison

La temporalité du *Temps parallèle* est relative et incertaine¹²¹⁷. L'âge des prisonniers est donné dès la liste des personnages à la première page avec leur nom et leur âge¹²¹⁸ : Wadī' a 38 ans, Saleh 42 ans, Fouad 29 ans, Murad 28 ans et Rami 15 ans. La centralité du complexe spatio-temporel est annoncée dès le début avec ces indications d'âge qui ne concernent que les prisonniers appartenant à l'espace intérieur et fermé. De cette façon, les marqueurs temporels sont relatifs :

" مبارح " ¹²¹⁹

« Hier » ¹²²⁰

¹²¹⁵ « La valeur militaire est aussi nécessaire au héros classique qu'à son ancêtre, le preux chevalier du Moyen-Âge. Si la pièce ne comporte ni guerre ni duel, c'est avant le début de l'action que le héros devra avoir fait la preuve de sa valeur. », *Ibidem*, p. 21.

¹²¹⁶ « Le courage est inséparable chez ce héros classique de la noblesse du sang ; le XVII^e siècle ne conçoit pas l'un sans l'autre. Le héros, s'il se peut, est roi ou fils de roi ; sinon, il est grand seigneur. », *Ibidem*, p. 22.

¹²¹⁷ Autre élément qui contribue à distinguer la pièce d'une pièce classique : l'absence de temporalité précise qui s'oppose au « prestige de l'unité de temps » des pièces classiques, *Ibidem*, p. 110-124.

¹²¹⁸ Bashar Murkus, *op. cit.*, p. 2.

¹²¹⁹ Baššār Murquṣ, *op. cit.*, p. 4.

¹²²⁰ Bashar Murkus, *op. cit.*, p. 4.

Ou incertains :

" عم بستنا البريد" 1221

« J'attends du courrier »¹²²²

" عم تستنا حدا؟" 1223

« Tu attends quelqu'un ? »¹²²⁴

" بالليل" 1226, " في الليل" 1225

« Pendant la nuit. »¹²²⁷

" يأتي الصباح" 1228

« Le matin arrive »¹²²⁹

Les prisonniers sont coupés du temps :

" وديع: قديش الساعة؟

فؤاد: ولا معبرني.

وديع: قديش الساعة معك؟

فؤاد: مفي ساعة بايدك.

وديع: ياخي عال معي ساعة.. ومعك قديش الساعة؟

فؤاد: انا معيش ساعة.

صالح: ساعتني واقفي من زمان" 1230

« - Wadī' : Quelle heure est-il ?

- Fouad : Aucune idée.

- Wadī' : Tu peux me donner l'heure ?

- Fouad : Tu n'as pas de montre ?

- Wadī' : C'est bon... J'ai une montre... Mais quelle heure as-tu ?

- Fouad : Moi, je n'ai pas de montre.

¹²²¹ Baššār Murquṣ, *op. cit.*, p. 4.

¹²²² Bashar Murkus, *op. cit.*, p. 4.

¹²²³ Baššār Murquṣ, *op. cit.*, p. 4.

¹²²⁴ Bashar Murkus, *op. cit.*, p. 4.

¹²²⁵ Baššār Murquṣ, *op. cit.*, p. 9, 32, 50.

¹²²⁶ Baššār Murquṣ, *op. cit.*, p. 37, 55.

¹²²⁷ Bashar Murkus, *op. cit.*, p. 9, 32, 49.

¹²²⁸ Baššār Murquṣ, *op. cit.*, p. 36.

¹²²⁹ Bashar Murkus, *op. cit.*, p. 36.

¹²³⁰ Baššār Murquṣ, *op. cit.*, p. 6-7.

(...)

- Saleh : Ma montre est arrêtée. »¹²³¹

Une temporalité se construit à l'intérieur de l'espace clos, leur espace, en parallèle de celle du monde extérieur, comme le révèle la scène suivante :

" فؤاد: دو ري مي فا صول لا سي دووو ..
رامي: انكيل قديش عمرڪ؟
وديڪ: 10.
رامي: 10 ؟
وديڪ: بطبق ال 10 ڪمان 5 اشهر.
رامي: يعني ڪمان 5 اشهر عيد ميلادڪ؟
وديڪ: انشالله.
فؤاد: عم بڪذب عليك، تصدقش.
رامي: بعرف ... انا عيدي ڪمان شهريين ونص.
صالح: قديش بصير عمرڪ؟
رامي: 15 سنة. وانت قديش عمرڪ؟
صالح: انا ختيار.
فؤاد: دو ري مي فا صول لا سي دو . »¹²³²

« - Fouad : Do-ré-mi-fa-sol-la-si-do...

- Rami : Oncle, tu as quel âge ?

- Wadī' : Dix.

- Rami : Dix ?

- Wadī' : Dans cinq mois j'arrive à dix.

- Rami : Ton anniversaire est dans cinq mois ?

- Wadī' : Oui.

- Fouad : Il te ment, ne le crois pas.

- Rami : Je sais. Mon anniversaire à moi est dans deux mois et demi.

- Saleh : Tu auras quel âge ?

- Rami : Je vais avoir quinze ans. Et toi ? Quel âge as-tu ?

- Saleh : Je suis vieux.

- Fouad : Do-ré-mi-fa-sol-la si-do. »¹²³³

¹²³¹ Bashar Murkus, *op. cit.*, p. 6.

¹²³² Baššār Murqūṣ, *op. cit.*, p. 37.

¹²³³ Bashar Murkus, *op. cit.*, p. 37.

L'âge est compté en temps qui passe à l'intérieur de la prison. Ils ont une simple conscience du temps qui passe et fêtent l'anniversaire de Rami, le plus jeune d'entre eux, à l'intérieur de l'espace clos de la cellule qu'ils partagent :

25"

| غرفة في السجن |

(عتمة، انقطاع مفاجئ للكهرباء)

رامي: (من الحمام) شو صار؟

(صمت، يتحدثون بصوت منخفض)

صالح: جيبها لهون، حطها على الطاولة.

فؤاد: مش شايف.

وديغ: ولك وطي صوتك.

فؤاد: خايف توقع مني.

مراد: هاتها انا بحملها.

رامي: (رامي) ليش راح الضو؟

فؤاد: خلص خلص، بدبر حالي.

مراد: مين معا قداحة؟

فؤاد: انا معاي.

مراد: هاتها.

فؤاد: (يبحث عن الولاة في جيوبه) وين حطيتها.

مراد: يلا اسا بطلع.

فؤاد: صالح اعطيه قداحتك.

صالح: معيش قداحة.

وديغ: (وديغ يمشي باتجاه طاولته، يخبط في الطاولة، تقع بعض الاغراض، يصرخ من الوجع)

صالح: هششش.

رامي: يا شباب، شو عم بصير؟

صالح: شو صار؟

وديغ: كنت رايح اجيب القداحة.

صالح: لقيتها؟

وديغ: وخبطت اجري.. خود القداحة.

(صالح يشعل الشمعات واحدة وراء الاخرى، 15 شمعة على كعكة عيد ميلاد رامي، مع الشمعة الاخيرة، يخرج

رامي من الحمام)

Happy Birthday to you , cha cha cha (بصوت منخفض)

Happy Birthday to you , cha cha cha

Happy Birthday Happy Birthday
Happy Birthday to you , cha cha cha

سنة حلوة يا جميل

سنة حلوة يا جميل

سنة حلوة سنة حلوة

سنة حلوة يا راميببيبي

صالح: اتمنى امنية واطفي الشمعات.

فؤاد: لا بلاش الكهرا مقطوعة .. منبطل نشوف .. ااطفي وحدة

رامي: فكرتكم طفيتو الضو عشان المفاجئة.

ودييع: لا هاي هديتك من الادارة.

رامي: (ينفخ ويطفي الشمعة)

(يصفقون بصوت منخفض)

صالح: كل عام وانت بخير (يحضنه)

فؤاد: يلا قسم الكعكة عاد.

(مراد، ياخذ شمعة، ويذهب ليحضر سكينه، ويعطيها لرامي)

صالح: بالشقلوب، عشان الحظ.

رامي: شكراً كثير، غلبتوا حالكوا.

ودييع: اشكر صالح، هو اللي خطط لكشي.

صالح: لا كلنا خططنا مع بعض.

رامي: شكراً صالح.¹²³⁴

« 25- Dans la cellule de la prison

(Obscurité, coupure d'électricité soudaine)

- Rami (depuis les toilettes) : Que se passe-t-il ?

(Silence. Ils parlent à voix basse.)

- Saleh : Apporte-le ici et mets-le sur la table.

- Fouad : Je ne vois rien.

- Wadī : Parle moins fort, enfin !

- Fouad : Tu as peur qu'il me tombe des mains ?

- Murad : Donne-le-moi, je vais le porter.

- Rami : Pourquoi n'y a-t-il plus de lumière ?

- Fouad : C'est bon, c'est bon. Je m'en occupe.

- Murad : Qui a un briquet ?

- Fouad : Moi.

¹²³⁴ Baššār Murquṣ, *op. cit.*, p. 47-48.

- Murad : Donne.
- Fouad (*Il cherche le briquet dans ses poches*) : Où ai-je bien pu le mettre ?
- Murad : Aller ! Il va sortir.
- Fouad : Saleh, passe-lui ton briquet.
- Saleh : Je n'en ai pas !
- Wadī' (*Il se dirige vers sa table de chevet. Il cherche dans le tiroir. Des affaires en sortent et tombent. Il crie de douleur.*) : Ahhhhh !
- Rami : Mais que se passe-t-il ?
- Saleh : Que s'est-il passé ?
- Wadī' : J'allais prendre un briquet.
- Saleh : Tu en as trouvé un ?
- Wadī' : Je me suis fait mal au pied. Prends le briquet.
(*Saleh allume les bougies une à une. Il y a quinze bougies sur le gâteau d'anniversaire pour Rami. Au moment où il allume la dernière bougie, Rami sort des toilettes.*)
- Tous ensemble (*à voix basse*) : Joyeux anniversaire ! cha cha cha ! Joyeux anniversaire ! cha cha cha ! Joyeux anniversaire ! cha cha cha ! Joyeux anniversaire ! cha cha cha ! Joyeux anniversaire ! cha cha cha ! (*en anglais dans le texte*)
Joyeux anniversaire, joyeux anniversaire, joyeux anniversaire, joyeux anniversaire Rami !
- Saleh : Fais un vœu et souffle !
- Fouad : Non ! Tant pis, l'électricité est coupée. On ne verra plus rien. Souffle-en une seule.
- Rami : J'ai cru que vous aviez éteint la lumière pour la surprise.
- Wadī' : Non ! Ça c'est ta surprise de la part de la direction.
- Rami (*Il souffle et éteint une bougie.*)
(*Ils applaudissent sans faire de bruit.*)
- Saleh : Joyeux anniversaire ! (*Il le prend dans ses bras.*)
- Fouad : Coupe le gâteau maintenant !
(*Murad prend une bougie et va chercher un couteau qu'il donne à Rami.*)
- Saleh : À l'envers pour te porter chance.
- Rami : Merci beaucoup. Vous vous êtes donné du mal.
- Wadī' : Tu peux remercier Saleh. C'est lui qui a tout préparé.
- Saleh : Non, c'est nous tous ensemble.
- Rami : Merci Saleh. »¹²³⁵

Au cours de cette scène le spectateur est plongé dans cette temporalité relative et parallèle propre à l'espace clos.

Le temps et l'espace sont liés :

¹²³⁵ Bashar Murkus, *op. cit.*, p. 47-48.

" هون، هاي آخر مرحلة."¹²³⁶

« Ici, c'est la fin »¹²³⁷

La prison est coupée de ces deux éléments. Murad explique à son arrivée dans la cellule :

" كانوا معي لما مسكوني.. هن والتلفون والساعة."¹²³⁸

« Je les avais avec moi quand ils m'ont arrêté, pareil pour le téléphone et la montre. »¹²³⁹

La temporalité apparaît liée aux espaces de la dramaturgie du *Temps parallèle* : l'espace extérieur ne connaît pas de temps et dans l'espace intérieur et clos, une temporalité propre se construit, un temps parallèle. Ici, à l'instar des autres pièces mais selon différentes modalités, le temps est soumis à l'espace.

1.1.3. La spatialité en huis-clos

La dimension spatiale se construit sur une opposition entre deux types d'espace : l'intérieur et l'extérieur. Les personnages dépendent d'un espace dont ils ne peuvent s'échapper. Les prisonniers sont confinés dans l'espace de l'intérieur :

" في ساحة السجن"¹²⁴⁰

« dans la cour de la prison »¹²⁴¹

" الغرفة"¹²⁴²

« la cellule »¹²⁴³

" غرفة الزيارة"¹²⁴⁴

« la salle des visites »¹²⁴⁵

Fida reste à l'extérieur¹²⁴⁶.

¹²³⁶ Baššār Murquṣ, *op. cit.*, p. 10.

¹²³⁷ Bashar Murkus, *op. cit.*, p. 9.

¹²³⁸ Baššār Murquṣ, *op. cit.*, p. 11.

¹²³⁹ Bashar Murkus, *op. cit.*, p. 11.

¹²⁴⁰ Baššār Murquṣ, *op. cit.*, p. 3, 6, 27, 28, 30, 44, 52, 54.

¹²⁴¹ Bashar Murkus, *op. cit.*, p. 3, 6, 22, 27, 28, 30, 44, 52.

¹²⁴² Baššār Murquṣ, *op. cit.*, p. 6, 17, 30, 32, 38, 39, 44, 45, 46, 54, 56, 58.

¹²⁴³ Bashar Murkus, *op. cit.*, p. 7, 9, 17, 22, 32, 36, 38, 39, 44, 45, 47, 49, 54, 55, 56.

¹²⁴⁴ Baššār Murquṣ, *op. cit.*, p. 19, 20, 21, 28.

¹²⁴⁵ Bashar Murkus, *op. cit.*, p. 11, 12, 27.

¹²⁴⁶ Voir p. 305.

Ces deux espaces ne se rencontrent pas. Dans le texte, la séparation entre les deux espaces, est précisément mentionnée, d'abord par une didascalie à la scène 11 :

11"

| غرفة الزيارة |

(فداء واقفة، خلف الزجاج، يدخل وديع، السجنان يراقب من الكوريدور)¹²⁴⁷

« 11- La salle des visites

(Fida est debout, derrière la vitre. Wadī' entre. Le geôlier le surveille depuis le couloir) »¹²⁴⁸

Elle est également mentionnée par les personnages, conscients de cette séparation entre eux et entre les espaces auxquels ils appartiennent. Wadī' dit à sa fiancée lors d'une visite :

" وديع: مرقي اصابعك شوي شوي، بين الشعر.. شوي شوي.. شعرك حلو خلي يتنفس.. ريحة شعرك حلوة.

فداء: كيف قادر تشم من ورا القزاز؟"¹²⁴⁹

« - Wadī' : Glisse doucement tes doigts dans tes cheveux... Tout doucement... Tes cheveux sont beaux, laisse-les à l'air libres. Ils sentent bon.

- Fida : Comment tu peux les sentir à travers la vitre ? »¹²⁵⁰

La vitre de verre qui sépare les rencontres en salle de visites matérialise cette imperméabilité. La vitre assure la séparation non seulement entre le couple mais également entre le héros et l'opposant, le geôlier, qui a accès aux deux espaces. À la scène 14, en salle des visites :

"(السجان وودييع، يفصل بينهم الزجاج)"¹²⁵¹

« (Le geôlier et Wadī' sont séparés par la vitre) »¹²⁵²

Cette vitre est aussi présente dans l'imaginaire, et donc la conscience des prisonniers, qui l'intègrent au point qu'elle fait partie du décor de leurs rêves, par nature le seul moyen d'échapper à la réalité et ici à l'enfermement. Wadī' raconte un rêve qu'il a fait :

" كانت قاعدي من ورا القزاز، كالعادة"¹²⁵³

« Je suis entré dans la cellule. Elle était assise, derrière la vitre, comme d'habitude. »¹²⁵⁴

¹²⁴⁷ Baššār Murquṣ, *op. cit.*, p. 19.

¹²⁴⁸ Bashar Murkus, *op. cit.*, p. 19.

¹²⁴⁹ Baššār Murquṣ, *op. cit.*, p. 19.

¹²⁵⁰ Bashar Murkus, *op. cit.*, p. 19.

¹²⁵¹ Baššār Murquṣ, *op. cit.*, p. 25.

¹²⁵² Bashar Murkus, *op. cit.*, p. 25.

¹²⁵³ Baššār Murquṣ, *op. cit.*, p. 56.

¹²⁵⁴ Bashar Murkus, *op. cit.*, p. 56.

La mise en scène choisit de faire parler les deux comédiens dans un micro pour représenter la vitre indiquée dans les didascalies :



Le temps parallèle, Shaden Kanboura, Théâtre Al-Midan, Haïfa, 2014. Avec l'aimable autorisation de Bashar Murkus.



Le temps parallèle, Henry Andrawes, Théâtre Al-Midan, Haïfa, 2014. Avec l'aimable autorisation de Bashar Murkus.



Le temps parallèle, Henry Andrawes (à gauche) et Shaden Kanboura (à droite), Théâtre Al-Midan, Haïfa, 2014. Avec l'aimable autorisation de Bashar Murkus.

À la création de la pièce en 2014, la mise en scène de Bashar Murkus ne conserve pas cette vitre épaisse dont la fonction est de séparer les personnages appartenant à différents espaces. Dans un entretien, le dramaturge explique que le travail de scénographie est principalement né à partir d'une réflexion faite par Walid Dakka dans une lettre à sa femme où il explique qu'il a l'impression de marcher dans le sens inverse des aiguilles d'une montre, « à l'envers du temps »¹²⁵⁵. La scénographie s'attache à décrire la temporalité des prisonniers comme un temps parallèle. Le choix du titre s'est imposé à l'issue de cette réflexion menée autour de la scénographie. Toute la mise en scène se construit sur ce rapport au temps supporté par la dimension spatiale. Dans ce sens, pour Bashar Murkus, la vitre n'est donc plus nécessaire. Il la laisse à un autre metteur en scène. L'absence de la vitre renforce la dimension spatiale, centrale, élaborée dans le texte et dans la mise en scène.

1.1.4. La mise en scène pour exprimer le complexe spatio-temporel

La mise en scène exprime également cette séparation entre les deux espaces par les décors et par un jeu de mouvement des comédiens. La scénographie et les décors choisis à la production de 2014 sont constitués de murs, de grilles et de portes fermées que le geôlier

¹²⁵⁵ Entretien avec Bashar Murkus, 4 mars 2016, Haïfa.

ouvre avec les différentes clés du trousseau qu'il garde dans sa poche. Les murs et les grilles tracent le chemin autorisé aux prisonniers. En plus de matérialiser l'enfermement, ils marquent leur espace fermé. Sur le plateau, les comédiens suivent ces chemins balisés par les marqueurs de l'enfermement. Ils font des détours, contournent des obstacles à leur mobilité imaginaire et passent par des portes placées seules sur scène, sans murs, et qui pourraient donc être potentiellement évitées. La scène et le texte participent à l'élaboration de la dimension spatiale au cœur de la dramaturgie de la pièce.



Le temps parallèle, Murad Hassan (à gauche) et Doraid Liddawi (à droite), Théâtre Al-Midan, Haïfa, 2014. Avec l'aimable autorisation de Bashar Murkus.



Le temps parallèle, de gauche à droite : Ayman Nahas, Henry Andrawes, Shadi Fakh al-Din, Doraid Liddawi et Murad Hassan, Théâtre Al-Midan, Haïfa, 2014. Avec l'aimable autorisation de Bashar Murkus.



Le temps parallèle, Doraid Liddawi (à gauche) et Murad Hassan (à droite), Théâtre Al-Midan, Haïfa, 2014. Avec l'aimable autorisation de Bashar Murkus.



Le temps parallèle, Doraid Liddawi, Théâtre Al-Midan, Haïfa, 2014. Avec l'aimable autorisation de Bashar Murkus.



Le temps parallèle, de gauche à droite : Ayman Nahas, Henry Andrawes, Murad Hassan, Khwala Ibraheem, Shadi Fakhir al-Din et Doraid Liddawi, Théâtre Al-Midan, Haïfa, 2014. Avec l'aimable autorisation de Bashar Murkus.

Dans ce complexe spatio-temporel de l'enfermement, le geôlier est le seul personnage à détenir la maîtrise du temps, car il a le pouvoir de décider du début des visites et d'y mettre fin, et de l'espace :

" في غرفة السجن، يدخل السجنان" ¹²⁵⁶

« Le geôlier entre dans la cellule » ¹²⁵⁷

C'est par lui que l'ordre établi est remis en cause, dont il est d'ailleurs le représentant.

1.2. L'Israélien comme pivot du huis-clos : le geôlier, l'Autre, la métaphore

1.2.1. Le personnage en présence : présence textuelle et présence scénique

Le personnage de l'Israélien tient une place particulière dans la dramaturgie. Sa présence, textuelle et scénique, se démarque de celle des six autres personnages. Cette spécificité s'exprime également dans la relation particulière qu'il entretient avec le personnage de Wadī', le héros du schéma actanciel développé précédemment.

Sa spécificité apparaît à la liste des personnages dès la première page :

" الشخصيات

وديع (أسير سياسي عمره 38 سنة).

صالح (أسير سياسي عمره 42 سنة).

فؤاد (أسير سياسي عمره 29 سنة).

فداء (حبيبة وديع، تعمل في مكتب تامين، عمرها 30 سنة).

مراد (أسير سياسي وعازف عود عمره 28 سنة).

رامي (أسير سياسي، مراهق، 15 سنة).

السجان" ¹²⁵⁸

« Les personnages

Wadī' (prisonnier politique, 38 ans).

Saleh (prisonnier politique, 42 ans).

Fouad (prisonnier politique, 29 ans).

Fida (l'amie de Wadī', elle travaille dans une compagnie d'assurances, 30 ans.)

Murad (prisonnier politique, joueur de oud, 28 ans).

¹²⁵⁶ Baššār Murquṣ, *op. cit.*, p. 17.

¹²⁵⁷ Bashar Murkus, *op. cit.*, p. 17.

¹²⁵⁸ Baššār Murquṣ, *op. cit.*, p. 2.

Rami (prisonnier politique, adolescent, 15 ans).

Le geôlier »¹²⁵⁹

Les personnages de prisonniers sont annoncés par leur nom, la raison de leur présence («أسير») et leur âge. Fida est présentée comme l' « amie de Wadī » «سياسي» (« prisonnier politique ») et leur âge. La mention de son métier indique qu'elle appartient à l'espace de l'extérieur. Au contraire des prisonniers coupés de l'extérieur, elle est intégrée à la société : elle travaille pour une compagnie d'assurance («تعمل في مكتب تأمين») et son âge est également donné, elle a 30 ans. À la différence des autres, ni le nom ni l'âge du dernier personnage ne sont indiqués. Il est seulement mentionné par sa fonction : le geôlier. Construit à partir de la racine arabe SĠN qui exprime l'idée d'emprisonnement et du schème de nom de métier à valeur intensive *fa' 'āl*, le terme arabe *sagġān* restreint ce personnage dans le lieu et sa fonction à la fois. Il est indiqué à la fin de la liste. Selon les règles de la dramaturgie classique, que la pièce cherche à respecter, ou au moins à y faire référence, les personnages sont nommés par ordre hiérarchique¹²⁶⁰. La mention, en dernier, de ce personnage qui apparaîtra à la fin de la pièce comme la clé de voûte de la métaphore de la Palestine mise en place, annonce un paradoxe, du moins une volonté de se démarquer de ces règles classiques. Cette mention en dernier lieu souligne également la place, en apparence, marginale qui est donnée au geôlier face au groupe de prisonniers et au couple formé par le héros et sa fiancée.

La mention de sa fonction ne permet pas de présumer de sa nationalité israélienne et il faut attendre l'unique mention d'Israël de la pièce dans une réplique du personnage de Fouad :

" ياخي انا مش فاهم، انا محبوس عند اسرائيل ولا عندك؟"¹²⁶¹

« Gars, je ne comprends pas, je suis emprisonné en Israël ou chez toi ? »¹²⁶²

Ce même personnage explique comment il est parvenu à voler les cordes pour le luth qu'ils fabriquent. Il utilise le terme hébraïque issu du champ lexical militaire *mivtsah*, pour « opération » :

¹²⁵⁹ Bashar Murkus, *op. cit.*, p. 2.

¹²⁶⁰ « La liste des personnages, ou, comme on disait au XVII^e siècle, des « Acteurs », qui figure généralement en tête d'une pièce classique, nous fait connaître les rôles dans un ordre qui est déjà une hiérarchie. La distribution par ordre d'entrée en scène, procédé qu'inspire un souci moderne d'égalitarisme, est inconnue au XVII^e siècle. On nomme d'abord, s'il y en a dans la pièce, les rois, les empereurs ou autres personnages d'autorité ou de prestige ; les suppléent ou les suivent d'autres personnages qui peuvent être, à leur défaut, les véritables héros de la pièce, ceux dont les tourments vont émouvoir ou les aventures « amuser » le spectateur ; après eux, leurs frères, sœurs, parents, « maîtresses » ou « amants », dont la présence autour des héros est déjà un commencement d'exposé de la situation ; enfin les comparses : confidents, gouverneurs, valets et suivantes, pages, et la troupe des « Gardes », soldats, geôliers, hommes du peuple ou paysans, qui n'ont pas l'honneur d'être nommés mais dont la présence est requise sur scène et pourront avoir à dire quelques répliques. », Jacques Scherer et Colette Scherer, *op. cit.*, p. 19.

¹²⁶¹ Baššār Murquš, *op. cit.*, p. 13.

¹²⁶² Bashar Murkus, *op. cit.*, p. 8.

" فؤاد: هات اشرحلك كيف صار "مربلا" سرقة الاوتار"1263

« - Fouad : Viens que je t'explique comment s'est déroulée l'opération (*en hébreu dans le texte*) « vol des cordes ». »1264

Également dans une conversation téléphonique que Wadī' parvient à avoir avec elle depuis les toilettes et à l'insu du geôlier, Fida, qui ne reconnaît pas l'identité de son interlocuteur, commence la conversation en hébreu¹²⁶⁵. Le geôlier met un terme à cette conversation :

"(السجان يفتح باب الغرفة)
انت اكيد فاهمي علي؟ فداء انت معي؟
فداء: عم بسمعك.
ودييع: متاسف انا اخدني الحكي.
فداء: وينتا بخلص العود؟
ودييع: انشالله بخلص قبل (يسكت بشكل مفاجئ، يغلق الخط)
(فداء، تتفاجئ من اغلاق الخط، وتتابع المشي، ودييع يخرج من الحمام)
السجان:كيف تنك مش بالساحة؟
ودييع: مسهول.
السجان:مسهول (يضحك)
ودييع: كل الشباب مسهولين.
السجان:انا حابب اتحدث معك اكثر.
ودييع: عن شو؟
السجان:خليني اعزمك على كاسة شاي عندي في المكتب.
(صمت) موافق؟
(يدخل الجميع من الفورة، يخرج السجان)"1266

« (*Le geôlier ouvre la porte de la cellule.*)

- Tu me comprends bien ? Fida ? Est-ce que tu me reçois ?

- Fida : Je t'entends, oui.

- Wadī' : Désolé d'avoir monopolisé la parole.

- Fida : Et quand la fabrication du luth sera-t-elle achevée ?

- Wadī' : J'espère qu'elle sera terminée avant (*Il s'arrête soudainement de parler et raccroche.*)

(*Fida, surprise, continue de marcher. Wadī' sort des toilettes.*)

- Le geôlier : Comment se fait-il que tu ne sois pas dans la cour ?

¹²⁶³ Baššār Murquṣ, *op. cit.*, p. 32.

¹²⁶⁴ Bashar Murkus, *op. cit.*, p. 32.

¹²⁶⁵ L'extrait est donné p. 306.

¹²⁶⁶ Baššār Murquṣ, *op. cit.*, p. 46.

- Wadī' : J'ai la diarrhée.
- Le geôlier : La diarrhée ? (*Il rit.*)
- Wadī' : Tout le monde a la diarrhée.
- Le geôlier : J'aimerais parler plus avec toi.
- Wadī' : À quel sujet ?
- Le geôlier : Laisse-moi t'inviter prendre un thé dans mon bureau.

(*Silence*)

C'est d'accord ?

(*Ils rentrent tous de la promenade. Le geôlier sort.*) »¹²⁶⁷

Le personnage du geôlier se construit à partir des éléments livrés à son sujet par les autres personnages. Le traitement particulier dès la liste des personnages, évoqué plus haut, annonce également un traitement particulier de la présence textuelle et scénique du geôlier. Elle est d'abord scénique et ses premières apparitions se font en silence, indiquées par le texte des didascalies :

"(يدخل من باب الساحة مراد ماشيا خلف السجن، السجن يفتح الباب، مراد يحمل معه بعض الأغراض، شنطة ومخدة وشرشف، عندما يقترب، يتجهون نحوه، السجن يغلق الباب، يبقى للحظات ثم يذهب)"¹²⁶⁸

« *Murad entre par la porte qui donne sur la place, le geôlier le suit. Le geôlier ouvre la porte. Murad porte quelques affaires : une valise, un oreiller et une couverture. Il s'approche et les autres s'avancent vers lui. Le geôlier ferme la porte. Il reste quelques instants puis s'en va* »¹²⁶⁹

Cette première mention indique qu'il a la maîtrise de l'espace clos des prisonniers dont il contrôle la mobilité. Ses deux apparitions suivantes se font de cette manière par les didascalies. Son silence est accompagné par le son de sa présence, avec le bruit de ses pas et le son des clés dans sa poche, notamment au moment de sa deuxième apparition sur scène :

"(السجان يمشي في الكوريدور، يسمع صوت خطوات وصوت مفاتيح قادمة من بعيد، الجميع يتوجهون إلى الأسرة، مراد يراقب ومن ثم يذهب إلى سريره الأخير)"¹²⁷⁰

« *Le geôlier avance dans le couloir. Un bruit de pas et un cliquetis de clés se font entendre au loin. Ils se dirigent tous vers leur lit. Murad surveille, et rejoint son lit le dernier* »¹²⁷¹

Il prend la parole à sa troisième apparition, pour compter les prisonniers :

"(في غرفة السجن، يدخل السجن، الجميع يقومون عن الأسرة عند قدوم السجن للعدد.)"¹²⁷²

¹²⁶⁷ Bashar Murkus, *op. cit.*, p. 46.

¹²⁶⁸ Baššār Murquṣ, *op. cit.*, p. 7.

¹²⁶⁹ Bashar Murkus, *op. cit.*, p. 7.

¹²⁷⁰ Baššār Murquṣ, *op. cit.*, p. 16.

¹²⁷¹ Bashar Murkus, *op. cit.*, p. 16.

« (Le geôlier entre dans la cellule de la prison, tous les détenus se lèvent au moment où il fait le compte.) »¹²⁷³

Doraid Liddawi (دريد لُدوي, né en 1984)¹²⁷⁴ interprète le geôlier dans la distribution à la création du *Temps parallèle*. Il développe dans son jeu un travail sur le regard qui trouve sa pleine expression dans le personnage du geôlier du *Temps parallèle* au cours des nombreux moments de présence silencieuse sur le plateau.



Le temps parallèle, de gauche à droite : Doraid Liddawi, Henry Andrawes et Murad Hassan. Théâtre Al-Midan, Haïfa, 2014. Avec l'aimable autorisation de Bashar Murkus.

La suite et le reste des répliques de ce personnage illustrent son pouvoir sur la liberté et les conditions de vie des prisonniers :

" السجنان: تعال معاي."¹²⁷⁵

« - le geôlier : Wadī', viens avec moi. »¹²⁷⁶

¹²⁷² Baššār Murquṣ, *op. cit.*, p. 17.

¹²⁷³ Bashar Murkus, *op. cit.*, p. 17.

¹²⁷⁴ Il commence sa carrière au théâtre, notamment avec Bashar Murkus et Henry Andrawes (dans le rôle de Wadī' dans *Le temps parallèle*) au théâtre Majaz dans *Croisades* de Michel Azama, Théâtre du Soleil, 2011 pour la production et Michel Azama (*Croisades*, Paris, France, Théâtrales, 1989, 111 p., pour le texte).

Au cinéma, il joue à plusieurs reprises le rôle de soldats, comme celui d'un officier de Tshal dans *Le temps qu'il reste* d'Elia Suleiman (2009), d'un soldat syrien dans *Zaytun* d'Eran Riklis (2013), d'un soldat israélien dans *Omar* d'Hany Abu Assad (2013) et dans *Giraffada* de Rani Massalha (2013).

¹²⁷⁵ Baššār Murquṣ, *op. cit.*, p. 17.

¹²⁷⁶ Bashar Murkus, *op. cit.*, p. 17.

Sa maîtrise de l'espace implique qu'il a le pouvoir de mettre fin aux entrevues entre le héros et sa fiancée :

"فداء تخرج، السجنان يكبل يديه وياخذه للترحيل)"¹²⁷⁷

« Fida sort. Le geôlier le menotte et l'entraîne vers la sortie. »¹²⁷⁸

Ainsi, il contrôle aussi le temps. Il exerce particulièrement son pouvoir sur le héros et pour l'empêcher de réaliser sa quête.

1.2.2. Le geôlier et le héros

Dans la réalisation de sa quête, le héros, Wadī' est le seul personnage à tenter de sortir de l'espace intérieur des prisonniers. Il retrouve sa fiancée en salle des visites. Dans la mise en scène de Bashar Murkus de 2014, la parole amplifiée par un micro est l'unique moyen dont il dispose pour accéder à l'extérieur, à travers la vitre en verre qui sépare ces deux espaces¹²⁷⁹. Avec ses déplacements et son projet de se marier en prison, le héros s'expose à l'opposant-geôlier qui développe une relation particulière avec Wadī'. Ses rares interventions sont uniquement adressées à Wadī' :

10"

| الطريق الى غرفة الزيارة |

(بعد صمت طويل، السجنان يتوقف عن المشي)

السجان: كيف حالك وديع؟

ودييع: منيح.

(صمت)

السجان: هاي الصحافية شكلها مهتمة فيك كثير، جاي من الصبح بكير عشان تشوفك.

ودييع: قصدك فداء.

السجان: اه، فداء. (صمت قصير) ميين عليها حزينة.

ودييع: اهتمامها عم بز عج ادارتك؟

السجان: بالمرّة لا.. بالعكس.

(يصلان الى باب غرفة الزيارة)

السجان: تفضل.¹²⁸⁰

¹²⁷⁷ Baššār Murquš, *op. cit.*, p. 20.

¹²⁷⁸ Bashar Murkus, *op. cit.*, p. 20.

¹²⁷⁹ La fonction de la vitre est étudiée aux pages 305, 328 et suivantes.

¹²⁸⁰ Baššār Murquš, *op. cit.*, p. 18.

« 10 – En route vers la salle des visites

(Après un long moment de silence, le geôlier arrête de marcher)

- le geôlier : Comment ça va, Wadī ?

- Wadī : Ça va.

(Silence)

- le geôlier : Cette journaliste a l'air très préoccupé par son sort. Elle est arrivée très tôt ce matin pour te voir.

- Wadī : Tu veux parler de Fida ?

- le geôlier : Oui, Fida. (Bref silence) Elle a l'air fatigué.

- Wadī : Ses soucis vous dérangent ?

- le geôlier : Pas du tout. Au contraire.

(Ils arrivent à la porte de la salle)

- le geôlier : Je t'en prie. »¹²⁸¹

Le geôlier rencontre le héros dans la salle des visites, le lieu qui est habituellement destiné aux rencontres avec sa fiancée :

14"

| غرفة الزيارة |

(السجان ووديع، يفصل بينهم الزجاج)

السجان: الحمد لله عالسلامة. مرقو الشهرين بسرعه؟؟

السجان: فهمت من محاميتك انو كان الوضع هناك سيء.

السجان: كيف عرفت محاميتك عن الوضع هناك؟

وديع: (صمت)

السجان: الزيارة بالسجن هناك كانت ممنوعة، والرسائل كانت ممنوعة.

كيف عرفت؟

وديع: (صمت قصير) ليش طلبت تشوفي؟

السجان: لاني بدي احكي معك.

وديع: ليش بغرفة الزيارة؟

السجان: بدكاش تعرف شو الموضوع بالاول؟

وديع: ايش ميكون الموضوع.

السجان: طلبت اشوفك هون، بغرفة الزيارة، لاني بدي احكي معك بموضوع بخصش شغلي.

وديع: (لا يجيب)

السجان: فهمت من محاميتك انها قدمت كل الطلبات اللازمة والمحكمة تعينت كمان 3 اسابيع.

وديع: اي محكمة؟

¹²⁸¹ Bashar Murkus, *op. cit.*, p. 18.

السجان: محكمة الزواج.

وديغ: بشو بخصك هذا الموضوع؟

السجان: انا جاي اليوم اسالك انت سؤال.

(صمت)

السجان: انت عارف اللي عم تطلبه ايش ممكن يعمل لحياة فداء؟

(صمت)

السجان: فش جواب؟ فاهم انها مش عم تتجوزك لخالك. انت عم تتجوز معك قضية كاملة.

عم تربطها بحكم مرق منو بس التلت، عشر سنين، وبعد في عشرين سنة.

عارف شو يعني عشرين سنة؟

(صمت)

السجان: عم تطلب منها تستناك برا كمان عشرين سنة، ليش؟

السجان: هاي انا نية، مش حب.

وديغ: حق فداء تختار اللي بدها اياتو. بخصوصك انت وادراتك، الحكي بيناتنا رح يكون بداخل المحاكم.

(يقوم ويتجه الى المخرج)

السجان: قديش عمرها هي اليوم 29 ثلاثين بعد عشرين سنه قديش رح يكون عمرها خمسين؟؟؟

(يخرج، السجان يبقى للحظات ثم تخرج)¹²⁸²

« 14- En salle des visites

(Le geôlier et Wadī' sont séparés par la vitre)

- le geôlier : Bienvenue ! Les deux derniers mois ont passé vite ! J'ai compris de ton avocate que la situation n'est pas bonne. Comment a-t-elle su ça ?

- Wadī' (*Silence*)

- le geôlier : Là-bas, les visites étaient interdites. Les lettres aussi. Comment a-t-elle su ?

- Wadī' (*Silence*) : Pourquoi as-tu demandé à me voir ?

- le geôlier : Parce que je veux te parler.

- Wadī' : Et pourquoi en salle des visites ?

- le geôlier : Tu ne veux pas connaître le sujet d'abord ?

- Wadī' : Quel est le sujet ?

- le geôlier : J'ai demandé à te voir ici, en salle des visites, parce que je veux m'entretenir avec toi d'un sujet qui n'a rien à voir avec mon travail.

- Wadī' (*Il ne répond rien*).

- le geôlier : J'ai compris de ton avocate qu'elle a présenté toutes les pièces nécessaires et que l'audience durera trois semaines.

¹²⁸² Baššār Murquš, *op. cit.*, p. 25-26.

- Wadī' : Quelle audience ?

- le geôlier : Celle du mariage.

- Wadī' : En quoi cette question te concerne ?

- le geôlier : C'est moi qui suis venu pour te poser une question aujourd'hui.

(Silence)

Tu as conscience de la conséquence de ce que tu demandes sur la vie de Fida ?

(Silence)

- le geôlier : Tu n'as rien à répondre ? As-tu bien compris que tu ne te maries pas avec toi-même ? Tu te maries avec toute une affaire. Tu t'engages avec une peine dont seulement le tiers est écoulé, dix ans. Il reste vingt ans. Tu sais ce que ça signifie vingt ans ?

(Silence)

- le geôlier : Tu lui demandes de t'attendre encore vingt ans à l'extérieur ? Pourquoi ? C'est de l'égoïsme, pas de l'amour.

- Wadī' : Fida a le droit de choisir ce qu'elle désire. Cette discussion sera signalée au tribunal.

(Il se lève et se dirige vers la sortie)

- Le geôlier : Quel âge a-t-elle aujourd'hui ? Vingt-neuf, trente ans ? Dans vingt-ans, quel âge aura-t-elle ? Cinquante ans ?

(Il sort. Le geôlier reste quelques instants, puis il sort.) »¹²⁸³

Leurs discussions portent sur l'objet de la quête. Le geôlier essaie de faire échouer le projet de Wadī' par la parole :

" السجنان: وديع تعال بدّي احكي معك.

(يستمرّون في المشي، وديع والسجان يبتعدون قليلاً)

السجان: بتدخن انت؟

وديّع: اكم سنة صرلك بتعرفيني؟

السجان: كثير.

وديّع: لشو السؤال لكان؟

السجان: عشان اعزم عليك سيجارة.

بدك سيجارة وديّع. (تمد له علبة الدخان خاصته)

وديّع: اه. (يخرج علبة الدخان، ويشعل سيجارة، وهو يشعل سيجارة)

وديّع: كنت حابب تحكي معي بموضوع، ولا ارجع للرياضة؟

السجان: انت بدكاش تحكي معي بموضوع؟

وديّع: لا.

السجان: اكيد؟

¹²⁸³ Bashar Murkus, *op. cit.*, p. 25-26.

ودييع: اكيد.

(صمت)

السجان: شو اخبار الوالدة؟ زمان ما شفناها هون.

ودييع: الحمد لله منيحة.

السجان: ليش مش عم بتزورك؟

ودييع: تعباني من السفر.

السجان: طيب منيح.

ودييع: ليش منيح؟

السجان: انا خفت تكون مثلاً مش راضية عنك. او مش راضية عن فكرة العرس، او لا سمح الله عن فداء.

ودييع: خلصت السجارة.

السجان: فكرك رح تزيط معكم محكمة الزواج؟

ودييع: انت شو رايبك؟

السجان: صح، خلصت السجارة.

17

| ساحة السجن |

(تنتهي الفورة، يدخل الجميع الى الغرفة)¹²⁸⁴

« - le geôlier : Wadī´ , viens ! Je voudrais te parler un peu.

(Ils continuent de marcher. Wadī´ et le geôlier s'écartent un peu.)

- le geôlier : Tu fumes ?

- Wadī´ : Depuis combien de temps me connais-tu ?

- le geôlier : Longtemps.

- Wadī´ : Pourquoi poser la question alors ?

- le geôlier : Pour t'offrir une cigarette. Veux-tu une cigarette, Wadī´ ? (Il lui tend son paquet de cigarettes)

- Wadī´ : Oui. (Il sort son paquet de cigarettes de sa poche. Il en allume une, le geôlier aussi) Tu voulais me parler de quelque chose ou bien je retourne à mon sport ?

- le geôlier : Et toi, ne veux-tu pas me parler de quelque chose ?

- Wadī´ : Non.

- le geôlier : Sûr ?

- Wadī´ : Certain.

(Silence)

- le geôlier : Et comment va ta mère ? Ça fait un moment qu'on ne l'a pas vue ici.

- Wadī´ : Grâce à Dieu, elle va très bien.

¹²⁸⁴ Baššār Murquš, *op. cit.*, p. 28-30.

- le geôlier : Pourquoi ne vient-elle pas te rendre visite ?
- Wadī' : Le voyage l'a fatiguée.
- le geôlier : Bon, tant mieux.
- Wadī' : Pourquoi tant mieux ?
- le geôlier : J'ai peur qu'elle ne soit pas contente de toi par exemple. Ou pas contente de cette idée du mariage. Ou, de Fida.
- Wadī' : La cigarette est terminée.
- le geôlier : Tu penses que le jugement pour le mariage va marcher ?
- Wadī' : Et toi ? Qu'en penses-tu ?
- le geôlier : C'est vrai, la cigarette est terminée.

17- Dans la cour de la prison

(*La promenade est terminée. Ils rentrent tous.*) »¹²⁸⁵

La parole est un moyen de pression dont il se sert pour destabiliser le personnage du héros et l'empêcher de réussir dans son projet. Il essaie également de faire échouer la réalisation de la quête par l'action comme le suggère la scène de torture. Cette scène se déroule dans le secret des autres détenus. En pleine nuit, le geôlier invite Wadī' à boire un thé :

" وديع، الشاي جاهز.

ودييع: اي شاي؟

السجان: وعدتك من فترة اعزمتك على كاسة شاي. متذكر؟

ودييع: متذكر.

السجان: تعال نشرب الشاي.

ودييع: اسأ بنص الليل؟

السجان: هذا احسن وقت للشاي."¹²⁸⁶

« - le geôlier : Wadi, le thé est prêt.

- Wadī' : Quel thé ?

- le geôlier : Je t'avais promis de t'inviter à boire à un thé, tu t'en souviens ?

- Wadī' : Je m'en souviens.

- le geôlier : Viens boire un thé alors.

- Wadī' : Maintenant ? En plein milieu de la nuit ?

- le geôlier : C'est le meilleur moment pour un thé »¹²⁸⁷

Cette scène se déroule dans le silence. Le texte ne décrit pas la torture de manière directe :

26"

¹²⁸⁵ Bashar Murkus, *op. cit.*, p. 28-30.

¹²⁸⁶ Baššār Murqūṣ, *op. cit.*, p. 48-49.

¹²⁸⁷ Bashar Murkus, *op. cit.*, p. 49-50.

| زنزانة الانفراد في سجن اخر |

(في العتمة نسمع صوت فتح باب حديد، ثم اغلاق باب، ضوء، وديع في زنزانة معلق من يديه رجله في

الهواء)

(صمت طويل)

(تعنيم)¹²⁸⁸

« 26 - Dans la cellule d'isolement d'une autre prison.

Dans l'obscurité, on entend le bruit d'une porte qui s'ouvre, puis de sa fermeture. Lumière. Wadī' est suspendu par les mains, les pieds dans le vide

Long silence.

Obscurité.

Noir. »¹²⁸⁹

La relation qu'il entretient avec le héros donne au geôlier une profondeur que les autres personnages n'ont pas. Sans famille, ni métier, ils n'ont pas de passé : les raisons de leur emprisonnement ne sont pas données. Ils n'ont pas non plus de futur, l'éventuelle date de leur mise en liberté n'est pas mentionnée. Leur fonctionnement par la complémentarité est supporté par le modèle actantiel développé plus haut. La complémentarité du geôlier se construit en opposition à la composition du héros. Il incarne alors la figure de l'Autre.

Ce choix dans la dramaturgie se démarque des choix faits par les dramaturges en Palestine qui ne mettent pas en scène les Israéliens, ou ne les montrent pas sous des traits humains. Cependant, le sujet de la pièce la place en plein dans l'actualité palestinienne et par-là, procède à un rapprochement avec les autres productions palestiniennes. La question des prisonniers palestiniens occupe les débats à la création de la pièce et encore trois ans plus tard alors que les prisonniers palestiniens entament une grève de la faim historique dans les prisons israéliennes au printemps 2017¹²⁹⁰. « Première guerre unitaire de longue date »¹²⁹¹ et après une durée sans précédent de quarante-et-un jours, la fin de la grève a été annoncée le premier jour de Ramadan, le 28 mai. Avec *Le temps parallèle* et la volonté de mener une réflexion sur les conditions de vie des prisonniers palestiniens, Bashar Murkus choisit de se positionner face à cette question centrale dans l'actualité palestinienne et d'apporter une

¹²⁸⁸ Baššār Murquṣ, *op. cit.*, p. 51.

¹²⁸⁹ Bashar Murkus, *op. cit.*, p. 51.

¹²⁹⁰ Stéphanie Latte, « Palestine. Une « toile carcérale » qui enserre toute la société - Grève de la faim des prisonniers palestiniens », [En ligne : <http://orientxxi.info/magazine/palestine-une-toile-carcerale-qui-enserre-toute-la-societe,1866>]. Consulté le 30 mai 2017.

¹²⁹¹ *Ibidem*.

réponse littéraire et dramaturgique à la revendication. Il choisit de la traiter par le l'humain, au prisme de l'individu.

2. Frontières sans frontières

2.1. L'individu au centre des pièces

L'individu devient le centre de la pièce. La condition de Palestinien se rapproche de celle de l'humain. Ce changement de perception fait écho aux propos de Mahmoud Darwich qui exprime sa vision de la Palestine :

« - Faites-vous allusion au départ au Liban¹²⁹² ?

- Oui. J'ai trouvé que la terre était fragile, et la mer, légère ; j'ai appris que la langue et la métaphore ne suffisent point pour fournir un lieu au lieu. La part géographique de l'Histoire est plus forte que la part historique de la géographie. N'ayant pu trouver ma place sur la terre, j'ai tenté de la trouver dans l'Histoire. Et l'Histoire ne peut se réduire à une compensation de la géographique perdue. C'est également un point d'observation des ombres, de soi et de l'Autre, saisis dans un cheminement humain plus complexe. L'Histoire a éveillé en moi le sens de l'ironie. Ce qui allège le poids du souci national. On s'engage ainsi dans un voyage absurde. Est-ce là simple ruse artistique, simple emprunt ? Est-ce, au contraire, le désespoir qui prend corps ? La réponse n'a aucune importance. L'essentiel est que j'ai trouvé une plus grande capacité lyrique, et un passage du relatif vers l'absolu. Une ouverture, pour que j'inscrive le national dans l'universel, pour que la Palestine ne se limite pas à la Palestine, mais qu'elle fonde sa légitimité esthétique dans un espace humain plus vaste. »¹²⁹³

Cette opération de recentrement du travail autour de l'individu s'articule autour de deux axes : des récits individuels et des récits de solitude.

2.1.1. Des récits individuels

Dans ces textes, un déplacement s'opère et place l'individu au centre des pièces. Supportée par le témoignage et la part autobiographique développés précédemment, une nouvelle forme du personnage du conteur s'élabore. Traditionnellement, le conteur retrace les étapes des récits collectifs et des grandes épopées qui mobilisent le collectif, aussi bien dans la narration

¹²⁹² À la création de l'État d'Israël en 1948, Mahmoud Darwich –né en 1941- n'a que sept ans quand sa famille quitte le village d'Al Birweh pour s'installer au Liban. La famille n'y reste qu'une année. Le village natal du poète détruit, la famille s'installe à Deir al-Assad, puis à Kafar Yasif à l'adolescence de Mahmoud Darwich. Mahmoud Darwich vivra un second exil au Liban en 1973 lorsqu'il s'y installe. Il dirige alors la revue mensuelle *Affaires palestiniennes* (« شؤون فلسطينية ») et occupe la fonction de rédacteur en chef au centre de recherches palestinien de l'OLP. Il rejoint la direction de l'organisation.

¹²⁹³ Mahmoud Darwich, *op. cit.*, p. 25-26.

que dans la réception. Ici, au théâtre, les chapitres précédents ont montré qu'une nouvelle forme émerge où le conteur parle de lui et se livre sur le ton de la confession, notamment par l'emploi du monologue. L'épopée change d'échelle et devient individuelle.

La pièce *Un demi-sac de plomb* semble plus proche de cette forme traditionnelle par le récit à première vue historique et par des éléments tels que la musique, la poésie et les costumes folkloriques sur scène. Mais c'est finalement un récit individuel, celui de Camélia et de son combat pour maintenir ouvert le café dont elle est la propriétaire qui se mêle à celui du Hajj Saleh, personnage historique. À partir d'un matériau historique, appartenant à la mémoire commune et populaire et donc a priori collectif, la pièce livre finalement un récit individuel. Son histoire personnelle se mêle à celle du personnage dont elle livre le récit. L'alternance de scènes jouées et de scènes de théâtre d'ombres exprime cet entremêlement pour finalement donner une dimension personnelle à une histoire habituellement racontée dans le but de susciter la mémoire collective :

"كميليا :

اسكت ، وين راح عيواظ .

صالح :

خاف منك !

كميليا :

على شو قال بدهم يعملو بروفه

صالح :

على انتصارنا في معركة القسطل.¹²⁹⁴

« - Camélia :

Tais-toi ! Où est passé lwaz ?

- Saleh :

Il a peur de toi !

- Camélia :

Pour quelle raison ont-ils demandé à faire une répétition ?

- Saleh :

Pour travailler la scène de notre victoire à la bataille de Qastal»¹²⁹⁵

¹²⁹⁴ Kāmil al-Bāšā, *op. cit.*, p. 18.

¹²⁹⁵ Kamel El Basha, *op. cit.*, p. 23.

Elle raconte la mort d'Abd al-Kader al-Husseini et prend la place du conteur du théâtre d'ombres. Ces récits individuels offrent l'occasion aux personnages d'exprimer le sentiment de solitude qui les habite.

2.1.2. Des récits de solitude

Le sentiment de solitude occupe les récits d'exil. Le quatrième chapitre a montré la manière dont la dramaturgie raconte l'exil sous ses différentes formes. Le récit de l'exil permet de raconter la Palestine telle qu'elle est vécue par l'individu. Le sentiment de la solitude issue de l'exil offre une représentation de la Palestine, non pas par la description de caractéristiques visuelles, physiques ou géographiques, mais bien par l'expression de sentiments.

Dans *Taha*, le personnage du poète Taha Muhammad Ali exprime à plusieurs reprises son sentiment de solitude dans l'expérience qu'il vit, seul. Dans le récit du souvenir du premier bombardement, le poète est seul. Il vit un événement historique associé à une mémoire collective dans la solitude. Cette solitude est accentuée par le chaos général qui règne autour de lui :

" بعد مدّة، مش عارف قديش هيّي، رفعت راسي والا أنا لحالي، بالسهل،
السخول تفر عطت وما عرفت لوين..
فزيّت وبلّشت أركض باتجاه البلد، باتجاه البيت،
مرقت بالزواريب، الناس بتركض بزيت البلد وأنا الوحيد الي بركض جّوات البلد.
وصلت الدار، فتت عالييت، فش حدا."¹²⁹⁶

« Après un moment dont je ne connais pas la durée, je relevai la tête. J'étais seul. Les bêtes s'étaient échappées je ne sais où. Je sautai et me mis à courir en direction du village, vers la maison. Dans les ruelles que je traversais, les gens couraient et s'échappaient de chez eux. J'étais tout seul à contre-courant. Je courais vers ma maison. J'entrai, il n'y avait personne. »¹²⁹⁷

Il passe une partie de sa vie, seul, à attendre la femme qu'il aime, Amira, et attendre de pouvoir se marier avec elle. Ses décisions et ses actes sont gouvernés par l'attente :

" بلّشت أستنى أميرة
حملت صندوقة خشب، عبيتها بضاعة
وصرت افتل على الناس عند باصات العففي، أترزّق.
بس قوانين دولة اليهود في مراقبة البيع والتجارة، حبستني كم مرّة في تهمة التهريب.. وانا أستنى أميرة..

¹²⁹⁶ 'Āmir Hl̄ehel, *op. cit.*, p. 13.

¹²⁹⁷ Amer Hlehel, *op. cit.*, p. 14.

فتحت كيو سك فلافل، وبالمقابل شريت قاموس "تاج العروس" بسعر دونم أرض وكتب تعلم الإنجليزية بدون معلم

وعلّمت نفسي انجليزي.. وانا أستنى أميرة..

سكّرت الكيوسك لأنه الأرباح ما أجت على قد الأتعاب.. وشاركت صديقي أنيس في دكانته في وسط البلد.. أنيس بعد سنة وشوي باعني حصته..

وأنا بهاي السنة سمعت أول سيمفونية لبيتهوفن بحياتي وقررت أتعلم أعزف عالكمنجة.. وانا أستنى أميرة..

وامي تقّلي يا طه يا حبيبي بدكاش تفرّح قلبي، صرت ابن 20 يا ميمتي..

تعرفت على الكاتب ميشيل حدّاد صاحب مجلة المجتمع، سكّرت الدكانة وفتحت دكانة سوفينير أبيع السياح وحجاج مدينة البشارة: مسلم يبيع حُلي مسيحية لليهود.. وانا أستنى أميرة..

وامي تقّلي، خلص يا طه، بكّفي عاد، تجوّز، صرت ابن 25

وفجأة مرضت، إصفريت، ضعفت، صرت أقح دم

أخدوني عالمساوي طلع عندي السل

قلّي الدكتور: "لازم تبقى بالمستشفى، يمكن أشهر، بس لازم تبقى"

وانا أستنى أميرة..

كملت دروس الإنجليزية في المستشفى، وقطعت شوط في الأدب العربي الحديث..

وقفت دروس الكمنجة.. بس ضليقتي أستنى أميرة..

10 أشهر طوال.. كانوا طوال.. لأول مرّة بحياتي استسلمت للعجز.. وللعجز.

طلعت من المستشفى..

ورجعت عالدكانة، ورجع ميشيل، وانا أستنى أميرة..

وامي تقّلي.. حرك حالك يا طه.. صرت زلمة.. وصحتك رجعتك..

تجوّز..

وأنا مستنى أميرة.. مش متجوز غيرها..

صارت دكانتي صالون أدبي، أجا راشد وإميل وحنا، وطلاب الثانوية محمود وسميح.. وغيرهم..

صرت أكتب.. وأنا أستنى أميرة..

كُتبت قصص قصيرة.. ما كنتش القصص الي هيّي.. مش هاد الي بدي أكتبه.. وأنا أستنى أميرة..
وامي تقلي يا طه حيد عن درب إخوتك صرت عيواب الثلاثين...

وفي يوم مرق علي واحد من البلد كان بالحج في السعودية وملتقي مع ناس من عيلتنا في لبنان..
أعطوه مكتوب من عيلتي مكتوب فيه
إنه الجميع بخير والعيلة اجتمعت كلها في عين الحلوة ومشتاقين وبدولنا ليل نهار.. أه وإنه أميرة تجوزت...

أَنَّ أخيراً لهذا القلب أن يُفقر!
أَنَّ أن تُفارقة الأزهار...
أَنَّ تهجره المني والأعاصيرُ
وأَنَّ تتخلى عنه الأجنحة!
أَنَّ له أن يبيس
كما تبيس الصدفة!
وأَنَّ يُفرغ من هواجسه
وأشباح غيلانه...¹²⁹⁸

« Je commençai à attendre Amira. J'accrochai un coffre en bois plein de marchandises à mon cou et je vaquais parmi les gens à l'arrêt de bus.

Mais les lois israéliennes pour la surveillance de la vente et du commerce me menèrent plusieurs fois en prison pour trafic. Et j'attendais Amira.

J'ouvris un stand de falafel, avec les gains de la vente j'achetai le dictionnaire *Tāğ al-‘arūs*¹²⁹⁹ pour le prix d'un dounam de terre et des livres d'apprentissage de l'anglais pour autodidactes. J'appris tout seul l'anglais. Et j'attendais Amira.

Je fermai le stand car les gains n'étaient pas à la hauteur de la fatigue. Je m'associé avec mon ami Anis pour acheter une boutique dans le centre. Au bout d'un an, Anis me vendit sa part.

Durant cette année, j'entendis pour la première fois une symphonie de Beethoven et je décidai d'apprendre à jouer du violon. Et j'attendais Amira.

Ma mère me répétait : « Taha, mon chéri, tu ne veux pas rendre ta mère heureuse et te marier ? Tu vas avoir vingt ans mon chéri. »

Je fis la connaissance de l'écrivain Michel Haddad¹³⁰⁰, le rédacteur en chef de la revue *Al-Muğtama*.

Je fermai l'épicerie et ouvris une boutique de souvenirs que je vendais aux touristes et aux pèlerins en

¹²⁹⁸ ‘Āmir Ḥlēḥel, *op. cit.*, p. 26-28.

¹²⁹⁹ *Tāğ al-‘arūs* (تاج العروس) est un dictionnaire de référence réalisé par le philologue, juriste et poète andalou Al-Zubaydi (محمد بن الحسن الزبيدي) (928-989).

¹³⁰⁰ Michel Haddad (ميشيل حداد) (1919-1997) est un poète de Nazareth qui fonde dans cette même ville, en 1954, *Al-Muğtama*, journal consacré à la publication de travaux littéraires d'auteurs palestiniens et également israéliens.

visite dans la ville de la bonne nouvelle¹³⁰¹ : un musulman vendait des souvenirs chrétiens à des Juifs.
Et j'attendais Amira.

Ma mère me répétait : « Ca suffit maintenant Taha, marie toi ! Tu vas avoir vingt-cinq ans ! »

Soudainement, je tombai malade. Je jaunissais et je crachais du sang. On m'emmena à l'hôpital autrichien.
J'avais la tuberculose. Le docteur Kônitzer me dit : « Il faut rester à l'hôpital. Quelques mois peut-être, mais il faut rester. » Et j'attendais Amira.

Je poursuivais les leçons d'anglais à l'hôpital et je lisais beaucoup de littérature arabe moderne.
J'arrêtai les leçons de violon, mais je continuai d'attendre Amira.

Dix mois... dix longs mois. C'était la première fois de ma vie que j'étais mis à l'épreuve de la maladie et de la vie.

Je sortis de l'hôpital.

Je revins à la boutique et Michel aussi. Et j'attendais Amira.

Et ma mère me disait : « Bouge-toi un peu, Taha. Tu es devenu un homme et ta santé est revenue.
Marrie-toi. »

Mais moi, j'attendais Amira. Je ne me marierais avec personne d'autre qu'elle.

Ma boutique était devenue un salon littéraire. Rachid, Emile, Hanna venaient, des lycéens aussi :
Mahmoud et Samih et d'autres. Je commençai à écrire. Et j'attendais Amira.

J'écrivis des nouvelles. Ce n'était pas ce que je voulais écrire. Et j'attendais Amira. Et ma mère me
disait : « Taha, tu fais attendre tes frères, ils ne se marieront pas avant toi ! Tu vas avoir trente
ans ! Ne leur ferme pas le passage.»

Un jour, un homme qui revenait du pèlerinage à la Mecque vint chez nous. Il avait rencontré des
membres de la famille restés au Liban. Ils lui avaient donné une lettre pour nous. Tout le monde était
en bonne santé et la famille était réunie à Ain al-Hilweh. On leur manquait et ils priaient pour nous jour
et nuit. Ah, et Amira s'était mariée.

Ce cœur finira par sécher
Et les fleurs le quitteront
La beauté et les oiseaux l'abandonneront
Et les ailes en finiront de lui !
Ce cœur va sécher
Comme la nacre sèche
Et il se videra
Des fantômes qui l'habitent. »¹³⁰²

¹³⁰¹ Littéralement « la ville de l'Annonciation », périphrase pour désigner Nazareth.

¹³⁰² Amer Hlehel, *op. cit.*, p. 26-28.

Dans cet extrait, la solitude du poète est soulignée par la répétition de l'attente et la manière dont elle rythme la vie du poète. Le poète raconte les étapes de sa construction personnelle. Ces étapes sont également marquées par l'attente et la solitude. Même sa réussite est rythmée par l'attente qui l'empêche de se réjouir. L'attente guide également les actes et les pensées de poète qui ne se marie pas pour cette raison.

De la même manière, les événements malheureux sont rythmés par l'attente.

Dans *À portée de crachats*, suite à l'interdiction faite au monologuant de monter dans l'avion, il se retrouve seul à attendre sa petite amie. Cette solitude temporaire exprime celle, plus générale, qui naît de sa condition :

" القصة بالمطار صارت اتضحك اكثر واكثر، وبديت اضحك.
مش ابتسم، عن جد عن جد اضحك.
مقدرتش مافرطش من الضحك، ومش كل هالفقد بدني امنع حالي، انا فارط من الضحك وكل ما باله صوتي
بعلى...
فجأه شعرت محرج اني قاعد لحالي وبضحك زي المهورس، فشلفت الخلوي و عملت حالي بضحك بنص
مكالمه.
مع اني موجود ببلد غريبه،
و "البلد اللي بتعرفش حدا فيها، شمّر واخرا فيها."¹³⁰³

« Cette histoire à l'aéroport, plus j'y repense et plus je trouve ça comique. Je me mets à rire pas à sourire, non, à rire. À rire tout haut, à rire pour de vrai, à rire de plus en plus fort. Je ne peux plus m'arrêter, et d'ailleurs j'en ai pas vraiment envie. Maintenant, je ris à gorge déployée. Impossible de me retenir. Je m'assieds, mais, tout d'un coup, j'ai honte d'être là, tout seul, à rire comme un fou. Alors je sors mon téléphone portable et je fais semblant d'être en grande conversation avec quelqu'un et de rire à ce qu'il me dit. Certes, je suis dans un pays étranger et donc tout est permis. En arabe, il y a un proverbe qui dit : « Elbald elle btaarafech hida fiha chammer wekhra fiha »¹³⁰⁴, « Dans un pays où tu ne connais personne, tu peux baisser ton pantalon et chier tranquillement. ». »¹³⁰⁵

Dans cet extrait, la solitude du monologuant est soulignée par l'absurdité du moment décrit : il rit seul et ne peut s'arrêter de rire. Cet éclat de rire est provoqué par des pensées qui s'apparentent à une discussion qu'il entretient avec lui-même, ce qui renforce le caractère absurde du moment qu'il décrit. Cette solitude est renforcée par le sentiment d'étrangeté qu'il accepte et dont il se joue finalement. Il accepte sa condition :

¹³⁰³ طاهر نجيب, *op. cit.*, p. 13.

¹³⁰⁴ Nous gardons la translittération de Jacqueline Carnaud telle qu'elle l'a choisie pour sa traduction.

¹³⁰⁵ Taher Najib, *op. cit.*, p. 23.

" انا جيت على باريس على أساس اني بتعلقش ولا بأي اشي بقدرش اودعه خلال عشر دقائق."¹³⁰⁶

« Je suis venu à Paris avec la ferme intention de ne m'attacher à rien dont je ne pourrais me séparer en dix minutes. »¹³⁰⁷

Une fois acceptée, cette solitude est érigée en mode de vie :

" جيت على باريس بعد ما تركت رام الله عشان ادافع عن حرية ارادتي ومعنديش اية نية أعمل أي اشي ضد ارادتي الحره والمطلقه.

انا بدي ارجع حتى لو الثمن بكلفني علاقتنا.

حتى لو الثمن فراق"¹³⁰⁸

« Si, après Ramallah, je suis venu à Paris, c'était pour préserver ma liberté ; je ne ferai donc rien qui aille à l'encontre de ce que je veux vraiment. Je veux rentrer, même si nos relations doivent en souffrir, même au prix d'une séparation définitive. »¹³⁰⁹

La solitude est associée à la liberté individuelle et à l'autodétermination de l'individu.

Dans *En dehors*, le comédien est seul sur scène et dans le texte. La pièce est un monologue qui se nourrit de la présence scénique des autres qui ne sont pas des comédiens, musiciens et danseurs. La solitude est matérialisée et soulignée par cette complémentarité entre présence scénique et présence textuelle. Le tableau du texte et de la mise en scène¹³¹⁰ permet de mettre en lumière les moments, concomitants, de présence scénique et de présence textuelle. Différentes scènes s'enchaînent, mobilisant le jeu d'un acteur seul sur scène et son texte, la danse de la troupe composée de vingt danseurs et danseuses. La pièce s'ouvre sur la réplique du conteur-monologue qui a été étudiée précédemment¹³¹¹. Cette scène, en parallèle du texte et d'après les notes de scénographies pour la représentation de la pièce, est accompagnée d'une présence muette d'un personnage de soldat :

" الجندي يصور كتاب اسامة والطاولة والفناجين والعود"¹³¹²

« Le soldat prend en photo le livre d'Ousama, la table, les tasses et le luth. »¹³¹³

Toujours d'après ce document pour la mise en scène et la scénographie, la première et la deuxième scène sont séparées d'un interlude :

¹³⁰⁶ طاهر نجيب, *op. cit.*, p. 15.

¹³⁰⁷ Taher Najib, *op. cit.*, p. 26.

¹³⁰⁸ طاهر نجيب, *op. cit.*, p. 16.

¹³⁰⁹ Taher Najib, *op. cit.*, p. 27.

¹³¹⁰ Document de mise en scène pour *En dehors*, notes de scénographie, *op. cit.*, p. 1.

¹³¹¹ La réplique est donnée p. 105

¹³¹² Document de mise en scène pour *En dehors*, notes de scénographie, *op. cit.*, p. 1.

¹³¹³ *Idem.*

" فترة هدوء (من حلم الى آخر " غناء من طارق والراقصين يتحركون عالكلمات"1314

« *Un moment de calme (entre « D'un rêve à l'autre » et la chanson par Tareq et les danseurs qui sont en mouvement sur les paroles.)* »¹³¹⁵

La deuxième scène fonctionne de la même manière que celle qui la première. Le locuteur monologuant continue son récit :

" لم أفقد توازني بعد

نظرت لنفسي في المرأة ولم أر المرأة

وكتبت كل ما في قلبي من دون أفكر في حروف الضم والجر والرفع.... لأجد مبرراً لحظياً للمغادرة

ولم أجد"

« Je n'ai pas encore perdu l'équilibre

Je me suis longuement regardé dans le miroir mais je ne l'ai pas vu.

J'ai écrit tout ce qui est dans mon cœur

Sans penser à la grammaire et aux déclinaisons

Pour trouver une excuse au départ.

Je n'ai pas trouvé. »¹³¹⁶

Le texte du locuteur-monologuant est accompagné de danse et de musique par plusieurs artistes présents sur scène :

" عندما يتجه الراقصون عند أسامة عالزاوية... يقوم اميل بتصويرهم يضع الكاميرا على وجوههم"1317

« *Pendant que les danseurs se dirigent vers Ousama dans le coin, Emile les filme et place la caméra face à leur visage.* »¹³¹⁸

Cette scène est suivie de « la danse du délire » puis d'une scène mouvante :

" يتجه الراقصون عند اسامة على الزاوية اليسرى من المسرح ثم يبدأ اسامة الحديث معهم وهو يمشي بينهم ويقوم الراقصين بعمل حركات رد فقع لكلامه"1319

« *Les danseurs se dirigent vers Ousama qui se trouve à l'angle gauche du plateau. Ousama commence à parler avec eux pendant qu'il se déplace entre eux. Les danseurs font des mouvements en réponse à ses paroles.* »¹³²⁰

¹³¹⁴ *Idem.*

¹³¹⁵ *Idem.*

¹³¹⁶ Rami Khader, *op. cit.*, p. 1.

¹³¹⁷ Document de mise en scène pour *En dehors*, *op. cit.*, p. 1.

¹³¹⁸ *Idem.*

¹³¹⁹ *Idem.*

¹³²⁰ *Idem.*

La complémentarité entre le texte et la danse, entre la présence textuelle et la présence scénique, vient souligner la solitude du monologant, dans le texte et sur la scène. Cette double polarité du théâtre, entre texte et scène, permet de mettre en tension l'intérieur, développé dans le texte, et l'extérieur, sur scène et dans la salle.

2.2. De l'intérieur à l'extérieur : intimité(s) sur scène et lieux intimes

Ces récits intimes développent une forme artificielle de solitude : ils sont destinés à être joués face à un public et pour lui. La solitude scénique est par essence impossible à réaliser. Elle sert alors à l'élaboration d'une représentation du monde extérieur, ici la Palestine. La métaphore de la Palestine se construit à partir d'un élément qui vient s'ajouter à l'enfermement déjà évoqué, la solitude qui en résulte. C'est finalement l'intimité de cette condition qui devient l'objet du travail des textes de la dernière décennie.

Ces récits individuels et de solitude donnent lieu à l'élaboration d'une forme d'intimité qui se construit dans les pièces sur plusieurs niveaux et sous différentes modalités. La large part du monologue offre un espace intérieur aux personnages sur le plan psychologique, complémentaire du huis-clos qui dresse une intériorité spatiale et scénique. Deux formes d'intimité sont mises en tension. Ces deux formes sont définies par Georges Banu à partir du théâtre de Peter Brook qui se construit sur leur permanente mise en tension :

« L'intime, essentiellement, tient du discours individuel qui lève à peine un voile sur la vie intérieure ou des relations interpersonnelles non assumées publiquement. Il y a aussi des valeurs intimes dont le siège reste inaccessible au monde extérieur. L'intime c'est le dernier refuge, généralement assimilé au domaine psychologique, il est partisan de l'intime. Chez lui, les valeurs de l'intime, avec ce qu'elles supposent de repli sur soi-même ou d'aveu illicite, ne trouvent pas grâce ; son théâtre préfère l'expression directe et l'ouverture sans réserve. Théâtre sans murmures ni frontières, théâtre sans camouflage, théâtre explicitement affirmatif, ce théâtre-là ne montre nulle vocation pour ce qu'on appelle avec une belle formule « les tyrannies de l'intimité ». Ce domaine lui reste étranger et le laisse indifférent. L'explication vient du fait que Brook préfère délaisser le psychologique et son développement sinueux au profit du dessin lisible des grands traits de l'être plongé dans le monde. »¹³²¹

À portée de crachat, En dehors, Dans l'ombre du martyr, Taha, Un demi-sac de plomb et *Taha* mettent en tension ces deux pôles, conformément à la définition établie par George Banu. Conciliation entre le courant brookien de l'intime et celui de l'intérieur, elles donnent à

¹³²¹ Georges Banu, *op. cit.*, p. 113.

voir une forme d'intimité sous différentes formes. En se livrant, les personnages parviennent à une connaissance d'eux-mêmes plus profonde, en même temps que le spectateur les découvre et qu'ils se découvrent au spectateur :

« L'être qui se réclame de l'intime c'est l'être qui ose enfin montrer ce qu'il connaît, tandis que l'être dont Brook cherche à dire la réalité c'est l'être qui se découvre progressivement à soi-même, l'être qui s'ignorait et qui, avec effort parvient à s'explorer, s'assumer et s'affirmer, Brook aime ce processus d'éclaircissement, cette victoire sur la nuit. »¹³²²

Les pièces se construisent sur ce processus brookien de l'éclaircissement. On passe, par la parole sur scène, à une connaissance plus profonde des personnages à la fin de la pièce. Si les éléments qui constituent le personnage classique sont absents, tels que son passé, son présent ou son futur, d'autres éléments émergent justement par la voie de l'intimité créée entre le personnage et le spectateur.

Dans *À l'extérieur*, l'installation vidéo qui projette parfois une image de l'œil du comédien seul sur scène, parfois une image d'un spectateur ou du public, ou parfois les danseurs ou le musicien sur scène, matérialise cette intimité exprimée par le personnage et en lien avec le public. Cette idée est supportée par la scénographie. Les pas de la troupe sur scène, silencieuse mais dont le langage est corporel, accompagnent le monologue du comédien seul sur scène d'après le tableau déjà évoqué¹³²³ :

" سكوت دقيقة

يستمر اسامة بالحديث وهو يمشي بينهم ثم يتحرك الراقصون موزعين بالمرح
يقفون دون حراك ثم عندما يتكلم عن الشهداء يقومون بالركوع واحد تلو الآخر"¹³²⁴

« Une minute de silence.

Oussama continue à parler pendant qu'il marche entre les danseurs. Ils se mettent à bouger, ils se répartissent sur le plateau.

Ils se tiennent debout, immobiles, au moment où il parle des martyrs. Puis ils s'agenouillent les uns après les autres. »¹³²⁵

L'individu sur scène semble alors dépasser ses limites habituelles du subjectif au profit de catégories plus vastes. Une forme d'intimité ressentie réciproquement est cultivée entre la scène et la salle : les spectateurs voient les acteurs qui eux-mêmes voient les spectateurs. Si la solitude évoquée précédemment peut à première vue s'opposer au caractère, nécessaire,

¹³²² *Ibidem*, p. 113-114.

¹³²³ Document de mise en scène pour *En dehors*, *op. cit.*

¹³²⁴ Document de mise en scène pour *En dehors*, *op. cit.*, p. 2.

¹³²⁵ Document de mise en scène pour *En dehors*, *op. cit.*, p. 2.

collectif de la pratique théâtrale, l'intimité partagée permet de maintenir le lien entre les deux espaces de la représentation, sans s'immiscer dans l'univers intime de la scène et qui lui est propre, mais d'entretenir une relation intime avec elle. Par cette relation spéciale établie, le théâtre fait du public un témoin, un partenaire, qui participe à l'établissement, collectif, d'une métaphore de la Palestine sur scène.

Les frontières constituent une difficulté pour les Palestiniens. Pour l'historien Rashid Khalidi, les problèmes rencontrés et auxquels les Palestiniens sont confrontés sont en partie liés à leur identité, bien souvent considérée comme suspecte en raison des mythes qui la construisent et la dépassent. Les productions cherchent à questionner le mythe pour proposer de nouvelles figures du Palestinien¹³²⁶.

¹³²⁶ Rashid Khalidi, *Palestinian identity: the construction of modern national consciousness*, New York, Columbia University press, 2010, p. 2.

Conclusion de chapitre

Dans ce chapitre, les modalités de la construction d'une représentation de la Palestine à partir de l'image de l'enfermement ont été étudiées. L'enfermement de la Palestine est décrit par l'emploi de la forme du huis-clos textuel et scénique. Ce modèle du huis-clos est pleinement utilisé dans *Le temps parallèle* où la Palestine est représentée comme une prison par une métaphore filée tout au long de la pièce. Cette métaphore se déploie dans une double dimension : physique et psychologique.

L'enfermement physique que l'espace de la prison crée suggère les conditions de vie des Palestiniens en raison de l'occupation et des contraintes imposées à leur mobilité. Les murs de la prison et le confinement des prisonniers dans l'espace intérieur suggèrent, eux, le mur de séparation qui empêche les Palestiniens de se déplacer librement. Leurs déplacements en dehors des territoires contrôlés par l'Autorité palestinienne doivent faire l'objet d'une demande de permis auprès des autorités israéliennes. Cette mobilité sous conditions est représentée dans la métaphore de la prison par le personnage du geôlier. Il contrôle leur espace et leurs déplacements. À la manière des routes de contournement qui permettent aux Palestiniens de rejoindre les villes palestiniennes sans passer par les territoires dont l'accès leur est interdit, le personnage du geôlier impose aux prisonniers le chemin à suivre dans leurs déplacements. Ce personnage tient une fonction clé dans la dramaturgie et la construction de la métaphore de la Palestine car il incarne l'ordre établi que les prisonniers tentent de contourner.

C'est par ce personnage que la deuxième forme d'enfermement, celle de l'enfermement psychologique, est exprimée. Le quotidien des prisonniers et leurs projets d'avenir, particulièrement celui du héros, sont conditionnés par l'enfermement contrôlé par le geôlier. Cette forme psychologique de l'enfermement donne lieu au sentiment d'exil intérieur déjà évoqué. Ce sentiment est vécu par les Palestiniens qui vivent en Israël une occupation psychologique. Ainsi, par cette métaphore bidimensionnelle de la Palestine et construite à partir d'un huis-clos dans la prison du *Temps parallèle*, les Palestiniens se retrouvent, quel que soit le lieu dans lequel ils vivent, autour d'une condition partagée en raison de l'enfermement. La Palestine est alors racontée par le prisme de l'individu et de sa condition.

Les récits individuels et de solitude livrés sur scène permettent de dépasser les limites du territoire contraint, pour exprimer une condition partagée. Ils permettent également de sortir de l'enfermement imposé et offrent alors une autre forme d'ouverture sur l'extérieur, toujours

pour aller au-delà de la contrainte. Ce type de récit se construit avec le développement d'une intimité sur scène qui apparaît comme une autre forme de l'élaboration de l'espace dans le texte et sur la scène.

Chapitre 8

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 قلة 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 والدلة" 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 جنتها.." وراح..
"فش حدا بشرح جثة بنتي ولو على قطع رقبتني، قوموا ابششوا خليتنا ندفننا قبل ما ييجوا"
بحشنا، وكفنا، 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 بدها تعمل وغزالتها وايد يمينها مدفونة باب عتبة بيتها وعتبة قلبها..
يحرم عليك يا امي اذا نشفت دمعتك لحظة.. ايام.. وامي تبكي..
تفتح الباب وتمشي لعند قبر غزالة وتقعده تنوح كل النهار تا ابوي 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 خائنةٌ
الأرضُ لا تحفظُ الودَّ
والأرضُ لا تُنتمنُ.
الأرضُ مومسٌ
نُدِيرُ مَرَقَصًا
على رصيفِ ميناءٍ

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 تَتَنَكَّرُ لنا
 تخوننا وتخدعنا
 والثَّرى يضيقُ بنا
 يتذمَّرُ منا ويكرهُنا.
 والوافِدونَ
 بَحارةٌ ومُعْتصبونَ
 يُزِيلونَ الحواكِرَ
 ويدفنونَ الأشجارَ.
 يَمنعوننا من إدامَةِ النظرِ
 إلى زُهورِ البرقُوقِ وعَصا الراعي
 ويُحرِّمونَ 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 خائنةُ" « Traîtresse est cette terre » ; "والأرضُ لا تُتَمَنُّ." « 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 : "يُحَرِّمُونَ عَلَيْنَا" « ils nous empêchent » ; "يَمْنَعُونَنَا" « 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 تبق, 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.. مماما قاشوربه دم مطبوخه.

رح يفتشوا كل خزق وخزق برام الله، رح يدخلوا عالمسرح ويخروا عالكراسي ويخربوا الاجهزه.

رح يحتلوا التلفزيون المحلي ويبنوا 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 بعاد.

بعاد 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 serait 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 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. هاضول ذبانتين مش ذبانة وحده
السخول عندها حدس رهيب، كرجت بأرضها، وبلشت تمعي، مش تمعي، صارت تبيكي،
فجأة شفتهن.. طيارة... وكمان طيارة...
هاضول مش أول طيارتين بشوفهن.. كنا صرنا شايفين طياراتهن بتحوم بسمانا
بس هالطيارتين غير شكل، كأنهن بتطلعوا عليّ، كأنهن مكشرات وبيحروا فيي.
وقبل ما أفهم على نظرتهن، "بوووم" صوت بشلّ العصب،
وقعت بأرضي بعد ما ركبتي هالت، "بوووم، بوووم"
غطيت راسي بإيديه، وصرت أصيح، ابنيه، أبنيه... "بوووم، بوووم"
بعد مدة، مش عارف قديش هيي، رفعت راسي والا أنا لحالي، بالسهل،
السخول تفر عطت وما عرفت لوين..
فريت 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 منه هبال وريحة شعطة قهوة معبي الجو،
طلعت لبرا شفت جيران النا، سألتهن وين أهلي،
قالولي انهن شملوا وبستنوني بطرف البلد عند قبر بنات يعقوب
ركضت اجري فوق راسي، مرقت على دار عمي، دار أميرة، فش حدا
بلشت اركض باتجاه الشمال، اجري كانوا أسرع من تفكيري،
كان كل همي أشوف أميرة لما 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: دقتني منيحة صح؟

صالح: اه شلبييه.

رامي: ودقتني كيف؟

صالح: دقتك، 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 أثرش 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،
وحقه ذرة ملح،
سقطت في المحيط.

أيها السادة !!
إن مؤكلي، لا يعرف شيئاً عن عدوه !!

وَأُوكِّدُ لَكُمْ،
أَنَّهُ لَوْ رَأَى بَحَّارَةُ الْإِنْتِرْبِرَائِزِ
لَقَدَّمَ لَهُمُ النَّيِّضَ الْمَقْلِي،
وَلَبَّنَ الْكَيْسَ !!

هالمرّة القاعة ما ضحكت، إنما وقفت على إجريها وزقفت
أنا هيّك، في حياتي ما أجاني إشي لعندي بسهولة، أنا أصلاً أجيت عالدينا غصب عنها، مش بخاطرها، ما كان
بدها اياني....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.

Chapitre 9

Symbolique identitaire dans l'expérience dramaturgique des Palestiniens

Le chapitre précédent a montré que dans les pièces, une opération de déconstruction du mythe de la Palestine est à l'œuvre. Cette opération, qui s'appuie sur la redéfinition des mythes établis, aboutit à l'émergence d'une forme de non-lieu, entre intimité et universalité. Par le non-lieu, de nouvelles formes d'expression émergent, notamment dans la formulation des dynamiques identitaires.

Le renouveau des formes d'expression des dynamiques identitaires s'inscrit dans un processus amorcé par *À portée de crachat*. Ce processus se construit en rupture avec les précédentes manières de définir l'identité palestinienne et vise le rapprochement des Palestiniens, quel que soit le lieu dans lequel ils se trouvent. La scène devient un lieu de questionnements identitaires individuels. Ces questionnements font apparaître de nouvelles figures du Palestinien qui renouvellent les représentations des Palestiniens et de la Palestine.

L'émergence de dynamiques identitaires par la scène et sur scène

La scène se présente comme un lieu de questionnements identitaires. La formulation de ces questions se construit sur la nature-même du genre théâtral. Le genre théâtral, dont la pratique est largement dépendante de la réunion de conditions matérielles spécifiques, se déploie dans un espace contraint sur le territoire palestinien. Le théâtre cherche alors à dépasser les frontières imposées par l'élargissement de l'espace de la dramaturgie, voire la tentative d'élargissement. L'élargissement de l'espace, dans le texte, sur scène et par la scène, vise à dépasser les frontières imposées et à rassembler.

1.1. Questionner l'identité

« Si le commencement de l'Histoire n'a jamais lieu, si les identités ne possèdent pas de dates de naissance et si nos racines sont devant nous, c'est que seuls les flux identitaires existent,

insaisissables autrement que dans leur mobilité de lignes traversant temps et lieux et qu'il convient d'appréhender à certaines hauteurs de leurs circulations. »¹⁴⁶³

Elias Sanbar remarque le caractère mouvant et fluctuant de l'identité, la dramaturgie palestinienne exprime ce rapport mobile à l'identité de l'individu.

1.1.1. Le lieu et l'identité

Le monologuant d'*À portée de crachat* exprime le lien entre le lieu et l'individu :

" للحظه تهيألي انه اوسلو بتحرر مدن محتله, تهيأ لي, تهيأ.
الا انه اوسلو حررتني بس من اشي واحد, من الفانتازيا!
من الفانتازيا انه لو اني اطلعت من ظهر ملك النرويج كان وقتها بتسمى بشكل واضح, قاطع وبدون بلبله:
"الامير"!!!
الامير النرويجي!!!
اي أي أي. "1464

« Pendant un temps, on a cru que les accords d'Oslo allaient libérer les villes occupées.

La seule chose dont Oslo m'a vraiment libéré, c'est d'une illusion.

Dire que si j'étais sorti de la bite du roi de Norvège, j'aurais hérité d'une identité nickel, d'une identité qui ne prête à aucune confusion : prince ! Prince de Norvège ! Ah dommage... »¹⁴⁶⁵

Cependant, il exprime plus loin son refus de restreindre l'identité au lieu d'origine. Il n'accepte pas le déterminisme identitaire :

" وطني بتحدد حسب وين بحط مخدتي. "1466

« La nation¹⁴⁶⁷ est là où je pose mon oreiller. »¹⁴⁶⁸

Non désiré dans sa nation quand le retour lui est refusé à l'aéroport à Paris, le monologuant se dirige vers l'arbre dont il se dit le propriétaire :

" بوكالة السفر بشرح للموظف المشكله, بطلعي تذكره ثانيه نفس الساعه ثاني يوم.
بفكرش كثير وطوالي باخذ طريق الشجره, هذيك الشجره, اللي عالنهري, للبسكالييت. "1469

¹⁴⁶³ Élias Sanbar, *op. cit.*, p. 14.

¹⁴⁶⁴ طاهر نجيب, *op. cit.*, p. 3-4.

¹⁴⁶⁵ Taher Najib, *op. cit.*, p. 9.

¹⁴⁶⁶ طاهر نجيب, *op. cit.*, p. 13.

¹⁴⁶⁷ Traduction personnelle, contre celle de Jacqueline Carnaud qui traduit par « mon pays natal » Taher Najib, *op. cit.*, p. 23. En arabe, Taher Najib choisit : « *waṭanī* », طاهر نجيب, *op. cit.*, p. 49.. Le terme « patrie » n'arrive qu'à la fin, quand l'idée est à nouveau exprimée par le personnage : « La patrie n'est finalement rien d'autre qu'un oreiller — toute la question est de savoir où on le pose. » Taher Najib, *op. cit.*, p. 37.

¹⁴⁶⁸ Taher Najib, *op. cit.*, p. 41.

¹⁴⁶⁹ طاهر نجيب, *op. cit.*, p. 13.

« Je me rends d'abord à l'agence de voyage et explique le problème à l'employé. Le type propose de me faire un autre billet d'avion pour le lendemain, à la même heure. J'accepte. Sans vraiment m'en rendre compte, je prends le chemin de l'arbre, le nôtre, au bord de la Seine, celui des bicyclettes. »¹⁴⁷⁰

Par opposition à l'arbre, l'avion symbolise un non-attachement au lieu dans la définition de l'identité discutée par le monologuant dans *À portée de crachat* :

" بدى الشجره، شجرتنا...

انا الي وعدت انفذ كل شي بتطلبه، ما بقيلي غير اني الف ميه وثمانين درجه واسحب لشجرتنا.
الشجره محلها متغيرش عليها اشي.

هاي الشجره مش رح تحتاج او ترضى شي مره انها تشتري تذكره وتطير من محل لمحل.¹⁴⁷¹

« J'aimerais retourner à l'arbre, à notre arbre. Et comme je lui ai promis de faire tout ce qu'elle voudra, j'exécute un virage à cent quatre-vingts degrés et fonce à toute berzingue vers notre arbre. Il n'a pas bougé, notre arbre, il est là, semblable à lui-même. Visiblement, lui, il n'aura jamais besoin et, sans doute, jamais envie de prendre l'avion. »¹⁴⁷²

Cet arbre symbolise l'attachement et constitue un composant de son identité.

Dans l'ombre du martyr présente une forme nouvelle dans le traitement de la symbolique identitaire au théâtre. Les questionnements identitaires ne sont pas explicitement mentionnés.

Le monologuant formule une critique ouverte contre la lutte des identités :

" الثقافة تابعة للمخ الجيري الجديد

وَأَدَّتْ كُلَّ هَاللغات و هاللهاجات

كل القصص والأغاني

هالأكلات والمشروبات

لكنها هالقد أشعلت حروب :

مرات بنزيدها في تغذية الفروقات اللي بينا

وما بتلاقينا إلا راكبين ترين التعصب

بنقول : "تطريز بيت لحم أحلى من تطريز غزة "

أو : "شو ببسوي الرز في المجدرة؟"

أو : "ولا في بعد كنافه نابلس"

أو : « ولا في بعد القهوة البدوية. »

وواحد منهم مستعد يموت من أجل البرغل في المجدرة إذا كانت بتمثل ثقافته.¹⁴⁷³

¹⁴⁷⁰ Taher Najib, *op. cit.*, p. 22.

¹⁴⁷¹ طاهر نجيب, *op. cit.*, p. 15.

¹⁴⁷² Taher Najib, *op. cit.*, p. 26.

¹⁴⁷³ Franswā Abū Sālim, *op. cit.*, p. 10-11.

« La culture est néolimbique.
 Elle a donné naissance à tant de langues et de dialectes
 À tant d'histoires et de chansons
 À tant de mets et de boissons
 Mais elle a aussi déclenché tant de guerres :
 On va un pas trop loin dans l'entretien de nos différences
 Et oups, on s'embarque sur le train du chauvinisme
 On dit : « la broderie de Bethléem est plus belle que celle de Gaza »
 Ou : « la knafé, c'est seulement Naplouse. »
 Ou : « le riz n'a rien à faire dans la *mjaddara* »
 L'un ou l'autre est prêt à mourir pour le blé dans la *mjaddara*
 Si ça représente sa culture. »¹⁴⁷⁴

Dans ce passage, des éléments appartenant à la culture arabe populaire sont utilisés. Associés à une ville palestinienne, Bethléem, Gaza-ville et Naplouse, ils sont représentatifs de la culture palestinienne traditionnelle sont utilisés : la broderie (تطريز), la *knafé*¹⁴⁷⁵ (كنافة) et la *mjaddara*¹⁴⁷⁶ (مجدرة).

La broderie est largement employée comme symbole de la culture palestinienne et de l'héritage populaire de la Palestine d'avant 1948. Comme le suggère l'extrait, chaque ville palestinienne, chaque région, possède une technique propre, un motif spécifique. Les différentes broderies permettent de tracer la carte géographique de la Palestine. La broderie se présente comme un marqueur matériel de mémoire et de territoire. Dans une œuvre intitulée *Twelve Windows*, l'artiste d'origine palestinienne Mona Hatoum (née en 1952) utilise la broderie pour questionner la portée symbolique de ce savoir-faire palestinien et la matérialité de l'enjeu de mémoire qui lui est conféré. L'œuvre est issue d'un travail mené entre 2012 et 2014 par des communautés de femmes palestiniennes et brésiliennes¹⁴⁷⁷. Les douze tapisseries exécutées à l'issue de ces travaux artisanaux incarnent un héritage traditionnel que les familles se transmettent de génération en génération. Elle crée aussi une carte du folklore palestinien et par-là, de la mémoire. Pour Emma Aubin-Boltanski le folklore est le

¹⁴⁷⁴ Francois Abou Salem et Paula Fünfeck, *op. cit.*, p. 8.

La version française et la version arabe ont été écrites par François Abou Salem et Paula Fünfeck. Dans ce passage, les deux versions diffèrent. La version arabe donne un élément que la version française n'inclut pas :

"أو : ولا في بعد القهوة البدوية"

Traduction personnelle : « Il n'y a que le café bédouin qui compte. ».

¹⁴⁷⁵ Dessert préparé au Liban, en Syrie, en Jordanie et en Palestine à partir de semoule, de fromage et de sirop de sucre.

¹⁴⁷⁶ Plat familial servi au Liban, en Syrie, en Jordanie et en Palestine, cuisiné avec des lentilles, du riz et des oignons frits.

¹⁴⁷⁷ Christine Auteur Van Assche, *Mona Hatoum*., éd. Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Paris, Editions du Centre Pompidou, 2015, p. 28.

« technicien de la mémoire »¹⁴⁷⁸. Chez Mona Hatoum, le folklore occupe effectivement cette fonction de technicien de la mémoire et permet de représenter matériellement l'espace et l'identité liée à cet espace.

Dans *Twelve Windows*, l'artiste dresse une carte de l'identité culturelle en se réappropriant des éléments de folklore. Citée par Bertrand Westphal, elle déclare, dans une intervention à la Serpentine Gallery de Londres, que les cartes « donnent l'impression d'un espace mesurable et stable »¹⁴⁷⁹. Pour elle, l'espace n'est jamais stable, c'est la raison pour laquelle les cartes deviennent des « cartographies de lieux précaires pourvus de frontières instables et d'une géographie incertaine. »¹⁴⁸⁰.

Le passage de *Dans l'ombre du martyr* qui met en concurrence les spécificités locales renvoie à l'importance de la culture dans la définition de l'identité. Pour le sociologue Denys Cuche, les grandes interrogations sur l'identité renvoient à la question de culture¹⁴⁸¹ : « Il n'y a pas d'identité en soi, ni même uniquement pour soi. L'identité est toujours un rapport à l'autre. Autrement dit, identité et altérité ont partie liée, et sont dans une relation dialectique. L'identification va de pair avec la différenciation. »¹⁴⁸²

Il s'agit finalement d' « identité meurtrière », telle que le désigne Amin Maalouf :

« Je parle d'identités « meurtrières » - cette appellation ne me paraît pas abusive dans la mesure où la conception que je dénonce, celle qui réduit l'identité à une seule appartenance, installe les hommes dans une attitude partielle, sectaire, intolérante, dominatrice, quelques fois suicidaire, et les transforme bien souvent en tueurs, ou en partisans de tueurs. »¹⁴⁸³

1.1.2. La scène : un lieu de questionnement

Dans son ouvrage déjà cité, *Figures du Palestinien*¹⁴⁸⁴, Elias Sanbar annonce son objectif, selon lui nécessaire, de questionner le mythe de l'identité palestinienne : « Or il se fait que moi comme les miens (près d'un million et demi de personnes en 1948, plus de neuf millions aujourd'hui) étions victimes de ce postulat d'une identité supposée éternelle et

¹⁴⁷⁸ Emma Aubin-Boltanski, « Le folkloriste comme technicien de la mémoire », in Nadine Picaudou, (éd.). *Territoires palestiniens de mémoire*, éd. Nadine Picaudou, Paris-Beyrouth, Karthala-Ifpo, 2006, p. 115-137.

¹⁴⁷⁹ Christine Auteur Van Assche, *op. cit.*, p. 97., « Mappings », conférence donnée dans le cadre de l'exposition « Map Marathon », Londres, Serpentine Gallery, 16-17 octobre 2010, [en ligne] vimeo.com/24541176 consulté le *consulter et donner la date*.

¹⁴⁸⁰ *Ibidem*.

¹⁴⁸¹ Denys Cuche, *La notion de culture dans les sciences sociales*, Paris, La Découverte, 2016, p. 97.

¹⁴⁸² *Ibidem*, p. 101.

¹⁴⁸³ Amin Maalouf, *Les identités meurtrières*, Paris, Grasset, 1998, p. 39.

¹⁴⁸⁴ Élias Sanbar, *op. cit.*

immuable »¹⁴⁸⁵. C'est justement le présupposé du caractère permanent de l'identité palestinienne et de sa constance que les pièces questionnent en refusant l'esthétique traditionnelle qui se base sur des clichés et des stéréotypes. Le genre théâtral cherche à apporter de nouveaux éléments pour réfuter la définition dans laquelle l'identité correspond au « caractère de ce qui demeure identique ou égal à soi-même dans le temps »¹⁴⁸⁶. Cette définition inclut une dimension temporelle supportée par le caractère supposé constant de l'identité. Elias Sanbar questionne également la temporalité de la définition : « Me dégager du mythe de l'instant zéro des identités, me libérer de l'idée qu'elles posséderaient des dates de naissance à partir desquelles débiterait leur continuité, refuser le concept de genèse en tant qu'instant succédant au chaos. »¹⁴⁸⁷.

Les auteurs expriment leurs questionnements sur les composantes de leur identité. Taher Najib s'inspire de sa vie personnelle pour créer *À portée de crachat*. Il exprime ses questionnements identitaires que sa situation de Palestinien en Israël implique :

"- بس احنا.. الفلسطينين...العرب...هون...هناك...الثماني وارب...السبعه وستي...النكب.على
النكس... من هون وهناك...من جوا وبرا, الخط الأخضر... الاجئي... الاسرائي...المناطق المح...
منتقتف لأنه هدولاك بطختقوا؟"¹⁴⁸⁸

« Mais nous... les Arab... les Palest... quarant-huit... la nakbah... soixante-sept... la naksah... la défaite... l'humiliation... nous les Palest... de l'int... de l'ext... d'un côté et de l'autre de... la ligne verte... les réfug... les Arab... d'Israël... des territoires occup...

On crache parce qu'ils nous chient dessus ? »¹⁴⁸⁹

L'auteur utilise le clivage identitaire qui naît de sa condition en mettant en scène des personnages qui incarnent les différentes figures de sa psyché et de son identité. Parmi les images récurrentes de la littérature palestinienne contemporaine comme dans le champ de la poétique dramaturgique, l'Autre occupe une place de choix. Cette figure est d'abord incarnée par l'hôtesse au guichet d'enregistrement à l'aéroport Charles-de-Gaulle. C'est le premier personnage qui prend la parole, dans un discours de style direct avec le « Je », depuis le début de la pièce et s'exprime par la voix du monologuant¹⁴⁹⁰. Elle formule les questionnements identitaires du personnage, pris entre les composantes de son identité palestinienne et israélienne. Elle restreint le personnage dans sa liberté de mouvement et de circulation,

¹⁴⁸⁵ *Ibidem*, p. 12.

¹⁴⁸⁶ Définition donnée par *Le Trésor de la Langue Française Informatisé*.

¹⁴⁸⁷ Élias Sanbar, *op. cit.*, p. 13.

¹⁴⁸⁸ طاهر نجيب, *op. cit.*, p. 9.

¹⁴⁸⁹ Taher Najib, *op. cit.*, p. 14.

¹⁴⁹⁰ L'extrait est cité p. 312.

puisque'elle est la voix de l'interdiction à laquelle il est soumis, celle de prendre l'avion¹⁴⁹¹. Une transmission s'effectue avec une figure féminine : l'hôtesse qui lui interdit de monter dans l'avion lui permet de passer une journée de plus avec la femme qu'il aime qu'il avait quittée pour voyager. À nouveau, par cette figure, « Je » devient l'Autre. Mais ce processus s'inscrit dans une dimension spatio-temporelle limitée :

" انا جيت على باريس على أساس اني بتعلقش ولا بأي اشي بقدرش اودعه خلال عشر دقائق. (...) لما الوطن بناديني انا مجبور اطيع."¹⁴⁹²

« Je suis venu à Paris avec la ferme intention de ne m'attacher à rien dont je ne pourrais me séparer en dix minutes. (...). Quand la patrie m'appelle, je dois obéir »¹⁴⁹³

Le sentiment de liberté et l'amour incarné par cette figure féminine l'émancipent et lui donnent la force d'affronter une autre figure de l'autre.

Après avoir quitté la femme qu'il aime, puis s'être une nouvelle fois présenté à l'hôtesse, le personnage rencontre une nouvelle figure de l'Autre : l'agent de sécurité. Il est d'abord français à Charles-de-Gaulle :

"اخيرا بوصل لنقطة العبور، بحط قدام الموظف مستنداتي من ضمنهم الجواز, Bonjours ناعم.
هو بفتح الجواز، واول ما بشوف الاسم، بنط عن الكرسي بطلع منوين مهو وبطلب مني آجي معه.
انا اللي مشفتوش بتصرف هيك طول الوقت وأنا واقف بالدور، مفهمتش شو معنى السيرك اللي عرضه.
انا بعترف انو هذا الشي بصراحه، معجبنيش.
بقدم خطوه لعندي وبقول:

- Munsieurs، من فضلك، انا بطلب تجاوبني على اكم سؤال.

- Bonjours بعترفش انه اسمي هو اسمي الا ما تعترف انه قفز تك البطوليه سببها اني فلسطيني بده يسافر
بحدش سبتمبر وبقول هذا الشي بكل الهدوء اللي في الدنيا.

- mensieurs. تلقينا اليوم تعليمات غير اعتاديه من السفاره الاسرائيليه ، قالها بنبره بدافع فيها عن حاله."¹⁴⁹⁴

« M'y voilà enfin ! Et maintenant, ça passe ou ça casse. Je dépose tous mes documents devant l'agent, passeport compris, et lui fais : « Bonjour monsieur ! » Un bonjour sympa, quoi. Mais à peine va-t-il ouvert mon passeport et vu mon nom qu'il bondit de sons siège, quitte son habitacle et me fait signe de le suivre. Comme c'est la première fois que je le vois agir de la sorte depuis que j'attends mon tour dans la queue, je ne comprends rien à ce manège. Et j'avoue que cela ne me plaît pas du

¹⁴⁹¹ Voir l'extrait cité p. 313.

¹⁴⁹² طاهر نجيب, *op. cit.*, p. 15.

¹⁴⁹³ Taher Najib, *op. cit.*, p. 26.

¹⁴⁹⁴ طاهر نجيب, *op. cit.*, p. 17.

tout.

Il fait un pas en avant et me dit :

- Monsieur, j'aurais quelques questions à vous poser, s'il vous plaît.

- Je ne répondrai à rien, et je ne confirmerai pas que je m'appelle comme je m'appelle, tant que vous ne reconnaissez pas que tout ce cirque vient de ce que je suis un Palestinien qui se présente pour prendre l'avion un 11 septembre. Voilà, je le dis avec le plus grand calme du monde.

- Désolé, monsieur, mais aujourd'hui nous avons reçu des instructions particulièrement strictes de la part de l'ambassade d'Israël, se défend-il mollement. »¹⁴⁹⁵

Puis il est israélien à Ben-Gourion :

" تل أبيب بلشت تعتم. صديقي "ساسه" مفروض ياخدني.

الطياره بتوقف بأخر المسلك والمسافرين ببلشوا يهربوا من الطياره.

انا ما عندي من ايش اهرب وما عندي لوين اهرب ولقيت حالي بشكل طبيعي, آخر واحد بطلع من الطياره.

بطلع؟

انا بس بطلع راسي من قلب الطياره انتفس هوا الوطن, جسمي لساته بقلب جسم الطياره, طوالي شفته, اه,

طوالي لقطت رجل الأمن اللي واقف عند سلم الطياره وهو بدون شك بستنى, ميين بستنى فيي."

« Tel-Aviv. Le soir tombe, Sassa, mon meilleur ami, a promis de venir me chercher à l'aéroport.

L'avion s'immobilise en bout de piste et aussitôt les passagers commencent à se carapater. Moi qui n'ai aucune raison de m'enfuir, je me retrouve tout naturellement le dernier à sortir. Sortir ? À peine ai-je pointé le bout du nez hors de la carlingue pour humer l'air de la patrie, juste le bout du nez, que je le repère, oui, le type qui attend en bas de la passerelle, c'est un homme des services de sécurité. Il attend. Et, visiblement, c'est moi qu'il attend. »¹⁴⁹⁶

Il représente la restriction et l'atteinte à sa liberté de mouvement. Surtout, il lui ouvre l'accès au monde des représentations sur les Palestiniens et les stéréotypes qui donnent à leur identité ce caractère immuable questionné et refusé par Elias Sanbar. L'agent de sécurité et la femme¹⁴⁹⁷ participent à la définition du « Je » que le personnage tente d'établir, par confrontation, donc, à des figurations de l'Autre qui sont autant de miroirs qui renvoient une image de soi. Le personnage est confronté aux représentations des Palestiniens. À l'aéroport, à Paris ou en Israël, au café à Tel Aviv, il est victime des mêmes clichés véhiculés et particulièrement l'amalgame à la menace terroriste un an après les attentats du 11 septembre 2001 contre les tours du *World Trade Center*. Il choisit d'abord de profiter de la situation :

¹⁴⁹⁵ Taher Najib, *op. cit.*, p. 28-29.

¹⁴⁹⁶ *Ibidem*, p. 33.

¹⁴⁹⁷ Voir la section 2.2.3 du chapitre 6 intitulée « Les femmes et la conscience d'À portée de crachat ».

" كل هالقد منيح انه اسامه اعطاني شرعيه اظل كمان اربع و عشرين ساعه في باريس."¹⁴⁹⁸

« Comme je suis content qu'Oussama m'ait donné vingt-quatre heures de plus à Paris. »¹⁴⁹⁹

Mais il refuse cette assimilation :

" خمس دقائق والا الزلمه راجع مع ثلاث زلام بلحي، لابسين دشاديش بيض، طول القصير فيهم، مش اقل من مترين، مش اقل.

انا شايفهم جابين تلاي، المنظر مبين بطمنش.

مبين حطوني بخانه مش الي."¹⁵⁰⁰

« Cinq minutes plus tard, le type réapparaît avec trois barbus, en djellabas blanches ; le plus petit des trois fait au moins deux mètres de haut. Ils avancent vers le banc où je suis assis. Ça augure mal. Quand il n'y a plus que quelques mètres qui nous séparent, je comprends tout ! C'est ça, plus de doute possible ! Voilà comment ils m'ont catalogué. »¹⁵⁰¹

Il prend du plaisir à jouer le rôle qu'on lui donne :

"زي ممثل محترف بلبس الدور اللي المسافرين طرزولي اياه وبروح فيه لبعيد."¹⁵⁰²

« Tel un acteur mis au défi, j'endosse le rôle que les passagers m'ont taillé sur mesure et décide de le jouer jusqu'au bout. »¹⁵⁰³

Il se joue de cet amalgame pour retourner la représentation à son avantage et en faire une force :

" مره اللي طفلها قاعد على ركبتهارمتني بنظره اللي فيها كل الصلوات الممكنه ، منشان الله ، منشان الرضيع اللي نايم على ركبتهار منشانها، منشان الكل ومنشاني انا، ماعملهاش، اترجع،¹⁵⁰⁴ اعد للعشره او على الاقل للثلاثه."

« Une femme tenant un bébé sur les genoux m'implore du regard, les yeux remplis de toutes les prières du monde, pour l'amour du Ciel, pour le bébé qui dort sur ses genoux, pour elle, pour tous ceux qui sont ici, et même pour moi : « Ne faites pas cela, renoncez, vous le regretterez ! »¹⁵⁰⁵

Dans son pays, il est également victime de ces représentations¹⁵⁰⁶, parmi les causes de l'isolement de la minorité palestinienne en Israël :

¹⁴⁹⁸ طاهر نجيب, *op. cit.*, p. 14.

¹⁴⁹⁹ Taher Najib, *op. cit.*, p. 24.

¹⁵⁰⁰ طاهر نجيب, *op. cit.*, p. 17.

¹⁵⁰¹ Taher Najib, *op. cit.*, p. 30.

¹⁵⁰² طاهر نجيب, *op. cit.*, p. 18.

¹⁵⁰³ Taher Najib, *op. cit.*, p. 31.

¹⁵⁰⁴ طاهر نجيب, *op. cit.*, p. 18.

¹⁵⁰⁵ Taher Najib, *op. cit.*, p. 32.

¹⁵⁰⁶ Mahmoud Ghanayim, *op. cit.*, p. 75.

" أول ما منقعد بسأل ساسا بلغتنا: شو بتحب تشرب, بيره؟
أول ما انهيت السؤال والا الزباين منهالين عالغرسونه تجيب لحساب, تجيب لحساب, ايش مع لحساب؟ لحساب
من فضلك. هلو شو مع لحساب؟ شو صار مع لحساب, هلو؟ لحساب؟
هذا مشحسابي بس بهمش بدفعه ... باليسراكارد, نقدي, الحساب, نقدي, الحساب ... كانت هاي موجة ردود
الفعل لسؤال لساسا, شو بتحب تشرب, بيره؟
وصلتنا البيره, المقهى فضي."¹⁵⁰⁷

« Je demande à Sassa dans notre douce langue maternelle : *Chou btichrab ? Bira ?* Qu'est-ce que tu
veux boire ? Une bière ? J'ai à peine le temps de finir ma phrase, que les gens tout autour se jettent
sur la serveuse, l'addition, s'il-vous-plaît, apportez-moi l'addition, j'ai demandé l'addition, où est mon
addition, qu'est-ce qui se passe avec mon addition, vous avez oublié mon addition, pardon ? Mon
addition ? Ce n'est pas mon addition, mais ça ne fait rien, je vous la paye... Voilà le concert de réaction
qu'a déclenché ma question à Sassa *Chou btichrab ? Bira ?* On nous sert notre bière. Le café est vide,
complètement vide. »¹⁵⁰⁸

À ces représentations des Palestiniens au sein de la société israélienne, Taher Najib oppose les
représentations d'Israël au sein de cette communauté. Dans la pièce, Israël en tant qu'État est
cité pour la première fois après que le personnage est interdit de prendre l'avion à Paris. Au
cours d'une tirade basée sur la répétition de « au diable », la mention d'Israël apparaît dans
l'expression :

" لجهنم وطن الدم اللي مش سامحينلي اطييرله لانه وطني سماني والدوله أعطتني اسم ثاني.
لجهنم المسرح الاسرائيلي، خليه يستناني يوم واحد."¹⁵⁰⁹

« Au diable ce pays assoiffé de sang où l'on m'empêche de rentrer parce que ma naissance m'a
donné une identité et l'État m'en a donné une autre. Au diable le théâtre en Israël. Il attendra un jour
de plus. »¹⁵¹⁰

Malgré le sentiment de déchirement intérieur évoqué plus haut et d'étrangeté sur leur terre,
Israël reste le pays de cette communauté palestinienne. Le personnage est déchiré entre la
voix de la femme qu'il aime, qui semble exprimer ses propres pensées, et la force irréprouvable
qui le pousse à retourner à Tel Aviv :

" وبقدرش اكون بعيد عن الخبيصه اللي هناك لمدة طويله
لاني بعدها بقدرش اعيش فيها، افهمها، أستوعبها وأهضم الخبيصه.
انا بقدرش اخلي الخبيصه والجنون يتراكموا من دون ما اسافر من مره لمره واستنشق منهم وجبه.

¹⁵⁰⁷ طاهر نجيب, *op. cit.*, p. 21.

¹⁵⁰⁸ Taher Najib, *op. cit.*, p. 36.

¹⁵⁰⁹ طاهر نجيب, *op. cit.*, p. 14.

¹⁵¹⁰ Taher Najib, *op. cit.*, p. 24.

لانه غير هيك هذا بهزمني، بخفيني وبخرفني مخي.
انا مجبور اسافر من مره لمره منشان أدفع حصتي الشخصيه للخبيصه.
انا بدي ارجع حتى لو الثمن بكلفني علاقتنا.
حتى لو الثمن فراق.

(...)

انا ما عندي أي نيّه آجي اعيش هناك، لانه هناك بخلوش أي حدا يعيش زي البني ادمين.¹⁵¹¹

« Et puis, je ne peux pas me tenir trop longtemps éloigné du chaos, sinon, après, je ne pourrai plus vivre dedans, le comprendre, le supporter, le faire mien. Je ne peux pas laisser la folie meurtrière s'amplifier s'en venir de temps en temps m'en imprégner. Sinon, c'est elle qui vaincra, qui m'écrasera, qui me rendra fou. À intervalles réguliers, il me faut revenir au pays et payer mon tribut au chaos [...] Moi je refuse catégoriquement d'aller vivre dans ce pays, un pays où on ne traite pas les gens comme des êtres humains, où on ne les laisse pas vivre comme ils l'entendent »¹⁵¹²

Ici, l'écriture monologuée et la construction d'un réseau de mises en abîme participent à l'expression de dynamiques identitaires individuelles et collectives complexes. L'auteur, le narrateur, les personnages et les figures de l'Autre se mêlent et s'entremêlent. L'opération de traduction par l'auteur lui-même s'inscrit dans ce processus de création et donne tout son sens à la version en arabe. L'expression à la première personne dans l'écriture monologuée permet l'élaboration d'une représentation de la communauté à différentes échelles. Taher Najib participe à la construction d'une communauté de Palestiniens en Israël et à sa reconnaissance, contre leur isolement dans le pays, comme c'est le cas des Palestiniens à Tel Aviv. Par un rapprochement avec les Palestiniens des Cisjordanie, une communauté plus large s'élabore, contre l'isolement de la communauté d'Israël. Par le choix de la langue arabe, Taher Najib s'inscrit dans la production dramaturgique arabe, pour faire connaître à un public arabophone cette situation particulière, souvent peu envisagée, ou méconnue. Dans une réalité difficile à saisir et qui donne lieu aux questionnements identitaires exprimés dans la pièce, les frontières entre fiction et réel sont également brouillées. Toujours au cœur de ce travail entre histoire personnelle et fictionnelle, le 14 juin 2008, la pièce était lue à la fois en arabe, en français et en hébreu par Taher Najib et Doron Tavori¹⁵¹³ à la Cité Internationale de Paris. La forme et le fond participent à la formulation de questionnements internes et vécus par l'ensemble de la communauté, et à la recherche d'une réponse :

¹⁵¹¹ طاهر نجيب, *op. cit.*, p. 15-16.

¹⁵¹² Taher Najib, *op. cit.*, p. 26-27.

¹⁵¹³ Né à Haïfa en 1952, Doron Tavori est un comédien israélien qui a joué dans plus de cinquante pièces du répertoire israélien et international. En 2008, il incarne le ministre de la Défense israélien dans *Les Citronniers* d'Eran Riklis, aux côtés d'Hiam Abbas.

« Pourquoi deux nationalités ? Deux ? Je n'en ai même pas vraiment une. »¹⁵¹⁴

Au théâtre, ce rapprochement trouve sa pleine expression.

1.2. Dépasser les frontières et rassembler

À partir de l'expérience d'*À portée de crachat*, on assiste à un élargissement, ou une tentative d'élargissement de l'espace théâtral, dans le texte et sur le territoire, par le rapprochement des Palestiniens quelque soit le lieu dans lequel ils se trouvent. Deux expériences majeures confirment ce phénomène en cours alors depuis une décennie : celle de la fondation d'un collectif transnational, « Une identité dans un laboratoire », réunissant des femmes et hommes de théâtre palestiniens et la création de la première pièce de ce collectif, intitulée *D'autres lieux*.

Ces deux expériences cherchent à dépasser les frontières imposées aux Palestiniens et à les rassembler, au théâtre et par le théâtre.

1.2.1. « Une identité dans un laboratoire » comme tentative d'élargissement du territoire

Au début de l'année 2016, un collectif nommé « Une identité dans un laboratoire » (*Identity in a Lab*) est fondé autour de deux institutions : le TNP à Jérusalem-Est et le Théâtre Khashabi, le théâtre indépendant basé à Haïfa déjà évoqués¹⁵¹⁵. Il réunit des praticiens palestiniens du théâtre mais avec la spécificité de les réunir depuis différents lieux.

Cet événement met en lumière plusieurs éléments dont le premier est la centralité de ces deux institutions dans le paysage de la production, au moment de la fondation d'« Une identité dans un laboratoire ». Le collectif a pour vocation d'offrir un espace institutionnel de rassemblement, et même virtuel avec l'utilisation d'internet et du numérique, pour les individus. Le rôle de ces deux institutions est uniquement d'ordre logistique. La lettre d'invitation à la répétition publique qui s'est tenue à Fahrenwalde, en Allemagne, le 23 septembre au Centre International pour la Recherche en Arts¹⁵¹⁶ mentionne le TNP et le Khashabi comme des « producteurs »¹⁵¹⁷.

¹⁵¹⁴ En français dans le texte arabe, طاهر نجيب, *op. cit.*, p. 12. Taher Najib, *op. cit.*, p. 20.

¹⁵¹⁵ Ces deux institutions sont présentées dans le chapitre 1.

¹⁵¹⁶ L'International Art Research Location

¹⁵¹⁷ Invitation reçue le 15 août 2016, envoyée par Bashar Murkus au nom du Théâtre National Palestinien/El-Hakawati et du Théâtre Khashabi (« I am sending you this on the behalf of Khashabi theatre in Haifa and the Al Hakawati- the national Palestinian theatre in Jerusalem »). Elle mentionne que ces deux institutions sont les producteurs de l'événement que l'invitation présente (« Producers: Khashabi theatre-Haifa Al Hakawati-the national Palestinian theatre-Jerusalem »).

Rassemblées autour d'un même projet et d'objectifs partagés, ces deux institutions sont de natures différentes. Au contraire du TNP qui représente le foyer de création le plus ancien et à la charge symbolique forte – par son histoire et sa situation géographique-, le théâtre Khashabi est récent et géré par la nouvelle génération. Les parcours et les travaux des deux hommes qui dirigent chacune des deux institutions sont également marqués par la différence : Amer Khalil, directeur artistique du TNP a fait ses débuts au théâtre aux côtés de François Abou Salem qu'il rencontra alors qu'il n'avait que 14 ans¹⁵¹⁸ en 1978, juste après la fondation de la troupe El-Hakawati ; Bashar Murkus est né en 1992 à Kafar Yasif, un village palestinien en Israël, il fait partie d'une génération d'artistes palestiniens en Israël qui ont fait le choix de la création en arabe dès leurs premiers travaux .

La fondation de Khashabi est motivée par la nécessité d'une création palestinienne indépendante en Israël¹⁵¹⁹.

Au début de l'année 2016, au moment où le collectif est créé, le TNP est confronté à de sérieuses difficultés financières qui, pour la première fois, mettent en péril son fonctionnement et sa survie. La naissance du collectif « Une identité dans un laboratoire » s'inscrit donc dans une période de difficultés et d'insécurité pour les deux institutions fondatrices.

Il convient également de souligner que ces deux institutions se trouvent aux marges de l'activité palestinienne contemporaine : Jérusalem en raison de son isolement depuis la construction du mur de séparation et la difficulté, voire l'impossibilité, pour les détenteurs de papiers palestiniens de s'y rendre ; et Israël pour le même isolement de nature administrative auquel s'ajoute un isolement psychologique, voire parfois un boycott de différentes natures (économique, mais également culturel et intellectuel). Le décentrement annoncé par la fondation d'« Une identité dans un laboratoire » s'apparente plus à l'affirmation d'un nouveau centre, pour une Palestine polycentrique et donc reconnue dans toutes ses composantes, et contre l'idée, en conformité avec la carte politique imposée, d'un centre unique à Ramallah. Ce décentrement s'inscrit dans l'amorce d'une nouvelle période de l'histoire du théâtre palestinien qui s'articule autour d'un changement dans le rapport au lieu.

Le collectif rassemble différentes figures de la production théâtrale palestinienne issues des différents foyers de création, en Israël, en Palestine, à Jérusalem, à Gaza, dans les camps de réfugiés en Palestine, dans les pays arabes et enfin en diaspora :

¹⁵¹⁸ Entretien avec Amer Khalil, Théâtre National Palestinien/El-Hakawati, Jérusalem, 28 avril 2014.

¹⁵¹⁹ Voir la section 2.1.3 du chapitre 1 intitulée « La création indépendante ».

خليفة ناطور قلنسوة الثالث – عامر خليل القدس - رائدة غزالة بيت جالا الضفة الغربية - نيقولا زرينة بيت جالا
الضفة الغربية - حسام العزة مخيم العزة الضفة الغربية مقيم في أبو ظبي - اشرف العفيفي غزة - هند حسني غزة
- هناء احمد غزة - عطا ناصر القدس مقيم في بروكسيل - كامل بدارنة الناصرة مقيم في بروكسيل - سحر خليفة
لاجئة في الأردن - موسى السطري لاجئ في الأردن - محمد نور احمد مخيم اليرموك لاجئ في فرنسا - تسنيم
فريد مخيم اليرموك مقيمة في إيطاليا - محمود تيم مخيم اليرموك لاجئ في الامانيا خلود - طنوس حيفا - شادن
قنبورة حيفا - هنري اندراوس ترشيحا - مجدة خوري معليا - بشار مرقص كفر ياسيف

Khalifa Natour (Qalansawa), Majdala Khoury (Meelya, Galilée), Amer Khalil (Jérusalem),
Raaeda Ghazaleh (Beit Jala, Cisjordanie), Nicolas Zreine (Beit Jala, Cisjordanie), Hussam al-
Azza (camp d'Al-Azzeh, vit à Abou Dhabi), Ashraf Afifi (Gaza), Sahar Khalifa (réfugiée en
Jordanie), Mousa al Satri (réfugié en Jordanie), Abu Ghabi (Haïfa, camp d'al-Yarmouk,
réfugié en France), Tasneem Fardi (Jaffa, camp d'al-Yarmouk, vit en Italie), Mohammad
Tamim (Tibériade, camp d'al-Yarmourk, réfugié en Allemagne), Khoulood Tannous (Haïfa),
Shaden Kanboura (Haïfa), Henry Andrawes (Tarshiha) et Bashar Murkus (Kafar Yasif)¹⁵²⁰.

La mention du lieu d'origine des membres du collectif souligne ce désir de rassembler les
individus au-delà des frontières imposées. Les liens entre ces personnes, que l'Histoire et la
géographie tendent à effacer, sont également renforcés. Un nouveau rapport à l'identité
palestinienne est exprimé et c'est celui que le mouvement théâtral de la dernière décennie
choisit de suivre. L'individu s'affirme, contre la dominance du collectif. L'expression des
individualités participe à l'élaboration de figures de Palestinien, contre l'idée d'une unique
figure de Palestinien. La mention du lieu et des croisements des histoires individuelles
souligne la construction de la mémoire commune à partir des mémoires individuelles réunies.

¹⁵²⁰ Dans l'invitation rédigée en anglais, les noms sont donnés ainsi :

« Khalifa Natour (Qalansawa)
Majdala Khoury (Meelya, Galilee)
Amer Khalil (Jerusalem)
Raaeda Ghazaleh (Beit Gala, West Bank)
Nicola Zreina (Beit Gala, West Bank)
Husam Al Azzeh (Al Azzeh camp, West Bank, lives in Abu Dabi)
Ashraf Afifi (Gaza)
Sahar Khalifa (refugee in Jordan)
Mousa Al Satri (refugee in Jordan)
Abu Gabi (Haifa, AlYarmouk camp, refugee in France)
Tasneem Farid (Jaffa, AlYarmouk camp, lives in Italy)
Mohammad Tamim (Tiberius, AlYarmouk camp, refugee in Germany)
Khoulood Tannous (Haifa)
Shaden Kanboura (Haifa)
Henry Andrawes (Tarshiha)
Bashar Murkus (Kufr Yasif) »

À la création de la première pièce du collectif, *D'autres lieux* qui sera évoquée dans la section suivante, les noms des
membres du collectif sont donnés en anglais, mais également en arabe.

L'invitation à une répétition publique après huit mois de travaux au sein du collectif s'inscrit dans cette reconnaissance de la centralité de la mémoire dans la définition de l'identité en s'ouvrant sur une citation de Jorge Luis Borges (1899-1960) : « Nous sommes notre mémoire, nous sommes ce musée chimérique de formes inconstantes, tous ces miroirs brisés ».

1.2.2. Construire une identité commune

Manifeste pour une nouvelle conception de l'identité

L'invitation à la répétition publique d' « Une identité dans un laboratoire » se présente comme un réel manifeste du collectif. La citation inaugurale de Borges est suivie de ces lignes introductives :

« Dans la diaspora, se rejoignent toutes les directions, toutes les routes ouvertes et toutes les routes fermées, le visible et l'invisible, toutes les lignes qui relient deux points sur la carte, l'âme et la mémoire. Nous sommes seize personnes, nous portons dans notre mémoire les histoires partagées d'une seule terre et de différents chemins de diaspora qui nous ont laissés en différents endroits de la carte. Mais ils laissent une porte ouverte pour visiter notre diaspora interne.

Nous voulions chercher le sens de l'identité. Nous voulions nous trouver en cherchant la diaspora.

Comment la diaspora devient-elle l'identité ? »¹⁵²¹

La définition de l'identité palestinienne apparaît comme centrale dans les questions auxquelles le collectif cherche à répondre. La multiplicité des composantes palestiniennes est ici reconnue dans la quête de la définition de la Palestinité. « Une identité dans un laboratoire » se démarque dans son approche par la centralité accordée à la diaspora dans la définition de l'identité palestinienne qu'elle propose. Le rôle fondamental que joue la diaspora dans la définition de l'identité s'inscrit dans le nouveau rapport au territoire déjà évoqué.

Il ne s'agit plus de décrire la Palestine telle qu'elle correspond aux clichés et aux stéréotypes fixés dans un temps immobile, mais bien de l'inscrire dans des rapports mouvants et

¹⁵²¹ Traduction personnelle de :

“All directions, all closed and open roads, the visible and the invisible, all lines that match between two points on the map, in the soul and memory, are carved by diaspora.

We are 16 persons, carrying in our memory the common stories of one land and different paths of diaspora, which have been putting us in different points on the map but we have been opening a door for touring our internal diaspora.

We planned to research the meaning of identity, finding ourselves researching diaspora.

How does diaspora become the identity ?”

dynamiques de l'élaboration de composantes identitaires communes. La Palestine, celle qui est considérée comme la vraie, réelle, se détache de son image figée aux frontières fixes, devient diaspora. Elle demeure en chaque Palestinien. La mention des différents lieux prend alors tout son sens. Le Palestinien vivant à Haïfa retrouve le Palestinien « de Tibériade, du camp d'Al-Yarmouk et du réfugié en Allemagne ».

À travers ce manifeste du collectif, une nouvelle conception de l'identité palestinienne émerge : une identité qui se construit sur la transmission et l'évolution, sur la multitude et la multiplicité pour donner à l'image de Borges, celle des miroirs brisés, tout son sens. C'est finalement l'image d'une identité éclatée qui émerge.

Éclatement et mémoire collective : le récit éclaté

Avant la fondation d'« Une identité dans un laboratoire » ce phénomène qui consiste à rassembler par l'éclatement est engagé dans les pièces du corpus. Au service de l'élaboration d'une identité éclatée, les textes prennent une forme fragmentée.

La pièce *Taha* se construit sur une forme fragmentée. Le texte se compose d'un prologue et de quinze scènes, séparées dans la mise en scène par des jeux de lumières et de brefs interludes musicaux composés par Faraj Sleiman. Bien qu'elles fonctionnent les unes avec les autres, elles pourraient s'envisager de manière indépendante. Des lectures de certaines scènes ont d'ailleurs été organisées par Amer Hlehel à Haïfa et à Jaffa. Les scènes n'ont *a priori* aucun lien entre elles¹⁵²². Seules les scènes 13 et 14 paraissent entretenir un lien entre elles. La scène 13 est uniquement constituée de la récitation d'un poème qui prolonge par un commentaire par le poète, à la scène 14, sur le moment clé auquel ce poème est associé. Elles constituent à elles deux le point culminant de la pièce et forment un ensemble cohérent qui permet d'exprimer l'acmé dramaturgique. Le récit livré par le poète sur scène s'articule autour des différents exils vécus dont l'événement déclencheur est la *Nakba*. Les travaux sur l'identité palestinienne¹⁵²³ ont montré qu'elle constitue l'événement fondateur de l'identité palestinienne contemporaine¹⁵²⁴. Il est intéressant de relever que le théâtre propose de nouvelles images pour construire l'identité des Palestiniens.

¹⁵²² Voir la section 2.2 du chapitre 4 intitulée « La fragmentation de l'espace-temps de l'exil », p. 212.

¹⁵²³ Aziz Haidar, « The Different Levels of Palestinian Ethnicity », in Milton Jacob Esman, Itamar Rabinovich, (éds.). *Ethnicity, pluralism, and the State in the Middle East*, Ithaca, 1988, p. 95-120. Rosemary Sayigh, « The Palestinian Identity among Camp Residents », *Journal of Palestine Studies*, vol. 6 / 3, 1977, p. 3-22.

¹⁵²⁴ Meir Litvak, *Palestinian collective memory and national identity*, New York, Palgrave Macmillan, 2009, p. 3-4. : « Si la constitution d'une identité palestinienne est le fruit d'une série d'événements et de développements, il ne fait aucun doute que la défaite de 1948, ou Nakba (catastrophe) selon la terminologie palestinienne, représente l'événement majeur sur lequel l'identité palestinienne repose actuellement.

(...)

De la même manière que *Taha, À portée de crachat* se construit sur une succession de scènes qui entretiennent des liens entre elles du point de vue de la narration, mais que les ellipses temporelles et spatiales éclatent¹⁵²⁵.

Dans l'ombre du martyr ne comporte pas de scènes différentes mais le récit livré par le monologuant se construit sur l'apparente dispersion du propos. Les liens entre les différents moments de la dramaturgie. À nouveau, le récit livré sur scène se présente sous une forme éclatée et dans le cadre de l'écriture monologuée, c'est le « Je » qui est éclaté.

Ces deux récits n'évoquent pas la *Nakba* mais ils rejoignent le premier par leur forme éclatée. L'alternance de scènes de théâtre d'ombres et de scènes jouées par les acteurs sur scène donne également lieu à un éclatement de la narration de la pièce *Un demi-sac de plomb*.

La forme-même d'*En-dehors* évoque la fragmentation.

Ainsi, l'éclatement de la narration des textes participent à l'expression, du point de vue formel, de la fragmentation des Palestiniens à prendre en compte dans la définition identitaire. Cet éclatement est à la base du récit et de la construction de *D'autres lieux*, la première création du collectif « Une identité dans un laboratoire ».

D'autres lieux : l'éclatement comme processus de rassemblement

La pièce *D'autres lieux* ("أماكن أخرى") est le résultat d'un travail d'écriture collective qui s'est déroulé sur plus d'une année, depuis le début de l'année 2016. Les procédés d'écriture, par la dimension collective et les moyens mis en œuvre, s'inscrivent également dans cette volonté de dépasser les frontières pour rassembler : les ateliers d'écriture ont été réalisés à distance, par mail et par Skype, pour ceux qui ne pouvaient pas rejoindre l'équipe. Les ateliers se sont tenus dans des lieux différents, pour assurer la présence physique de chaque membre au moins une fois au cours du processus.

La Nakba représentait l'élément majeur constitutif de l'identité palestinienne. Puisque la langue n'avait jamais été une composante spécifique et distinctive de l'identité palestinienne, et que le territoire était en partie perdu ou divisé, le troisième élément constitutif de l'identité nationale et de la mémoire collective devint la force principale de conservation, de préservation et de construction du nationalisme palestinien.»

Traduction personnelle de :

« While the formation of a distinct Palestinian national identity was the outcome of a series of developments, there is no doubt that the 1948 defeat, or Nakba (catastrophe) in Palestinian terminology, is the major event or issue on which Palestinian identity now stands.

(...)

The major formative element of Palestinian identity, however, was the Nakba. Since language had never been a distinctive component of Palestinian identity, and the territory was partly lost and divided, the third constitutive element of national identity, collective memory, became the major force of preserving and cultivating Palestinian nationalism. »

¹⁵²⁵ Voir p. 133.

À l'issue des travaux d'écriture collective, le texte de la pièce a été écrit par Bashar Murkus. La scénographie de *D'autres lieux* a été réalisée par Majdala Khoury (مجدلة خوري, née en 1982) et la dramaturgie par Alaa Hlehel.

D'autres lieux est créée le 2 février 2017 à Jérusalem sur les planches du TNP. Elle est ensuite jouée le 4 février au théâtre Al-Midan à Haïfa.

Elle est interprétée par Raaeda Ghazale (رائدة غزالة), Shaden Kanboura (شادن قنبورة), Khoulood Tannous (خلود طنوس), Henry Andrawes (هنري اندراوس) et Hussam al-Azza (حسام العزة). La venue de ce dernier, qui détient le statut de réfugié, a été possible après l'obtention d'un permis, délivré trois jours après le début des répétitions et après plusieurs mois de démarches¹⁵²⁶.

La pièce réunit physiquement, sur scène, ces Palestiniens séparés. Elle réunit également par la parole des histoires et le récit de mémoires individuelles.

L'ouverture de la pièce est marquée par l'éclatement et la fragmentation : les comédiens livrent leur histoire en même temps :

"القصص"

(مجموعة الممثلين يقفون مقابل الجمهور بخط مستقيم واحد، ابعدها ما يمكن عن الجمهور، يحكون للجمهور قصة، اثناء ذلك يقتربون او يبتعدون عن الجمهور، ويحاولون في ذات الوقت الاستماع لباقي القصص)

هنري ؟ (يتم اختيار القصص خلال المراجعات)

شادن ؟ (يتم اختيار القصص خلال المراجعات)

رائدة ؟ (يتم اختيار القصص خلال المراجعات)

خلود ؟ (يتم اختيار القصص خلال المراجعات)

حسام : اخر يوم. أبو حسين الله يرحمو... بعد نهار تدريبات طويل وصعب، جو عانين .. وحوش .. جو عانين .. وحوش .. حدو ايديكو ورا ظهركو .. مبروك شباب عندكم وجبة دسمة، دخلنا على القاعة في اشي مربوط بحبل ومحطوط عليه كيس اسود، حكالنا هاي الوجبة لالكو شباب.. بس ممنوع تستخدموا ايديكو .. بدك توكلها نهش بتمامكو.. شال الكيس في حمامة عايشة لونها ابيض.

(صمت)

(الممثلون في أبعاد نقطة ممكنة عن الجمهور)¹⁵²⁷

« Les histoires

(Les acteurs se tiennent debout sur la scène, face au public, alignés. Ils sont le plus loin possible du

¹⁵²⁶ Entretien avec Hussam Al-Azza, 14 mai 2017, Skype, Abou Dhabi-Paris.

¹⁵²⁷ Bashar Murkus, *D'autres lieux*, tapuscrit, quatrième version, p. 3, transmis par Bashar Murkus le 22 mars 2017.

public. Ils racontent une histoire. Durant leur récit, ils s'approchent et s'éloignent. En même temps, ils essaient d'écouter les autres histoires.)

- Henry : *Le choix de l'histoire sera effectué lors des répétitions.*

- Shaden : *Le choix de l'histoire sera effectué lors des répétitions.*

- Raaeda : *Le choix de l'histoire sera effectué lors des répétitions.*

- Khouloud : *Le choix de l'histoire sera effectué lors des répétitions.*

- Hussam : L'autre jour. Abou Hussein, que Dieu le garde.. Après une longue journée de difficiles entraînements... Nous étions affamés... des bêtes ! ... Affamés... Mettez les mains derrière ... Bravo les gars ! On vous donne une ration bien grasse. Nous sommes entrés dans la salle, quelque chose était accroché à une corde et enveloppé dans un sac noir. On nous dit que c'était notre ration. On nous dit aussi que nous n'avons pas le droit d'utiliser les mains pour la prendre. Il faut payer le prix pour en manger. Puis il a enlevé le sac. Une colombe vivante, blanche, en sortit.

(Silence)

(Les comédiens se trouvent à l'endroit le plus loin du public) »

Dès le début, le spectateur éprouve une difficulté à suivre le fil, à comprendre certaines paroles qui sont couvertes par le récit d'une autre histoire d'un autre personnage, et l'éclatement du discours annoncent cette réflexion qui va être menée tout au long de la pièce sur la fragmentation du territoire et la volonté de la dépasser.

La pièce se présente comme un collage de récits individuels livrés sur scène dont :

Celui de l'enfant du camp pendant des affrontements avec l'armée israélienne au cours de la deuxième Intifada :

"حسام : بسنة الـ99، كنت بالصف الثالث، كانت اول مرة بطلع ارمي حجار مع اولاد المدرسة. كنت لابس القميص الازرق تاع مدارس الوكالة، وبنطلون جينز وكندرتي السودا اللي بحبها، وحامل شنطتي ع ظهري. طلعت من باب المدرسة وشفنت اولاد المدرسة قاعدين برمو حجار وحسيت بدني ارمي حجار زيهم، قلت محداش رح يعرف ومحداش رح يحكي لاهلي."¹⁵²⁸

« - Hussam : En 99, j'étais en quatrième. C'était la première fois que je sortais pour jeter des pierres avec mes camarades de l'école. Je portais la chemise bleue de l'uniforme de l'école Al-Wikala, un jean et les chaussures noires que j'aimais beaucoup. Je portais mon cartable sur le dos. Quand je suis sorti de l'école, j'ai vu les enfants de l'école lacer des pierres. J'ai eu envie de faire comme eux. Je me suis dit que personne de ma famille ne le saurait et que personne ne leur dirait. »

Celui de la palestinienne citoyenne israélienne qui ne peut s'empêcher de rire la première fois qu'elle entend l'hymne palestinien lors d'une cérémonie officielle à Ramallah :

¹⁵²⁸ *Ibidem*, p. 15.

" اول مرة رحنت فيها عرام الله كانت بالـ ٢٠١٣ وقتها كان عمري ٢٥، رحنت عشان اعمل اوديشين لعمل

مسرحي

اخذت باص من حيفا للمحطة المركزية بالقدس، ومن هناك كمان باص لمجمع الباصات قدام الجبروز اليم هوتيل، ومن هناك كمان باص لمجمع الباصات في رام الله، كان معي خارطة صغيرة رسملي إياها صديقي بتدلني كيف امشي من المجمع لدوار الساعة للمسرح.

عملت الاوديشين وانقبلت،

كيفت .. مش عشان انقبلت للعمل، عشان عندي فرصة أكون برام الله لمدة ٣ اشهر.

رام الله فاجئتني.

وحدي من الليالي رحنت عافتتاح مهرجان الرقص المعاصر بقصر رام الله الثقافي، طلعت عريفة الحفل وأعلنت افتتاح المهرجان وطلبت من الكل يوقف للنشيد الوطني الفلسطيني.

ارتبكت. شو بعملوا اساء؟ كيف بتصرفوا؟

المرات القليلة اللي كنت بين ناس عم بغنو نشيد وطني كنت اضلني قاعدة، بتخرج الجامعة مثلاً، كانوا عم بغنو

النشيد الوطني الإسرائيلي.¹⁵²⁹

« La première fois que je suis allée à Ramallah, c'était en 2013. J'avais 25 ans. J'y suis allée pour passer une audition pour une pièce de théâtre.

J'ai pris le bus à Haïfa jusqu'à la gare centrale de Jérusalem. J'ai ensuite pris un bus jusqu'à la station qui se trouve devant le *Jerusalem Hotel*. Puis un autre bus jusqu'à celle de Ramallah. J'avais avec moi une petite carte qu'un ami m'avait dessinée afin de me guider depuis la station jusqu'à la place de l'horloge puis jusqu'au théâtre.

J'ai passé l'audition. J'ai été acceptée.

J'étais très heureuse, pas parce que j'avais été retenue mais parce que l'occasion de passer trois mois à Ramallah se présentait à moi.

Ramallah m'a surprise.

Un soir, je suis allée à l'ouverture du festival de danse contemporaine au Centre culturel de Ramallah.

La présentatrice a annoncé l'ouverture du festival et a demandé à tout le monde de se lever pour l'hymne national palestinien.

Ça m'a étonnée. Que sont-ils en train de faire ?

Les rares fois où des gens étaient en train de chanter un hymne national, j'étais restée assise. À la cérémonie de remise des diplômes à l'université, par exemple, ils avaient joué l'hymne national israélien.

Quand la présentatrice à Ramallah a demandé à tout le monde de se lever, j'ai regardé tout le monde autour de moi. Ils se sont levés. Je me suis levée. Ils ont arrangé leurs vêtements, j'ai arrangé les miens. Leurs visages sont devenus graves et un peu tristes. Je les ai imités. Ils se sont redressés, ont

¹⁵²⁹ *Ibidem*, p. 19-20.

levé les épaules et quand ils ont mis leur main au cœur, j'ai fait pareil. Mais quand ils se sont mis à chanter, je ne l'ai pas fait. Je ne connaissais pas les paroles. Même avec les paroles qui défilait à l'écran, je n'ai pas pu commencer à chanter car je ne connaissais pas la mélodie. Quand j'ai réussi à suivre la mélodie, je n'ai pas pu chanter. J'essayais mais la timidité m'en empêchait.

Le sang a commencé à me monter à la tête, mes yeux à tourner et j'ai explosé de rire. »

Celui de la mère de famille de Beit Jala qui fait le compte du temps perdu passé à contourner les restrictions imposées :

" انا ساكني بالقدس. (ترسم نقطة)

ولادي بتعلمو بمدرسة بالقدس.

واهلي مقسمين بين بيت جالا والقدس. (ترسم نقطة)

بشتغل بمسرح الحارة ببيت جالا.

ويعلم برام الله. (ترسم نقطة)

كل يوم بطلع من البيت الصبح بسيارتي بوصل الاولاد عالمدرسة وبضل طالعة عالمسرح ببيت جالا، بترك بيت جالا، برجع عالقدس عشان اخذ الاولاد من المدرسة، برجع عبيت جالا بحطهم عند اهلي، بطلع عرام الله بخلص في رام الله، برجع عبيت جالا باخذ الاولاد ويرجع عالقدس.

(...)

يساوي 4 ساعات ونص وقت ضايع كل يوم.

على حساب أسبوع، وع حساب انو يومين عطلة يعني 5 أيام عمل.

22.5 = 4.5 * 5.... ساعة في الأسبوع وقت ضايع

(4.5 * 5 = 22.5)

ع حساب شهر .. يعني 4 أسابيع

22.5 * 4 = 90

90 ساعة في الشهر

ع حساب سنة، وتعال نقول في بس 11 شهر، عشان عياد وعطل ومرضيات

90 * 11 = 990

990 ساعة في السنة الوحدة

ع حساب 5 سنين، يعني من وقت مبنتي ياسمين بلشت تروح عالمدرسة

990 * 5 = 4950

4950 ساعة في الخمس سنين

على 24 ساعة الي هي مدة اليوم **اضافة (تكتب 24 / 4950 = 206.25)

انا خسرت 206 أيام باخر 5 سنين بس وانا واقفي عالحاجز.¹⁵³⁰

« J'habite à Jérusalem. (*Elle dessine un point au tableau.*) Mes enfants vont à l'école à Jérusalem. Ma famille réside entre Beit Jala et Jérusalem. (*Elle dessine un autre point.*) Je travaille au théâtre Al-Harah à Beit Jala. J'enseigne à Ramallah. (*Elle dessine un autre point.*)

Chaque jour, je sors de la maison le matin. Je dépose en voiture mes enfants à l'école, je vais au théâtre à Beit Jala. Je quitte Beit Jala. Je reviens à Jérusalem récupérer les enfants à la sortie de l'école. Je reviens à Beit Jala. Je les laisse chez mes parents. Je vais à Ramallah. Je rentre de Ramallah. J'arrive à Beit Jala. Je prends les enfants. Nous rentrons à Jérusalem.

(...)

Ce qui fait un total de quatre heures et demi perdues par jour.

Sur une semaine, en comptant deux jours de congés, donc sur cinq jours de travail par semaine : $4,5 \times 5 = 22,5$, soit vingt-deux heures et demi de perdues par semaine.

Sur un mois, soit quatre semaines : $4,5 \times 22,5 = 90$, soit quatre-vingt-dix heures par mois.

Sur une année, disons onze mois en comptant les vacances, les fêtes et les congés maladies : $90 \times 11 = 990$, soit neuf-cent-quatre-vingt-dix heures de perdues par an.

Sur cinq ans, c'est-à-dire depuis que ma fille Yasmine va à l'école : $990 \times 5 = 4\,950$, soit quatre-mille-neuf-cent-cinquante heures de perdues sur cinq années.

Si l'on divise par 24, le nombre d'heures dans une journée (*Elle écrit $4950/24 = 206,25$*). J'ai perdu 206 jours les cinq dernières années seulement en attendant au check-point. »

Celui du réfugié qui vit dans les souvenirs et l'attente de retrouver sa maison qu'il a quittée il y a 70 ans :

"المهرج"

(يتقدم المهرج، يحمل بيده مفتاح، يقف مقابل فاقد الذاكرة)
المهرج : هذا مفتاح.

شايفو ؟

شوف كيف رح يوقع.

(يترك المفتاح، يسقط المفتاح على الأرض، صمت)

المهرج : تعال طولو.

(فاقد الذاكرة يرفع المفتاح عن الأرض، يرمي له المهرج بمفتاح اخر، ياخذه، يرمي له المهرج مفتاح اخر)

فاقد الذاكرة : أنا بطولو.

المهرج : (يرمي له مجموعة اكبر)

¹⁵³⁰ Ibidem, p. 19-20.

« **Le clown**

(*Le clown s'avance. Il a des clés à la main. Il se tient face à celui qui a perdu la mémoire.*)

- Le clown : C'est une clé.

Tu vois ?

Regarde bien comment elle va tomber.

(*Il lâche la clé. Elle tombe par terre. Silence*)

- Celui qui a perdu la mémoire : Je la ramasse.

- Le clown (*Il lui lance plus de clés*)

- Celui qui a perdu la mémoire : Je les ramasse.

- Le clown (*Il lui lance encore plus de clés et il s'échappe*). »

Celui du fils de réfugié qui ne connaît pas les lieux de ses souvenirs :

"(على حائط المسرح يظهر ظل المكان، يحاول حسام ان يمسه يهرب منه، يحاول ان يرسمه لا يعطيه المجال، بعدها يظهر على الحائط فيديو أبو جابي عاريا يرسم على جسده خطوطا توضح كيف يريد لجسده ان يكون، حسام يرسم خطوط أبو جابي على الحائط)¹⁵³²"

« (*Sur le mur au fond du plateau, l'ombre du lieu apparaît. Hussam essaie de l'attraper puis s'échappe. Il cherche à la dessiner mais il n'arrive pas. Ensuite, sur le mur, la vidéo d'Abou Jaber apparaît. Abou Jaber est nu. Hussam redessine la silhouette d'Abou Jaber sur le mur.*) »

C'est finalement par la récitation d'un poème de Fady Jomar¹⁵³³, auteur et poète syrien, intitulé *Ne tombe pas amoureuse d'un réfugié* ("لا تعشقي لاجئا"), que le fil, qui lie les histoires entre elles, est découvert. Une seule histoire cohérente jaillit de la lecture, par Khoulood Tannous qui se tient face au public, de cette poésie :

¹⁵³¹ *Ibidem*, p. 29.

¹⁵³² *Ibidem*, p. 53.

¹⁵³³ Il a écrit le livret du premier opéra palestinien *Kalila wa Dimna*, créé au Festival d'Aix en 2016 et présenté à la Philharmonie de Paris le 19 mai 2017.



D'autres lieux, Khoulood Tannous, Théâtre Al-Midan, Haïfa, 2017. Avec l'aimable autorisation de Bashar Murkus.

" لا تعشقي لاجئاً. ستكون جيوبه مكتظة بمفاتيح بيوت سكنها في رحلته، لا مكان للحلوى ولا للخواتم فيها. أساطيره التي يرويها عن بلاده وأبطالها هي كوابيسه كل ليلة، أتصدقين أن ناجياً من حرب سيكون الرجل المناسب لتقولي له: أحلاماً سعيدة؟
لا تعشقي لاجئاً. لن يستطيع أن يقطع "حدوداً" بعد مهما كانت مفتوحةً بينكما.
راوغ رجال شرطة، وموظفي تفتيش، حتى فقد قدرته على مراوغة لحظة تمنع.. كيف سيصلك رجلٌ لا يتقن مراوغة التمتع؟
عانق أشجاراً لا أذرع لها لتعانقه، هل عانقت إنساناً بلا ذراعين من قبل؟
لا تعشقي لاجئاً.. أو اعشقيه، إذا أردتِ بيتاً من الانتظار، رقصاً مجنوناً بعد انتصار لن تدركي معناه،
اعشقيه إذا أردتِ معرفة توقيت كل مدن العالم."¹⁵³⁴

« Ne tombe pas amoureuse d'un réfugié, ses poches seront remplies des clés des maisons qu'il a habitées au cours de ses tribulations. Il n'y a pas de place pour les sucreries et les bagues.

Les légendes qu'il raconte à propos de son pays et leurs héros sont des cauchemars qui hantent chacune de ses nuits.

Crois-tu qu'un rescapé de la guerre est l'homme à qui tu souhaites une bonne nuit ?

Ne tombe pas amoureuse d'un réfugié. Il ne pourra pas franchir les frontières, même celles qui sont ouvertes entre vous deux.

¹⁵³⁴ Bashar Murkus, *D'autres lieux*, p. 50.

Il a trompé des policiers et des inspecteurs au point d'avoir perdu sa capacité à jouer. Comment un homme qui ne sait pas te taquiner viendra à toi ?

Il a embrassé des arbres qui n'ont pas de branches pour l'enlacer. As-tu déjà serré un homme sans bras ?

Ne tombe pas amoureuse d'un réfugié, ou aime-le, si tu rêves d'une maison remplie d'attente, d'une danse folle après une victoire dont tu ne connais pas le sens. Aime-le si ton souhait est de connaître les fuseaux horaires de toutes les villes du monde. »

À la lecture du poème, le spectateur comprend que les histoires qui ont été présentées sur scène sont liées les unes aux autres. Les récits collés apparaissent comme l'illustration scénique de la poésie :

« Ses poches seront remplies des clés des maisons qu'il a habitées au cours de ses tribulations » :



D'autres lieux, Shaden Kanboursa, Théâtre Al-Midan, Haïfa, 2017. Avec l'aimable autorisation de Bashar Murkus.

« As-tu déjà serré un homme sans bras ? »



D'autres lieux, Henry Andrawes (à gauche), Khoulood Tannous (de dos), Raeda Ghazale (à droite), Théâtre Al-Midan, Haïfa, 2017. Avec l'aimable autorisation de Bashar Murkus.

« Il a embrassé des arbres qui n'ont pas de branches pour l'enlacer » :



D'autres lieux, Henry Andrawes (au fond), Khouloud Tannous (à gauche), Hussam al-Azza (à droite), Théâtre Al-Midan, Haïfa, 2017. Avec l'aimable autorisation de Bashar Murkus.

« Une danse folle après une victoire dont tu ne connais pas le sens » :



D'autres lieux, Raaeda Ghazale (au fond à gauche), Henry Andrawes (au milieu), Shaden Kanboura (au fond à droite), Théâtre Al-Midan, Haïfa, 2017. Avec l'aimable autorisation de Bashar Murkus.

Chacun des personnages, qu'il soit resté en Palestine ou qu'il ait été contraint à quitter son lieu d'origine, porte en lui la condition de réfugié, dans un exil qui ne finit jamais, loin de sa patrie ou en y vivant. C'est finalement cette condition partagée qui rassemble les individus et dépasse les frontières.

De la même manière que pour « Une identité dans un laboratoire », entre Jérusalem et Haïfa, c'est paradoxalement par le décentrement, voire l'éclatement géographique, que cette opération de rassemblement se construit. Il s'agit en fait de s'approprier la fragmentation, de maîtriser ce territoire qui semble se dérober, pour l'affirmation d'une Palestine polycentrique et pour la reconnaissance de toutes les composantes palestiniennes et de leur existence.

Conclusion de chapitre

Les chapitres précédents ont mis en évidence la centralité de la dimension spatiale dans les textes du corpus et la manière dont le traitement de l'espace dans ces pièces contribue à construire des représentations singulières de la Palestine et des Palestiniens. L'élaboration de cette dimension spatiale, dans le texte et sur scène, à partir des conditions de la pratique et de la réalité et dans la fiction, mettent au jour les composantes identitaires palestiniennes exprimées dans les pièces. Elles s'appuient sur des dynamiques en mouvement perpétuel. Ce caractère mouvant de l'identité palestinienne est souligné par Elias Sanbar :

« Dire une identité, dire son identité, consisterait dès lors à identifier puis noter les positions-figures afin de tracer un parcours, un trajet en permanence cinétique. Les recoupements successifs de ces vecteurs de flux forment alors une succession, une chaîne de figures d'intensités *déformables* et c'est à travers ces figures-là que l'identité prend sa consistance. »¹⁵³⁵

Pour Elias Sanbar, ce mouvement donne naissance à des figures qui portent les dynamiques identitaires palestiniennes. Les figures qui émergent dans les textes ont été étudiées dans certains chapitres de ce travail. Aux figures comme porteuses de l'expression de l'identité palestinienne, Elias Sanbar ajoute des « positions », à savoir des lieux où se situent ces figures, pour définir l'identité. Dans les textes, avec les relations entretenues entre les lieux et les figures, ou les personnages, ont été étudiées. Le théâtre apparaît alors comme un espace privilégié de la construction de symboliques identitaires palestiniennes. Par sa singularité, construit sur le texte et sur la représentation, il offre la possibilité de présenter un questionnement identitaire nouveau.

¹⁵³⁵ Élias Sanbar, *op. cit.*, p. 14-15.

Conclusion

De la Palestine sur scène au Palestinien en scène : témoigner, raconter, jouer

La production théâtrale palestinienne de la décennie 2006-2016 se distingue des productions des périodes précédentes. Si la Palestine occupe naturellement une place centrale dans le théâtre palestinien et plus largement dans la production littéraire depuis 1948, la production étudiée dans cette recherche présente un intérêt tout particulier justement pour ce rapport différent à l'espace littéraire palestinien qui s'y élabore. Elle témoigne d'une réflexion grandissante et permanente sur la description du lieu Palestine et ses représentations sur scène. L'élaboration de représentations scéniques de la Palestine s'effectue par des procédés qui placent l'individu palestinien au centre du processus de création. La Palestine n'est plus une fin, mais un moyen pour l'expression de l'individu et de son individualité. Parce que l'espace palestinien se détache du collectif au profit de l'individu, il apparaît comme un espace littéraire détaché du mythe et de son double réel. L'idéologie politique disparaît au profit d'un théâtre à vocation littéraire, artistique et culturelle. Des éléments pour la définition du théâtre palestinien émergent alors : la centralité du lieu et de l'espace de la dramaturgie, la centralité de l'individu, la part du témoignage et du réel dans les textes et sur scène, la chute du mythe et le public placé au centre de la création. Ces procédés conduisent à une disparition de la mention directe de la Palestine dans les pièces. Le cadre palestinien n'est plus le centre de l'action de la pièce, et le théâtre se détache du service de la cause et de la revendication à la souveraineté nationale.

De nouvelles représentations de la Palestine

L'étude de l'espace littéraire palestinien menée dans ce travail permet de relever les procédés mis en œuvre pour élaborer des représentations de l'espace palestinien dans le texte des pièces et sur scène.

Lieu réel et territoire fragmenté

Tout d'abord, le réel occupe une place importante dans l'écriture et la création. La spécificité du territoire palestinien, caractérisé par la fragmentation et le morcellement qui ne cessent de

s'intensifier depuis le début des années 2000, marque en profondeur le processus de création, de l'écriture à la représentation, voire la réception. Cette fragmentation territoriale conduit à une fragmentation dans la création. Deux foyers principaux émergent alors : Israël et la Palestine.

En Israël, en raison du niveau d'éducation des artistes, grâce aux formations dispensées dans les départements d'études théâtrales des universités de Tel Aviv et de Haïfa, la pratique professionnelle apparaît plus tôt qu'en Palestine. Ces formations offrent aux artistes des connaissances dans les différentes disciplines mobilisées pour la pratique dans sa dimension professionnelle, à savoir l'écriture dramaturgique, la mise en scène, la scénographie ou encore les disciplines techniques comme celles du son et de la lumière. De plus, l'accès à la scène israélienne et aux représentations dans les nombreux théâtres israéliens offre une ouverture sur d'autres influences que celles de la scène arabe auxquelles les artistes palestiniens ont uniquement accès. Mais les artistes palestiniens en Israël sont soumis à d'autres types de problématiques en raison des difficultés dues à leur statut de Palestiniens dans la société israélienne. Ces difficultés sont de nature administrative, idéologique et psychologique. Pour faire face à ces difficultés, un théâtre palestinien indépendant s'est développé en Israël depuis le début des années 1990. L'indépendance est devenue la forme la plus répandue dans la création palestinienne en Israël à partir du début des années 2010. Elle aboutit à la fondation du premier théâtre palestinien indépendant en 2015, le théâtre Khashabi. L'indépendance de la création palestinienne en Israël mène à un rapprochement avec la création en Palestine.

En Palestine, les artistes doivent faire face à des contraintes matérielles de nature différente : moyens limités en l'absence de financements stables de la part d'une institution publique pour des financements ponctuels essentiellement par des organisations étrangères, territoire fragmenté, mobilités restreintes. Pendant longtemps, aucune offre de formation aux arts du spectacle n'est proposée en Palestine, ni dans les universités, dans un Institut des Arts. Certains théâtres proposent depuis le début des années 2000 des formations au jeu, à la mise en scène et aux techniques de la scène. La professionnalisation de l'activité arrive plus tardivement et la pratique par des amateurs marque durablement les procédés de création et de représentation en Palestine. Dans la pratique et à première vue, en raison de ces contraintes, les expériences s'apparentent plus à des expériences isolées qu'à un réel mouvement constitué. Vu la relation intrinsèque entre le théâtre et le territoire sur lequel il est pratiqué, ces expériences fragmentées sont à l'image du territoire. La cohérence du mouvement émerge dans les thématiques, et particulièrement le traitement du lieu dans les pièces.

Le lieu raconté

Malgré les différences entre ces deux foyers, les créations se retrouvent autour de la centralité du lieu. Le lieu est raconté. La part du témoignage occupe largement les créations et le théâtre devient un support de mémoire et de témoignage pour écrire l'histoire de la Palestine. L'écriture de l'Histoire sert à lutter contre l'effacement de la mémoire et vient combler l'absence d'une histoire officielle des événements qui marquent l'Histoire palestinienne.

Les récits personnels par le témoignage sont une forme de mise en scène de la réalité, toujours présente dans la création. Comme le réel marque les conditions de création et les procédés, il occupe la scène. Le récit peut être à la base du processus de création, comme dans les *Monologues de Gaza* ou dans les performances de théâtre forum, réalisées sur les lieux de vie des communautés destinataires de la création.

Le récit historique au théâtre se construit par le rappel et la consignation des événements passés et la description des événements de l'actualité. L'Histoire et la mémoire individuelle sont mêlées pour envisager l'écriture de l'Histoire palestinienne à partir de l'individu, telle qu'elle a été vécue par les acteurs. Le récit historique, à partir du témoignage et « par le bas », s'oppose au récit historique officiel, notamment le récit israélien, qui ne prend pas en considération une partie de la réalité et des événements tels qu'ils se sont déroulés et ont été vécus.

Ces récits mobilisant la mémoire personnelle suscitent également la mémoire du public pour la construction d'une mémoire collective. Le lien avec le public se fonde sur ce rapport au témoignage. L'implication du public et sa reconnaissance comme élément fondamental du processus de création donnent au témoignage une dimension réelle.

Le théâtre palestinien contemporain se distingue par sa forte charge narrative et la large part accordée au récit dans les créations. L'action disparaît au profit de la narration. L'importance de la forme monologuée et du monodrame dans les productions étudiées est le résultat de cette dominance du récit et de la préférence pour la narration pour la scène. Un retour aux formes locales de la pratique théâtrale permet d'ancrer également les pièces dans leur territoire. Ainsi, la Palestine est présente dans la forme même et dans les procédés de construction des pièces. L'espace palestinien de la dramaturgie peut alors prendre une forme métaphorique et symbolique.

Une métaphore de la Palestine

Dans ce contexte où la scène de théâtre n'est pas l'unique espace de représentation, par choix ou sous la contrainte, l'espace physique du texte et de la représentation n'est pas simplement décrit ou utilisé comme un élément de décor. Il participe à l'élaboration d'une métaphore de la Palestine et prend une portée symbolique.

Le récit du lieu de l'exil offre une occasion d'exprimer le sentiment d'exil intérieur vécu et d'étrangeté sur sa propre terre. Le monologue constitue une forme privilégiée dans l'expression de l'exil dans ses différentes composantes. Les objets, qui supportent les vides de l'action au profit de la narration propres à l'écriture monologuée, expriment le lieu et offrent un autre point de vue et une autre manière de décrire le lieu et d'élaborer une dimension spatiale de la pièce. Ils suggèrent les multiples lieux, le voyage forcé et la migration, ou encore le sentiment de déchirement intérieur et d'étrangeté. La fragmentation de l'espace-temps suggère également l'exil que la multiplication des lieux renforce. Pour faire face à cette multiplication des lieux et au sentiment de perdre le territoire, ou de ne pas le maîtriser, la langue constitue un outil d'ancrage territorial. Elle participe à l'affirmation de l'appartenance au territoire, même celui qu'on a quitté, alors en exil. Elle constitue donc un outil de représentation du lieu.

Les personnages incarnent les lieux qu'ils habitent et qu'ils racontent. La Palestine, mais aussi les villes de Haïfa et de Jérusalem, deux foyers emblématiques de vie et d'habitation des Palestiniens occupent une place importante dans la description. Ils finissent par se confondre avec les lieux qu'ils décrivent et qu'ils chantent, qu'ils y aient vécus, qu'ils y vivent ou qu'ils rêvent d'y vivre.

La Palestine est également représentée par l'élaboration d'une métaphore textuelle et scénique par l'emploi du huis-clos. L'espace palestinien, contraint, est représenté par l'emploi d'un lieu spécifique et à la forte charge symbolique : une prison. L'espace de la dramaturgie apparaît double : matériel et symbolique, à l'image de l'occupation de la Palestine où les Palestiniens vivent une occupation de la terre et une occupation de l'esprit.

Ces procédés participent à la confrontation du mythe littéraire de la Palestine à sa réalité. Dans le cas palestinien, le mythe littéraire ne constitue pas l'unique représentation mythique. Un mythe politique et un mythe religieux et sacré s'ajoutent à ce mythe littéraire, et dans la confrontation de ces mythes à la réalité, un réseau d'images s'élabore.

Élément pour une définition du théâtre palestinien : l'espace et la dimension spatiale dans le texte et sur scène

Depuis le début de ce travail et au cours de discussions informelles ou des nombreux entretiens menés avec des auteurs, des comédiens, des metteurs en scènes et des artistes, la même remarque revient toujours : « Le théâtre palestinien n'existe pas. Cette thèse ne fera pas plus de dix pages ». Cette question, qui occupait déjà l'introduction, est soulevée de manière très surprenante, par les créateurs eux-mêmes. Elle en amène alors une autre : Comment peut-on écrire, produire, créer du théâtre tout en pensant que le théâtre palestinien n'existe pas ? En conséquence, quel regard les artistes portent-ils sur leur création ? Ou alors cette remarque signifie-t-elle qu'eux, Palestiniens, ne considèrent pas que leur travail est un théâtre palestinien ?

Sans forcément répondre à cette question mais à la lumière de ce travail qui s'achève, la réponse à cette question se trouve peut-être plutôt dans sa reformulation. Ce travail permet de mettre au jour les sous-entendus que porte une telle affirmation, plutôt que de nier l'existence d'une pratique qui en réalité existe, comme le montre ce travail et la pratique qui y a été étudiée. La question qui a émergé pendant tout le temps d'accomplissement de ce travail était : Qu'est-ce que le théâtre palestinien ? Comment définir le théâtre palestinien ? Quels sont les éléments pour une définition du théâtre palestinien ?

La décennie étudiée tend à montrer que la centralité du lieu constitue un élément essentiel et fondamental pour la définition du théâtre palestinien. C'est dans ce rapport au lieu que le genre se définit. Le récit tient également une place de choix dans la pratique et est commun aux productions.

Cette affirmation que le théâtre palestinien n'existe pas et qu'un travail de recherche sur ce sujet a été exprimée de manière très directe par Amir Nizar Zuabi (أمير نزار زعبي, né en 1976) avant de commencer un entretien¹⁵³⁶. Le parcours de l'artiste est intéressant pour comprendre ce qu'il affirme. Depuis qu'il a commencé à écrire, il a toujours choisi l'anglais, langue qu'il juge « plus malléable », pour ses pièces : *Clinging on Stone*, *Album*, *War or More*, *The Beloved*¹⁵³⁷, *Oh My Sweet Land*¹⁵³⁸, *I am Yusuf and this is my brother*¹⁵³⁹. Cette dernière est sa

¹⁵³⁶ Entretien avec Amir Nizar Zuabi, 16 mai 2014, Haïfa.

¹⁵³⁷ Amir Nizar Zuabi, *The beloved*, Londres, Methuen Drama, 2012.

¹⁵³⁸ Amir Nizar Zuabi, *Oh my sweet land / by Amir Nizar Zuabi.*, London, Bloomsbury, 2014, (« Modern plays »).

¹⁵³⁹ Amir Nizar Zuabi, *I am Yusuf and this is my brother*, Londres, Bloomsbury Methuen Drama, 2014.

seule pièce traduite en français sous le titre de *Je suis Youcef et celui-ci est mon frère*¹⁵⁴⁰, par Jacqueline Carnaud, la traductrice d'*À portée de crachat*.

Amir Nizar Zuabi est par ailleurs l'auteur de la traduction de *Taha* en anglais et de l'adaptation de cette pièce pour une série de représentations à l'étranger à partir du printemps 2015. Le parcours d'Amir Nizar Zuabi suit cette évolution du théâtre palestinien observée à partir de l'année 2006 avec la création d'*À portée de crachat*. Effectivement, à cette date, Amir Nizar Zuabi s'engage dans le passage d'une création en anglais à une création en arabe. Ce passage est amorcé avec la mise en scène de *Murale* ("جدارية"), d'après le poème de Mahmoud Darwich, pour le TNP. L'année 2006 marque donc un réel tournant dans l'histoire du théâtre palestinien contemporain et plus particulièrement l'histoire des représentations de la Palestine au théâtre. Amir Nizar Zuabi passe définitivement à l'écriture en arabe avec la pièce *Condoléances*.

Condoléances ("عزا", 2016) d'Amir Nizar Zuabi : présence dans l'absence

La pièce *Condoléances* ("عزا") est créée le 15 juillet 2016 au théâtre Al-Midan de Haïfa. Elle est interprétée par Henry Andrawes, Amer Hlehel, Khalifa Natour, Faraj Sleiman, Mahmoud Shalaby (محمود شلبي, né en 1982), Adib Safady (أديب صفدي, né en 1979) et Wael Wakeem (وائل واكيم). Le texte a été écrit par Amir Nizar Zuabi après un travail d'écriture collective mené avec les acteurs. Amir Nizar Zuabi est également l'auteur de la mise en scène. La musique est composée par Faraj Sleiman.

La pièce se déroule dans une maison de condoléances (بيت عزا). Des hommes se retrouvent, vont et viennent pour offrir leurs condoléances à la famille du défunt. La pièce s'inspire de la coutume des condoléances en Palestine, et plus largement au Proche-Orient, qui se déroule traditionnellement sur trois jours. La mise en scène suggère effectivement que la pièce se déroule sur cette durée : à deux reprises, les chaises en plastique disposées en deux lignes qui se font face pour accueillir les visiteurs sont rangées et ressorties. Le rangement des chaises marque la fin d'une journée et leur réinstallation le début d'un nouveau jour. Ces chaises sont les mêmes que celles qui sont louées pour ces occasions. En Palestine, des compagnies sont spécialisées dans la location de chaises à cet effet.

¹⁵⁴⁰ Amir Nizar Zuabi, *Je suis Youcef et celui-ci est mon frère*, trad. Jacqueline Carnaud et Séverine Magois, Montreuil, Éditions théâtrales, 2011.



Condoléances, de gauche à droite : Henry Andrawes, Amer Hlehel, Adib Safady, Khalifa Natour. TNP/El-Hakawati, Jérusalem, 22 août 2016, photo Najla Nakhlé-Cerruti

La pièce met en scène les clichés et les images qui suggèrent ces moments récurrents dans la vie traditionnelle d'un Palestinien. Hormis la maison de condoléances, aucun autre lieu n'est mentionné dans le texte, sauf lorsque les différents personnages racontent le souvenir d'événements qu'ils ont vécus avec le défunt. Finalement, l'ambiance créée par le texte, le registre de langue, les thèmes abordés par les différentes interventions ou encore les costumes laissent penser que la pièce se déroule dans un village palestinien.

La pièce ne comporte pas non plus de personnages précis et définis. Seuls les deux fils du défunt sont clairement identifiables : l'aîné, interprété par Henry Andrawes, vit en Europe où il a fait fortune et son cadet, interprété par Amer Hlehel, est resté auprès de son père pour s'occuper de lui et l'accompagner jusqu'à la fin de sa vie. Ces personnages sont identifiés mais peu d'éléments les concernant sont donnés. Leur nom n'est pas connu, ni leur âge et ni leur profession. La situation familiale du frère vivant à l'étranger est suggérée : il a une femme et des enfants. Le spectateur est tenté de penser que le frère resté auprès de son père n'est pas marié. Il a sacrifié sa vie personnelle pour se consacrer aux obligations familiales. Les relations entre les deux frères sont difficiles. Le frère resté exprime ses frustrations et sa

rancœur à l'égard se sont aîné absent qui semble s'être épanoui sur les plans personnel, familial et professionnel. Il laisse entendre qu'il s'est sacrifié pour la réussite de son aîné. Ce dernier est pressé le rythme de sa vie est celui d'un homme d'affaires qui exerce en Europe. Son temps est compté et se compte en productivité. Il se sent étranger lorsqu'il revient sur les lieux de ses origines, et éprouve même du dégoût à l'égard de son ancienne vie. Les autres interventions sur scène sont celles de visiteurs qui viennent présenter leurs condoléances, par des formules traditionnelles et répétées, ou raconter leurs souvenirs avec le défunt. Ces formules sont aussi données en musique. La pièce s'ouvre sur une scène chantée par les voix des hommes qui scandent les formules traditionnelles : « Que Dieu le garde » ("الله يرحم"), « Sincères condoléances » ("عزًا علينا"), « Pour un enfant on dit qu'il est parti trop tôt, pour un vieillard on dit que la disparition est quand même douloureuse » ("طفل بيقولوا من عمره, ختیار بيقولوا « C'est difficile mais c'est la mort » ("برضو الفراق صعب" ("بيقولوا صعب اللي بيموت")), « Longue vie à vous » ("الباقى بحياتكو"), « Longue vie à vos enfants » ("يخلىك أو لادك"). Pendant que les hommes chantent, ils viennent, s'assoient, se lèvent et repartent pour suggérer les mouvements et le déroulement établi, presque mécanique, de ces occasions.

Les éléments de la dramaturgie classique, lieu, temps et personnages sont absents de cette pièce. Cette absence vient souligner celle du défunt qui est désigné comme tel (المرحوم) par les autres. Elle est annoncée dès le début de la pièce qui s'ouvre par une réplique du fils cadet : « Mon père est mort hier... hier, mon père est mort. » ("أبوي مات مبارح... مبارح أبوي مات"). Le lien de famille est exprimé dès cette première réplique. Le lien entretenu entre le défunt et le reste des personnages n'est pas connu.

Son absence est physique mais il remplit l'espace par les paroles rapportées le concernant. Les personnages disparaissent au profit des paroles qu'ils livrent à propos du défunt dont la personnalité se dessine et s'affine au cours de la pièce. Son absence soulignée est finalement la présence la plus aboutie de la pièce. La phrase qui ouvre la pièce est reprise à la fin, comme pour revenir à la situation initiale. Cela souligne l'absence d'intrigue dans la pièce.

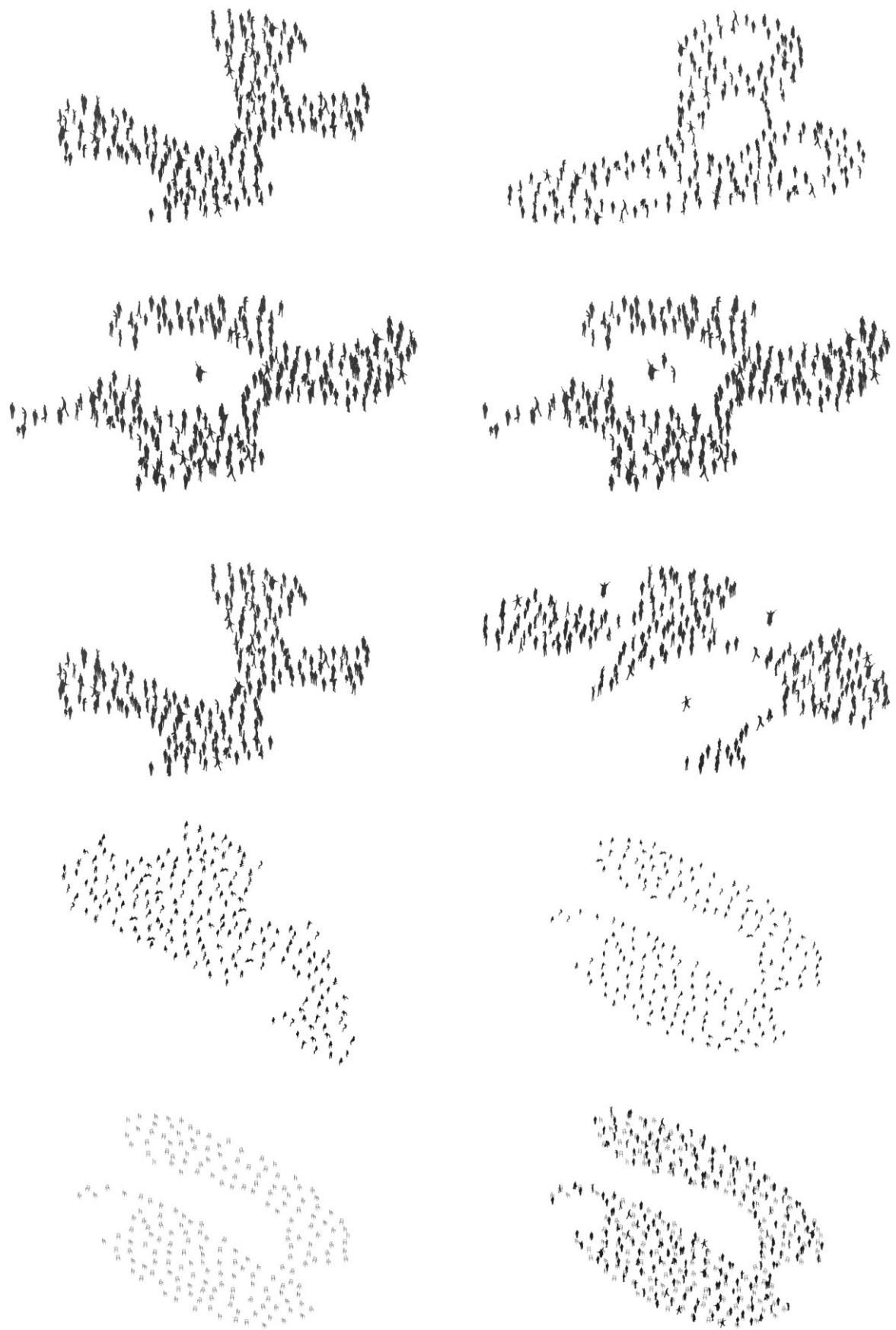
C'est finalement ce personnage, le seul personnage absent physiquement sur scène, qui occupe la fonction de personnage principal et autour duquel tournent les répliques et les paroles. Son absence physique est comblée par la parole qui finit par lui donner une autre forme de vie après la mort. La parole occupe d'ailleurs tout l'espace du texte puisque la pièce ne comporte pas d'action à proprement parler mais se construit avec les différents récits des souvenirs et des moments vécus avec le défunt. La centralité de la parole est renforcée par les formules répétées et la musique.

Une autre scène pour le théâtre palestinien

À l'issue de ce travail et à la lumière des résultats obtenus, il nous semble que le plan adopté pour les espaces théâtraux en Palestine n'est pas adapté à la pratique locale, tant du point de vue du texte que de la représentation. Les salles des théâtres mentionnés dans le premier chapitre sont construites de manière classique, c'est-à-dire un dispositif scénique constitué d'un plateau surélevé en frontal.

Cette étude a mis au jour des éléments fondamentaux et communs aux différentes productions, malgré le caractère isolé des expériences en raison de la fragmentation territoriale. La centralité du récit implique une distribution de la parole dans la totalité de l'espace de la représentation, particulièrement pour les pièces monologuées où elle est portée par un seul comédien. Chaque pièce crée son propre espace théâtral, dans le texte mais également dans la salle et pas uniquement dans les limites de la scène. Notre étude a également souligné que le public est placé au centre du processus de création, au même niveau que le comédien qui incarne le personnage sur scène. Dans ce théâtre, une forme d'intimité entre les éléments du processus de création se crée. Ainsi, le théâtre palestinien apparaît comme un système où les éléments du processus de création ne sont pas dans un rapport de hiérarchie. Le théâtre palestinien se construit sur la reconnaissance de tous les éléments nécessaires à la création. Dans l'espace que nous proposons, cette égalité se matérialise par un plan horizontal qui place tous les éléments au même niveau. La hiérarchie impliquée par le plan surélevé est ainsi annulée. Par ailleurs, cette égalité offre la possibilité de construire un espace à la géométrie informelle. Cette géométrie permet de créer, à l'intérieur du même espace, des scènes multiples. Dans cette configuration, le public peut se placer dans des positions variées et variables. L'expérience de la représentation devient alors un réel échange entre les éléments du processus dans l'espace et dans le temps.

Le plan que nous proposons s'inscrit non seulement dans l'espace de la représentation mais également dans son temps, puisqu'il permet la convergence des regards et de la parole ainsi que leur concomitance. Dans le temps, il place la représentation dans la diachronie et dans la synchronie. Plusieurs pièces peuvent être jouées en même temps. Cette possible synchronie participe à l'élargissement de l'espace théâtral engagé avec les textes de notre corpus et dont *D'autres lieux* représente l'aboutissement. Elle permet également de pallier à l'isolement des différentes expériences entre elles. L'espace devient alors la base commune de ce théâtre palestinien en quête d'une définition.



Série d'espaces de représentation. Yousef Anastos.

Index

- Abbas, Hiam, 84, 261, 306, 431, 862
Abou Salem, François, 15, 35, 47, 48, 49, 50, 51, 82, 111, 119, 120, 125, 135, 142, 190, 191, 192, 193, 194, 201, 203, 206, 207, 268, 270, 273, 274, 282, 284, 285, 286, 287, 316, 317, 374, 375, 376, 384, 385, 412, 413, 415, 424, 433, 467, 468, 616, 869, 876, 877, 879, 883
Abou Warda, Youssef, 65, 73, 83, 129, 824, 863, 864
Abu Eisheh, Hussam, 53, 861, 870
Abu Ghabi, 434
Abu Gharbieh, Alaa, 53, 861, 870
Abū Ṣāliḥ, Muʿtaz, 78
Abū Sālim, Franswā, 110, 111, 119, 120, 125, 135, 190, 201, 203, 206, 268, 270, 273, 282, 285, 286, 287, 315, 316, 412, 413, 415, 423
Abu Yaseen, Ali, 119
Abusrour, Abdelfattah, 2, 57, 468
Abyad, George, 27
Acre, 2, 22, 26, 37, 67, 70, 83, 104, 181, 192, 194, 195, 231, 279, 395, 466, 549, 553, 560, 835
Afifi, Ashraf, 434
Aïda, 24
Ain al-Hilweh, 109, 110, 147, 148, 204, 853, 873
al Satri, Mousa, 434
Al Shekh, Mamoon, 53, 54
al-Azza, Hussam, 434, 438, 871
al-Bāšā, Kāmil, 101, 102, 103, 104, 134, 151, 186, 187, 188, 227, 229, 230, 232, 233, 234, 235, 239, 240, 243, 245, 246, 266, 267, 354, 861, 863, 866, 867, 868, 871
Aldor, Gaby, 69
al-Ġūl, Kanʿān, 243, 410, 411, 863, 867, 871
Al-Harah, 37, 52, 58, 59, 466
al-Husseini, Abd al-Kader, 112, 232, 233, 234, 235, 237, 238, 239, 240, 245, 246, 263, 355, 391, 548, 562, 571, 573, 587, 589
al-Husseini, Moussa Qazem, 233
Ali, Taha Muhammad, 38, 129, 139, 158, 160, 166, 168, 178, 183, 196, 211, 222, 277, 355, 824, 834
al-Kasaba, 23, 53, 54, 55, 56, 57, 140, 141, 213, 215, 283
al-Midan, 37, 62, 67, 72, 73, 74, 75, 78, 83, 89, 129, 140, 336, 337, 338, 339, 340, 345, 438, 444, 445, 446, 447, 454, 467, 870, 871, 875
al-Qāsim, Samih, 126
Alrowwad, 24, 57, 70, 872
al-Saraya, 68, 76, 78, 129, 140
al-Šūlī, Muḥammad, 377, 378, 379, 382, 383, 466, 872
al-Wazir, Khalil Ibrahim, 384
Amman, 129, 196, 866
Andrawes, Henry, 78, 84, 85, 86, 336, 337, 339, 340, 345, 434, 438, 446, 447, 454, 455, 870, 871
Aoun, Imane, 2, 50, 56, 57, 92, 94, 95, 96, 97, 98, 114, 116, 117, 118, 375, 870, 874
Arafat, Yasser, 61, 109, 384
Ashtar, 56, 57, 59, 70, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 113, 114, 116, 117, 118, 119, 132, 468, 870, 874
Awad, Mahmoud, 53, 861, 870
Aziz, Eid, 52, 466
Bakri, Mohammed, 70
Bakri, Samia, 23, 869
Baniel, Eran, 67, 181
Beit Jala, 37, 57, 58, 434, 441, 442, 466
Beit Sahour, 47
Bethléem, 2, 3, 24, 26, 36, 47, 53, 57, 58, 59, 70, 89, 106, 107, 129, 192, 194, 231, 259, 283, 424, 466, 627, 862, 864, 869, 872, 875, 887
Beyrouth, 2, 18, 22, 27, 28, 34, 49, 93, 109, 147, 148, 204, 209, 261, 280, 295, 377, 379, 387, 846, 853, 872, 873, 887, 892, 897, 898, 899, 900, 903
Bint Jbeil, 183, 184, 395
Birzeit, 47
Boal, Augusto, 92, 93, 95, 117
Calvin, Marcus, 81

Carnaud, Jacqueline, 80, 123, 391, 422, 874
 Chailloux, Élisabeth, 53
 Chatila, 2, 377, 380, 381, 382, 383, 466, 873
 Chilton, Nola, 64
 Dakka, Walid, 74, 75, 85, 86, 114, 143, 144, 169, 173, 224, 337, 722
 Darwich, Mahmoud, 37, 39, 63, 64, 82, 84, 85, 126, 141, 175, 177, 221, 306, 353, 395, 396, 397, 401, 405, 454, 886
 Daw, Salim, 74
 Diyar, 57, 58, 106, 466
 El Basha, Kamel, 2, 35, 36, 52, 53, 101, 103, 104, 105, 112, 134, 151, 152, 186, 187, 188, 227, 228, 229, 232, 233, 234, 239, 240, 245, 246, 267, 354, 468, 861, 870
 Ezraty, Igal, 68, 69
 Fakhr al-Din, Shadi, 84, 86, 339, 340
 Fardi, Tasneem, 434
 Feiler, Dror, 61
 Fréchuret, Laurent, 80
 Gaza, 2, 22, 55, 56, 70, 80, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 113, 118, 119, 132, 141, 259, 424, 433, 434, 451, 466, 467, 468, 627, 866, 872, 874, 897
 Ghattas, Ibrahim, 75
 Ghattas, Mazen, 70, 73
 Ghazale, Raeda, 438, 446, 447
 Haïfa, 2, 23, 26, 27, 37, 38, 41, 47, 53, 62, 64, 65, 70, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 81, 82, 83, 84, 86, 87, 89, 104, 129, 130, 140, 143, 178, 182, 191, 192, 194, 209, 226, 231, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 260, 261, 263, 264, 277, 278, 336, 337, 338, 339, 340, 345, 373, 374, 395, 403, 431, 432, 434, 436, 438, 440, 444, 445, 446, 447, 450, 452, 453, 454, 466, 467, 549, 553, 829, 830, 864, 868, 870, 871, 873, 874, 875
 Hakim, Adel, 53, 468, 861, 870
 Hamaar, Yasmin, 53, 60, 861, 864, 865, 870
 Hamdan, Majd, 130
 Hamdan, Mas'ûd, 22, 63, 69, 466
 Hassan, Murad, 84, 338, 339, 340, 345, 862
 Hébron, 26, 52, 53, 59, 60, 70, 89, 116, 118, 259, 862, 868, 872
 Henig, Ofira, 33, 87, 181
 Hlehel, Alaa, 37, 438, 467
 Hlehel, Amer, 2, 38, 76, 78, 109, 126, 128, 136, 138, 139, 146, 147, 150, 151, 155, 156, 158, 159, 160, 166, 167, 168, 178, 184, 189, 196, 197, 198, 199, 202, 204, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 251, 252, 253, 254, 255, 259, 267, 277, 279, 280, 281, 282, 294, 296, 298, 307, 308, 312, 355, 358, 386, 387, 389, 394, 419, 436, 454, 455, 467, 824, 869, 870
 Hlêhel, 'Āmir, 109, 125, 126, 127, 136, 138, 146, 147, 149, 150, 154, 155, 156, 157, 159, 160, 165, 167, 168, 198, 202, 203, 208, 209, 210, 211, 212, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 251, 252, 253, 254, 255, 259, 267, 277, 279, 280, 281, 282, 295, 296, 298, 307, 308, 355, 357, 386, 387, 393, 418
 Ibraheem, Khwala, 84, 86, 340
 Ibrahim, George, 54
 Israël, 22, 23, 26, 28, 34, 37, 38, 39, 40, 45, 46, 51, 52, 53, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 84, 85, 87, 89, 109, 114, 115, 129, 130, 140, 143, 169, 171, 173, 174, 177, 178, 181, 182, 194, 197, 198, 211, 213, 214, 219, 221, 224, 237, 239, 249, 250, 257, 259, 260, 261, 263, 264, 267, 268, 277, 280, 283, 322, 327, 342, 353, 365, 373, 374, 385, 387, 392, 397, 400, 403, 413, 417, 426, 428, 429, 430, 431, 433, 450, 616, 630, 731, 847, 880, 881, 894, 896, 898, 901, 908
 Issa, Norman, 76, 77
 Jaffa, 26, 33, 68, 69, 76, 78, 79, 96, 129, 140, 172, 177, 181, 245, 261, 395, 434, 436, 586, 655
 Jahshan, Adib, 68
 Jénine, 15, 53, 60, 61, 70, 89, 129, 873
 Jéricho, 50, 116, 259, 384, 385, 467, 881, 886
 Jérusalem, 2, 3, 26, 27, 28, 33, 34, 35, 36, 39, 40, 41, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 59, 62, 67, 68, 80, 81, 87, 89, 92, 99, 102, 104, 105, 112, 113, 129, 130, 132, 134, 140, 182, 192, 194, 213, 224, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 237, 239, 241, 242, 243,

244, 245, 246, 248, 249, 259, 261, 263,
 264, 278, 283, 322, 374, 375, 384, 385,
 398, 399, 400, 401, 402, 403, 407, 408,
 409, 411, 432, 433, 434, 438, 440, 442,
 447, 452, 455, 467, 468, 547, 549, 553,
 555, 558, 559, 568, 585, 586, 587, 596,
 760, 861, 862, 863, 865, 867, 868, 869,
 870, 871, 872, 873, 874, 875, 880, 881,
 886
 Jomar, Fady, 443
 Kalisz, Richard, 81
 Kanafani, Ghassan, 22, 23, 56, 83, 249,
 257, 367, 866, 873
 Kanboura, Shaden, 78, 84, 86, 336, 337,
 434, 438, 445, 871
 Kashua, Sayed, 63, 76, 905
 Katz, Orna, 67
 Khader, Rami, 2, 36, 57, 58, 106, 107, 108,
 111, 269, 272, 283, 361, 403, 405
 Khair, Waseem, 2, 35, 50, 78, 191, 192,
 193, 194, 195, 867, 868, 869
 Khalaf, Salah, 384
 Khalifa, Sahar, 434
 Khalil, Amer, 2, 50, 52, 53, 68, 151, 433,
 434, 879
 Khamis, Saliba, 61
 Khashabi, 77, 78, 79, 80, 128, 262, 432,
 433, 450
 Khomeis, Muhammed, 141
 Khouri, Makram, 65
 Khoury, Elias, 141, 143, 904
 Khoury, Faten, 53, 73
 Khoury, Majdala, 86, 434, 438
 Kotler, Oded, 64, 65
 le Caire, 2, 27, 28, 109, 235, 377, 587, 874
 Liddawi, Doraid, 84, 338, 339, 340, 345
 Margoum, Mounir, 80
 Mer-Khamis, Arna, 61
 Mer-Khamis, Juliano, 60, 61
 Metwasi, Sami, 53
 Ministère de la Culture, 52, 53, 54
 Muallem, Edward, 50, 56, 57, 116, 117,
 375
 Murād, Sa'īd, 60, 73
 Murkus, Bashar, 2, 4, 37, 52, 62, 74, 78,
 79, 84, 85, 86, 87, 90, 143, 144, 145,
 170, 171, 266, 272, 288, 289, 290, 291,
 292, 293, 299, 301, 303, 304, 305, 309,
 310, 311, 312, 313, 314, 326, 328, 329,
 330, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339,
 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347,
 349, 351, 352, 402, 411, 413, 432, 433,
 434, 438, 444, 445, 446, 447, 467, 721
 Murquş, Baššār, 4, 169, 170, 171, 266,
 271, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 299,
 300, 301, 302, 304, 305, 308, 309, 310,
 311, 312, 313, 314, 328, 329, 330, 332,
 334, 335, 341, 342, 343, 344, 345, 346,
 348, 350, 351, 352, 402, 411, 413, 414,
 862, 866, 875
 Nahas, Ayman, 84, 86, 339, 340
 Najib, Taher, 33, 34, 55, 73, 80, 81, 87, 88,
 114, 115, 121, 123, 124, 136, 137, 140,
 141, 161, 163, 164, 169, 171, 181, 182,
 200, 203, 213, 214, 215, 224, 266, 270,
 274, 275, 276, 318, 319, 320, 321, 359,
 360, 367, 370, 371, 372, 390, 391, 396,
 397, 416, 422, 423, 426, 427, 428, 429,
 430, 431, 432
 Nakba, 82, 106, 109, 130, 186, 283, 403,
 436, 437, 550, 903
 Naksa, 186, 550
 Namneh, Lama, 53
 Naplouse, 47, 53, 102, 104, 116, 129, 259,
 424, 549, 553, 627, 886
 Naqqara, Salwa, 73, 83
 Naqqash, Maroun, 18, 27
 Nasser, Ata, 52
 Natour, Khalifa, 33, 67, 84, 181, 434, 454,
 455, 467, 870
 Natour, Salman, 82, 108, 142
 Nazareth, 38, 47, 61, 67, 70, 77, 78, 81,
 126, 129, 155, 167, 178, 182, 208, 209,
 212, 215, 217, 218, 220, 252, 261, 277,
 281, 282, 358, 395, 826, 829, 835, 836,
 839, 849, 858
 Orth, Günther, 81
 Oslo, accords, 32, 39, 52, 55, 68, 72, 123,
 276, 384, 422, 894
 Palestine, 1, 15, 16, 20, 21, 23, 26, 27, 28,
 31, 32, 35, 36, 38, 39, 40, 41, 46, 47, 48,
 50, 52, 53, 56, 58, 59, 61, 66, 80, 81, 92,
 93, 94, 109, 117, 129, 140, 144, 177,
 182, 194, 198, 209, 211, 219, 221, 224,
 231, 234, 237, 239, 248, 256, 258, 264,
 265, 273, 277, 280, 282, 283, 293, 294,
 295, 308, 321, 323, 324, 326, 327, 342,
 352, 353, 355, 362, 364, 365, 367, 368,
 369, 372, 373, 374, 377, 378, 384, 385,
 387, 392, 398, 399, 400, 401, 403, 405,

- 406, 411, 412, 415, 417, 420, 421, 424, 433, 435, 436, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 454, 457, 559, 571, 572, 573, 587, 591, 596, 758, 838, 846, 847, 861, 870, 880, 881, 889, 892, 895, 896, 897, 898, 899, 900, 903, 904, 905, 906, 907, 908, 912
- Qaramān, Bušrā, 74
- Qāsim al-, Samih, 212
- Qastal, 36, 112, 232, 233, 234, 238, 239, 242, 243, 244, 245, 246, 354, 391, 566, 586
- Rabin, Itzhak, 72
- Ramaḍān, Muḥammad ʿĪd, 377, 378, 379, 381, 466
- Ramallah, 2, 15, 23, 26, 33, 47, 48, 53, 54, 55, 56, 57, 70, 81, 89, 92, 94, 95, 97, 98, 99, 100, 102, 113, 115, 116, 117, 123, 129, 130, 136, 140, 141, 161, 162, 163, 182, 191, 193, 213, 215, 231, 259, 266, 270, 276, 317, 318, 322, 360, 390, 391, 397, 433, 439, 440, 442, 468, 585, 866, 867, 869, 872, 873, 874, 880, 883, 886, 899
- Raz, Gidona, 76
- Riklis, Eran, 345, 431
- Rushdi, Fatima, 27
- Safady, Adib, 454, 455, 870
- Saffuriya, 38, 108, 147, 148, 156, 167, 178, 183, 198, 204, 209, 252, 253, 259, 260, 279, 394, 829, 836, 840, 842, 843, 847, 853
- Salim, Shaden, 53, 861, 870
- Samara, Rania, 378
- Ṣandūqa, Raġāʿī, 243, 409, 410, 547, 863, 867, 871
- Shade, Radi, 50
- Shalaby, Mahmoud, 454, 870
- Shammas, Anton, 63, 72, 73, 141, 895
- Shiokhi, Raed, 52, 862
- Shlewet, Afif, 2, 82, 83, 466
- Shuʿfat, 99, 113
- Sleiman, Elia, 82
- Sleiman, Faraj, 86, 436, 454, 722, 870
- Stanczak, Jonatan, 61
- Sulaymān, Hišām, 73, 78
- Talhami, Reem, 2, 51, 52, 60, 112, 151, 242, 407, 408, 410
- Tamim, Mohammad, 434
- Tannous, Khouloud, 78, 86, 434, 438, 443, 444, 446, 447, 871
- Tarabay, Hanin, 60, 864
- Tavori, Doron, 66, 140, 431
- Teatronetto, 33, 87, 172, 177, 181
- Tel Aviv, 26, 33, 67, 68, 69, 73, 137, 140, 172, 177, 181, 215, 261, 320, 374, 428, 430, 431, 450
- Théâtre Al-Balad, 129, 196
- Théâtre de la Liberté, 15, 60, 61, 70, 129
- Théâtre Khan, 67
- Théâtre Naam, 52, 59, 60, 70, 118
- Théâtre Public d’Umm al-Fahm, 81
- Titī, Muhamed, 52, 60, 864, 865
- TNP/El-Hakawati, 36, 50, 51, 52, 53, 67, 70, 89, 113, 130, 140, 213, 241, 375, 384, 385, 407, 408, 409, 411, 432, 433, 438, 454, 455, 467, 468, 861
- Toren, Ilan, 64, 66, 70
- Toutah, Daoud, 53, 861, 871
- Touzani, Sam, 81
- Trabshe, Adnan, 50, 78, 375, 824
- Tulkarem, 47
- Umm al-Fahm, 81, 140, 182
- Wahbi, Youssef, 27
- Wakeem, Wael, 197, 199, 454, 870
- Wannous, Saadallah, 37, 67, 72, 377, 378, 380, 381, 382, 383, 468
- Watad, Muhamad, 64
- Westphal, Bertrand, 28, 29, 30, 31, 32, 41, 43, 142, 143, 255, 256, 262, 273, 367, 368, 370, 425
- Zahde, Ihab, 52, 59, 60, 862, 868
- zajal, 103, 151
- Zreine, Nicolas, 434
- Zreineh, Nicolas, 52
- Zuabi, Amir Nizar, 2, 77, 453, 454
- Zubeidi, Zakaria, 60
- نجيب, طاهر, 33, 34, 55, 81, 121, 123, 136, 137, 140, 141, 162, 163, 164, 182, 199, 202, 213, 214, 266, 269, 274, 275, 276, 317, 318, 319, 320, 321, 359, 360, 370, 371, 372, 390, 391, 397, 416, 422, 423, 426, 427, 429, 430, 431, 432

Table des illustrations

La pratique théâtrale palestinienne. Carte Najla Nakhlé-Cerruti.	46
<i>Les monologues de Gaza</i> , élèves des 2 ^e et 3 ^e années de l'École d'art dramatique, Ashtar, Ramallah, septembre 2014. Avec l'aimable autorisation d'Edward Mouallem.	98
<i>Les monologues de Gaza</i> , élèves des 2 ^e et 3 ^e années de l'École d'art dramatique, Ashtar, Ramallah, septembre 2014. Avec l'aimable autorisation d'Edward Mouallem.	99
<i>L'histoire de Saïd l'heureux</i> ("حكاية سعيد المسعود"), Festival du Théâtre de l'Opprimé, Naplouse-Hébron-Jéricho-Ramallah, mai 2009, Théâtre Ashtar. De droite à gauche : Bayān Šbīn, dans le rôle du meneur de jeu, une femme du public qui intervient pour suggérer une modification aux deux personnages de l'histoire incarnés par Imane Aoun et Mohammad Eid. Avec l'aimable autorisation d'Edward Muallem.....	116
<i>Dans l'ombre du martyr</i> , Waseem Khair, 2014. Avec l'aimable autorisation de Waseem Khair.....	192
Affiche de la production de <i>Dans l'ombre du martyr</i> (2014)	193
<i>Dans l'ombre du martyr</i> , Waseem Khair, Théâtre al-Lāz, Acre, 24 avril 2015. Photo Najla Nakhlé-Cerruti.....	195
Représentation de <i>Taha</i> à Amman, Théâtre Al-Balad, Festival Hakaya, 11 septembre 2014. Photo Najla Nakhlé-Cerruti.....	196
<i>Taha</i> , de et avec Amer Hlehel, photo Wael Wakeem. Avec l'aimable autorisation de Amer Hlehel	197
<i>Taha</i> , de et avec Amer Hlehel, photo Wael Wakeem. Avec l'aimable autorisation d'Amer Hlehel.	199
Public rassemblé dans le hall avant une représentation d' <i>Un demi-sac de plomb</i> . Page Facebook de la pièce.	231
<i>Un demi-sac de plomb</i> , scène de théâtre d'ombres, représentation du 20 décembre 2013, TNP, Jérusalem. Photo Najla Nakhlé-Cerruti.....	240
<i>Un demi-sac de plomb</i> , scène de théâtre d'ombres. Page Facebook de la pièce.....	241
<i>Un demi-sac de plomb</i> , scène de la bataille de Qastal. Page Facebook de la pièce.	241
<i>Le temps parallèle</i> , Shaden Kanboura, Théâtre Al-Midan, Haïfa, 2014. Avec l'aimable autorisation de Bashar Murkus.....	335
<i>Le temps parallèle</i> , Henry Andrawes, Théâtre Al-Midan, Haïfa, 2014. Avec l'aimable autorisation de Bashar Murkus.....	335
<i>Le temps parallèle</i> , Henry Andrawes (à gauche) et Shaden Kanboura (à droite), Théâtre Al-Midan, Haïfa, 2014. Avec l'aimable autorisation de Bashar Murkus.....	336
<i>Le temps parallèle</i> , Murad Hassan (à gauche) et Doraid Liddawi (à droite), Théâtre Al-Midan, Haïfa, 2014. Avec l'aimable autorisation de Bashar Murkus.	337
<i>Le temps parallèle</i> , de gauche à droite : Ayman Nahas, Henry Andrawes, Shadi Fakhr al-Din, Doraid Liddawi et Murad Hassan, Théâtre Al-Midan, Haïfa, 2014. Avec l'aimable autorisation de Bashar Murkus.....	338
<i>Le temps parallèle</i> , Doraid Liddawi (à gauche) et Murad Hassan (à droite), Théâtre Al-Midan, Haïfa, 2014. Avec l'aimable autorisation de Bashar Murkus.	338
<i>Le temps parallèle</i> , Doraid Liddawi, Théâtre Al-Midan, Haïfa, 2014. Avec l'aimable autorisation de Bashar Murkus.....	339
<i>Le temps parallèle</i> , de gauche à droite : Ayman Nahas, Henry Andrawes, Murad Hassan, Khwala Ibraheem, Shadi Fakhr al-Din et Doraid Liddawi, Théâtre Al-Midan, Haïfa, 2014. Avec l'aimable autorisation de Bashar Murkus.	339

<i>Le temps parallèle</i> , de gauche à droite : Doraid Liddawi, Henry Andrawes et Murad Hassan. Théâtre Al-Midan, Haïfa, 2014. Avec l'aimable autorisation de Bashar Murkus.	344
<i>Un demi-sac de plomb</i> , Reem Talhami, TNP/El-Hakawati, Jérusalem, 2 décembre 2014. Photo Najla Nakhlé-Cerruti.....	406
<i>Un demi-sac de plomb</i> , Reem Talhami, TNP/El-Hakawati, Jérusalem, 2 décembre 2014. Photo Najla Nakhlé-Cerruti.....	406
<i>Un demi-sac de plomb</i> , Raġā'ī Ṣandūqa (à gauche) et 'Abd al-Salām 'Abdūh (à droite), TNP/El-Hakawati, Jérusalem, 2 décembre 2014. Photo Najla Nakhlé-Cerruti.	407
<i>Un demi-sac de plomb</i> , Reem Talhami, Kan'ān al-Ġūl et Raġā'ī Ṣandūqa (de haut en bas). Page Facebook de la pièce.....	408
<i>Un demi-sac de plomb</i> , Kan'ān al-Ġūl, TNP/El-Hakawati, Jérusalem, 2 décembre 2014. Photo Najla Nakhlé-Cerruti.	409
<i>D'autres lieux</i> , Khoulood Tannous, Théâtre Al-Midan, Haïfa, 2017. Avec l'aimable autorisation de Bashar Murkus.....	442
<i>D'autres lieux</i> , Shaden Kanboura, Théâtre Al-Midan, Haïfa, 2017. Avec l'aimable autorisation de Bashar Murkus.....	443
« As-tu déjà serré un homme sans bras ? »	443
<i>D'autres lieux</i> , Henry Andrawes (à gauche), Khoulood Tannous (de dos), Raaeda Ghazale (à droite), Théâtre Al-Midan, Haïfa, 2017. Avec l'aimable autorisation de Bashar Murkus.....	444
« Il a embrassé des arbres qui n'ont pas de branches pour l'enlacer » :	444
<i>D'autres lieux</i> , Henry Andrawes (au fond), Khoulood Tannous (à gauche), Hussam al-Azza (à droite), Théâtre Al-Midan, Haïfa, 2017. Avec l'aimable autorisation de Bashar Murkus.	445
« Une danse folle après une victoire dont tu ne connais pas le sens » :	445
<i>D'autres lieux</i> , Raaeda Ghazale (au fond à gauche), Henry Andrawes (au milieu), Shaden Kanboura (au fond à droite), Théâtre Al-Midan, Haïfa, 2017. Avec l'aimable autorisation de Bashar Murkus.	445
<i>Condoléances</i> , de gauche à droite : Henry Andrawes, Amer Hlehel, Adib Safady, Khalifa Natour. TNP/El-Hakawati, Jérusalem, 22 août 2016, photo Najla Nakhlé-Cerruti.....	453
Série d'espaces de représentation. Yousef Anastas.	456
Pièces collectées (2013-2017). Carte Najla Nakhlé-Cerruti.	468

Annexes

Annexe 1 : Tableau des pièces collectées

Lieu	Date	Auteur/Compagnie	Traduction	Titre original
Acre	1992	Samia Qazmuz Bakri	<i>L'allée</i>	"الزاروب"
Acre	2002	Afif Shlewet	<i>Je meurs si je meurs</i>	"بموت إذا بموت"
Acre	2010	Afif Shlewet	<i>Les aveux d'un prostitué en politique</i>	"اعترافات عاهر سياسي"
Beit Jala	2013	Eid Aziz/Al-Harah	<i>L'aveugle</i>	"العميان"
Beit Jala	2014	Taha Adnan	<i>Bye bye Gillo</i>	"ياي باي جيلو"
Beit Jala	2014	Eid Aziz/Al-Harah	<i>L'histoire du zoo</i>	"قصة حديقة الحيوان"
Chatila		Muhammad 'Id Ramaḍān et Muhammad al-Šulī	<i>La princesse et le soleil</i>	"الأميرة والشمس"
Chatila		Muhammad 'Id Ramaḍān et Muhammad al-Šulī	<i>Les histoires de 'Iwaḍ</i>	"حكاية عوض"
Chatila		Muhammad 'Id Ramaḍān et Muhammad al-Šulī	<i>La chute de la deuxième identité</i>	"سقوط الهوية الثانية"
Chatila		Muhammad 'Id Ramaḍān et Muhammad al-Šulī	<i>Les histoires de notre pays</i>	"حكايات بلدنا"
Chatila		Muhammad 'Id Ramaḍān et Muhammad al-Šulī	<i>La veste, Maḡbūr !</i>	"الجاكيت يا مجبور"
Chatila		Muhammad 'Id Ramaḍān et Muhammad al-Šulī	<i>Le phénix</i>	"طائر الفينيق"
Chatila		Muhammad 'Id Ramaḍān et Muhammad al-Šulī	<i>Né de la lune</i>	"مولد القمر"
Chatila		Muhammad 'Id Ramaḍān et Muhammad al-Šulī	<i>L'éléphant, Ô roi du temps !</i>	"الفيل يا ملك الزمان"
Chatila		Muhammad 'Id Ramaḍān et Muhammad al-Šulī	<i>La princesse et le soleil</i>	"الأميرة والشمس"
Bethléem	2010	Rami Kheder/Diyar	<i>Des tableaux apeurés</i>	"لوحات خائفة"
Bethléem	2011	Rami Kheder/Diyar	<i>Nimrud</i>	"نمرود"
Bethléem	2012	Rami Kheder/Diyar	<i>En dehors</i>	"خارج المكان"
Gaza	2012	Ma'mūn Ḥaṭīb	<i>Ils sont tous nos enfants</i>	"كلهم أبنائي"
Gaza	2010	Ḥālid Ḥammāš	<i>La perle</i>	"اللؤلؤة"
Gaza	2014	Samāḥ al-Sib'āwī	<i>Histoires d'une ville sur la mer</i>	"حكايات مدينة على البحر"
Gaza	2014	Écriture collective/Association al-Basma pour la culture et les arts	<i>Les coulisses du cœur de Christine</i>	"كواليس قلب كريستين"
Haifa	2008	Mas'ūd Hamdan	<i>La cape rose du diable</i>	"ملاءة الشيطان الوردية"

Haïfa	2008	Mas'ûd Hamdan	<i>Le jeu du coffre et de la balance</i>	"لعبة الصندوق والميزان"
Haïfa	2011	Bashar Murkus	<i>Le Balibalibil</i>	"البليباليل"
Haïfa	2013	Bashar Murkus	<i>Un nouveau Moyen-Orient</i>	"شرق أوسط جديد"
Haïfa	2014	Bashar Murkus/Al-Midan	<i>Le temps parallèle</i>	"الزمان الموازي"
Haïfa	2016	Bashar Murkus	<i>L'année de la neige</i>	"سنة الثلجة"
Haïfa	2017	Bashar Murkus	<i>D'autres lieux</i>	"أماكن أخرى"
Haïfa	2005	Alaa Hlehel	<i>Diab</i>	"دياب"
Haïfa	2014	Amer Hlehel	<i>Taha</i>	"طه"
Haïfa	2016	Khalifa Natour	<i>La route des abeilles</i>	"طريق النحل"
Jérusalem	1972	François Abou Salem/TNP	<i>L'obscurité</i>	"العتمة"
Jérusalem		François Abou Salem/TNP	<i>Le clown</i>	"المهزج"
Jérusalem		François Abou Salem/TNP	<i>Une petite pièce</i>	<i>Little play</i>
Jérusalem		François Abou Salem/TNP	<i>Sacco Vanzetti</i>	"ساكو فنزيتي"
Jérusalem	1973	François Abou Salem/TNP	<i>Bulletin météorologique</i>	"نشرة أحوال الجو"
Jérusalem	1973	François Abou Salem/TNP	<i>Le trésor</i>	"الكنز"
Jérusalem	1975	François Abou Salem/TNP	<i>Lutte libre</i>	"كفاح حر"
Jérusalem	1976	François Abou Salem/El-Hakawati	<i>Lorsque nous sommes devenus fous</i>	"لما انجنينا"
Jérusalem	1977	François Abou Salem/TNP	<i>Les hommes du couvent de l'olive</i>	"رجال في دير الزيتون"
Jérusalem	1977	François Abou Salem/TNP	<i>Au nom du père, de la mère et du fils</i>	"باسم الأب والأم والابن"
Jérusalem	1980	François Abou Salem/TNP	<i>Mahjoub Mahjoub</i>	"محجوب محجوب"
Jérusalem	1982	François Abou Salem/TNP	<i>Les mille et une nuits</i>	"ألف ليلة وليلة"
Jérusalem	1984	François Abou Salem/TNP	<i>Histoire de l'œil et de la dent</i>	"حكاية العين والسن"
Jérusalem	1990	François Abou Salem/TNP	<i>Omar Khayyam</i>	"عمر الخيام"
Jérusalem	1990	François Abou Salem/TNP	<i>Omar Khayyam</i>	"عمر الخيام"
Jérusalem	1993	François Abou Salem/TNP	<i>Belle et bête</i>	"جميلة والوحش"
Jérusalem	1993	François Abou Salem/TNP	<i>Belle et bête</i>	"جميلة والوحش"
Jérusalem	1992	François Abou Salem (adaptation)/TNP	<i>La conférence des oiseaux</i>	"منطق الطير"
Jérusalem		François Abou Salem (adaptation)/TNP	<i>Les émigrés</i>	"المهاجران"
Jérusalem	1994	François Abou Salem/TNP	<i>Jéricho année zéro</i>	"أريحا عام صفر"
Jérusalem	1997	François Abou Salem/TNP	<i>L'épopée de Gilgamesh</i>	"ملحمة جلجامش"
Jérusalem/Gaza	1997	François Abou Salem/TNP	<i>L'histoire de Kufur Shamma</i>	"قصة كفر شما"
Jérusalem		Hussein Al-Barghouthi/TNP	<i>Non, il n'est pas</i>	"لا لم يمت"

			<i>mort</i>	
Jérusalem		François Abou Salem/TNP	<i>Betty</i>	"بيتي"
Jérusalem		Imad Metwalli/TNP	<i>L'autre moitié</i>	"الشقيق"
Jérusalem	2002	Kamel El Basha/TNP	<i>Le coq du djinn ou la clé</i>	"ديك الجن أو المفتاح"
Jérusalem	2006	Kamel El Basha/TNP	<i>L'aveugle</i>	"الأعمى"
Jérusalem	2006	Kamel El Basha/TNP	<i>La terre maudite</i>	"الأرض الملعوننة"
Jérusalem	2008	Kamel El Basha/TNP	<i>La guerre de l'opium</i>	"حرب الأفيوم"
Jérusalem	2010	Kamel El Basha/TNP	<i>Un demi-sac de plomb</i>	"نص كيس رصاص"
Jérusalem	2010	'Āzzām Abū Sa'ūd/TNP	<i>De Jérusalem avec amour</i>	"من القدس مع حبي"
Jérusalem	2010	François Abou Salem/TNP	<i>Dans l'ombre du martyr</i>	"في ظل الشهيد"
Jérusalem	2011	Kamel El Basha/TNP	<i>Les stations de Martin Luther King</i>	"محطات مارثين لوثر كينغ"
Jérusalem	2011	Tawfiq Fayyad/TNP	<i>Abū Ġābir l'hébronite</i>	"أبو جابر الخليلي"
Jérusalem	2012	Kamel El Basha/TNP	<i>Le marié</i>	"العريس"
Jérusalem	2012	Théâtre des Quartiers d'Ivry/TNP	<i>Antigone</i>	"أنتيجونا"
Jérusalem	2013	Théâtre des Quartiers d'Ivry/TNP	<i>Zone 6</i>	"زون 6"
Jérusalem	2015	Adel Hakim, Théâtre des Quartiers d'Ivry/TNP	<i>Des Roses et du jasmin</i>	"ورد وياسمين"
Jérusalem	2013	Abdelfattah Abusrour/TNP	<i>Des vérités</i>	"حقائق"
Ramallah	2006	Ashtar	<i>Des femmes sous les projecteurs</i>	"نساء تحت الضوء"
Ramallah/Gaza	2010	Ashtar	<i>Les Monologues de Gaza</i>	"مونولوجات غزة"
Ramallah	2013	Adaptation de Muhammad Id à partir de la pièce <i>Le voyage de Handala</i> de Saadallah Wannous/Ashtar	<i>Le voyage de Reda</i>	"رحلة رضا"
Ramallah	2015	Ashtar	<i>Les monologues syriens</i>	"مونولوجات سورية"



Pièces collectées (2013-2017). Carte Najla Nakhlé-Cerruti.

Annexe 2

"בטווח יריקה"

"رکب"

À portée de crachat, 2006

"בטווח יריקה"

Texte de la version originale en hébreu, non publié.

Avec l'aimable autorisation de Taher Najib

IN SPITTING DISTANCE

בטווח יריקה
מאת טאהר נג'יב

משחק – חליפה נאטור
© כל הזכויות שמורות לטאהר נג'יב
2006 אפריל
גירסת תיאטרונטו

מערכה ראשונה : רמאללה, תחילת הספירה

רמאללה.

יוצאים מהבית לבלות למרות שאין איפה לבלות.

בתי הקפה, המסעדות הפאבים והבארים של רחוב רוכב אף פעם לא משכו את הצעירים האלה לכן הם יוצאים לרחוב.

אין במה להיתקל, ולכן מסתיימת לה ההליכה ברחוב רוכב.
כאלף איש מתמקמים להם בכל צד של הרחוב, בשורה אחת.

כאלף צעירים משקיפים מכל צד על הכאלף בצד השני וככה כמעט עד חצות.
כלום הם לא עושים. חוץ מלירוק.
בכל מקום הם יורקים, לכל עבר, בכל זמן נתון ובקצב מסחרר.
כל אחד יורק ביום את מה שלוקח לי לירוק במשך... שנה.
מתעוררים בבקר, פוקחים עיין שמאל, יורקים.
פוקחים עין ימין, יורקים. קמים מהמיטה, ניגשים למקלחת, יורקים.
שמים מים לקפה, יורקים.
שמים שתי כפיות קפה בתוך הקומקום, יורקים.
מוסיפים סוכר, יורקים, או שלא מוסיפים סוכר אבל כן יורקים.
מעשנים סיגריה פותחים עיתון בקר יורקים.
נפרדים מהבית יוצאים לעבודה, יורקים.
הולכים עד למרכז העיר לוקחים טרנזיט, יורקים.
מגיעים לעבודה, יורקים.
גומרים יום עבודה, יורקים.
חוזרים הביתה יורקים.
מתקלחים, יורקים.
אוכלים ארוחת ערב יורקים.
יוצאים לבלות יורקים.
יורקים ויורקים ויורקים ויורקים...
לכל אחד יש את הטכניקה האישית שלו, אף אחד לא דומה לשני.
אחד עושה את זה מלווה בקול, אחד עושה את זה בשקט מופתי.
יש כאלה שהטפו שלהם ארוך, יש כאלה שמסיימים את היריקה ללא כל טפו, ויש כאלה שמשפריצים את הרוק
מבעד למרווח בין השיניים הקידמיות.
משם הם יורים את הרוק שלהם.
יש כאלה שיורקים בצד השמאלי של הרחוב וכאלה שיורקים בצד הימני שלו...
מה יש לאנשים בפה שהם חייבים לירוק כל חמש דקות?

זה בגלל הכיבוש.
אין כיבוש ברמאללה.
הכיבוש ברמאללה נגמר.
רמאללה שוחררה באוסלו.
זה למה אני אוהב את נורבגיה.

לא נשאר לי מאוסלו כלום חוץ מהפנטזיה.
לרגע נדמה היה שאוסלו משחררת ערים כבושות. נדמה היה. נדמה.
אלא שאוסלו שחררה אותי רק מדבר אחד, מהפנטזיה!
מהפנטזיה שאילו הייתי נפלט מהזין של מלך נורבגיה הייתי מוגדר בצורה ברורה, חדה ולא ניתנת לבלבול: הנסיך!
הנסיך הנורבגי! איי...

אבל ברמאללה כיום אין, אין, אין יותר כיבוש...
עובדה שהתחמקה לנו ממש מתחת לאף.
כל עוד לא נקלוט שאין יותר כיבוש, רחוב רוכב עם אלפי היורקים, יהיה תמיד תחת כיבוש?
כיבוש כאן.
כאן אמרתי?

רמאללה,
תחילת הספירה או תחילת הספירה לאחור.
מי סופר? זוזו תספור. זוזו...זוזו בואי...זוזו יצאה ואני אפילו לא יודע לאן.
זוזו בואי.

בואי אני אומר. בבקשה זוזו השעה שש בערב ויש לי הצגה בשבע. היום אני לא מאחר להצגה. בואי כבר. בואי מתוקה שלי, בואי אלי, מה עוד אני צריך לעשות שתחזרי אלי? מה? טוב טוב טוב, לא מאכיל אותך יותר אוכל יבש ולא נוזף בכך יותר "זה לא" ו " זה אסור" ו... זוזו אני כבר מוכן לצאת בשם אלוהים... אני מבטיח ללכת איתך ברחוב רוכב, אנחנו נטייל ברחוב, נפגוש כמה חברים, נגיד שלום יפה ונמשיך, יש לי הצגה הערב ואני כבר באיחור, טוב אני יוצא...

העיר מוקפת. צעצועי ענק חגים בשמי רמאללה, רחוב רוכב הולך ונסגר. כמה מכוניות בודדות חותכות את האוויר, שום דבר לא זז.

לאן שאני לא מפנה את המבט, לאן שאני לא מסתכל, הכל מוכן ומזומן להתפוצץ. הזכוכים, הם העדות היחידה לעובדה שהיורקים כולם היו כאן ועכשיו כבר לא. איך זה שבתוך שבריר של שבריר של שנייה נעלמו כולם מהרחוב, התאדו, מה? בלעה אותם האדמה? האדמה מתכוננת לגרגר, לשאוב ולבלוע דם. התיאטרון רחוק ממני רק חמישים מטר. אבל כלום לא פתוח חוץ מבית-המרקחת. מה? בערב כזה?

בערב כזה יכול להיות קהל לתיאטרון? בעצם.

לאן אני רץ?

למה אני נלחם להגיע לתיאטרון כאשר ההתרחשות היא מחוץ לאולם התיאטרון? מה קורה? להסתובב ולחזור הביתה? המרחק מפה עד לתיאטרון שווה בדיוק למרחק מפה עד לבית. אם אני ממשיך לכיוון התיאטרון, וצולפים, מפוצצים, יורים, או כל סוג של פעולה אשר תהפוך אותי לעפר ואפר, עדיף שזה יתפוס אותי בדרך לעבודה כשאהיד ולא בדרך הביתה כמתקפל. למה אני כל כך עסוק באופן שבו אמות? מה כל כך מעסיק אותי איך ומתי אהפוך לאפר?

לתיאטרון!

לנשום ולשרוד, לשרוד ולנשום.

לנשום, לנשום.

לנשום אוויר,

לנשום גז,

לנשום את ריח הירי,

לנשום את קולות הירי,

לא משנה לנשום מה, רק לשרוד זוזו, לשרוד.

לא משנה מה זוזו, רק לנשום זוזו, לנשום.

את תנשמי את אוסלו, אני אנשום את מיקרוניזיה.

איפה את? זוזו? זוזו שלייהיי! פוצייהיי!

עשרים שחקנים יורדים לחדר ההלבשה לנשום. אני לא מצליח להבדיל בין ריח הבמה לריח שנכנס מהחלון. חיסולים ברחוב ונקמות על הבמה. מכוונות מלחמה ברחוב ועל הבמה זיעה. ההבדל היחיד הוא שעל ההצגה בחוץ אף אחד לא שילם כרטיס. במערכה השנייה שתתחיל אוטוטו אין פשע נגד האנושות אשר אני לא מבצע.

אין טבח בגברים, ילדים, זקנים ונשים אשר אני לא משלים.

משלים ובוכה. אני שלא הייתי בטוח שאגיע היום בשלום לתיאטרון נעלם על הבמה ונבלע בדמותו של אלזיר סאלם אשר הפכה לרקוויאם האובססיבי שלי ברגע זה של חולשה. אני יודע שאני חלש, אילם, חסר יכולת, חסר אוניס... אני לא מרגיש יותר את הבדלי הזמן בין הבמה ומחוצה לה.

אני לא מצליח יותר לאתר את הקו השקוף והדק שאדלג מעליו כדי לעלות לבמה. חלל הבמה נפתח, פוער את פיו והופך כל רחוב רוכב לבמה אחת ענקית אשר עליה מתרחשת הטרגדיה. הזמן שלי מתבלבל לו בדיוק כמו הרגשות שלי כלפי המערכה השנייה. לא עוד לחשוב על נכון או לא נכון, לנפץ את כל המוסכמות, להתפשט ולגלם דמות

אשר חושבת אחרת ממני, מעיזה אחרת ממני, ויודעת יותר ממני איך יוצאים מהמבוך הזה. דמות שלא שואלת יותר מידי שאלות ושלא דופקת כל חשבון מוסרי. לא צריך להמציא יותר טיעון מוסרי לפעולה בלתי מוסרית. הערב, על הבמה, אני לא מוצא את הזעזוע שלי. אני לא מזועזע להשמיד שבט שלם ועובדה זו מזועזעת אותי. מזועזע אותי לחשוב שלא אוכל יותר להיות מזועזע. אני פוחד. אני בפירוש משקשק מרוב פחד. אני לא מזועזע שברחוב רוכב, בערב סתווי זה רק בית-המרקחת פתוח וארבע מאות אזרחים באו לראות את אלזיר סאלם כדי שיהיה להם מה לדמיין בזמן אימפוטנטי זה. לא מזועזעת אותי ההזדהות שלהם עם הדמות ההירוואית הזאת שלא שייכת לשבט או להסטוריה, אפילו לא רכושו של הסופר שיצר אותה או של השחקן שמגלם אותה. הדמות ההירוואית שייכת לעם שזקוק לה.

באותו ערב הבנתי שהעולם התהפך על פיו.

בזמן ההצגה החברה שלי מרמאללה השאירה הודעה שהיא בעיר ושאאסוף אותה בדרך חזרה. כן כן, גם ביום כזה, ואני אכן אוסף אותה.
ראית את זוזו?
שוב פעם איבדת אותה?
למה תמיד את עונה לי בשאלות?
למה תמיד אתה מקבל אותי עם אותה שאלה?
למה אף פעם אי אפשר לקבל תשובה פשוטה לשאלה פשוטה?
למה אתה אף פעם לא מתעניין בשלומי קודם?
זוזו זוזו זוזו זוזו?
זוזו?

לאן כולם נעלמו?
מה הם עושים עכשיו?
הם יורקים?
אלה יורקים. אלה יוריייייייקים ומחרבניקים.
למה כל האנשים שעומדים ברחוב כל הזמן יורקים?
למה לדעתך?
אני שאלתי קודם.
למה?
זה בגלל הכיבוש.
נו באמת, תהיה אינטליגנט.
מה. אינטליגנט?
תהיה קצת יותר עמוק.
בום טראח...
בום בום בום בנג בנג בנג . . . בנג.
לא יודע, לא יודע, לא יודע!
למה לירווייוווק עלינו דרך צעצועי ענק?
כי אנחנו יורקים ולירוק זה לא יאה!
יאה?
לא נאה.
נאה?
זה לא יפה.
אבל אנחנו... הפלס... הער... פה... שם... ארבעים ושמו... שישים ושב... אל נק... יחד עם אלנקס... מפה ומשם, מבפנ... מבחו... הקו היר... הפליט... הישר... השטח...

יורקים כי הם מחרבנים?
למה אנחנו? למה עלינו כל הזמן יוריייייקים?
מה בנו כל כך מגרה? כל כך מפתה? וכל כך מושך את הזרים לבוא ולירוק עלינו? לבוא ולרכב עלינו? מזה אלף שנה, הצלבנים, הטורקים האנגלים ועכשיו גם אלה... מה בנו כל כך מגרה, מושך, מחרמן ודוחף את הזרים לעלות לרכב עלינו? מה בנו כל כך רוכבאבל?
רוכבאבל?
עושה כל כך נוח וטוב עד כדי אורגזמה לרוכב ולנרכב בו בזמן.

אלוהים תעזור אותם, בשם אלוהים תפסיק את זה.

עוזבים את רמאללה. אני רץ הביתה כדי לאסוף את הדברים שלי, יש לי מזוודה אחת גדולה ואני דוחף את החיים שלי לתוכה. בקושי רב מספיק לבגדים וכמה ספרים. אין מקום לנעליים השחורות. מה?
אני לא אשאיר את הנעליים השחורות ברמאללה כי אני לא יודע אם ומתי אני אחזור. אני יורד לרחוב ומתחיל לרוץ לכיוון היציאה, לקלנדיה, לחפש מונית, טרנויט. כל דבר שיוציא אותי מרמאללה לפני שהיא תיפול. אני לא יכול ולא רוצה שעניי יעידו על כך. זוזו?
מסריח באוויר כל כך מסריח שבא לי לירוק. אני לא יכול להרשות להם לסגור אותי ברמאללה מאחורי מחסומים ולמנוע ממני לטוס בעוד שבוע לפריז. יורקים ויוריייייקים. מרקה מומרמקה שורבת דם מטבווח'ה. הם יחפשו בכל פינה ברמאללה, הם יכנסו לתיאטרון ויחברנו על הכסאות, יהרסו את המכשירים, הם ישתלטו על הטלוויזיה המקומית ויקרינו סרטי פורנו. קולוניאליזם כחול לכל דבר. הם לא יהיו שונים בכל צורה שהיא מהכובש הצרפתי באלג'יר. רק שהאלג'יראים כן שונים מהיורקים כי הם כבר הקריבו את המליון שלהם ואנחנו עוד רחוקים מזה מאד.

מערכה שניה: פריז, סימן מאלוהים.

פריז שישה חודשים אחרי.
אני ניגש למטבח ומוזג את שארית האספרסו בשביל שנינו ומתחיל להסתובב סביב עצמי כי כזה אני לפני טיסה. לוגם את הטיפות האחרונות של הקפה האחרון וניגש למזוודה. היא משתיקה את המוזיקה ונועלת אחרינו. אנחנו לוקחים מטרו מריפובליק עד לאופרה ומשם ניקח אוטובוס ישיר עד לשדה, ל"שארל דהגול". אני החלטתי, מה שלא יקרה היום, אני, את סבלנותי לא מאבד. את עשתונותי לא מאבד. אני לא מוותר על עוד אספרסו באופרה כי מסתבר שנחכה עשרים דקות עד לאוטובוס הבא. לשער שש עשרה של השדה אנחנו נכנסים, שותים כוס יין ונפרדים בחיבוק שבמהלכו יכולתי לספור את כל חוליות עמוד השדרה הגמיש שלה, והמרקד תמיד כשהיא נצמדת אלי, והפעם נצמדנו... נשיקה ארוכה, היא מסתובבת ויוצאת מהשדה בלי פעם אחת להביט אחורה... אני ניגש לפקידה, נחמדה וצעירה.

אני מניח בפניה את הדרכון הכחול שלי מלווה במעטפה עם כרטיס הטיסה בפנים. היא שולפת את הכרטיס מתוך המעטפה ומעיינת בו, פותחת את הדרכון ומעיינת בו ולבסוף מביטה בי ומעיינת גם. מבטה של הפקידה חוזר אל הדרכון, אלי, ומשם עוד פעם לדרכון, מביטה שוב בי, שוב בדרכון, בי. עכשיו בכרטיס, בי, ועוד פעם שוב בי ושוב פעם בי, מביטה בדרכון ומשם מבטה מדלג אלי, שוב פעם בכרטיס, בי, בדרכון ואז מביטה בי. ממני היא חוזרת אלי ונתקעת עם מבטה בי כשהיא מרימה את ידיה ועיניה פקוחות לרווחה בתמהון:

“Qui est le monsieur?”

"מי אתה?"

“C'est écrit Mademoiselle”

"זה כתוב לך גבירתי"

“C'est écrit sur le passport Israelien mais sur le ticket écrit Palestinien donc, qui est le monsieur?”

“Mademoiselle, l'Israelien c'est moi, et le Palestinien c'est moi. C'est la meme personne”

“Comment la meme personne?”

“La meme parce que je suis Palestinien avec Israelien passeport.

Pourquoi?”

"Pardon"
 "Pourquoi avec deux "zuzu? (identites? /Noms? a.e)"
 "לי אפילו אין שני זוזו"
 "D'accord, comment vous appelez-vous?"
 "Je suis"...
 "Comment vous appelez-vous?"
 "J'ai dit que c'est ecrit"
 "מסיה, מדובר בבעיה"
 "בעיה? אני רוצה לדבר עם האחראי."
 "Monsieur, comment vous appelez-vous?"
 "Je suis"
 "וואי וואי וואי וואי האחראי לא מאשר"
 "Qu'est-ce que c'est que ca? ..."

הפקידה מהנהנת ומחייכת מאוזן לאוזן, ואומרת לי ספק ברצינות ספק בצחוק:
 תוכיח עכשיו, פה, שאתה פאלאסטיניא וגם אזראיליא בו בזמן. -
 פרדו? להוכיח מה? שאני מה שאני? שאני מי שאני? באמת? מדמואזל, האם באמת יש מצב -
 שהיום אני לא טס? אני לא מתרגז, לא עצבני, לא משתולל, לא מאיים, לא מתפרע ולא כלום, אני רק
 מבקש לדעת.
 אז היא מטה את גופה קדימה, לעברי, ממש ממש קרוב, די קרוב, מאוד...
 - מיסיה... תקשיב טוב ותנסה באמת להבין אותי: אתה פלסטינאי, עם פספורט יזראלי, רוצה לטוס לתל אביב, עם
 שני שמות שונים על כרטיס הטיסה והדרכון ובעשירי לספטמבר!!! מיסיה, האם אתה באמת, אבל באמת ממש,
 ממש באמת מיסיה... האם אתה באמת מאמין שאתן לך לעלות למטוס?
 אני באופן אינסטינקטיבי נצמד אליה עוד יותר ומגיע לטווח לחישה:
 -"נו נו נו. באהבה רבה אני מקבל את העונש לשהות עוד עשרים וארבע שעות בפריז.
 אני לוקח את המזוודה, את המסמכים ותופס רכבת ראשונה למרכז העיר. ניגש לסוכנות הנסיעות, מסביר לפקיד מה
 הבעיה והוא מוציא לי כרטיס טיסה אחר לאותה שעה, למחרת. אני לא חושב הרבה ומיד אני מתכוון להגיע אל העץ,
 העץ ההוא ליד הנהר, לאופניים. וואו וואו וואו וואו בפריס וואו וואו וואו... אני מתקשר לספר לה, היא עונה
 אחרי צלצול ראשון.
 היא תגיע בעוד כחצי שעה, כבר אחת אחר הצהריים ואני אמור ברגע זה להיות באוויר. אני מתחיל להריץ בראש
 את מה שהתרחש היום בשדה. את זה שהייתי צריך להוכיח שאני מי שאני ומה שאני, ועוד נכשלתי כשלון חרוץ.
 עובדה, אני פה על גדת הסן ולא באוויר בדרך לתל אביב. אני מתחיל אפילו לחייך מכל הסצנה הזאת. אין עוברי
 אורח פה בדרך כלל, אבל תנועת ספינות התיירים, אף פעם לא מפסיקה. כל פעם שהם קולטים שאני יושב שם,
 התיירים מנופפים לי לשלום, מנהג מוזר אצל בני האדם כשהם הופכים לתיירים, ולא שלא שיתפתי איתם פעולה,
 לא, נופפתי בחזרה אליהם עם תנועת יד חזקה וגדולה עוד יותר משלהם. אני גם לא מבין מה אני עושה פה היום.
 הסיפור בשדה מתחיל להיות יותר ויותר מצחיק, אז אני מתחיל לצחוק. לא לחייך, אלא ממש ממש לצחוק. אני לא
 יכול לעצור את ההתפרצות וגם לא כל כך רוצה, אז אני צוחק ואפילו בקול שהולך ומתגבר. פתאום הרגשתי ממש
 לא נעים מזה שאני יושב לבד וצוחק כמו מטורף. אז אני שולף את הפלאפון ועושה כאילו שאני צוחק באמצע שיחה
 עם מישהו. אבל אני נמצא בארץ זרה והכל מותר, יש פתגם בערבית שאומר... (בערבית), ארץ שאתה לא מכיר אף
 אחד, שם, אתה יכול להוריד מכנסים ולהרבן, שם. אבל אני שלא יכולתי הבוקר להמריא לארץ מולדתי, כבר מזמן
 לא מרגיש פה זר. בודאי לא יותר מאשר במולדתי. מולדתי נקבעת לפי הכרית עליה אני מניח את ראשי באותו
 לילה. אני מביט סביבי ומגלה שעמדה שם במשך כחמש דקות.
 - עם מי אתה מדבר בפלאפון?
 - איתי.
 - זה נראה ככה, מה? מה קרה?
 - הפקידה בשדה לא נתנה לי לטוס היום.
 - למה לא נתנו לך לטוס? -

"moi le Palestinien et moi l'Israelien c'est le meme ma cherie"
 "merde"

- מזל. הוצאתי כרטיס למחר.

, מה התאריך מחר? ATO-

- האחד עשר בספטמבר.

- וואי וואי הם לא רצו להטיס אותך בעשירי, אז יקבלו אותך באחד עשר לספטמבר.

- אקזאקתומו.

- תהיה חגיגה.

לעזאזל אני כל כך אוהב את העובדה שאני צריך לטוס בתאריך הזה. הגורל רצה בזה בדיוק כמו שהגורל הביא אותי לפה והגורל שולח אותי חזרה למולדת. לעזאזל, זה מצליח להצחיק אותי, ואפילו מחר אמשיך לצחוק. לעזאזל ארץ הדמים שלא מרשים לי לטוס אליה בגלל שהוריי נתנו לי שם אחד והמקצוע החליט על שם אחר. לעזאזל כל מה שמתרחש שם כמעט שנתיים. לעזאזל עם התיאטרון הישראלי, הם יחכו לי יום אחד, אני חיכיתי כל חיי. לעזאזל. לעזאזל זה טוב במיוחד שאני לא צריך לדבר פוליטיקה. הפוליטיקה נכשלה ואת מקומה כבש השיגעון. השיגעון שלנו מול חוסר השפיות שלהם וחוסר השפיות שלהם מול השיגעון שלנו. לעזאזל מלחמת החורמה של כל אחד, ולעזאזל, חייב בסוף לצמוח מזה הגיון כלשהו. לעזאזל כל כך טוב. כל כך טוב שאוסאמא סיפק סיבה להשאר עוד יום אחד בפריז. לעזאזל ארץ הדמים, לעזאזל, לעזאזל מוסר, לעזאזל, לעזאזל, לעזאזל. שכולם יחכו לי יום אחד כי אני, חיכיתי כל חיי.

אני משחרר לה את האופניים ובשלי אני לא נוגע. הפעם נחרוש את פריז עם זוג אחד של אופניים, ואלה יהיו שלה. אתה תפדל ואני אשב על הכידון. לה, יש אופניים כמו אלה משנות החמישים או השישים. אופניים כאלה שיש להם כידון רחב. אני קופץ בדהרה לדירה ושולף מהמיטה את הכרית שלי ומניח על הכידון. כמו ג'נטלמן אני מזמין אותה לעלות כשהיא נשענת לי על הכתף. מבולבר וולטר התחלנו לנסוע לכיוון בסטייל, אני מקיף את הכיכר חמש פעמים עד שאנחנו מחליטים לאיזה כיוון נמשיך, וכרגיל סאן מישל תמיד מנצח. כשהיא יושבת ככה על הכידון אני לא רואה כביש, לכן כל הזמן היא משעינה את חלק גופה העליון כולו על החזה שלי. אני, למען החיבוק הזה מוכן לחרוש לא רק את פריז, אלא את צרפת כולה. שנינו זה הדבר היחיד שזו בפריז. למרות שהסמטאות והרחובות של העיר שאני מסרב להיפרד ממנה, הומים באנשים סביבנו, אבל אני לא יכול לשמוע הרבה מעבר לנשימות שעולות ויורדות לי קרוב מאוד לאוזן וזה נעים, זה שווה, זה כל כך אינטימי אפילו רומנטי אני מעזי להודות. מסאן מישל אני חותך לסאן ג'ירמא לאורך סאו ג'ירמא דיפרי. אנחנו עוצרים לרגע בקפה מולייר, שותים בירה אחת על הבר בעמידה, וממשיכים לסאן אנטוא, סאן מור ולשתלי.

כבר שלוש לפנות בוקר, מתחיל לטפטף והחום של השעות האחרונות נשבר. היא נצמדת אלי, אני עוזב את הכידון ומניח את ידי על המותניים שלה, כך שכל פעם שאנחנו צריכים לפנות שמאלה או ימינה, אני צריך לסובב לה בהתאם את המותן. היא מרימה את רגליה על כתפיי ומטה את ראשה לכיוון הגלגל הקדמי... מון שרי, היא מתחילה לצעוק, מון שרי, אתה יודע שעכשיו כשהראש שלי הפוך, אני כן יכולה לראות לאן אתה לוקח אותי? אני רוצה בחזרה אל העץ, לעץ שלנו. אני שהבטחתי לקיים כל מה שתבקש, לא נותר לי אלא לסטות מאה שמונים מעלות ולדהור לכיוון העץ. העץ, באותו מקום ושום דבר בו לא השתנה. העץ הזה לא יצטרך וגם נראה שלא ירצה בחיים לקחת מטוס ולעוף ממקום למקום.

בשבילה, הטיסה שלי מחר, משמעותה, שבחיים לא נוכל אחר כך להמשיך יחד. אני לא מבין את זה כל כך, אני לא מקבל את זה כל כך, אני לא מציית לזה בכלל.

אני באתי לפריז עם ידיעה מראש שאני לא נקשר לשום דבר אשר לא אוכל להיפרד ממנו תוך עשר דקות. אני לא לא מאמין שהנסיעה שלי היא בזבוז זמן כמו שהיא טוענת, אבל כשהמולדת קוראת לי אני מוכרח לציית. אין תירוץ אחד בעולם למה לא לנסוע ולשחק בהצגה על האכזריות הקולוניאליסטית כאשר המלחמה בארץ משתוללת מאז ומעולם מאותן סיבות. אני לא יכול גם להיות כל כך רחוק מהכאוס למשך זמן כה רב, כי אחרת לא אוכל יותר לחיות בו, להבין אותו, לעכל, לספוג, לשאוף את הכאוס. אני לא יכול לתת לכאוס ולשיגעון להצטבר מבלי שאסע מדי פעם לשאוף חלק ממנו. אחרת זה יביס אותי, זה יעלים אותי, זה יחרפן לי את המוח. אני מוכרח מדי פעם לנסוע כדי לשלם את התשלום האישי שלי לכאוס.

באתי לפריז אחרי שעזבתי את רמאללה כדי להגן על חופש הרצון שלי, כך שאין לי שום כוונה לעשות כל דבר בניגוד לרצוני החופשי והמוחלט. אני רוצה לנסוע בחזרה גם אם זה במחיר היחסים שלנו. גם אם המחיר יהיה פרידה.

היא לוקחת את ידי ומושכת אותנו. כמו גדולה, ללא היסוס ועם כל הכוח היא מתחילה לרקוד. ריקוד שבו נפילה, והתרוממות בעת ובעונה אחת, צעד אחד קדימה וצעד אחד אחורה בעת ובעונה אחת, נחיתה והמראה, אהבה ושנאה,

רוך וקשיחות..... את יפה, את כל כך אצילה כשאת רוקדת... את.... היא סותמת לי את הפה עם הפה ולוקחת אותי לתוך ריקוד המוות שלה, כך היא בחרה לקרוא לו...

שוב אני מרגיש טיפות של גשם. אל תעשה את זה... אל תיסע. קבל את גזירת השמיים. אל תהיה עקשן. אני רוצה אותך כל כך. מה יהיה אחר כך? למה שאחר כך כן תרצה וכן תוכל להיות שם כאשר קודם לא יכולת? מה השתנה שם שמספק לך ערבות, מה השתנה שם?

על מה אתה בונה תגיד לי, על מה? מה עם כל מה שתכננו לעשות? מה איתנו? אני לא מתכוונת בשום פנים ואופן להיות שם כי שם לא מאפשרים לאף אחד לבוא ולחיות כמו בני אדם. אני לא רוצה להתחיל חיים חדשים שם כאשר אני בעיצומם של החיים פה. אתה גם רוצה להיות פה, רק שאתה לא מודה. זוזו... לא נשאר זמן למקלחת. השעה שבע ואני צריך להיות בעוד פחות משעה בשדה התעופה....

... בונג'ור...2002האחד עשר בספטמבר

בשדה אנחנו שותים אספרסו על הבר, אולי האחרון באמת, אם יתנו לי לטוס. אני ניגש עם המזוודה ונעצר שוב מול אותה הפקידה מאתמול. בונג'ור, אני אומר בקולי קולות, ושולח מבט חטוף לחברתי כדי לראות איך היא חוגגת. בונג'ור, הפקידה עונה. מיד כשהיא מזהה אותי. היא שולפת בהתרגשות את הכרטיס, מעיינת, מביטה בדרכון, בי, ושואלת אם יש לי עוד מזוודות להעמיס לתא המטען, מזוודות עלאק. אני נפרד מהחברה שלי עם נשיקה בעיניים וצועד לעבר מעבר הגבול מבלי להביט פעם אחת אחורה.

סוף כל סוף אני מול דוכן המעבר. אני מניח את המסמכים שלי כולל הדרכון מול הפקיד ובונג'ור...נעים כזה. הוא פותח את הדרכון, רואה את השם, מתרומם, יוצא אל מחוץ לדוכן ומבקש אותי לבוא איתו. אני, שלא ראיתי אצלו התנהגות כזאת בזמן שעמדתי בתור הארוך, לא מבין מה פשר הקרקס שהוא מפגין. אני מודה שאת זה, בפירוש לא אהבתי.

הוא עושה צעד אחד לכיוון שלי ואומר: מסיה, אני צריך שתענה לי על כמה שאלות בבקשה. בונג'ור, אני לא אאשר שקוראים לי איך שקוראים לי, עד שלא תודה שהקפיצה הגרנדיוזית שלך באה מכיוון שאני פלסטיני שבא לטוס באחד עשר בספטמבר ואני אומר את זה עם כל הרוגע שבעולם. ווי מסיה. יש לנו היום הנחיות יוצאות דופן מהשגרירות הישראלית, הוא מתגונן משהו. וואלא, אני מרגיע אותו. בטוח שצריך לקבל הנחיות יוצאות דופן ביום יוצא דופן כזה. תעשה כל מה שאתה נדרש לעשות ואני בהחלט אשתף פעולה. פאסק סי ני פא פרסונאל, אליא ניה פא פרובלם. מסיה, אני אתן לך מספר עד שאבדוק את הדרכון. וואלא, אין שום בעיה, תרגיש חופשי לעשות את מה שמוטל עליך, אבבבל עד שתסיים, אני מבקש אספרסו וכוס מים, אם אפשר סודה זה אפילו עדיף. שם, ליד, היה ספסל עם ארבעה מושבים, אני מתיישב באמצעי. שתי דקות והאיש חוזר עם מגש של, אספרסו, כוס מים, ובאונטי. יותר טוב מזה, לא יכולתי לקבל ואני מקבל אותו בברכה. האיש מתנצל על שלא מצא סודה והולך. הפספורט עדיין אצלו. חמש דקות מאוחר יותר, האיש חוזר בלוויית שלושה גברים מזוקנים, לבושי גלביות לבנות וגובהה של הנמוך שביניהם, לא פחות משני מטר, לא פחות. אני רואה שהם צועדים לכיוון הספסל שלי, זה לא נראה טוב. זה נראה שמקטלגים אותי לא נכון. כשרק עשרה מטר מפרידים בינינו, אז אני מבין באופן סופי, מוחלט ובלתי משתמע לשתני פנים שאכן הם מובלים אלי. הגבוה ביותר יושב במושב הקיצוני, הגבוה בינוני, מתיישב לידו וגם לידי והאחרון מתיישב במושב הקיצוני האחר, גם כן לידי. הוא מתמקם לו במושב, ומברך אותי בברכת, אלסאלאמו עלאיקום ואראחמאתו אללאה וברקאתו. בונג'ור החזרתי לו ונסתי משם ללא כל עיקוב. אם זה נכון או לא נכון מה שאני עושה, אני לא יודע, אבל דבר אחד אני כן בטוח בו, שזה, ממש לא חסר לי, לא היום בכל אופן. האיש חוזר אלי עם הדרכון בעשר עשרים וחמש, חמש דקות לפני ההמראה. אני פונה לכיוון המטוס אך הוא מתחיל ללכת יחד איתי.

בונג'ור, אני לא מבקש ללוות אותי אני מקבל את זה שהיית צריך לבדוק. מסיה, אני בכל זאת אלוה אותך. אני לא צריך את הפיצוי הזה. ווי מסיו, אני פשוט חייב ללוות אותך לתוך המטוס. חייב? ווי, אלה ההנחיות היום, אני חייב. טוב, בוא, וכך שנינו צועדים לכיוון המטוס כשהוא מאחורי. בפתח של המטוס הוא לוחץ לי יד ומאחל לי, בון וויאג! אני מביט לתוך המטוס אשר מכיל כמאה חמישים נוסעים. כולם יושבים במקומותיהם, חגורים ומחכים להמראה. אני שצריך להגיע למושב עשרים ושבע, עלי לחצות כמעט את כל המטוס. לא אהבתי שמאה חמישים איש מביטים בי, כאילו שרק עכשיו הבינו למה בעצם המטוס עדיין לא המריא. מצד אחד הכניסה שלי למטוס הרגיעה אותם, הנה אוטו טו המטוס ימריא, אך מצד שני, האם המטוס ימריא כאשר "הדבר הזה" יהיה יחד אתנו באוויר?! אני שעדיין רגוע בדיוק כמו שהבטחתי לעצמי, כמו שחקן מאותגר, מקבל עלי את התפקיד שהנוסעים תפרו לי ומחליט לשחק אותו עד הסוף. אני מתחיל לצעוד באיטיות מורטת עצבים לכיוון המושב שלי, שום דבר בעולם לא בוער, לא ממהר

לשום מקום. בדרך אל מושב מספר עשרים ושבע, תנועותי הפיזיות הופכות לחדות, פתאומיות, בלתי צפויות מהסוג שאתה לא יודע אף פעם איך תסתיים לה התנועה.
אם למשל גירד לי קצת, טיפה בגב, אז התגובה שלי היתה כאילו מישהו תוקף אותי מאחורה, אם סתם נדמה היה לי שזבוב חלף על פני, אז התגובה היתה כאילו אני מתאגרף עם מישהו. אישה אחת שהחזיקה תינוק על הברכיים, שלחה מבט ישיר אלי אשר נשא בתוכו את כל התפילות האפשריות, שבשם אלוהים, בשם הפעוטה שיושבת לה על הברך, בשמה, בשם כולם ובשמי שלי, שלא "אעשה את זה", שאתחרט. שאספור עד עשר או לפחות עד שלוש. אב ובנו ישבו להם שם וכבר עם כניסתי למטוס, הם כנראה הבינו שאלי, הם יהיו הכי צמודים בטיסה. אני חוגר את גופי בהקפדה שלא מאפיינת אותי, זה טקס שנמשך כמעט דקה וחצי.

המטוס מתחיל לנוע, והפעם, לראשונה בחיי, ובכיף, כיף שלא יתואר, פספסתי את ההצגה המשמיעה והמשעממת של הדיילות אשר מסבירות לך איך הכי כדאי ועדיף להתרסק במקרה של תאונת מטוס. ממליצות לך על החלק בגופך שכדאי ועדיף שיתנגש ראשון עם האדמה בנפילה מגובהו של אלוהים, אלוהים שלא חס לפני רגע על האישה והתחנונים שלה. אני שיעדו לי את התפקיד מבצע אותו בשמחה רבה, מה עוד שהחלטתי שהיום, מה שלא יקרה, אותי לא יוציאו מהשלווה.
פריז, עם כל החוויות שלי, הולכת ומצטמצמת, הולכת וקטנה, מתרחקת, ומתכווצת עד כדי קופסת גולואז, פריז מתרחקת, אני מתרחק גם, פריז נעלמת... א ו ר ו ב ו א ר... פור לא וויל דו לא לומייר.

מערכה שלישית: תל אביב.

תל אביב, כבר כמעט ערב והחבר שלי סאסא אמור לאסוף אותי. המטוס בולם בסוף המסלול והנוסעים מתחילים לברוח החוצה מהמטוס. לי אין ממה לברוח ואין לי לאן לברוח כך שאני מוצא את עצמי באופן טבעי, יוצא אחרון מהמטוס. יוצא? אני רק מוציא את ראשי לנשום את אוויר המולדת, הגוף עדיין בתוך גוף המטוס, אני רואה אותו מיד, כן, מיד קלטתי את איש הביטחון שעמד קרוב למדרגה הראשונה של סולם המטוס והוא נראה בפירוש מחכה, מסתבר שמחכה לי.
איזה כבוד המולדת מעניקה לי אחרי יותר מחצי שנה שלא הייתי בה. אני מסמן לאיש הבטחון את מה שאני חושב, ובגרנדיוזיות מפליאה. למה? למה? למה פה על המסלול? זו בהחלט קבלת פנים השמורה לפחות לראשי ממשלה. מה אני? מי אני שאתה עושה לי קבלת פנים כזאת? האיש סימן לי עם הידיים, רד. רד. טוב אני יורד, לאן יש לי לפנות חוץ מאשר הישר אליך? הוא מסמן שוב אותו סימן של, רד. רד. נו רד. אני רק לא מבין למה על המסלול, בדרך כלל זה קורה, אם קורה, אז שם בטרמינל. האיש מסמן לי עוד פעם את אותו סימן, רק שהפעם עם פעולה קצת שונה, משהו כמו רד כבר. כמה זמן אני אחכה לך? טוב אני בא. אני יורד במדרגות לא לפני שאני מלטף, מרגיש, מתענג, מודד, מתבונן ונפרד מכל מדרגה ומדרגה, ליתר דיוק שש עשרה מדרגות. אני, עם תיק הגב עלי, נעמד סוף כל סוף מולו בלי להוציא הגה.
גוד איבינינג סיר, אתה מדבר עברית?

לא גוד איבינינג, לא בוקר טוב ולא עמאיאת, כדי שאני אאשר שקוראים לי איך שקוראים לי, אני מבקש ממך להודות שמדינת ישראל עורכת לי קבלת פנים שלואי הארבע עשרה בחייו לא זכה לה, בגלל שאני פלסטיני עם דרכון ישראלי שטס חזרה למולדתו באחד עשר בספטמבר, מאשר? כן אדוני, הוא עונה. מיד מגיע למסלול ג'יפ ויוצאים ממנו אישה ועוד שני אנשי ביטחון, האישה ניגשת ישר אלי ומציגה את עצמה כקצינת ביטחון. אנחנו כבר הסדרנו את עניין קבלת הפנים על המסלול, אני רק מבקש לעדכן שעד שתסיימו את הבדיקות שלכם, אשמח לקפה בוך, כוס מים... זהו אכלתי מספיק מתוקים היום. תקבל מה שמגיע לך, תעלה בבקשה לג'יפ. אני שואל אם אני עצור? לא, האישה עונה, אתה מעוקב לבדיקה. לכמה זמן, אני מברר. כמה זמן שיידרש.
אני מחליט יותר לא לשאול שאלות, אני קרוב מאוד להשיג את היעד, לעבור את היום הזה מקצהו האחד עד לקצהו השני מבלי לאבד את השלווה אפילו פעם אחת ואני מתעקש על זה.
בטרמינל איש הביטחון מבקש ממני להוריד את התיק על הרצפה. למה? למה על הרצפה? זה מלוכלך. לא, זה נקי ותסתכל בעצמך הוא אומר ומצביע על חדר בקצה המסדרון, שם, הוא אומר, תוכל לחכות וגם לקבל את הקפה שביקשת.

בחדר הקטן היו כעשרה אנשי ביטחון שכולם צפו בטלוויזיה התלויה על הקיר. אני יושב ומסתכל בטלוויזיה ופתאום, השוט הראשון שאני נתקל בו זה המטוס ששיסף את בנין הסחר העולמי ובום וטראך וטראק וזוזוזוז בום טראאאך וואו וואו וואו קיס קו סי קסא?? מירד בין אוסאמה, יא אלללאא לא לא לא... אני אף פעם לא ראיתי את זה בצורה כזאת שלמה, את כל ההתנגשות, ואיפה לעזעזל, הגורל בחר להראות לי את זה. בעברית...מה זה? למה?

למה? אני בהלם, אני פשוט בהלם מבן לאדן וכושר התכנון השטני שלו. זה מדהים, זה מפחיד, למה? מה קרה לעולם שאני צריך לראות מחזה מחריד כזה. הקצינה חזרה אלי עם הדרכון, התנצלה על העיכוב, ושחררתי. סאסא חיכה לי בחוץ כמתוכנן, חיבוק חזק ואנחנו יוצאים לתל אביב. מיותר לציין שהכל מריח אחרת ממה שהורגלתי בחצי שנה האחרונה. ליד בית קפה ברחוב קינג ג'ורג' אני מבקש לרדת לשותות משהו קר. אנחנו עוצרים ליד בית הקפה. איש בטחון מקבל את פנינו, אני מברך אותו בברכת בונסואר. הוא עונה לי ברוסית. שולחן לשניים בבקשה אני אומר לו, כי ככה זה בפריז, רק שהמאבטח הזה, לא הבין מה לעזאזל אני מתייחס לעצם קיומו. אנחנו מתיישבים ומיד אני פונה לסאסא בשפת האם שלנו, שו בתחב תשרב, בירה? מיד כשאני מסיים את השאלה, האנשים סביבי מתנפלים על המלצרית שתביא חשבון, שתביא את החשבון, ומה קורה עם החשבון, בבקשה חשבון, הלו מה עם החשבון, מה קורה עם החשבון, סליחה? חשבון? זה לא החשבון שלי, אבל לא משנה אני אשלם... זו היתה סמפונויית התגובות לשאלה שלי לסאסא, שו בתחב תשרב, בירה? אנחנו מקבלים את הבירות שלנו. בית הקפה התרוקן.

סאסא שואל אותי איך היה היום שלי.

קח אותי לדירה אני מבקש.

אני לא עשיתי שום דבר מיוחד שיהפוך את היום הזה לשלי. ובכלל, מהבוקר אני טס עם תחושה של טיסה ללא מקום. היום הזה הוא לא שלי. אני לא עשיתי דבר שיזכיר לי אחר כך את התאריך הזה. ובכלל, היום הזה כבר שייך למישהו אחר.

הישרדות, הפכה למטרתם של אלה היורקים ואלה שיוריקים. אני נועדתי למשהו, משהו מסוים שיכול להשתנות מרגע לרגע, משהו שיכול להיות הכי טפל בעולם אבל משהו ששייך לי ורק לי. המשהו הזה יכול להיות הכי טיפשי בעולם, הכי מזערי, אבל אני נועדתי לו. אם לירוק, אז בשביל משהו, למען משהו, מישהו, כל דבר אבל לחיות רק כדי לירוק? אני שורד סאסא. מה לעזאזל מניע אותנו לשרוד? מה? מולדת? המולדת מסתבר שהיא לא יותר מכרית רק תלוי איפה היא מונחת. אילו ידעתי שאני אשרוד רק כדי למצוא את עצמי חי בתוך כל הריק הזה, כל הרוק הזה, כל תעלות הרוק האלה, בטח משהו היה עוצר אותי.

טוב, אני נכנס לעשות מקלחת, (שר בערבית) בטטה, קישואים, גזר, תפוחי אדמה, בצל, שיני שום שלמים, למעלה רוזמרין ולא מעט שמן זית...

כמה זמן כבר עבר מאז?

-מאז מתי?

מאז שהתחילה המלחמה.

-איזה?

חם פה... חם פה, חם מאוד. אני אסגור את הווילונות שיישאר חושך. יום חדש. השמש חזקה בארצנו. השמש פה חזקה שאי אפשר שלא להסתנוור ממנה. לא אוכל פה, כמו שנהניתי לעשות שם, לתקוע את המבט ישר אל מול השמש. השמש שלנו חזקה. תסגרו את הווילונות, תמתחו את הלילה. תמתחו אותנו. אל תתנו לו לחלוף. המולדת שלי מוצפת. מסתירה ממני את החזון ומותירה אותי עירום ושקוף אל מול גורלי, כמו השמש שסינורה אותי שלוש פעמים. בפעם הראשונה כשהבטתי בה, בפעם השנייה כשהבטתי בה, בפעם השלישית כשניסיתי להסתיר אותה עם שקית ניילון.

אני לא רוצה בוקר. מרגיש קור אימים ולהמון הסובב אותי נוטפים הזיעה והרוק, קור אימים.

תמתחו את הלילה מהקצה האחד עד קצהו האחר של הלילה.

"ركب"

Publié à Haïfa, Dār al-Rāya li-l-našr, 2014

طاهر نجيب

جميع الحقوق محفوظة لدى المؤلف.

تموز 2006

الفصل الأول

رام الله، بداية العد الميلادي..

رام الله.

بطلعوا من البيت يسهروا مع انه ما في وين يسهروا.

المقاهي, المطاعم وبارات شارع ركب ولا مره شدوا هذول أشباب وعشان هيك بنزلوا عالشارع.

ما في بايش يدقموا و هيك بتنتهي كسدرتهم بشارع ركب.

حوالي الف شاب بصفوا عكل رصيف, سرب واحد .

حوالي الف بتفرجوا بكل جهة عالحوالي ألف اللي صافين قبالهم بالجهة الثانيه, و هيك لنص الليل.

بسووش ولا اشي.

غير انهم بتقوا.

بكل محل بتقوا, بكل اتجاه, كل الوقت وبسرعة بتدوخ.

اللي بتفه الواحد منهم باليوم بوخدني سنة تأتفه.

بفيقوا الصبح, بفتحوا العين الشمال بتقوا.

بفتحوا العين اليمين بتقوا.

بقوموا من التخت, بروحوا عالحمام بتقوا.

بسخنوا مية القهوه, بتقوا

بسقطوا معلقتين قهوه بالغلايه, بتقوا.

بضيفوا معلقة سكر بتقوا, او ما بضيفوا سكر, اما اه بتقوا.

بولعوا سيجاره, بفتحوا الجريده, بتقوا.

بطلعوا من البيت عالشغل, بتقوا.

بنزلوا عالبلد, بركبوا ترانزيت, بتقوا.

بوصلوا أالشغل, بتقوا.

بخلصوا يوم شغل, بتقوا.

برجعوا عاليبيت, بتقوا.

بتحمموا, بتقوا.

بتعشوا، بتفوا.

بطلعوا يسهروا, بتفوا.

بتفوا وبتفوا.....

كل واحد وطريقته الشخصيه, ولا واحد بتفته بئبه الثاني.

في اللي بطلعوها بصوت وفي اللي بطلعوها عالسكت.

في اللي اتفو تبعتهم طويلة، في اللي بنهوا التفه من غير تفو

وفي اللي بطرشقوا التفه من الفرق اللي بين سنانهم القدماتيات.

من هناك بطخوها.

في اللي بتفوا بناحة الشمال من الشارع وفي اللي بفضلوا ناحية اليمين....

ايش في باثمam الناس بجبرهم يتفوا كل خمس دقائق؟

هذا الاحتلال!

بس ما في احتلال برام الله.

الاحتلال برام الله انتهى.

رام الله تحررت باوسلو.

عشان هيك انا بحب النزويج.

مظليلش ولا اشي من اوسلو غير الفانتازيا.

للحظه تهيألي انه اوسلو بتحرر مدن محتله, تهيأ لي, تهيأ.

الا انه اوسلو حررتني بس من اشي واحد, من الفانتازيا!

من الفانتازيا انه لو انا اطلعت من ظهر ملك النزويج كان وقتها بتسمى بشكل واضح, قاطع وبدون بلبله: "الامير"!!!

الامير النزويجي!!!

اي أي أي.

بس برام الله اليوم ما في, ما في, ما في بعد احتلال.

حقيقه ومرقت من تحت منخارنا.

إذا ما منستوعب انه الاحتلال مش موجود, معناه, شارع ركب بكل متفته راح يضلوا دائما تحت الاحتلال.

احتلال هون.

هون قلت؟

رام الله, بدايه العد او بداية العد التنزلي.

ونو بعد؟

زوزو بتعد!

هيه ولك يا زوزو!

زوزو طلعت مشعارف لوين.

زوزو تعالي.

تعالي بقلك.

من فضلك زوزو الساعة صارت سته وعندي عرض عالسبعه.

اليوم انا مشمتأخر عالعرض.

تعالي.

تعالي زوزتي، تعالي عندي.

ايش اعملك عشان ترجعيلي؟

طيب، طيب، طيب من اليوم وطالع بطعمكيش اكل ناشف، ولا ببهدلك انه:

"هذا لا" و "هذا ممنوع".

انا جاهز اطلع من شان الله...

يوعدك اوخذك عشارع ركب، نتمشى بأشارع.

يمكن نلتقي بأكمن صديق، منسلم ومنكمل.

عندي عرض عالسبعه وانا صرت متأخر.

انا طالع.

المدينه مطوقه!

لعب ضخمه بتحوم بسما رام الله.

شارع ركب بدأ يقل.

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 وهالأ راحوا.

كيف بلحظه، لحيطه، كلهم اختفوا من الشارع كانهم مكانوش؟؟؟

اتبخروا؟

ايش؟

بلعتهم الارض؟

الارض بتستعد تبق، تمتص وتبلع دم.

المسرح بعيد عني بس خمسين متر.

ولا أشي فاتح غير الصيدليه.

ايش؟

بهيك مسا؟

بهيك مسا ممكن بييجي جمهور عالمسرح؟؟؟

اصلا،

لوين بركض؟

لأيش بحارب اوصل المسرح لما الحدث داير خارج المسرح؟

ايش بصيرلي؟

ألف وارجع للبيت؟؟

المسافه منهون للمسرح بتساوي بالزبط المسافه منهون للبيت.

اذا بكمل باتجاه المسرح

وبقنصوني، بفجروني، بطخوني، او أي نوع فعل بحولني لغبار او سكن، بفضل انه هذا يصيرلي بطريقي عالشغل كشهيد

ومش بطريقي عالييت كمتخاذل.

مالي كل هالقد مشغول بكيف راح اموت؟

شو كل هلقد مشغلني كيف ووينتا أتحوّل لسكن؟؟

عالمسرح.

اتنفس وصمد، صمد واتفس..

التنفس، التنفس، تنفس هوا.

تنفس غاز.

تنفس ريحة الطخ.

تنفس أصوات أطح.

مش مهم تتنفسي شو، المهم صمدي زوزو، صمدي.

مش مهم شو زوزو، المهم تنفسي زوزو، تنفسي.

انتي تنفسي اوسلو وانا بتتهده.

وينك زوزو؟

زوزتي؟

بوووتســــي!!!

عشرين ممثل بنزلوا لغرف الملابس يتنفسوا.

انا مشقادر اميّز 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.

بالفصل الثاني اللي مستعد لبدايته، فش جريمه ضد الانسانيه الا وبرتكبها.

فش مذبحه رجال، اطفال، شيوخ ونساء الا وبوفيهها.

بوفي وببكي.

انا اللي مكنتش واثق اليوم اصل للمسرح بامان، بختفي عالخشبه ونبطلع بشخصية الزير سالم، اللي تحولت لمطلبي
الاستحواذي بلحظه الضعف هاي.

انا بعرف اني ضعيف،

اخرس،

غير قادر،

عاجز...

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.

ما بدني 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.

بصدمنيش اني ببيد قبيله كامله، وهاي الحاله صادممتني.

صادمني انو من اليوم وطالع مش رح اقدر انصدم.

انا خايف.

انا برج من الخوف.

مشمصدم انه بشارع ركب بهالليله الخريفه بس الصيدليه فاتحه واربعميه متفرج جاينين يحضروا مسرحية الزير سالم
حتى يكنلهم بأيش يتشبهوا بهذا الزمن العاجز.

مشصادمني تعاطفهم مع شخصية البطل اللي مشتابعه لتاريخ أو قبيله, حتى مش ملك الكاتب اللي الفها او الممثل اللي بتقمصها.

شخصية البطل ملك الشعب اللي محتاجها.
بهديكي الليله فهمت انه العالم انقلب فوقاني تحتاني.

بوقت العرض صديقتي من رام الله تركت لي خبر انها بالبلد واني امرق اخذها. وبالفعل بمرق اخذها.

- شفتي زوزو؟

- كمان مره ضوعتها؟

- ليش دايمًا بتجاوبيني بسؤال؟

- ليش دايمًا بتلاقيني بنفس السؤال؟

- ليش ولا مره باخذ جواب بسيط لسؤال بسيط؟

- ليش ولا مره بتظمن علي انا اول؟

- زوزو زوزو زوزو؟؟؟

- كمان مرة زوزو؟

- لوين كلهم اختفوا؟

ايش بعملوا بهاي اللحظه؟

بتفوا؟

- هذول بتفتفوا وهدولاك بطختفوا.

- ليش الآلاف اللي واقفين بالشارع دايمًا بتفوا؟

- ليش برأيك؟

- أنا سألت أول؟

- ليش؟

- هذا الاحتلال...

. - عن جد, خليك شويه انطلجنط

- ايش انطلجنط؟

- خليك شوي... اعق!

- طاخ طاخ طاخ... طاخ!

بعرفش، بعرفش، بعرفش.

ليش بطختفوا علينا من اللعب الضخمه؟

- لانه احنا منتفتف، والتفتفه اشني مش راقى.

- راقى؟

- مش لائق!

- لائق؟

- مش حلو.

- بس احنا.. الفلسطين.. العر... هون... هناك... الثماني وارب... السبعه وستي... النكب... على النكس... من هون وهناك... من
جوا وبرار، الخط الأخضر... الاجني... الاسرائي... المناطق ... المح...

منتفتف لأنه هدولاك بطختفوا؟

ليش إحنا؟

ليش علينا كل الوقت بطختفوا؟

شو فينا كل هالقد بحرك؟

كل هالقد بغري؟

كل هالقد بجذب الغربا بيجوا يطختفوا علينا؟

بيجوا ويركبونا؟

من ألف سنه.

الصليبيين، الأتراك، الانكليز وهسه هذول.

شو فينا كل هالقد مغري، بشد وبسسخ الغريب انه يطلع ويركب علينا؟

شو فينا كل هالقد روكوبابل؟

- روكوبابل؟

- بعمل كل هالقد مريح ولذيد لدرجة النشوه للراكب والمركوب بنفس الوقت؟

يا رب بكفي، منشان الله وقفهم.

تاركين رام الله.

بركض عالييت الم اغراضى، عندي شنطه وحده كبيره وبحشر فيها كل حياتي.

يا دوب بتوسع او عيي وأكمن كتاب.

فش محل للكندره السوده.

ايش؟

انا بخليش كندر تي السوده برام الله لاني بعرفش اذا ووينتا رح ارجع.

بنزل عشارع وبركض باتجاه الطلعه من البلد, لقلنديا.

بدور عتاكسي، ترانزيت، أي اشي يطلعني من رام الله قبل ما تسقط.

انا ما بقدر وما بدي عيني تشوف سقوطها.

زوزو...

الجو معفن، كل هالقد معفن لدرجة جاي عبالى أتف.

ما بقدر اخليهم يحشرونى برام الله ورا الحواجز

ويحرموني اسافر بعد اسبوع لباريس.

بتفتقوا وبطختقوا.

مرقه.. ممارماقا شوربه دم مطبوخه.

رح يفتشوا كل خزق وخزق 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 بختلقوا عن اللي بتقوا، لأنه الجزائريين آه ضحوا بالمليون واحنا لسه بعاد.

بعاد كثير.

الفصل الثاني

باريس، اشاره إلهية

باريس, بعد ست شهور.

بفوت عالمطبخ بصب الاسبرسو اللي ضل لالنا التتين وبلش ادور حول نفسي لاني هيك انا قبل الطيران.

بشرب القهوة لآخر شفه وبحمل الشنطه.

هي بتسكت الموسيقى وبتقل ورانا.

منركب الميترو من ريبوبليك للاوبرا ومن هناك مناخذ باص دغري لمطار شارل ديغول.

انا قررت، شو ما يصير اليوم مش رح افقد صبري.

سيطرتي مش فاقتها.

بتنازلش عن كمان اسبرسو بالاوبرا بعد ما تبين انه لسه في بعد عشرين دقيقه للباص.

بالمطار مندخل من البوابه سطاش. منشرب كاس نبيذ ومنفترق بعبطه اللي من خلالها قدرت اعد كل مفاصل عمودها

الفكري اللي دايمًا بترقوصوا لما بعبطها، وهالمره

لزيانا...

قبله طويله، هي بتلف وبتطلع من المطار من دون ما مره وحده تتطلع لورا.

انا بتقدم لموظفة المطار، صبيه انيقه.

بقدملها جواز سفري الازرق مع ظرف فيو تذكره الطياره. هي بتسلف التذكرة من الظرف وبتبحر، بتفتح الجواز

وبتبحر، بالآخر بتطلع علي وبرضو بتبحر.

عينين الموظفه يرجعو يبحدوا في الجواز، فيي، كمان مره بالجواز، كمان مره في، بالجواز، فيي. اسا بالتذكرة، فيي، كمان

مره فيي، بتبحر فيي كمان مره، بعدها بالجواز!

من هناك تبخيرتها بتميل علي، كمان مره بالتذكرة، فيي، بالجواز، بالجواز، بالتذكرة، فيي، وقتها بتبحر فيي وبتمسمر

بحرتها لما هي رافعه ايديها ومسلطه عينيها باستغراب:

-Qui est le monsieur?

-C'est écrit Mademoiselle.

-Vous êtes quoi ?

- Palestinien, Mademoiselle.

- Sur le passeport, c'est écrit « Israélien ». Alors, vous êtes quoi ?

- Mademoiselle, moi Israélien, et moi Palestinien. Moi la meme personne.
- Comment ça, la même personne ?
- La même, parce que moi Palestinien avec passeport israélien.
- Pourquoi ?
- Pourquoi quoi ?
- Pourquoi deux nationalités ?
- Deux ? Je n'en ai même pas vraiment une.
- Et... vous vous appelez comment ?
- Je suis...
- Votre nom ?
- C'est écrit sur...
- Monsieur, il y a un problème.
- Un problème ? Quel problème ? Je veux parler au responsable.
- Désolée, ce n'est pas possible. Encore une fois, comment vous appelez-vous ?
- C'est écrit sur...
- Monsieur, Encore une fois, il y a un problème grave.
- Qu'est-ce que c'est que ca !

الموظفه بتهدز راسها بابتسامه عريضه،

ويتقولي بعرفش بمزح ولا جد:

اثبت اساء، هون، انك فلسطيني واسرائيلي بنفس الوقت.

Pardon?

اثبت شو؟؟

اني شو؟؟

اني انا، انا؟؟؟

اني انا مين ما انا؟؟؟

بجد، مدموزيل، في أي احتمال اني اليوم مأسافرش؟

انا مش متوتر، مش متعصبين، بهددش، مشعامل فوضى ولا شي، انا بس بدني اعرف.

وقتها مالت بجسمها وقربت لقدام، باتجاهي، قريب، عن جد عن جد قريب، فعلاً قريب... كثير...

Mensuier

, قرب ذانك وحاول تفهمني:

انت فلسطيني حامل جواز سفر اسرائيلي،

بدك اتطير لتل ابيب، وفوق هذا ب عشرة سبتمبر!!!!

Mensuier :

هل انت فعلا، حقيقه، عن جد عن جد، حقيقه، هل حقيقه عن جد مامن اني اسمحك تطلع عالطياره؟؟

بشكل تلقائي بميل عليها لسا اكثر وبصول لمرمی همسه:

No no no,

بمحبه بقبل العقاب اني اظل كمان اربع وعشرين ساعه في باريس.

بحمل الشنطه، المستندات وبركب أول قطار لمركز المدينه.

بوکالة السفر بشرح للموظف المشكله، بطلعي تذكره ثانيه لنفس الساعه ثاني يوم.

بفكرش كثير وطوالي باخذ طريق الشجره، هذيک الشجره، اللي عالنهري، للبسکالييت.

واو واو واو كمان يوم في باريس واو واو واو...

بتصل فيها اخبارها، بترد بعد الرنه الاولى.

رح توصل بعد نص ساعه.

صارت وحده الظهر.

ببلش استرجع براسي الي صار بالمطار.

انه كنت لازم اثبت اني انا هو انا، وفوق هذا فشلت فشل ذريع.

الدليل اني انا هون على ضفة نهر السين ومش بالجو بطريقي لتل ابيب.

بيبدأ حتى اتبسم من كل المشهد.

فش مراقبين طريق هون بشكل عام، بس حركه سفن السواح، ولا مره بتتقطع.

وكل ما السواح بنتبهوا اني قاعد هون، برفعوا ايديهم يحيوني، عاده غريبه عند البشر لما بتحولوا لسواح.

مش اني ما رديت التحيه، رديتها ورفعت ايدي احبيهم بحركه اكبر واقوى من تحيتهم.

أصلاً انا مشعارف ايش بساوي هون اليوم. القصه بالمطار صارت اتضحك اكثر واكثر، وبديت اضحك.

مش ابتسم، عن جد عن جد اضحك.

مقدرتش ما فرطش من الضحك، ومش كل هالقد بدي امنع حالي، انا فارط من الضحك وكل ما باله صوتي بعلى...

فجأه شعرت محرج اني قاعد لحالي وبضحك زي المهوروس، فشلفت الخلوي وعملت حالي بضحك بنص مكالمه.

مع اني موجود ببلد غريبه،

و "البلد اللي بتعرفش حدا فيها، شمّر واخرا فيها."

بس انا الي مقدرتش اطيير لوطني، من زمان مش حاسس غريب هون.

اكيد مش اكثر من ما بحس غريب بوطني.

وطني بتحدد حسب وين بحط مخدتي.

بتطلع حوالَيّ والا هي واقفه من حوالي خمس دقائق.

- مع مين حكيت بالتلفون؟؟؟

- معي.

- هيك مبين, ايش؟ ايش صار؟؟؟

- الموظفه بالمطار ما خلتنني أطيير اليوم.

- ليش ما خلوك اتطيير؟

-moi le Palestinien et moi l'israelien c'e ne pa lamem personne

-Mon Cherie.

-merde

- بس أنا حظي حلو, لقيت تذكره ليكره.

...Atto-

ايش التاريخ بكره؟

- حداش سبتمبر...

- وآي وآي وآي وآي ما قبلوك بعشره سبتمبر، بستقبلوك بحداش سبتمبر...

-Exactumaint-

- ها ها بكره الحفله!!!

- لجهنم, كل هالقد حابب الصدغه اني بدي اطيير بهذا التاريخ.

القدر بدو هيك، مثل ما القدر جابني لهون والقدر راح بيعثنني لوطني.

لجهنم، هذا قادر يضحكني، وحتى بكره رح اكمل اضحك.

لجهنم وطن الدم اللي مش سامحينلي اطييرله لانه وطني سماني والدوله أعطتني اسم ثاني.

لجهنم كل اللي بصير هناك من سنتين.

لجهنم المسرح الاسرائيلي، خليه يستتاني يوم واحد.

لجهنم. لجهنم كل هلقد مريح اني مش قاعد بحكي سياسه.

السياسه فشلت ومحلها اخذه الجنون.

جنونا قبال هوسهم وهوسهم قبال جنوننا.

لجهنم حرب الابد، بالنهايه حتما من هذا راح يخلق منطق معين.
لجهنم كل هالقد منيح. كل هالقد منيح انه اسامه اعطاني شرعيه اظل كمان اربع وعشرين ساعه في باريس.
لجهنم ارض الدم، لجهنم، لجهنم الاخلاق، لجهنم، لجهنم، لجهنم خليهم ينتظروني يوم واحد لانه أنا ، أنا انتظرت كل حياتي.
بفكها بسكليتها وبسكليتي ما بصيبه.

هالمره رح نحرث باريس مع بسكليت واحد، بسكليتها هي.

آه انت بتبدل وانا بقعد عسواقه.

بسكليتها كلاسيكي من الستينات او الخمسينات.

من هدول الي سواقتهم عريضه.

بطير عالبيت طياره وبسحب مخدتي من التخت ولبسها للسواقه.

مثل الجنتلان بدعيها تركب لما هي متركبي على كتفي.

Saint mechel

طلعنا شقة الباستيل، لفيت الميدان خمس مرات لحد ما قررنا أي اتجاه ناخذ، وكالعاده bolivar voltair من دائما الغالب.

لما هي قاعدتلي هيك عالسواقه مش شايف الشارع، فهي مالت بكل جسمها العلوي وركته على صدري.

انا، عشان العبطه هاي مشمستعد الف باريس وبس، مستعد احرت فرنسا كلها.

احنا الثنين الاشي الوحيد الي بتحرك بباريس. مع انه حارات وشوارع المدينه اللي رافض اني اتركها، ملانه بالناس، بس انا مشسامع أي اشي غير انفاسها اللي بتطلع وتنزل قريب كثير من ذاتي وهذا لطيف، هلقد بسوى، هذا كل هالقد شخصي حتى رومانسي بتجرأ وبعترف...!!!

molierه منمیل للحظه ب saint germain depress على طول saint germain بقص ل saint mechel من على الثلاثه الصبح بدت shateltet ول saint mur ، ل saint antion ومنتشرب بيره وحده مثلجه عالواقف ومنكمل ل انتقط وحم الساعات الاخيره انكسر.

هي بتلرزق في اكثر، بفلت السواقه وبحط ايدي عخصرها وكل ما بدني الف شمال ولا يمين بلانم خصرها.

هي بترفع اجرها عكتافي، بتميل براسها لورا لحد العجل القدماتي...

، بتعرف انه لما راسي مشقلب هيك بقدر اشوف لوين انت ماخذني؟ mon cherie، بدت تصرخ، Mon cherie بدني الشجره، شجرتنا...

انا الي وعدت انفذ كل شي بتطلبه، ما بقيلي غير اني الف ميه وثمانين درجه واسحب لشجرتنا.

الشجره محلها متغيرش عليها اشي.

هاي الشجره مش رح تحتاج او ترضى شي مره انها تشتري تذكره وتطير من محل لمحل.

بالنسبه الها، سفري بكره، معناه انه للابد مش رح نقدر نكون مع بعض.

انا مش هالقد مستوعب هدا الشئ، انا مش هالقد قبلانه وما بدي بالمرة اطيعه.
انا جيت على باريس على أساس اني بتعلقش ولا بأي اشي بقدرش اودعه خلال عشر دقائق.
مش اني مش مامن انه سفري بكره معناه تضبيع وقت زي ما هي بتدعي بس لما الوطن بناديني انا مجبور اطبع.
فش اي مبرر بالدنيا اني مأسافرش لوطني وامثل بمسرحيه عن قسوة الاستعمار, لما الحرب بوطني، من يوم ما قامت الدنيا,
دايره من الاسباب نفسها.

وبقدرش اكون بعيد عن الخبيصه اللي هناك لمدة طويله
لاني بعدها بقدرش اعيش فيها، افهمها، أستوعبها وأهضم الخبيصه.
انا بقدرش اخلي الخبيصه والجنون يتراكموا من دون ما اسافر من مره لمره واستنشق منهم وجبه.
لانه غير هيك هذا بهزمني، بخفييني وبخرفلني مخي.
انا مجبور اسافر من مره لمره منشان أدفع حصتي الشخصيه للخبيصه.
جيت على باريس بعد ما تركت رام الله عشان ادافع عن حرية ارادتي ومعنديش اية نيه أعمل أي اشي ضد ارادتي الحره
والمطلقه.

انا بدي ارجع حتى لو الثمن بكلفني علاقتنا.
فراق. حتى لو الثمن
هي بتوخذ ايدي، ويتشدنا مثل الكبيره، بدون تردد وبكل العظمه بتبدي ترقص.
رقصه اللي فيها الوقعه والفره بنفس الوقت، خطوه لقدام وخطوه لورا بنفس الوقت، هبوط واقلاع. حب وكراهيه. نعمه
وخسونه. كله بنفس الوقت. انتي كل هالقد حلوه، هالقد اصيله لما بترقصي.
هي بتسكر الثم بالثم وبتاخذي لرقصتها، رقصة الموت، هيك هي اختارت تسميها...
كمان مره حاسس الدنيا بتتقط.

تعملهاش...

تسافرش.

اقبل باللي جابو قدرك. تعندش.

كل هالقد بدي اياك.

شو رح يصير بعدها؟؟

ايش بعدها أه بدك وبتقدر تعيش هناك لما قبل مقدرتش؟

ايش تغير هناك وبعطيك ضمان... ايش تغير؟

على شو انتي بتبني قللي؟؟ على شو؟؟

ايش مع كل الي خططنا؟

ايش معنا؟؟

انا ما عندي أي نيّه آجي اعيش هناك، لانه هناك بخلوش أي حدا يعيش زي البني ادمين.

انا ما بدي ابدأ حياه جديده هناك لما حياتي هون بالعلالي.

كمان انتي بدك تكون هون بس انت ما بدك تعترف.

زوزو...

مضلش وقت للحمام.

الساعه سابعه ولازم بأقل من ساعه اكون بالمطار..

Bonjours

حداش سبتمبر الفين وثنين.

بالمطار منشرب اسبرسو على البار. يمكن فعلا اخر واحد، اذا بخلوني اظير.

بقدم مع شنطي وبوقف قدام نفس الموظفه من امبارح.

Bonjours

بقول بصوت يلعلع وبراقب صديقتي من تحت لتحت أشوف كيف حضرتها بتحتفل.

Bonjours

بترد علي الموظفه. طواله اول ما بتتعرف علي بتسلف التذكره بانفعال، بتتقحصها، بتطلع بالجواز، فيني وبتسأل اذا بدي،

أخزن كمان شنطات بيطن الطياره. قللك شنطات قللك...

بودع صديقتي ببوسه بعنيها.

بمشي لمعايير الحدود، من دون ما مره وحده اتطلع لورا.

اخيرا بوصل لنقطة العبور، بحط قدام الموظف مستنداتي من ضمنهم الجواز،

Bonjours

ناعم.

هو بفتح الجواز، واول ما بشوف الاسم، بنط عن الكرسي بطلع منوين مهو وبطلب مني آجي معه.

انا اللي مشفتوش بتصرف هيك طول الوقت وأنا واقف بالدور، مفهمتش شو معنى السيرك اللي عرضه.

انا بعترف انو هذا الشي بصراحه، معجبنيش.

بقدم خطوه لعندي وبقول:

-Munsiours,

من فضلك، انا بطلب تجاوبني على اكم سؤال.

-Bonjours

بعترفش انه اسمي هو اسمي الا ما تعترف انه قفزتك البطوليه سببها اني فلسطيني بده يسافر بحداش سبتمبر وبقول هذا

الشي بكل الهدوء اللي في الدنيا.

-menseiours

تلقينا اليوم تعليمات غير اعتاديه من السفاره الاسرائيليه ، قالها بنبره بدافع فيها عن حاله.

Voilla,

انا بهديه.

طبعاً بدك تتلقى تعليمات غير اعتياديه بهيك يوم غير اعتيادي.

اعمل كل المطلوب منك وانا طبعاً بتجاوب.

Pasc ce ne pas personall ,ellya nest pas problem.

Menseiours,

خذ هذا الرقم لحد ما افحص الجواز.

Voilla,

فش أي مشكله خذ راحتك واعمل المطلوب منك، بس لحد متخلص، انا بطلب فنجان اسبرسو، كاسة مي واذا في صودا احسن واحسن.

على جنب كان مقعد باربع كراسي، قعدت بالنص.

دقيقتين والا الزلمه راجع مع صينييه فيها اسبرسو، كاسة مي وباونتي.

ازكى من هيك ما في واجت عز الطلب.

الزلمه تعذر انه ملقيش صودا وراح . الجواز لسه معه.

خمس دقايق والا الزلمه راجع مع ثلاث زلام بلحي، لابسين دشاديش بيض، طول القصير فيهم، مش اقل من مترين، مش اقل.

انا شايفهم جايبين تلاي، المنظر مبين بطمنش.

مبين حطوني بخانه مش الي.

لما بس عشره متر ظل بينا، فهمت بشكل نهائي، مؤكد وبدون أدنى شك انهم فعلاً جايبين لعندي.

اطول واحد قعد على الطرف، الطويل الوسطاني قعد جمبه وجنبي والأخير قعد بالطرف الثاني، كمان جنبي.

اول ما الأخير زبط قعدته بكرسته حيوني كلهم مع بعض ب"السلام عليكم ورحمة الله وبركاته..."

Bonjours

رديت عليهم ونسلت حالي.

اذا كان صح والا غلط اللي بسويه انا بعرفش.

بس في اشي واحد اه بعرفه , انا مش ناقصني، مش اليوم على كل حال..

الموظف رجعلي الجواز الساعه عشرة ونص الا خمسه، خمس دقايق قبل الاقلاع.

بتوجه للطياره والا هو لاحقني.

Bonjours,

نا بطلبش منك تقلطني, انا متفهم انه كان لازم تفحص.

Ensiurse,

رغم اللي قلته, انا مقلطك للطياره

بس انا مش بحاجه لتعوض.

Oui Mensiurse,

انا ببساطه مجبور اقلطك لجوات الطياره.

مجبور؟؟؟

Oui,

هاي تعليمات اليوم انا مجبور.

طيب،

bon voyage !!!

وهيك مشينا الاثنين للطياره لما هو وراي. على باب الطياره سلم علي وتمنالي

بتطلع بالطياره اللي فيها حوالي ميه وخمسين راكب .

كلهم قاعدين محلاتهم وربطين الاحزمه وبستنوا الاقلاع.

انا اللي مقعدي نمره سبعة وعشرين لازم امرق تقريبا كل الطياره.

معجبنيش انه ميه وخمسين واحد مبخلقين فيّ وكأنهم بس اسا فهموا ايش اخر اقلاع الطياره.

من جهه فوتتي على الطياره روقتهم انه الطياره اسا اسا رايحه تطير، من جهه ثانيه هل الطياره رايحه تطير لما هذا الاش

راح يكون معنا بالجو؟

انا اللي بعدني رايق، مثل ما وعدت حالي زي ممثل محترف بلبس الدور اللي المسافرين طرزولي اياه وبروح فيه لبعيد.

بديت امشي ببطيء بهد الأعصاب لمقعدي, مشمستعجل, عمل, ولا حدا وراي بعصاه.

بطريقي للمقعد سبعة وعشرين، حركات جسمي صارت حاده، فجائيه، غير متوقعه، من النوع اللي بتعرفش ولا مره كيف

الحركه رايحه تنتتهي.

مثلا اذا حكني ظهري شوي، ردة فعلي كانه في حدا خبطني من ورا.

اذا تهيألي انه ذبانه مرقت من قدامي ، رد فعلي وكانني بلاكم حدا.

مره اللي طفلها قاعد على ركبتهارمتني بنظره اللي فيها كل الصلوات الممكنه ، منشان الله، منشان الرضيع اللي نايم على

ركبتها, منشانها، منشان الكل ومنشاني انا، ماعملهاش, اتراجع,

اعد للعشره او على الاقل للثلاثه.

زلمه وابنه قاعدين هناك واول ما شافوني قنت على الطياره فهموا انهم بالجو راح يكونوا اقرب شي علي.

يربط الحزام بدقه بتميزنيش، طقس اللي استمر تقريبا دقيقه ونص.

الطياره بدت تتحرك.

هاي المره ولاول مره بحياتي وبسعاده لا توصف فاتني العرض الممل والكثيب اللي المضيفات بعملوا منشان يورجوك
كيف أحسن ومفضل انك تتفتقت بحالة حدوث حادث جو.

بنصحنك أي ضلع بجسمك مفضل يطج أول شي عالارض بحالة سقوط الطياره من ارتفاع السماء، السما نفسها اللي ما
استجابت قبل لحظه للمره وصلواتها.

أنا اللي فصلولي دور على قدي بلعبه وانا متمتع. أضف الى ذلك انه اليوم قررت، أنا من هدوئي مشطالع. باريس مع كل
اللي عشته فيها قاعده بتختصر، بتصغر، بتبعد وبتتقلص لعلبة

Goulois.

باريس بتبعد، انا ببعده برضه، باريس بتختفي...

Adieu la ville lumière.

الفصل الثالث

تل أبيب

تل أبيب بلشت تعتم. صديقي "ساسه" مفروض ياخذني.

الطياره بتوقف بأخر المسلك والمسافرين ببلشوا يهربوا من الطياره.

انا ما عندي من ايش اهرب وما عندي لوين اهرب ولقيت حالي بشكل طبيعي, آخر واحد بطلع من الطياره.

بطلع؟

انا بس بطلع راسي من قلب الطياره انتفس هوا الوطن, جسمي لساته بقلب جسم الطياره, طوالي شفته, اه, طوالي لقطت

رجل الأمن اللي واقف عند سلم الطياره وهو بدون شك بستنى, مبيين بستنى فيي.

واي واي واي والله تشريفات الدوله محضرتلي بعد أكثر من نص سنه غياب.

بورجي رجل الأمن شو اللي بدور براسي وبمبالغه مدشه.

ليش؟

ليش؟

ليش هون عالمسلك؟

واو هذا الاستقبال ما بصح الال رؤساء حكومه.

ايش أنا؟

مين انا لتحضرتلي هالاستقبال المشرف؟.

الزلمه عملي اشاره بايدو, انزل انزل.

طيب مني نازل. لوين بقدر أروح اذا مش دغري لعندك؟

هو بعملي كمان مره نفس الاشاره بايديه, انزل انزل, يللا عاد.

انا بس مشفاهم ليش عالمسلك, عادة هذا بصير, ان صار, هناك بالترمينال.

الزلمه بأشرتلي كمان مره نفس الاشاره, بس هالمره مع فعل شويه مختلف, اشي زي يللا انزل.

قديش بدي استتناك؟

طيب جاي.

بنزل الدرجات مشقبل ما اتملس, أحس, اتمتع, اقيس, اتمعن, واقترق من كل درجه ودرجه, عشان الصدق هن سطاش.

أنا, مع الشنطه عظهري, أخيرا بوقف قدامه من دون ما افتح ثمي بكلمه.

Good evening Sir,

انت بتحكي عبراني؟

لا غود ايفينينغ, لا صباح الخير ولا عمايات. عشان اصرح انه اسمي هو اسمي. بطلب منك تعترف انها دولة اسرائيل محضرتلي هالاستقبال اللي ما صح حتى للوي الرابع عشر بحياته, لاني فلسطيني حامل جواز اسرائيلي ومروح لوطنه بحداش سبتمبر, بتعترف؟

نعم سيدي, جاوب.

طوالي بوصل جيب للمسلك وبنزلوا منه مره وثنين أمن, المره تقدمتلي دغري وعرفت حالها كضابطة أمن.

احنا رتبنا موضوع الاستقبال عالمسلك, انا بس بطلب لحد ما تخلصوا اجراءاتكم, بسعدني فجان قهوه بوتص, كاسة ميه و... والا بلاش اكلت كثير حلو اليوم.

بتوخذ ايش بطلعلك, اطع عالجبب. بسأل اذا انا معتقل؟

لا, جاوبتني المره, انت موقف للفحص.

لقديش وقت, بستوضح, لقد ما لازم.

بقرر اني مأسألش اسئله زياده عن اللزوم, انا قريب جداً من هدفي, اني أمر هذا اليوم من طرفه الأول لطرفه الثاني بدون ما مره وحده افقد هدوني وانا مصر عهيك.

بالترمينال رجل الأمن بطلب مني انزل شنطتي عالارض.

ليش؟ ليش عالارض؟ مهني وسخه. لا نضيفه اتطلع بنفسك.

قالها واشرلي عغزفه باخر الكوردور, هناك, بقول لي, بتقدر تستنى وتاخذ القهوه اللي طلبتها.

بغزفه صغيره كانوا قاعدين حوالي عشر رجال أمن وبتطلعوا عالتلفزيون لمعلق عالحيط.

قعدت هناك اتفرج وفجأه, أول مشهد بشوفه الطياره اللي قصت بناية التجاره العالميه وبوم طراخ زرزرز وبوم طراخ واو واو واو شو هدا؟ شو هدا؟ كيس كوسي كسا؟ ميرد. يا اللللللله! لألأل. الحقيقه اني ولا مره شفت المشهد من أوله لآخره, كل الخطبه, ووين القدر اختار يوريني اياه. ولك بالعبري... ايش هذا؟ ليش؟ ليش؟ انا مصدوم, انا مصدوم من أسامه وجهنمية تخطيطه. مدهش, بخوف, واو ليش؟ شو صار بالدنيا اللي بخليني اشوف هيك مشهد مرعب.

المسؤوله رجعتلي مع الجواز, اعتذرت عالتوقيف وطلعت.

ساسا استتاني بره مثل ما اتفقنا, عبطه قويه وسافرنا لتل أبيب.

واضح انه كل اشي ريحته غير شكل عن الريحه اللي تعودتلها بالنص سنه الأخيره.

جنب مقهى بشارع كينغ جورج بطلب انزل اشرب اشي بارد. وقفنا السياره جنب المقهى.

استقبلنا رجل أمن, انا بحبيبه ب بونسوار وهو برد علي بالروسي.

طاوله لاثنين بطلب منه, لانه هيك العاده بباريس, الا انه رجل الأمن, مفهمش ليش أصلاً انا معبره.

أول ما منقعد بسأل ساسا بلغتنا: شو بتحب تشرب, بيبره؟

أول ما انهيت السؤال والا الزباين منهالين عالغرسونه تجيب لحساب, تجيب لحساب, ايش مع لحساب؟ لحساب من فضلك.
هلو شو مع لحساب؟ شو صار مع لحساب, هلو؟ لحساب؟

هذا مشحسابي بس بهمش بدفعه ... باليسراكارد, نقدي, الحساب, نقدي, الحساب ... كانت هاي موجة ردود الفعل
لسؤالي لساسا, شو بتحب تشرب, بييره؟

وصلتنا البييره, المقهى فضي.

بسألني ساسا, كيف كان يومي .

انا معملتش ولا شي خاص اللي يحول هذا اليوم الي. أصلا, من الصبح وانا مع احساس اني طابير ولا لمحل .

هذا اليوم تابع لحدا تاني,, هذا اليوم مشيومي. انا معملتش أي اشي يذكرنى بعدين بهذا التاريخ, وأصلا

الصمود, ولا مره قدر يكون هدف بحد ذاته.

الصمود, أصبح هدف اللي بتفتقه واللي بطختفه.

انا انخلقت عشان اشي, اشي معين اللي ممكن يتغير من لحظه للحظه, اشي اللي ممكن انه اتفه اشي بالدنيا بس هو الي وبس
الي.

هذا الاشي يمكن يكون احق اشي بالدنيا, أصغر اشي بالدنيا بس انا انخلقت عشانه.

اذا تفتقه, وقتها عشان اشي, حدا, أي اشي, أما اني أعيش بس عشان اتفتق.

أنا مصمد ساسا. لجهنم ايش اللي بدفعنا نصمد؟ ايش؟ وطن؟

الوطن تبين انه مشأكثر من مخده بس بتعلق وين بحطها.

لو اني عرفت اني رح اصمد بس عشان الاقي حالي عايش بكل هذا الفراغ, كل هذا التف, كل برك التفتقه هاي, كان اكيد
في اشي منعني.

انا داخل اتحمم, كوسا, جزر, بطاطا, بصل, سنان ثومه كامله, فوقهن روزمارين ومش شوية زيت زتون...

قديش وقت مرق؟

من امته؟

من لما بدت الحرب.

أيه؟

حم هون... حم هون, حم كثير.

الشمس قويه ببلادنا.

الشمس هون قويه لدرجه مشممكن 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 اغطيها 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.

تمت

Annexes 3

"نصّ كيس رصاص"

Un demi-sac de plomb, 2010

"نصّ كيس رصاص"

Texte de la version originale en arabe, non publié.

Avec l'aimable autorisation de Kamel El Basha

بسم الله الرحمن الرحيم

مسرحية القدس "نص كيس رصاص"

تأليف: كامل الباشا-القدس المحتلة 2010.

ملاحظات لا بد منها:

مشاهد كراكوز و عيواظ كتبت بتصريف استنادا إلى ما توارثه المخيلون من أدب شعبي.

مشهد دواء الصوت المزعج: كتب كما أورده واصف جوهرية في مذكراته.

أغنية يتجدد فينا العالم، تأليف: الشاعر الفلسطيني صخر حبش.

أغنية بيدو كاس المر، تأليف: الشاعر الفلسطيني لؤي الجبوسي.

لحن الأغنيتين: الفنان الفلسطيني جميل السايح.

اغنية القدس لحنها: عامر الأشهب.

طاقم المسرحية في إنتاج المسرح الوطني الفلسطيني/الحكواتي/2010

كميليا والسيدة والفتاة: ريم تلحمي.

عبد القادر وكراكز: رجائي صندوقه.

عيوده و عيواظ: عبد السلام عبده.

صالح: عامر الأشهب.

إضاءة: رمزي الشيخ قاسم.

رسومات: نزيه المغربي.

مونتاج صوتي للمؤثرات: علي ياسين.

رسالة عبد القادر: سجلت بصوت عبد القادر فيصل الحسيني.

متابعه إداريه وترجمة كتيب: رزان عابدين.

تصميم وإخراج: عبد السلام عبده بالتعاون مع طاقم العمل.

=====

المشهد الأول:

(ساحة استقبال الجمهور وبيع التذاكر ، على بائع التذاكر - ويفضل أن يكون عبد القادر زوج كميليا - أن يسجل في قائمة خاصة أسماء بعض الحضور ومهنتهم وعناوينهم ، ويمكن أن يتعاون صالح أو عبوده معه في ذلك ، وسيتم استخدام هذه القائمة فيما بعد) ، كميليا تتابع بيع التذاكر وترحب بالجمهور بعبارات مرتجلة تخاطب كلا حسب معرفتها به أو تبتكر علاقة معرفة سابقة مع الحضور أو تتعرف إليهم وتتودد إليهم وتشكرهم على حضورهم ، تدخل وتخرج من وإلى قاعة المسرح عدة مرات على اعتبار أنها تتأكد من اكتمال التجهيزات ، ويمكن أن يقاطعها عبوده (جارها) وصالح (ابنها) وعبد القادر (زوجها) ببعض الأسئلة ، كل على حدة ، كما يمكن أن يجتمعوا لديها جميعا في لحظة معينة . تحصي النقود، ويمكن أن تختلف معه في عدها، وتعطي عبد القادر وصالح مصروفهما، كما تحاول إعطاء عبوده ولكنه يرفض كونه هنا لمساعدتها) كل ما سبق يتم أمام الناس في الساحة الخارجية وليس في قاعة العرض.

كاميليا: (في الساحة):

(تقرع الغربال ليتجمع الناس حولها ولا مانع من وجود منصة خاصة لإبرازها، تهاهي المقطع الأول ثم تغني)

اويها شرفتم منازلنا يا أخير الناسي

اويها ياللي محبتكم تاجا على راسي

اويها لولا محبتكم ما انقطعت أنفاسي

اويها ولا درت بلاد عددها انا ناسي

لولولولوليش

بلبل الروض غنا مراعيينا والله يا قوم شرفتم نواحيننا

القدس (البلد مكان العرض) ونابلس سبع براج عالمينا

حيفا ست الملاح عكا تسليينا

رحنا عالشام قلنا الشام تغنيينا جارت علينا الليالي بعنا او اعينا

الله يسعد اوقاتكن يا جماعة، مرة ثانية بحب ارحب فيكوا بشكل جماعي بعد ما رحبت فيكوا بشكل فردي، واشكركم على حضوركم وتلبيتكم الدعوة ودفعكم لثمن التذاكر والمواصلات، وكمان اللي طريقوا بعبيده وحسب حساب ساندويشه وكاسة شاي او قهوه برضو بحب اشكروا، بشكركم باسمي وبالنيابة عن طاقم العمل في قهوة أو للدقة المركز الترفيهي والثقافي على اسم الحج صالح، او مثل ما كان يحب ينادوه: حجي صالح.

حجي صالح، رحمة الله عليه، كراكوزاتي او مخايل مثل ما بيحبوا يسموه في كتب الادب، عمي وابو جوزي، يعني بلا مستحى منكوا قرابه، عاش ومات وما فارق كراكوز ولا عيواظ، اللي بيقولوا عنهم برظو في كتب الادب ما يلي:

عيواظ: متعلم، متزلف، يعني بوجهين مثل كثير من الناس اليوم، زلق اللسان، مثل ما بيقولوا المش مثقفين: لسانو مبري، يتكلم الفصحى بالعامية، بتقدروا تقولوا خالطها، اه، من الطبقة الوسطى، يعني بينفع نقول مسكف، هاظا مين؟ يسلم تمكوا، هاظ عيواظ. اما كراكوز فبقولو برظو في كتب الادب انو: بسيط يعني هبيله بلغة عصرنا، جاهل، هاي بدل ما يقولوا تيس،

سريع الغضب، ايدو فرطه ورجلو كمان – من عامة الشعب، قصدهم من الرعاع يعني اللي لا بيحلوا ولا بييربطوا زينا بلا مستحى منكوا، (في حالة اعتراض احدهم) بقول زينا هو انتا زينا يا ابن الحلال.

نرجع لحجي صالح عمي وحمائي، هاذا بقي من اللي حاملين السلم بالعرض، على قولة طلاب السلامه، في النهار مع المجاهدين يعني بلغة اليوم المقاومه، بلاش يتهمونا بالارهاب، ينقل سلاح ومعلومات ويوزع منشير، وبالليل يفتح القهوة ويطلع قراقوز وعبواظ تيو عظ الناس وينور طريقهم ويفتح عيونهم، هاذا الحكي يا جماعة الخير قبل الثمانية واربعين، قبل النكبة والنكسه والوكسه، الهي يوكس كل اللي وكسونا ونكسونا ونكبونا، قولوا امين! وفي سنة الثمانيه واربعين وبالتحديد يوم ثمانية نيسان

والا اقولكو جوه ابتعرفوا، اتفضلو جوه وشاركونا فرحتنا بافتتاح قهوة او للدقة المركز الترفيهي الثقافي على اسم حجي صالح، اتفضلوا اهلا وسهلا.

=====

المشهد الثاني:

(تدخل الجمهور إلى قاعة العرض، مشهد مستحدث لمقهى ثقافي معاصر، في مركزه خيمة خيال الظل، باب على اليمين، على اليسار مستوى دائري بارتفاع 30 سم عليه كرسي خشبي يجلس عليه صالح مع آلة العود، فاصل موسيقى يعزفه صالح تحت إضاءة خاصة أثناء دخول الجمهور، كميليا تستخدم القائمة التي تم إعدادها في شباك بيع التذاكر لاختيار بعض المشاهدين وإجلاسهم في مكان محدد، بهدف التفاعل معهم لاحقا بشكل خاص وتمييزهم عن بقية الحضور، ولا بد أن توضيح أسباب اختيارها لهم، وبعد ان تنتهي من ذلك)

كميليا:

ومثل ما رحبت فيكو برا برحب فيكوا جوا:

اويها (يرن هاتفها المتنقل) يي علينا! نسيت اطفيه او اعملو صامت (تنظر الى الرقم) الو ايوه لحظه خليك معاي، المحامي! اعذروني يا جماعة الخير، مكالمه مهمه، صالح! دوزن وسمعهن شوية موسيقى لحد ما ارجع! عن اذنكو (تخرج، صالح يشرع بضبط اتة الموسيقية، انقطاع مفاجئ للتيار الكهربائي، نسمع صوت عيواظ ثم تضاء شاشة خيال الظل بالتداخل مع حوار عبوده وعبد القادر وصالح، ومن الضروري أن يظهر المشهدان بالتزامن ودون ربط بينهما على الإطلاق، بمعنى أن مشهد خيال الظل يأتي من ذاكرة التاريخ بينما مشهدهم يأتي من الواقع)

عيواظ:

يا سبع ترطال.

صالح:

وبعدين معها شركة الكهرباء

عيواظ:

حجي صالح! يا حجي صالح!

صالح:

بدناش نخلص من هالقصة

عيواظ:

بدناش نتمرن اليوم؟

عبد القادر:

شو دخل شركة الكهرباء الحق على امك اكيد ما دفعت الفاتوره

عيواظ:

حجي صالح! يا حجي صالح!

صالح:

يمكن الامان نزل

عيواظ:

آمان يا ربي آمان

عبد القادر:

اضوي شمعہ يابا عبين ما ترجع

صالح:

الكهربا؟

عبد القادر:

امك!

(صالح يضيء الشمعه يدخل ثم يخرج مرة اخرى ومعه الشمعه)

عيواظ:

يا سبع ترطال! كراكوز! يا اخي كراكوز! هاي القهوه فيها ناس! كيف اندبر حالنا بدونك يا حجي؟ نبدأ كالعاده بالمشهد الافتتاحي ما احنا حافظينه كرجة مي (عيواظ في الميدان بحركات بهلوانية) كل موسم وانتو بخير يا جماعة الخير والله زمان عنكم وعن نكشاتكم وتعليقاتكم وقفشاتكم، شو قصنكم عاقلين! ايديكم عخدوكم وساكتين! يلا يا جماعة اعملوكم شوية ضجة! حدا يرحب بالحج عيواظ (يفسح المجال للججمهور للرد عليه) حدا يسالني وين هالغيبه؟ حدا يسالني وين راح كراكوز؟ ايوه هيك الشغل والا فلالا، رجعتو تتنفسوا وصوتكم يلعلع، كراكوز وينك يا اخي كراكوز!

بلبل الروض غنا مراعيانا والله يا قوم شرفتم نواحيانا

نابلس (البلد مكان العرض) والقدس سبع براج عالمينا

حيفا ست الملاح عكا تسلينا

رحنا عالشام قلنا الشام تغنيانا جارت علينا الليالي بعنا او اعينا

(عيواظ تصيبه القحة نتيجة للغناء البشع)

صوت كراكوز (أثناء سعال عيواظ في الخلفية):

غنا ولا جعير هادا والله ما هو صوت حجي صالح ولا صوت عبد السلام الأقرع، اخصبييييييييي

عيواظ:

ما تاخذوني يا جماعة صوتي مصدي من زمان ما غنيت، كتر خيركم وزاد فضلكم ما جينا وتعذبنا الا عشان انسليكم، والسهرات ما ابتحلي غير بوجودكم، وينو كراكوز؟ كل هالضجه وما نزل عالميدان؟ خلينا اندق الباب ونشوف، شو رأيكم،

اندق الباب؟ تك – تك تك تك – تك. كراكوز!

كراكوز:

ايش في ولا عيواظ؟

عيواظ:

في خناق يخنقك

كراكوز:

العمى، ايما بدي اخلص منك، تعبان!
(لنفسه) هاي الافتتاحية يعني بلش الشغل ...

عيواظ:

معي ضيوف مشتاقيناك

كركوز:

ما بشتاق غير لخرخشة الجيوب

عيواظ:

المساله فيها مصاري

كركوز:

عن جد

عيواظ:

قرش فضه

كركوز:

اذا هيك اينركض ركض، يا ست ارطال!

عيواظ:

بس يسمع سيرة المصاري بيطير عقله

كراكوز (في الميدان):

ولا عيواظ ايما وصلت لهون؟

عيواظ:

وانتا تاكل رز مع الملايكة

كراكوز:

شو هالعيشه كل يوم ببلد

عيواظ:

واليوم احنا فين يا فهمان

كراكوز:

فين بدنا انكون يعني؟!

عيواظ:

اسمع صوت الناس ومن لهجتهم ابتعرف ، احكو خليه يسمع

كركوز:

سامح صوت ابو مصطفى، وابو كريم وام ايمن، خي خي خي!

عيواظ:

فين بنكون يا ابو العريف؟

كراكوز:

فين!؟

عيواظ:

سور كبير وسواق مسكرة ومسجد وكنيسة ببيجوهم العالم من كل مكان واللي ما بيزورهم بيحلم فيهم، مذكوره بالقران والانجيل والتوراه، دارت عليها حروب في شوارعها وفي الدروب، شو بتكون يا فهمان؟

كراكوز:

صعبه هاي!

عيواظ:

يحرق حريشك شو بتحب تنهبل، ولك هاي قدس الأقداس مدينة بيتقاتلو عليها الناس!

كراكوز:

ما عرفتها!

عيواظ:

دورين سوا، غلبت بالتياسه هبنقه وأشعب وفضحتا مع العالم والناس

اويها شرفتم منازلنا يا اخير الناسي

اويها ياللي محبتكم تاجا على راسي

اويها لولا محبتكم ما انقطعت انفاسي

اويها ولا درت بلاد عددها انا ناسي

كراكوز:

لولولولوليش

(يدخل صالح ، يجلس مكانه ثم يتابع العزف ، ومن الضروري توظيف العزف لخدمة المشهد دون أن تظهر علاقة بصرية وشعورية واضحة بينهما)

عيواظ:

احنا بالقدس يا هبيله، القدس الشريف، بيت المقدس، ييوس، ايليا كابيتولينا، اورسالم، الندس يا خالص.

كراكوز:

خالص خالص ومن لسانك مش مالص!

عيواظ:

أخي كراكوز أهل البلد ما بيعرفونا وإذا كانوا بيعرفونا بيكونو نسيونا، وعشان انذكرهم بنقول إنا متلهم ضحية ظلم، انا اصلا ابن اصل وفصل، كنت عند السلطان بالديوان اهرجله واسليه، وما كان يرد لي طلب، وفي يوم من الايام نزلت عالسوق، لفت نظري شاب هزيل، عيونه سودا، عريان الا من ستر العوره وبايده غربال، داير لا شغله ولا عمله، سالته عن اسمه،

كراكوز:

اواوز وبينادوني بعض ناس ابو اللوز

عيواظ:

يعني ابو العيون السود ومش ابو اللوز، طلبت يشتغل معي، بياكل وبيشرب وبيقبض.

كراكوز:

مزبوط، واخذني معو عقصر السلطان

عيواظ:

ومن يومها صرنا مثل الاخوان

كراكوز:

وسميتني كراكوز مش ابو اللوز

عيواظ:

دخلنا عالسلطان كالاقمار، فانشرح اعظم انشراح، وبقينا عندو في ارغد عيش واهنا حال، مبسوطين، معززين مكرمين، ثلاثين سنه لا بفارقك ولا بتفارقني ولا السلطان بيستغني عنا.

كراكوز:

الله على ايام العز يا عيواظ

عيواظ:

وفي يوم من الايام تركنا المجلس بدون اذن السلطان

كراكوز:

ويا غافل الك الله علي جرا واللي صار

عيواظ:

غضب السلطان غضبا شديدا.

السلطان:

يا وزير تقطع روسهم في التو وفي الحال.

(تتصاعد موسيقى صالح مع مشهد قطع راس كراكوز وعيواظ: يدخل السيف يلوح برقصة السيف، يتقدم كراكوز ثم

عيواظ وتقطع رؤوسهم التي تفر حال قطعها وسط صرخات السيف وتوسلات كراكوز وعيواظ)

كراكوز:

الله يلعن هديك الساعة

عيواظ:

وبعد مده راق السلطان ...

السلطان:

يا وزير احضر كراكوز وعيواظ في الحال

الوزير:

بلاكن يا مولاي ...

السلطان:

في الحال، سلطان عاوز فرفش، اضحك، انبسط، او ابتقطع راسك وزير، هههههه

عيواظ:

الوزير احتار وانصرف حزين وكئيب لحد ما اسعفه الله ومن عليه بالفرج، وزير الاوقاف

وزير الاوقاف:

انا بديرها

عيواظ:

وفي المجلس

وزير الاوقاف:

يا سلطان الزمان! كراكوز وعيواظ خجلانين من عظمة سلطاننا وعارفين انو منهم زعلان، وطالبين الظهور بعد صلاة

العشاء من خلف ستار.

عيواظ:

وفي الحال جهز الوزير جلد الجاموس ورسم شخوصنا عليه، وقصه ولونو وخط الشاشه والضو ونصب الخيمه بقرنة

الديوان وحضروا السلطان والاعيان، وفي الظلام:

كراكوز:

ضوا الفانوس وحرك الشخوص وضحك السلطان لحد ما قلب على قفاه

عيواظ:

وعندما رفع الحجاب ظهر الوزير امام السلطان وقال:

وزير الاوقاف:

مولانا السلطان، ان الله يحيي ويميت، بيده كل شيء واليه المصير، كراكوز وعيواظ في عداد الاموات، الوزير الاول قطع

راسهم بناء على طلبكم يا مولانا، فكيف يعودون للحياة يا سلطان الزمان!؟

كراكوز:

وتأثر السلطان وعفا عن الوزير

عيواظ:

ومن يومها حطونا بصندوق وكل ما طلعونا زاد حزن السلطان وندمه لانا متنا ظلم.

كراكوز:

لحد ما وقع السلطان ومات، الك يوم يا ظالم

عيواظ:

وورثونا الناس الطيبين، الفنانين، يتناقفونا جيل عن جيل، انسلي ومنتسلي، نضحك ونضحك ونونس اخواننا المشاهدين، لحد ما وصلنا ايد حجي صالح ابن القدس.

كراكوز:

يعني طول عمرنا مضحكه للناس، صرنا فرجه ومسخره

عيواظ:

مرات ومرات، الفطين فهم شغلنا و عرف يفيد فينا الناس، واللعين بهدلنا و علمنا قلة الحيا والمسخره وتضييع لوقت الناس

كراكوز:

وحجي صالح فطين ولا لعين

عيواظ:

فطين يا لعين!

كراكوز:

يلعنك ويلعن اليوم اللي اخدتني فيه للسلطان

عيواظ:

السلطان مات من زمان واليوم مهمتنا كبيره، القدس وفلسطين بورطه ، والمجاهدين ومعاهم الشيخ صالح بحاجه لنا نحمس الناس ونحكيلهم عن الثوره والثوار.

كراكوز:

اخرتنا نوقع بايد الانجليز، وراح يحبسونا ومش بعيد يعدمونا

عيواظ:

لا يضير الشاة سلخها بعد ذبحها

كراكوز:

شو يخني!

عيواظ:

ما بيقطع الراس غير اللي ركيه واحنا اصلا ميتين من ايام السلطان

كراكوز:

الله یرحمنا، الانجلیز راح یقطعونا او یحرقونا!

عیواظ:

اذا قدروا یمسکونا

کراکوز:

هدول سفاحین وما عندهم ذمه ولا دین انسیت شو عملو بالشریف حسین

عیواظ:

نفوه عالعبه لحد ما مات قهر و غیظ

کراکوز:

والشیخ عز الدین القسام!؟

عیواظ:

قتلوه فی حراش یعبد بعد ما رفض الاستسلام

کراکوز:

ومحمد جمجوم و عطا الزیر وفؤاد حجازي و متلهم آلاف و آلاف، حجي صالح! یا حجي صالح!....

(یتلاشی الصوت تدریجیا علی اعتبار ان کراکوز و عیواظ یبحثون عن الحاج، صالح یعزف و یدندن اغنیة من سجن عکا،

قبل انتهاء الاغنیة تدخل کمیلیا غاضبة)

=====

المشهد الثالث:

كميليا:

يخرب بيتهم ما بيهنونا على شغلة، من يوم وعد بلفور وهمه طابقين بزماره رقتنا. تاخذوناش يا جماعة شوية خريطه
مالكوش علاقه فيها انتو انبسطوا

عامر:

شو صار

كميليا:

انتا اسكت هو انا ناقصتك! وين عيوده؟ ليش ضاوي اللوكس؟

صالح:

انقطعت الكهريا

كميليا:

اكيد ابوك نكش البريز الخربان!

عبد القادر:

مصبتش اشي يا بنت الحلال!

كميليا:

يعني الكهريا بدها تقطع لحالها؟ طب انكش الامان بترجع تضوي.

صالح:

أي امان؟

عيوده:

انا بزبطه يا ست كميليا.

(يعود الضوء)

كميليا:

عيوده!

عيوده:

نعم يا ست كميليا!

كميليا:

الوراق اللي اعطيتك اياها للمحامي وصلتها؟

عيوده:

وصلت.

كميليا:

متأكد؟

عبوده:

متأكد، خلص انتي قيمي من راسك هالخرافية وانا بتابعها

كميليا:

يا خوفي تطلع زي عبد القادر، قوم اشتغل! ماني قادر، قوم اعتمل! ماني قادر، قوم اتعشى! هيني حاضر.

عبوده:

عبد القادر جوزكي؟

كميليا:

ومين غيرو سعيد النصبه، والله والبيت اللي بناه الله لو الحج صالح كان عارف انو بدو يطلع هيك كان ما سماه على اسم
اطهر الناس وزينة شبابهم.

عبوده:

الشهيد عبد القادر الحسيني؟

كميليا:

كان متأمل خير الله يرحموا قال بيورثني وبيورث الصنعة وبيكون مع المجاهدين، تعال شوف خلفتك يا حج صالح، اكل
ومرعى وقلة صنعه.

عبد القادر(من الداخل):

وبعدين معاكي يا مرا ! انتي جايبه الناس ينسطوا والا عشان اتسمي بدنهم وبدني.

كميليا:

حسي الله ونعم الوكيل فيك وفي خلفتك.

صالح:

خلص يما!

كميليا:

انتا اسكت، خليك على كيفك، داير تزفلي بعرايس اليهود، يقطعك ويقطع اليوم اللي سمحتك فيه تتعلم موسيقى، وقال ايش
بيحبوش يسمعو غير عبد الوهاب وفريد الاطرش كانهم كابينين من باقي عيلتهم.

عبد القادر:

بيكفي فضايح يا مره وبلشي البرنامج، العالم ابتستنى!

عبوده:

انبلش يا ست كميليا!

كميليا:

وين فرقتك الموسيقية؟ مش قلت وافقوا يدعمونا عبين ما تمشي القهوة، قصدي المركز الترفيهي الثقافي، يوقف على اجره.

صالح:

بدهم مصاري

كميليا:

هو انا بدى اكل حقهم ما قلناهم المدخول بالنص.

عبوده:

هدول يا ست كميليا مش مغامرين مثلك.

كميليا:

مغامرين! الله بيعين، اليوم بدنا انكيف، بدنا نشغل هالكراكوز والعيواظ، بدنا نعمل قهوه وشاي وينسون بدنا ننعجق، حرك
حالك يا عبوده، وراح نعزف موسيقى ونرقص ونغني، وبرنامج الحفله فيهوش برنامج، كلو بيطلع عالمحل مثل ما بيعملو
كراكوز وعيواظ.

اعزف يما اعزف

(تغني، عامر يعزف، عبوده يوزع مشروبات، عبد القادر نائم في الداخل)

بيدور كاس المر عل جار واهل الدار

بيدور واللي شرب شد العزيمه وثار

يا اللي زرعتو المر المر مش باقي

واللي شرب ما مات

يوم الوعد عالحر بعد ما فات

ما تقدرُوا تردوا الغضب

لو تزرعوا كل البحر

شبر بشبر حراس

بيدور كاس المر عالناس وكل الناس

بيدور واللي شرب شعلة غضب سودا

بتحرق الساقى

واللي بيصب الكاس

يوم الوعد عالحر بعد ما فات

=====

المشهد الرابع:

عيواظ:

(يعني) يوم الوعد عالحر بعد ما فات (يسعل) مش عارف صوتي مالو صارلي اكم من يوم مش تمام.

كميليا:

لسا يا عبد القادر!

عبد القادر:

شو لسا

عيواظ:

يوم الوعد...

كميليا:

هظول مجاش وقتهن، طول بالك شوي!

عيواظ:

عالحر بعد ما فات (ويستمر بالغناء في خلفية الحوار).

عبد القادر:

يا وردي! كميليا! هدول طلوعوا لحالهم من الصندوق!

كميليا:

بلا هبل عاد، شو يعني طلوعوا لحالهم؟ همه عفاريت؟ شوية كرتون والوان عملهم ابوك الشيخ صالح قبل ستين سنه، رجعهن

عالصندوق بسرعة بلا ما يخرب البرنامج.

عبد القادر:

اتفضلي هيني عندك، وعيواظ قدامك، طلع من الصندوق لخالو.

كميليا:

معناتو هادا عبوده

(ينظران خلف الشاشة ليكتشفا ان لا احد هناك فيصاها بالرعب)

كميليا:

دستور بسم الله الرحمن الرحيم!

عيواظ:

حجي صالح! انتا فين من زمان يا حجي؟ مالك؟ هيني هون عالشاشه يا حجي.

كميليا:

هادا بيحكى معاك.

عبد القادر:

معي انا؟!

كميليا:

اه، ما انتا شبه ابوك مخلق منطوق.

عبد القادر:

انا؟!

صالح:

لأ انا!

كميليا:

انتا اسكت.

عيواظ:

شو السيره يا حجي، بدناش نعمل تدريب؟

كميليا:

تدريب شو؟

عيواظ:

المعركة، معركة انتصارنا في القسطل واندحار الصهاينه.

عبد القادر:

أي انتصار واي اندحار، هاي اخرتها نحكي مع العفاريت، احنا ما صدقنا نخلص من الحرب والقتل والعفاريت بدها ترجعنا للدمار والموت.

كميليا:

أي دمار واي موت؟

صالح:

مش سامعه العفرية ابيحكي عن الحرب، احنا في مرحلة السلام والمفاوضات.

كميليا:

انتا اسكت، مفهوم، جيل بدون اخلاق، ومن وين بدها تيجي الاخلاق وزمان ما صار عنا حرب، السلام بياخه ومياصه، اما الحرب فهي اللي ابتصنع الناس، الانسانيه وقت السلام ابترعى الحشيش مثل الدواب بالزبط، والكل بيتقاتل عكعة السلام، السلام بينسي الواحد حالو واسمو، اما الحرب فحتى اللي بينسوا مضطرين يحملو هوياتهم عشان يتذكروا، الحرب صعبه في البداية بس لما بتولع بتللع، اولها الناس بتخاف لانهم بيخافوا من التغيير، بس بعدين ابيتعودوا عليها وبيعرفوا فوايدها.

عبد القادر:

انتي شكلو العفاريت لحسوا مخك، انا رايح انام.

عيواظ:

مالو حجي صالح ، نعسان ولا عيان؟

صالح:

هادا مصر انو ابوي سيدي

كميليا:

اسكت، قلي يا عيواظ، ممكن انا اشرف عالبروفه طالما الحج تعبان

عيواظ:

شغلنا ما بيتحمل النسوان

كميليا:

انتا كمان؟! انا ناقصني تخلف، مالهم النسوان؟ يا هامل يا داشر ياللي راسك قد الفنجان، طب وحياء مقصوسي اذا ما بترد

علي لاحرقك واحرق معاك كل الشخصيات والمناظر اللي بالصندوق واخلص منكم للابد

عيواظ:

بامرك يا ست الملك.

كميليا:

مين ست الملك هاي؟

عيواظ:

اخذت الحاكم بامر الله، الخليفه الفاطمي في مصر اللي ادعى انو اله، ظلم الناس وتجبر لحد ما قتلنو اختو وحكمت بالعدل

والاحسان.

كميليا:

شفت شو ممكن تعمل النسوان.

عيواظ:

تكرمي يا ست....

صالح:

كميليا، امي الجباره الشجاعه.

كميليا:

الفقرا بحاجة للشجاعه عشان يقدروا يفيقوا كل يوم الصبح وعشان يقدروا يخلفوا لانو الخلفه لما بيكون المستقبل زي الزفت

بحاجه لشجاعه، والشجاعه كمان ضروريه وقت المواجهه في المعارك عشان يقدروا يقتلو بعض (تهده) مفهوم.

صالح:

مش لهالدرجه يما.

كميليا:

520

لهالدرجه ونص، واذا ابفتتح تمك كمان مره (يرن الهاتف) ابوه، شو صار؟ يا حضرة المحامي الفاضل.... هاي -
القهوه ورثها الحج صالح ابا عن جد، لأ يا سيدي مش مسجله بالطابو قلناك هالحكي ميت مرة، بعثتلك كل
الاوراق... ووراق الضريبة للعثمانيين والانجليز والاردنيين والاحتلال كلها يا باسم جوزي يا ابوه يا سيدو بعدين
هاي القدس حسب القانون الدولي ارض محتله.... هي كاينه الحرب تيجي وتريحنا، ممكن تتخربش الحرب فتره
او تتعثر او تعملها حادث او يعني تصير هدنه كل شي ممكن، فش اشني اسمو حرب كامله، فش حرب بدون
اخفاقات، بس احنا والحمد لله عنا كفايه ملوك ورؤسا وامرا كل ما اجت تخرب بيولعوها من اول وجديد، الله
يطوللنا بعمرها ويريحنا من هالهدنه الفاضيه عشان ارجالنا يرجعو رجال وتصيرلهم فايده ومفعول.

الله يسعدك اليوم لازم تحسملنا الموضوع، المستوطنين صاروا جيراننا، اه دكانة ابو حسين صارت محل سيفونير للكمبيوتر
بادارة شوشانا، هو انا حملة البسيور الاسرائيلي بكيفي، انا انولدت وتربيت في بلد خوالي، ابوه فسوطه، ليش ابتضحكوا
بلدنا اسمها فسوطه! لأ بحكي مع ضيوفي،... والله على جثتي وما بيقطع الراس غير اللي ركبو، شو بينفيدنا نقعد نتفرج،
المتفرجين اول ضحايا الحرب، بستنا البشاره... مع السلامه.

صالح:

شو صار؟ راح يطرودونا؟

كميليا:

اسكت، وين راح عيواظ.

صالح:

خاف منك!

كميليا:

على شو قال بدهم يعملو بروفه

صالح:

على انتصارنا في معركة القسطل.

كميليا:

اسمع يا عيواظ ومعاك كراكوز، ومعاك كل شخصيات ومناظر مسرح خيال الظل، الحاضر يعلم الغايب ن اذا ما ابتطلعو
خلال دقيقه وبتعملو بروفة قدامي، بحلف بالنبي ومن نبي النبي غير اولع النار فيكم وفي الصندوق، واولعها حرب لا تبقي
ولا تذر، اعزفلهم موسيقى الانتصار يما، بلش العد التنازلي، بقي من الوقت ستون ثانيه، تسع وخمسون ثانيه.... (تتابع العد
التنازلي على خلفية مشهد الانتصار، صالح يشارك في العزف)

صوت كراكوز:

شو ابتحكي، ست الملك بلحمها وعظمها.

صوت عيواظ:

بس اميربشه شويه

كراكوز: صوت

انتاشو رايك؟

عيواظ: صوت

لها السمع والطاعة وعلينا الامثال.

=====

المشهد السادس:

كميليا (تغني):

يا طلة خيلنا من قاع الوادي عوايد رجالنا كيد الاعادي

صالح:

عن جد انتصرنا بالقسطل يما ؟ طب كيف بعدها ضاعت فلسطين؟

كميليا:

اقطع حالي؟ انتحر؟ اخ اااa

كراكوز:

مالك يا مولاتي

كميليا:

بلا مولاتك بلا هم انتا الثاني، وقفوا عجنب واسمعوا وشوفوا اللي صار. يا عبوده يا عبد القادر! وين رحنوا.

عبوده (يظهر):

ايوه يا ست كميليا!

عبد القادر (من الداخل):

بطل الواحد يعرف يناملو ساعة زمان بهالقهوة!

كميليا:

يا عيب الشوم عليك وعلى اللي مثلك، تارك ضيوفك ورايح تنام؟!

عبد القادر:

البركه فيكي.

عبوده:

هي الست كميليا بدها تلحق شو ولا شو ، وقف جنبها شوي يا ابن الحلال!

عبد القادر (يظهر):

وانتا شو دخلك، يا داخل بين البصله وقشرتها يا ...

كميليا:

كتر خيرو جارنا، هادا بدال ما تشكرو

عبد القادر:

على ايش اشكروا على زق مناخيرو بكل شي

عبوده:

الله يسامحك، على كل حال كرمال عين تكرم مرج عيون

عبد القادر:

مرج عيون ! اللهم طولك يا روح

كميليا:

خلص، خلتنا نفرجي كراكوز و عيواظ المشهد اللي حضرناه

عبوده:

بدنا اكم من دقيقه نحظر اغراضنا، خلي كراكوز و عيواظ يعملو غرزہ لحد ما نجهز (يختفي).

صالح:

غرزہ يعني ... (يقوم بحركة توحى بالتحشيش)

عبد القادر:

الغرزہ يابا مشهد فكاھي بيتخلل مسرحيات خيال الظل عشان يفرش الجمهور (يختفي).

صالح:

برضو فرفشه

عبد القادر:

حسي الله عليك و على امك! (يخرج)

كميليا:

معلش يما حقك علي، اصلا ابوك هادا خير ما منو خير دخانو بيعمي العينين، حتى كلمه حلوه مش ماخدين منو، يا عيواظ،

جاهزين بغرزہ

كراكوز:

بدنا عبد السلام لاقرع بعز فلنا

صالح:

انا بعزف

كراكوز:

بس انتا مش اقرع

كميليا:

بس ابيعزف امليح.

صالح:

عن جد يما؟

كميليا:

اسكت واعزف

(صالح يعزف وكميليا تغني المقطع الاخير من الاغنيه)

يا اللي زرعتوا المر

المر مش باقي

واللي شرب ما مات

يوم الوعد عالحر بعد ما فات

=====

المشهد السابع:

عيواظ:

(يغني) يوم الوعد عالحر بعد ما فات (يسعل) مش عارف صوتي مالو صارلي اكم من يوم مش تمام.

كراكوز:

فضحت حالك حدا بيغني ورا هيك صوت؟

عيواظ:

انا اصلا صوتي احلى بس مش عارف مالي.

الطقس عاطل! الواحد بطل عارف يغني.

كراكوز:

اخي عيواظ صوتك مشحط مثل بكرة البير المصدية!

عيواظ:

صارلي اكم من يوم زوري هالكني.

كراكوز:

الك ولا للديب؟

عيواظ:

خسا الديب!

كراكوز:

عندي وصفه راح تجليلك صوتك جلي وترجعوا مثل الصيني يرن رن.

عيواظ:

ايدي بحزامك!

كراكوز:

شوف! بتجيب جرو عمرو يوم او يومين، فاهم اخي عيواظ!

عيواظ:

فاهم.

كراكوز:

ابتسقيه حليب لمدة اسبوعين، فاهم اخي عيواظ؟

عيواظ:

فاهم.

كراكوز:

بيصير وسخو اجلك الله ابيض، فاهم؟

عيواظ:

فاهم.

كراكوز:

بعدين بتنشف الوسخ في الشمس لحد ما ينشف تماما اخي عيواظ، فاهم؟

عيواظ:

فاهم.

كراكوز:

بعدين بتجيب هاون وبتمسحوا امنيح، فاهم؟ لانو نحاس، فاهم؟

عيواظ:

اللهم طولك يا روح، فاهم.

كراكوز :

بتجيب الوسخ الابيض شيت الكلب وبتدقو بالهاون، فاهم؟

عيواظ:

فاهم.

كراكوز:

بتجيب شاشيه بيضا وبتنخل الوسخ ناعم، فاهم؟

عيواظ:

فاهم.

كراكوز:

وبعدين بتجيب بوصه خشب وبتقسمها من النص، وبتحط شويه من الوسخ الابيض الناعم المنخل بالنص، فاهم اخي عيواظ؟

عيواظ:

فاهم.

كراكوز:

وبعدين ابنتح تمك وبتحط طرف البوصه جواتو وبتنادي حدا ينفخ الوسخ الابيض الناعم من البوصه لجواة حلقك، فاهم؟

عيواظ:

مش يلعنك ويلعن هيك وصفه، من الاول قول لي: كول خرا، بدال ما انشف واحمص وادق وانفخ!(عيواظ يطارد كراكوز،

يختفيان)

=====

المشهد الثامن:

كميليا:

يقطع شرك يا كراكوز على هالعمله، هاي القصة صارت عن جد وكتبها واصف جوهرية بمذكراتو، بيقول انها صارت مع ابوه

صالح:

عن جد؟

كميليا:

اسكت انتا!

صالح:

وبعدين يما ، كل شي اسكت اسكت.

عبوده (داخلا):

تزعش من امك ، بدها اياك احسن الناس.

كميليا:

شكرا يا عبوده.

عبوده:

انا عيوني الك يا ست كميليا.(يدخل عبد القادر)

كميليا:

تسلم! جاهزين للمشهد؟ جاهز يا عبد القادر؟

عبد القادر:

لأ مش جاهز!

كميليا:

والعمل بدها الناس اتضل تستنى حضرتك!

صالح:

خليهم يعملو كمان غرزه

كميليا:

عجبتك الغرز ه يا عيوني! يا صمصام قلبي!

صالح:

اه.

كراكوز:

ياالله يا عيواظ كمان غرزه

كميليا:

وعيين ما تشوفو اسمحولي اساعد في التحضير

(تخرج كميليا)

=====

المشهد التاسع:

كراكوز:

اخصييييييييي ، بيصيحوا على بعض زي الكلاب

صالح:

الله يسامحك!

عيواظ:

ومالها الكلاب؟ عايشه احسن منا، ولك ما تكون هبيلة، ولف مع الطريق اذا بتلف، ومثل ما قال المتل: بوس الكلب من تمو تتنول غرضك منو. ولك اليوم الدنيا قلبتنا ظهر المجن، وصارت مش للبني ادميين اللي متلي ومثلك، بل صارت للكلاب.

كراكوز:

والله معاك حق، مره شفت ست حامله كلب على صدرها وبتبوس فيه وبتطعميه شوكولاطه.

عيواظ:

عفاريم كراكوز، اذا ليش ما نعمل حالنا كلاب؟

كراكوز:

بس كيف؟

عيواظ:

اعمل متلي، بس قول لي بالاول، شو بدك اتكون كلب بلدي ولا افرنجي؟

كراكوز:

وشو الفرق؟

عيواظ:

الكلب البلدي كبير وضخم وبياكل اكلتير اما الافرنجي فصغير وبياكل مش كتير.

كراكوز:

معناتو انا كلب بلدي.

عيواظ:

اتفقنا، وهي شباك ام برينجي فوقنا، وقف ابعيد واسمع وشوف واتعلم.

(عيواظ يقف تحت النافذه ويبدا عواء ناعما، وكراكوز يراقب ويستمع ويعلق من بعيد)

صوت فتاه:

ماما، ماما!

صوت الام:

يا عيون امك، يسعدك ويسعد البطن اللي لمك.

البننت:

تعالى شوفى هالكلب ما احلاه، تعى شوفى عيونه السود، يسلمولى ما احلاهم ما انعمو وما اظرفو وما الطفو!.

الام:

(الفتاة تتبغ تعليمات والدتها وتشارك في التعليقات، عيواظ يتجاوب مع ما تفعله وكراكوز يعلق بشوق من بعيد على الافعال بانتظار دوره)

فوتيه عالبيت، شربيه ليكون عطشان، دفيه ليكون بردان، طعميه باقى الضلع، حطيلو الكوسا محشي، حليه بالكنافه، شربيه تمر هندي وسوس، دشيه ماما بلاش يتشردق، حمميه وخذي قنينة كالونيا من افخر الانواع، رشيه، وعلى باب البيت حطيه، او عى تكونى نسييتى اتبوسيه.

البننت:

(تقبله وتضعه على الباب) كل يوم تعال حبيبي، البيت بيتك.

عيواظ:

شفت العز اللي كنت فيه، مش قلاتك الكلاب عايشه احسن منا.

كراكوز:

دوري، دوري، مش قادر اصبر.

عيواظ:

بسرة، زي ما عملت اعمل.

(كراكوز بصوت اجش ومزعج يبدا العواء)

البننت:

ماما ماما! تعالى شوفى هالكلب ما اضخمه.

الام:

شفته يا عيون امك، تسلمي ويسلم البطن اللي لمك، هادا كانو الكلب اللي كسرلنا القزاز امبارح فوتيه.

(تدخله وقد سال لعبه بانتظار ما لذ وطاب وتعلق الباب)

الام:

مرجان!

مرجان:

نعم يا خانم!

الام:

الام: هادا كلب بلدي كسر قزاز، طعميه

كراكوز:

ايوه طعميه طعميه!

الام:

قتله اتنسيه اسمو.

(مرجان ينهك كراكوز ضربا، وتتعالى صرخاته وسط ضحكات عيواظ ثم يلقونه في الشارع، كراكوز يهجم على عيواظ
ويطرحه ارضا ويضربه)

كراكوز (اثناء ضرب عيواظ):

الكوسا محشي لعيواظ، الضلع لعيواظ، الكنافه لعيواظ، التمر والسوس لعيواظ اما القتله يا ابن الحرام فخليتها لكراكوز.

=====

المشهد العاشر:

كميليا:

احنا جاهزين ، اعزف يما!

صالح:

مش اعزف

كميليا:

وعشان عيون امك؟ صمصام قلبي! مش سامحتك لما اخذتنا شمة هوا على حدائق بيغين؟ بيغن يا مفتري، كنت خذنا على غابة السلام او حدائق سرديد، اهون بلا.

صالح:

مش قبل ما تقولي عني شاطر بالعزف.

كميليا:

يا ريتك ابتمعمل كل شي زي العزف، انتا اصلا اصابعك هاي ابتلتف بحريير (تتفقد اصابعه) بدك حمّام يما، اعزف يما، اعزف يا عيوني، نبدا بالاعلان، عشان التمويل يما.

(موسيقى – اعلان تجاري بصيغة الحكواتي على لسان شهرزاد)

=====

المشهد الحادي عشر:

كميليا:

بلغني ايها الملك السعيد ذو الرأي الرشيد، انه يوجد في مدينة رام الله المحتلة، مؤسسة فلسطينية اسمها مؤسسة القطان، تمول مشاريع ثقافية، تجمع الاموال من انحاء العالم، وتصرفها على الثقافة والفنون، بس احنا مش طايلنا منهن اشي، وان محلات شوشانا اللي بجنبنا بتبيع كيبوت مغشوشه وما حدا يشتري منها، كما بلغني ان الفرقة الموسيقية شيت ابني والي مسميها شلوم عليخ (يتوقف صالح عن العزف) بتعمل عراس يهود ولازم انقطعن لحد ما يبطلوا هالشغله واذا ابتفتح ثمك بورملك اياه (من الممكن اضافة اعلانات اخرى حسب العرض والطلب)

صالح:

فضحتيني ، الله يسامحك يما

كميليا:

ولك انتا ابن القدس، انتا عزها وشرفها، انتا حاضرها ومستقبلها، اسمع تاريخ بلدك واتعلم.

(تبدأ كميليا بالقاء القصيده القاء شعريا ثم يبدأ صالح بالعزف لتتحول القصيده بالتدرج الى اغنية يغنيانها معا)

القدس

بلد الياسمين والريحان والزعتر

فيها القلب هيمان

والعين تذرف دمع

تلطخ الحيطان

من مشهد الطغيان

فوق السور بتمختر

عروس متوجه على قمة جبل

بحضنها سور صخور

بلمع بضو الشمس

كالبلور والمرمر

يا ملطمه يا مسخمه اصحي على حالك

زيدي عدوك قهر تنقول نيالك

(تظهر صورة ساحة معركة القسطل على شاشة خيال الظل)

وانتا نازل من القدس عيافا، على ايدك اليمين لفتا وبعدها دير ياسين وبعدها قلونيا تتصل القسطل، بحب بعياد المخسوفين، حماية الطبيعة معيدين، اميل عليها انتشعبط على صخورها، اشرب من مياة الينابيع اللي حوالها القط من زتوناتها اللي زرعوها اهل البلد وبعدها بقت الارض تغل فواكه وخضار وحبوب، 42 دونم حبوب، و169 بساتين 50 دونم زيتون ادور بين خرايبها اللي بقوا عايشين فيهن 104 بني ادمين وقت ما دمروها. هيل من عندك يا بو حسين! اسند السلسله يا

محمد! وينك يا ام امين، وين الزنود اللي بنت وعمرت وثمرت، يا مين درا ترجع يوم! وبعدين اروح اقرا الفاتحه على مقام القرية. كل ما امر من هالطريق بشوف الدبابات بطلوع باب الواد، دبابات ابتشهد عالمعركه، الولي الشيخ كركي غرب بغمض عيوني وبتخيل اصوات المجاهدين، مدافع المورتر، الدبابات، صراخ الجرحى، بشوف عبد القادر ... الله يرحمو. (تغمض عيونها وتتابع)

الفجر، 3 نيسان 1948، شايفه كتيبة البلماخ الرابعة بتهاجم القرية وابتحتها. وحدة من المغاوير هجمت على القرية قبل ولحقتها باقي القوات. المعارك استمرت في محيط القرية عدة أيام. خمسين مجاهد من القرية بيدافعوا عنها، وما انسحبوا إلا اللي بعد ما خلصت ذخيرتهم. المحتلين التابعين للهاغاناه سيجوا مواقعهم، والطائرات صارت تقصف القوات الفلسطينية حوالين القسطل بالقنابل. 6 نيسان، عبد القادر الحسيني قوات الجهاد المقدس في دمشق عشان يجيب سلاح، بيقولولو انو القسطل سقطت بيد الصهاينة، ببسلم اخر رساله للجنة العربيه وبايده نص كيس رصاص، سامعين صوتو بيقرا الرساله قبل ما بيعثها؟:

عبد القادر الحسيني:

(من المفضل ان يكون الصوت مسجلا وحبذا لو كان بصوت الحفيد عبد القادر، كما يمكن ان تظهر صورة الرسالة بخط يده على الشاشة):

منظمة الجهاد المقدس

القياده العامه

القدس 1948/4/6

مذكره

السيد الامين العام لجامعة الدول العربية

القاهره

اني احملكم المسؤوليه بعد ان

تركتم جنودي في اوج انتصاراتهم بدون

عون او سلاح

عبد القادر الحسيني

7 نيسان، الدنيا الصبح، وصل عبد القادر القدس واجتمع بقياده الجهاد المقدس

ابو ديه:

بس نص كيس رصاص؟! وشو قالولك؟

عبد القادر:

بدهم ايانا نتركهم الساحه وهمه بيحرروا فلسطين

الشيخ:

يعني اذهب انت وربك فقاتلا انا هاهنا قاعدون

عبد القادر:

النا لله، خلىنا بالمهم، زي ما اتفقنا، على الميمنه حافظ بركات من الجهه الشرقيه، والميسره من الجهه الغربيه الشيخ هارون ابو جازي، وفي القلب ابراهيم ابو ديه ومعو فصيلين، وانا بضل في مركز القيادة ومعني فصيلين للاسناد الاول بيقدودو عبد الله العمري والتاني علي الموسوس، اتوكلوا على الله.

ابو ديه:

لا اله الا الله

(تبدأ المعركه، تتعالى اصوات الصيحات والانفجارات، طائرات، مدافع مورتر، رصاص، مدفعية الخ)

اصوات اثناء المعركه:

- الله اكبر
- تقدم
- الكل عالارض
- هجوم
- نص كيس رصاص؟
- نص كيس رصاص.
- نص كيس رصاص!
- الله اكبر
- القلب بحاجه لذخير ه
- اسندوا القلب
- ابو ديه تصاوب ومعاه 16 جريح
- بعضهم اصابته خطيره
- اسندوا القلب
- هجوم
- قوات الاسناد وصلت
- اسعفوا الجرحى!
- مفيش اسعاف
- رجعوهم للخطوط الخلفيه
- القائد اقتحم صفوف العدو
- ذخيره يا شباب!
- الله اكبر

- نص كيس رصاص؟
- عبد القادر والقوه اللي معاه تحاصروا
- نص كيس رصاص!
- رشيد عربقات وصل يا شباب ومعاه قوات وسلاح
- هجوم
- حلقلم من عندك
- الله اكبر، الله اكبر
- هربو، اتحررت القسطل! الله اكبر!
- الحق! وراهم!
- ارجع ارجع.
- انسحبوا ملاعين الوالدين.
- (تعالى صيحات الانتصار) الله اكبر، الله اكبر
- عبد القادر استشهد يا شباب!
- (صمت، كميليا تفتح عيونها)

كميليا:

في 8 نيسان استشهد عبد القادر، ولحقوا الجماهير اتشيعوا ومعهم المجاهدين.

(جنازة عبد القادر: جموع محتشده تحمل نعش الشهيد في موكب جنازي ترافقه كميليا خلف شاشة خيال الظل)

كميليا:

ويا عبد القادر ويا برج عالي ما هزوك

وبضرب الفشك والمدفع ما هزوك

هغانا ارغون وشتيرن ما هزوك

لغير الوطن ما تحسب حساب

يا ليل وَقَفْ تَقْصِي كُلْ حَسْرَاتِي

يمكن نسيت مين أنا ونُسيت آهاتي

لا تظنْ دمعي خوف واندّه لخياتي

دمعي على هالوطن من بعد ثواروا

ويوم 9 نيسان دمروا القرية وبدات المذابح والتشريد

=====

المشهد الثاني عشر:

صالح:

كل هادا صار واحنا مش صاحيين!

وحجي صالح شو صار فيه، سيدي، الحج صالح، المخايل، الكراكوزاتي؟

كميليا:

سيطر عليه الالم والحزن وتربطت ايديه بعد ما ضاع نص البلاد، ضلوا صابر على امل يوم نتحرر، وبعد هزيمة ال67 ققع من القهر ومات وتركلك ميراثه، كراكوز وعبواظ وهالقهوه. فهمت يما ليش بديش اباك تكون زي ابوك، طول النهار داير بين التخت والكنباي، يا عالنفزيون بيسمع اخبار، يا عالكمبيوتر بيلعب شده، وتارك القهوه مسكره تتراكم عليها الديون لحد ما....

عبد القادر:

وبعدين معاكي يا مره بدكيش اتصلي عالنبي! فضحتينا قدام العالم والناس، شو بدك اباني اعمل، احررك فلسطين لحالي!

كميليا:

الواه عليك! يخزي العين عنك! اللي بيسمعك بي فكرك من زلامها.

عبد القادر:

احترمي حالك يا مره بلاش اهينك.

صالح:

يا بابا!

كميليا:

اسكت انتا!

صالح:

يما!

كميليا:

انتا تهينني يا هامل يا مقلعط يا عايش عالتامين الوطني!

عبد القادر:

بهينك وبهين اللي بيتشددلك كمان!

عبوده:

طولوا بالكم يا جماعه!

كميليا:

مهو على يدك يا عبوده، مش انتا اللي بتقضي لنا نص طلباتنا وحضرة جنابو قاعد يطرقع باصابعو؟!

عبد القادر:

والله لا طرقلعك وجهك واربيكي واربي الحاره فيكي.

كميليا:

ربي حالك بالاول، قهوة ابوك بدها تتصادر يا سبع! امر الاخلا عالطريق، اشوفك اتشاطر عالجيش والمستوطنين لما يججوا يقحشوك براة القهوه ويمنعوك توصلها.

عبد القادر:

ولك انتي ابتعرفينيش امنيح، ثلاثين سنه مش قادره تفهميني، ساعتها يا روح ما بعدك روح.

كميليا:

وشو بدك اتسوي بعد خراب مالطه؟

صالح:

عن جد ابتحكي بما!

عبد القادر:

كلو منك، دايره تحرضي بالناس، بدك حرب، بدكش سلام، خليتهم يتبعوا وانا ويحطوا عينهم عالقهوه، يا حبيبة الحرب وعدوة السلام.

صالح:

عن جد بما بتحبي الحرب وبتكرهي السلام؟

كميليا:

بدك سلام لاني وعدتك اجوزك بس يصير سلام، تخافش بجوزك حتى لو ما صار سلام، المهم ما تكون خيخا زي ابوك عشان تلاقيلك حره تقبل فيك.

عبد القادر:

انا خيخا لاني بدي يصير سلام؟

كميليا:

الزلام التتلك اللي زيك بيحطمهم السلام مثل ما بتحطمهم الحرب.

عبد القادر:

ولك انا تنك يا مصديه!

كميليا:

صدا اللي يقشك ويقش اللي زيك.

عبوده:

طولوا بالكوا يا جماعه.

عبد القادر:

انتا ابتخرس احسنلك.

عبوده:

له يا جار، هي وصلت.

عبد القادر:

معناتو تتدخلش في اللي مالکش فيه.

كميليا:

لأ، بدو يتدخل وغصبن عنك.

عبد القادر:

غصبن عني! بتقولي غصبن عني!

كميليا:

عنك وعن كل اللي زيك

عبد القادر:

والله غير اقصلك اياه لسانك (يهاجمها بعنف، عبوده يفصل بينهما، صالح يدفع والده فيقع على الارض)

كميليا:

صالح!

(صمت، صالح يحاول مواساة امه ولكنها تتركه وتلحق عبد القادر،

عبوده ياخذ عبد القادر للداخل تتبعهم كاميليا)

=====

المشهد الثالث عشر:

(صالح يدور مرتبكا، يعزف على عوده بعصبيه ثم يتحول الى مقام صبا، يدخل عبد القادر تتبعه كميليا)

صالح:

متأسف، مقدرتش اشوفك بتمد ايديك على امي واسكت.

عبد القادر:

امينح اللي عملت هيك ، شفني لوين وصلتنا، وقدام الناس كمان؟

عبوده:

معاه حق، انتي زودتيها.

كميليا:

انتا كمان؟

صالح:

كل كلامك هجوم، ما بتقبلي أي موقف او رأي بيختلف عن رايك، بدك تفرضي رايك بالقوه، احنا كمان بني ادمين ومن حقنا نعيش حياتنا زي ما بدنا.

كميليا:

ونرقصهن في عراسهن؟

صالح:

في هاي معك حق، بس انا بحاجه انك تفهميني، مش ضروري توافقي عاللي بحكيه بس ما تجبريني اوافق عاللي ابتحكيه. انا محتاج تزيدي ثقتي بحالي مش تهزيني فوق ما انا مهزوز.

عبد القادر:

السلام مثل الحرب بدو رجال، وخصوصا في وضع زي وضعنا، ممكن نختلف بس المهم ما نهين بعض او نرفع ايدنا على بعض

كميليا:

قول لحالك.

عبد القادر:

الحق معك، انا مكانش لازم افقد اعصابي، سامحيني.

الله يخزيك يا شيطان!

كميليا:

انا مزبوط مرات بزידها بس من كثر القهر، بدي وضعنا يتغير، وما بتغيروا غير الحرب، الحرب بتحرك العواطف والاحاسيس، بتلم الناس على بعض وبترجع النخوه والشهامه اللي فقدناهن من زمان.

صالح:

من حقك بما اتفكري هيك بس ما تجبرينا انفكر زيك، السلام برضو الو فوايد، الناس ابيرتاح بالها والسياحه والاقتصاد
بينتعثوا وبنزبط امورنا.

كميليا:

معلوم مهى كعكه والكل بدو يهيش

عبوده:

الشغله بدها طولة بال وصبر، وقد ما تختلفوا ما الكو غير بعض، الوضع صعب وكل يوم اصعب من اللي قبلو.

صالح:

واذا اجو يصادروا القهوه!

كميليا:

على جتتي

عبد القادر:

ساعتها يا روح ما بعدك روح.

كميليا:

انا عشت هون وراح اموت هون، واحنا بنكمل اللي عملوه اللي قبلنا واللي بعدنا بيكملوا اللي ابنعملوا والمستقبل جاي.

عبد القادر:

الناس جاي اتشاركنا في مناسبة سعيده واحنا قلبناها غم

كميليا:

مهمه منا وفينا

عبوده (داخلا) :

يلا يا ست كميليا خلينا انبلش

كميليا:

اعزف ك يمأ!

(صالح يعزف ويغني مع امه بينما يوزع عبوده السكريات على الجمهور ثم يجلس معهم)

يتجدد فينا العالم

نحن ربيع تمتد انامله كالليل

لتللم اوراق الامل المدفونه

من قلب الوحل نطلق

براعم باسمة

تعزف الحان العسل

تمد يديها ليعانقها النحل
نموت ونحيا
نحن ربيع يصرخ
يا هذا الشعب
يا هذا اللغز
انت تناضل انت اذن فلسطيني .
عبد القادر:
يلا انام!
عبوده:
خلينا صاحيين بلاش اتضيع كمان بلاد

انجزت بحمد الله في 2010/11/2

كامل الباشا-القدس المحتلة.

Un demi-sac de plomb

Essai de traduction

Avec l'aimable autorisation de Kamel El Basha

Pièce palestinienne pour toute la famille

Écrite par Kamel El Basha – Jérusalem occupée, 2010.

Remarque importante

Les scènes de Karakoz et Iwaz ont été créées en puisant dans l'héritage laissé par les praticiens du théâtre d'ombres et de la littérature populaire.

La scène qui se déroule sur un fond sonore très fort et dérangeant a été écrite suivant les descriptions et les récits livrés par les témoignages et les souvenirs.

La chanson « Le monde se renouvelle en nous » a été composée par le poète palestinien Şaḥr Ḥabaš.

La chanson « Il fait tourner la coupe amère » a été écrite par le poète palestinien Lu'ay al-Ġayyūsī.

La composition musicale de ces deux chansons a été réalisée par l'artiste palestinien Ġamīl al-Sāyih.

La distribution de la troupe à la création de la pièce 2010, produite par le Théâtre National Palestinien/El-Hakawati est la suivante :

Camélia, la femme, la jeune fille : Reem Talhami

Abd al-Kader, Karakoz : Raġā'ī Şandūqa.

'Abbūdeh, Iwaz : 'Abd al-Salām 'Abdūh.

Saleh : 'Āmir al-Ašhab.

Lumière : Ramzī al-Şayḥ Qāsim.

Dessins : Nazīh al-Maġribī.

Montage audio des scènes d'accident : 'Alī Yāsīn

La lettre de Abd al-Kader al-Husseini : enregistrée à partir de la voix réelle de Abd al-Kader al-Husseini Faysal al-Husseini.

Production, gestion administrative et traduction des programmes : Razān ‘Ābidīn.

Décors et mise en scène : ‘Abd al-Salām ‘Abdūh en collaboration avec la troupe.

Scène 1

(Dans le hall du théâtre, un vendeur au guichet –et il est préférable que ce soit Abd al-Kader, le mari de Camélia- doit établir une liste spéciale de quelques noms de personnes du public en prenant en note leur métier et leur adresse. Saleh ou ‘Abbūdeh peuvent l’aider à le faire. Cette liste sera utilisée par la suite.)

Camélia continue de vendre les tickets et d’accueillir le public avec des expressions et des paroles improvisées. Elle s’adresse à chacun selon qu’elle connaît la personne ou fait semblant de la connaître d’avant. Sinon, elle cherche à faire la connaissance des personnes qu’elle prétend ne pas connaître. Elle les remercie de leur présence, elle discute avec eux. Elle entre et sort de la salle de la représentation à plusieurs reprises pour vérifier qu’elle est prête. ‘Abbudeh (son voisin) peut l’interrompre à certains moments, ou Saleh (son fils) ou encore Abd al-Kader (son époux) pour lui poser quelques questions, chacune à propos d’un point précis. Il est également possible qu’ils se rassemblent tous les trois autour d’elle à un moment précis. Elle compte l’argent. L’un d’eux peut ne pas être d’accord avec elle sur le compte. Elle donne à Abd al-Kader et à Saleh leur dû. Elle tend l’argent à ‘Abbūdeh qui refuse, pour l’aider financièrement à la mesure de ce qu’il peut.)

Tout ce qui se passe se fait devant le public, dans le hall d’entrée et pas dans la salle de la représentation.

Camélia (*dans le hall*) :

(Elle frappe sur un tambourin pour rassembler les gens autour d’elle. On peut mettre une estrade pour qu’elle se tienne dessus. Elle scande la première partie et chante le reste)

Awīhā ! Vous honorez nos demeures, meilleurs des gens !

Awīhā ! Votre amour est une couronne sur ma tête !

Awīhā ! Sans votre amour je ne peux pas respirer !

Awīhā ! Et je n’aurais pas visité tous ces pays que j’ai visités, je l’ai oublié !

Ohhhhhhhhh

Le rossignol des vergers a chanté nos pâturages

Vous honorez nos contrées de votre présence

Jérusalem (*le lieu de la représentation est ici mentionné*)

Et Naplouse sont les sept colonnes de notre monde

Haïfa est la meilleure pour les marins

Et Acre notre divertissement

Nous sommes allés à Damas

Et nous nous sommes dit qu'on y fera fortune

Les nuits ont causé notre perte

Nous avons dû tout vendre, même nos vêtements

Bonsoir à tous, que Dieu vous rende tous heureux ! À nouveau, je vous souhaite à tous la bienvenue, après vous avoir salués individuellement. Je vous remercie d'être venus. Je vous remercie d'avoir honoré l'invitation et d'avoir payé le prix de votre place et des transports en commun. Et pour ceux qui vivent loin, je vous remercie d'avoir en plus payé le prix du sandwich et du verre de thé ou de café pour faire la route. Je tiens à vous remercier. Je tiens à vous remercier en mon nom et au nom de la troupe du café, ou plus précisément du centre culturel et de loisirs du nom du hajj Saleh, ou, comme il aimait qu'on le prononce : Hajji Saleh.

Hajji Saleh, que Dieu le garde, était un maître de karakoz ou *ḥayāl al-zīll*, un *mḥāyil* comme disent les spécialistes de littérature. C'était mon oncle paternel et le père de mon mari. Autant vous dire qu'on était à l'aise lui et moi, sans faire de manières, nous sommes parents. Il vécut puis mourut, mais rien ne le sépara Karakoz et Iwaz. Voilà ce qui reste d'eux et qui se trouve dans les ouvrages de littérature :

Iwaz était éduqué, courtisan et flatteur. C'est-à-dire, il avait deux facettes, comme beaucoup de personnes de nos jours. Sa langue était bien fourchue, comme disent ceux qui ne sont pas cultivés : sa langue était aiguisée. Il parlait l'arabe classique en langage courant. Il mélangeait

les deux, si vous préférez. Il venait de la classe moyenne. On peut dire qu'il était cultivé. Qui est-ce ? Que Dieu garde vos paroles ! C'est Iwaz.

Quant à Karakoz, les livres de littérature les décrivent ainsi : un homme simple, un peu bête si vous préférez, et ignorant, pour ne pas dire têtue. Il se fâchait facilement. Sa main et son pied étaient lestes. Il venait du peuple, c'était une racaille, un impuissant. Ne soyez pas gênés (*si une personne du public se montre gênée ou réagit dans ce sens*) ! Je parle de lui, pas de vous.

Revenons à Hajji Saleh, mon oncle paternel et mon beau-père à la fois. Il était de ceux qui voulaient la paix, des défenseurs de la paix. La journée, il était avec les combattants, les résistants comme on dirait maintenant, mais ne les accusez pas de terrorisme. Il transportait des armes, faisait du renseignement et donnait des nouvelles. La nuit, il ouvrait le café et sortait Karakoz et Iwaz afin de haranguer les gens, de les éclairer et de leur ouvrir les yeux. Ça, chers amis, c'était avant 48, avant la Nakba, avant la Naksa et toutes les pertes que nous avons subies après ces événements. Dites Amen ! Pendant l'année 1948, le 8 avril précisément...

Je vous raconterai la suite à l'intérieur. Je vous en prie, venez partager avec nous notre joie à l'occasion de l'ouverture du café, plus précisément du centre de loisirs et culturel Hajj Saleh. Soyez les bienvenus !

Scène 2

(Le public entre dans la salle pour la représentation. La salle est disposée de manière à donner l'impression qu'ils entrent dans un café culturel contemporain et où se trouve, au milieu, la toile tendue pour la représentation de théâtre d'ombres. Il y a une porte à droite et à gauche, une estrade de forme ronde, d'une hauteur de 30 centimètres. Une chaise en bois est placée sur l'estrade sur laquelle Saleh s'assoit avec son luth.)

Interlude musical par Saleh. Le projecteur est sur lui pendant que le public entre. Camélia reprend la liste qu'elle a préparée au moment où elle vendait les tickets au guichet, pour choisir certains spectateurs et les installer dans la partie « café » de la salle. Elle les traite avec une attention spéciale. Elle explique les raisons qui l'ont poussée à les choisir eux et pas les autres.)

- Camélia :

Comme je vous ai accueillis à l'extérieur, je vous accueille chaleureusement à l'intérieur.

Ahhhh ! *(Son téléphone portable sonne)*. Zut ! J'ai oublié de l'éteindre ou de le mettre en mode silencieux. *(Elle regarde le numéro qui appelle)* :

Allô ? Oui ? Un instant, ne quittez pas. L'avocat ! Je vous prie de m'excuser, chers amis, c'est un appel important. Saleh ! Accorde ton luth et joue-leur un peu de musique en attendant que je revienne. Je vous prie de m'excuser.

(Elle sort. Saleh accorde son instrument. Coupure soudaine du courant électrique. On entend la voix de Iwaz s'élever pendant que l'écran de théâtre d'ombres s'allume en même temps que la conversation s'engage entre 'Abbūdeh, Abd al-Kader et Saleh. Les deux scènes doivent être jouées en même temps sans lien entre elles. La scène de théâtre d'ombres commémore l'Histoire et la scène entre les trois hommes s'inscrit dans le temps présent.)

- Iwaz :

Catastrophe !

- Saleh :

Assez de la compagnie d'électricité.

- Iwaz :

Hajji Saleh ! Hajji Saleh !

- Saleh :

On ne va jamais en finir avec cette histoire !

- Iwaz :

On ne va pas s'entraîner aujourd'hui ?

- Abd al-Kader :

Quel est le rapport avec la compagnie ? C'est sûr que ta mère n'a encore pas payé la facture d'électricité.

- Iwaz :

Hajji Saleh ! Hajji Saleh !

- Saleh :

Peut-être que la facture de l'assurance est tombée !

- Iwaz :

Sois assuré de ma foi, mon père, je crois en toi !

- Abd al-Kader :

Allume-une bougie, mon fils, avant qu'elle ne revienne.

- Saleh :

L'électricité ?

- Abd al-Kader :

Non ! Ta mère !

(Saleh allume une bougie, entre et sort la bougie à la main.)

- Iwaz :

Catastrophe ! Karakoz ! Karakoz, mon frère ! Dans ce café il y a du monde ! Comment ferais-je sans toi, Hajj ? On commence comme d'habitude avec la scène d'ouverture, on la connaît sur le bout des doigts *(Iwaz est sur la place, il fait des acrobaties)*. Soyez toujours en bonne santé, chers amis, ça fait un moment qu'on ne vous a pas vus. Vos remarques, vos piques, vos critiques nous manquent ! Que s'est-il passé ? Vous êtes silencieux. Allez, les amis ! Faites un peu de bruit ! Quelqu'un pour accueillir le Hajj Iwaz ? Quelqu'un pour me demander où est passé Karakoz ? Mais oui, c'est comme ça qu'il faut faire ! Prenez votre respiration avant de faire entendre vos voix. Karakoz, mon frère ! Où es-tu ?

Le rossignol des vergers a chanté nos pâturages

Vous honorez nos contrées de votre présence

Jérusalem (*le lieu de la représentation est ici mentionné*)

Et Naplouse sont les sept colonnes de notre monde

Haïfa est la meilleure pour les marins

Et Acre notre divertissement

Nous sommes allés à Damas

Et nous nous sommes dit qu'on y fera fortune

Mais les nuits nous ont causé notre perte

Nous avons dû tout vendre, même nos vêtements

(Iwaz jure et lance des insultes contre la chanson qu'il juge mauvaise.)

- La voix de Karakoz (*pendant que Iwaz tousse dans le fond*) :

C'est la voix de qui ça ?

- Iwaz :

Ne m'en voulez pas, chers amis, ma voix est rouillée depuis le temps que je n'ai pas chanté. Merci beaucoup, un grand merci. C'est pour vous que nous avons pris la peine de faire le déplacement et que nous sommes venus, pour vous divertir. Les soirées ne seraient pas aussi belles et réussies sans vous. Mais où est passé Karakoz ? Tout ce vacarme ne l'a pas fait venir sur la place ? Allons frapper à la porte et voir ce qui se passe, qu'en pensez-vous ? Je frappe à la porte ? Toc- toc toc toc – toc. Karakoz !

- Karakoz :

Mais que se passe-t-il, Iwaz ?

- Iwaz :

Tu as quelque chose de coincé dans la gorge ?

- Karakoz :

Et merde ! Quand est-ce que je vais bien me débarrasser de toi ? J'en peux plus !

(À lui-même) : Ça, c'est l'ouverture. On a commencé à travailler.

- Iwaz :

J'ai des invités. Tu leur manques !

- Karakoz :

Et moi, rien ne me manque à part le bruit des pièces dans ma poche.

- Iwaz :

Mais là, je te parle d'argent.

- Karakoz :

Vraiment ?

- Iwaz :

Une pièce d'argent.

- Karakoz :

Dans ce cas, je cours, je vole ! Catastrophe !

- Iwaz :

Mais s'il entend qu'on parle d'argent, il va se vexer.

- Karakoz (*sur la place*) :

Mais enfin Iwaz ! Quand es-tu arrivé ici ?

- Iwaz :

Pendant que tu mangeais du riz avec les anges !

- Karakoz :

Quelle vie ! Chaque jour dans un pays différent.

- Iwaz :

Et aujourd'hui, où sommes-nous ?

- Karakoz :

Où doit-on être ?

- Iwaz :

Écoute les gens, à leur accent tu sauras ! Parlez ! Qu'il vous entende !

- Karakoz :

J'entends la voix d'Abou Mustafa, d'Abou Karim et d'Umm Ayman ! Ah ah ah !

- Iwaz :

Et donc, où sommes-nous, Monsieur-je-sais tout ?

- Karakoz :

Où ?

- Iwaz :

D'épaisses murailles de rempart, des marchés couverts, une mosquée et une église que le monde entier vient visiter et dont rêvent ceux qui n'y sont pas venus. Mentionnée dans le Coran, dans la Bible et dans la Torah, Jérusalem a vu les guerres se succéder jusque dans ses rues et ses ruelles. C'est comme ça, tu comprends ?

- Karakoz :

Difficile...

- Iwaz :

Maudit sois-tu, tu aimes faire le sot ! Mais enfin, c'est Jérusalem. La ville sainte, la ville pour laquelle le monde entier se bat.

- Karakoz :

Je n'avais pas compris.

- Iwaz :

Aller, deux fois tous ensemble ! Par ton obstination et ton entêtement Habnaqa et Aš'ab.

Ahhhhh ! Vous honorez nos demeures, nobles gens !

Ahhhhh ! Votre amour est une couronne sur ma tête !

Ahhhhh ! Sans votre amour je ne peux vivre !

Ahhhhh ! Le nombre de pays que j'ai visités, je l'ai oublié !

- Karakoz :

Ooooooooooh

(Saleh entre et s'assoit à sa place. Il écoute la musique. Il faut que la musique serve à la scène dans qu'un lien visuel clair n'apparaisse.)

- Iwaz :

Nous sommes à Jérusalem, espèce de sot ! Bayt al-šarīf, Bayt al-maqdis, Yabūs, Aelia Capitolia, Ūrsālim, al-'Uds, abruti !

- Karakoz :

Épargné, épargné de ta langue.

- Iwaz :

Karakoz, mon frère, les gens du pays ne nous connaissent pas. Et s'ils nous connaissaient, ils ont eu le temps de nous oublier. Pour qu'ils se souviennent de nous, je vais dire comme eux que nous sommes des victimes de l'oppression. Moi, je suis de nulle part. J'étais chez le

sultan à faire le bouffon et à l'amuser. Il ne me donnait pas ce que je lui demandais. Un jour, je suis allé au marché, j'ai jeté un regard sur un homme maigre. Ses yeux étaient noirs, il portait des guenilles et tenait un tamis dans ses mains. Il était perdu, sans travail et sans abri. Je lui demandai son nom,

- Karakoz :

Ohhh ohhhh, certains m'appellent Abou l-Lūz.

- Iwaz :

Pour désigner des yeux noirs en amande. Je lui ai proposé de travailler avec moi, pour qu'il puisse manger, boire et gagner un peu d'argent.

- Karakoz :

Oui, prends-moi avec toi chez le sultan.

- Iwaz :

Depuis ce jour, nous sommes devenus comme des frères.

- Karakoz :

Et tu m'as surnommé Karakoz, pas Abou al-Loz.

- Iwaz :

Nous sommes arrivés chez le sultan comme des fleurs. Nous nous sommes présentés avec la mine plus réjouie et nous sommes restés chez lui. Nous avons vécu dans l'opulence et le luxe. Nous étions heureux et tranquilles, choyés et privilégiés. Ça a duré trente ans sans que rien ne nous sépare et que le sultan ne profite de nous.

- Karakoz :

Comme ils étaient doux, ces jours de gloire.

- Iwaz :

Mais un jour, nous avons quitté le salon du sultan sans son autorisation.

- Karakoz :

Maudit soit ce qui arriva.

- Iwaz :

Le sultan se mit dans une grande colère.

- Le sultan :

Mon vizir, je veux que leur tête soit coupée sur le champ.

(La musique de Saleh s'élève et accompagne la scène de leur décapitation : le bourreau entre et commence une danse avec son sabre. Il s'approche de Karakoz puis d'Iwaz et coupe leur tête qui roule en plein milieu des cris du bourreau et des implorations de Karakoz et de Iwaz.)

- Karakoz :

Que cet instant soit maudit !

- Iwaz :

Après un moment, le sultan respira profondément et dit :

- Le sultan :

Vizir, fais-moi venir Karakoz et Iwaz, je les veux tout de suite.

- Le vizir :

Mais... mon maître...

- Le sultan :

Tout de suite. Je veux m'amuser, je veux rire, me détendre. Si tu ne me les fais pas venir tout de suite, je te fais couper la tête, vizir.

- Iwaz :

Le vizir fut pris d'un immense désarroi et s'en alla, triste et désespéré. Mais Dieu lui vint en aide et lui envoya le ministre des Waqf¹⁵⁴¹.

- Le ministre des Waqf :

Je vais m'en occuper.

- Iwaz :

Et au conseil ...

- Le ministre des Waqf :

Ô, Sultan des Temps ! Karakoz et Iwaz sont intimidés par Votre grandeur. Ils savent que Vous êtes en colère contre eux et ils demandent à se présenter à Vous après la prière du soir, derrière un rideau.

- Iwaz :

Le ministre prépara sur le champ une peau de buffle sur laquelle il dessina nos silhouettes. Il la coupa, la colora. Il installa l'écran et la lumière. Il tendit la tente à proximité du salon du sultan. Il fit appeler le sultan et sa cour. En pleine obscurité...

¹⁵⁴¹ Un waqf (وقف) plur. (أوقاف) est une donation pour une œuvre d'utilité pieuse ou publique.

- Karakoz :

Il alluma les lanternes et fit bouger les marionnettes. Le sultan rit au point qu'il tomba à la renverse.

- Iwaz :

Quand il leva le rideau, le vizir apparut au sultan et dit :

- Le ministre des Waqf :

Ô sultan, notre Maître. Dieu donne la vie et la mort. Tout est entre ses mains, c'est Lui qui guide nos destinées. Karakoz et Iwaz sont maintenant chez les morts. Le premier ministre a fait couper leur tête sur vos ordres, Ô Maître. Comment pourraient-ils revenir à la vie, Ô sultan du temps ?

- Karakoz :

Le sultan fut touché et pardonna au vizir.

- Iwaz :

Depuis ce jour, ils nous gardent dans un coffre. À chaque fois qu'ils sortent, la peine du sultan est plus profonde, ainsi son regret grandit parce qu'on est morts injustement.

- Karakoz :

Jusqu'à la mort du sultan, tu seras en vie, espèce d'opprimé. Ton jour viendra, despote.

- Iwaz :

Les gens bien nous ont transmis leur héritage, les artistes. Ils nous transmettent de génération en génération. Nous nous amusons et nous amusons. Nous rions et nous faisons rire. Nous fréquentons nos frères les spectateurs jusqu'à ce que nous arrivions aux mains de Hajji Saleh, l'enfant de Jérusalem.

- Karakoz :

Toute notre vie, nous avons fait rire les gens. Nous étions devenus un loisir et une comédie.

- Iwaz :

De temps à autre, certaines personnes perspicaces comprennent notre travail et savent nous aider. Les mauvais nous humilient. Nous avons appris le manque de respect, l'effronterie, la moquerie et ce genre de perte de temps pour les gens.

- Karakoz :

Et Hajji Saleh est un malin pas un mauvais.

- Iwaz :

C'est un malin, coquin !

- Karakoz :

Maudit sois-tu et maudit soit le jour où tu m'as embauché pour travailler avec le sultan.

- Iwaz :

Le sultan mort il y a bien longtemps et aujourd'hui, notre mission est grande. Jérusalem et la Palestine sont dans une mauvaise passe, les combattants et avec eux, le cheikh Saleh qui a besoin que les gens l'encouragent. Et les gens, on leur raconte les révolutions et les révolutionnaires.

- Karakoz :

Nous avons choisi de tomber entre les mains des Anglais. Ils vont nous emprisonner et ils nous exécuteront sans tarder.

- Iwaz :

La chèvre ne se soucie pas de sa peau une fois égorgée.

- Karakoz :

Que se passe-t-il, mon frère ?

- Iwaz :

Il n'y a que celui qui gouverne qui a pouvoir de vie et de mort. Et puis, nous sommes morts depuis l'époque du sultan.

- Karakoz :

Que Dieu nous garde. Les Anglais vont nous décapiter ou nous brûler.

- Iwaz :

S'ils le peuvent, ils nous attraperont.

- Karakoz :

Ce sont des meurtriers. Ils n'ont aucune moralité et aucune foi. Tu as oublié ce qu'ils ont fait au chérif Hussein ?

- Iwaz :

Ils l'ont déporté à Aqaba jusqu'à ce qu'il meure d'amertume et en colère.

- Karakoz :

Et le cheikh Izz al-Din al-Qassam¹⁵⁴² ?

- Iwaz :

Ils l'ont tué à Ḥirāš Ya‘bad après avoir refusé de se rendre.

- Karakoz :

Et Muḥammad Ğuġmġūm, ‘Aṭā al-Zīr, Fouad Ḥiġāzī et des milliers d'autres et Hajji Saleh !
Ô, Hajji Saleh...

(La voix de Karakoz et celle de Iwaz disparaissent progressivement, ils partent à la recherche du hajj. Saleh joue une mélodie et fredonne sur la musique du luth. C'est une chanson de la prison d'Acre. Avant la fin de la chanson, Camélia entre. Elle est en colère.)

¹⁵⁴² Izz al-Din al-Qassam (عز الدين القسام, 1882-1935) est un soufi tijani. Mort lors d'une bataille contre les Britanniques, il est considéré comme l'un des pères de la résistance palestinienne.

Scène 3

- Camélia :

Qu'ils soient maudits ! Ils ne nous épargnent rien. Depuis le jour de la déclaration de Balfour¹⁵⁴³, ils nous tiennent par le cou.

Ne m'en voulez pas, chers amis. Je suis un peu confuse, mais vous n'y êtes pour rien. Détendez-vous !

- Saleh :

Que s'est-il passé ?

- Camélia :

Toi, tais-toi ! Je te manque. Où est 'Abbūdeh ? Pourquoi as-tu allumé les lampes à pétrole ?

- Saleh :

L'électricité est coupée.

- Camélia :

Forcément, ton père a branché quelque chose sur la prise cassée. Il a fait sauter les plombs.

- Abd al-Kader :

Tu n'as rien compris, ma pauvre.

- Camélia :

C'est-à-dire que l'électricité s'est coupée toute seule ? Alors, remets le fusible à sa place et l'électricité reviendra.

- Saleh :

Quel fusible ?

- 'Abbūdeh :

Je vais m'en charger, Madame Camélia. L'électricité va revenir.

(La lumière revient.)

- Camélia :

'Abbudeh !

- 'Abbūdeh :

Oui, Madame Camélia !

¹⁵⁴³ Datée du 2 novembre 1917, la Déclaration de Balfour est une lettre dans laquelle Arthur Balfour, Secrétaire des Affaires Étrangères britannique, affirme à Lionel Walter Rotschild, financier du mouvement sioniste, le soutien de la Grande-Bretagne à l'établissement d'un foyer juif en Palestine.

- Camélia :

Tu as bien déposé les papiers que je t'avais confiés pour l'avocat ?

- 'Abbūdeh :

Ils sont bien arrivés.

- Camélia :

Tu en es sûr ?

- 'Abbūdeh :

Ça suffit ! Oublie cette histoire. Je m'en charge.

- Camélia :

Tu es le même que ton père. Lève-toi et va travailler. Je n'en peux plus, lève-toi, aller ! Je n'en peux plus. Lève-toi et viens dîner, j'ai tout préparé.

- 'Abbūdeh :

Abd al-Kader est ton mari ?

- Camélia :

C'est lui le chanceux de m'avoir pour femme. Si le hajj Saleh savait que nous sommes menacés d'expulsion de la maison qu'il a construite, il ne lui aurait pas donné le nom de la plus pure des personnes et du meilleur des hommes.

- Saleh :

Le martyr Abd al-Kader al-Husseini ?

- Camélia :

Il espérait – que Dieu le garde- que j'en hérite et que j'hérite de son travail. Il était avec les combattants, regarde donc ta descendance, Hajji Saleh. Manger, traîner et ne pas beaucoup travailler.

- Abd al-Kader (*depuis les coulisses*) :

Et puis quoi encore ? Tu vas te calmer ? Tu fais venir les gens pour qu'ils s'amuse ou bien pour les empoisonner et moi avec ?

- Camélia :

Je n'ai de soutien que Dieu, et quel soutien.

- Saleh :

Maman ! Ça suffit comme ça !

- Camélia :
Toi, tais-toi. Ne change rien. Continue à faire danser les gens dans les mariages juifs.
Maudit sois-tu et maudit soit le jour où je t'ai autorisé à apprendre la musique. À part Abdel Wahab¹⁵⁴⁴ et Farid El Atrache¹⁵⁴⁵, ils ne veulent pas écouter autre chose ?
Comme s'ils étaient de leur famille.
- Abd al-Kader :
Ça suffit ! Tu nous déshonores ! Commence plutôt le programme, les gens attendent !
- Saleh :
Je vais commencer, Madame Camélia !
- Camélia :
Où est ton groupe de musique ? Tu n'avais pas dit qu'ils étaient d'accord pour venir nous aider pour faire marcher le café ? Je veux dire le centre de loisir et culturel, pour qu'il fonctionne.
- Saleh :
Ils demandent une rémunération.
- Camélia :
Je ne veux pas prendre ce qui leur est dû. On leur avait dit qu'on se partagerait les gains.
- 'Abbūdeh :
Eux, chère Madame, ce ne sont pas des amateurs comme toi.
- Camélia :
Des amateurs ! Que Dieu nous en préserve. Aujourd'hui, on veut s'amuser ! On veut faire travailler ce Karakoz et Iwaz ! On veut préparer du café, du thé et des infusions d'anis ! On veut qu'il y ait foule ici ! Bouge-toi un peu, 'Abbūdeh. On va faire de la musique, on va danser et on va chanter. Le programme de la soirée ? Il n'y en a pas !
On va improviser, comme le font Karakoz et Iwaz. Joue, mon fils, joue !

(Elle chante. Saleh joue. 'Abbūdeh sert les boissons et Abd al-Kader dort en coulisses.)

La coupe amère tourne

¹⁵⁴⁴ Voir note 928.

¹⁵⁴⁵ Voir note 929.

Entre le voisin et les gens de la maison
Il tourne et celui qui a en bu
S'est décidé et s'est révolté
Ô toi qui as semé l'amertume
Il n'en restera plus
Et celui qui a bu n'est pas mort
Le jour de la promesse faite à l'homme libre n'est pas fini
Vous ne pouvez pas arrêter la colère
Même si vous plantez dans toute la mer
Des soldats tous les vingt mètres
La coupe amère tourne
Entre les gens, tous les gens
Elle tourne et celui qui a bu
Une flamme noire de colère
Brûle l'échanson
Et celui qui remplit la coupe
Le jour de la promesse faite à l'homme libre n'est pas fini !

Scène 4

- Iwaz (*il chante*) :

Le jour de la promesse de liberté, après qu'il soit parti (*il tousse*). Je ne sais pas ce qui se passe, ça fait plusieurs jours que ma voix n'est pas bonne.

- Camélia :

Pas maintenant, Abd al-Kader.

- Abd al-Kader :

Quoi, pas maintenant ?

- Iwaz :

Le jour de la promesse...

- Camélia :

Ce n'est pas encore leur tour. Sois patient un peu !

- Iwaz :

De liberté après qu'il soit parti (*il continue de chanter, le dialogue se poursuit avec son chant en fond*).

- Abd al-Kader :

Ma fleur, ma rose ! Camélia ! Ils sont sortis tous seuls du coffre !

- Camélia :

Pas d'idiotie, je t'en prie. Comment ça ils sont sortis tous seuls ? Ce sont des mauvais esprits ? Ils ont été faits d'un peu de carton coloré par ton père le cheikh Saleh il y a soixante ans. Aller, remets-les dans leur coffre rapidement, pour ne pas interrompre le programme.

- Abd al-Kader :

Regarde, devant toi. Iwaz se tient là, sous tes yeux. Il est sorti tout seul du coffre.

- Camélia :

Ça doit être 'Abbūdeh.

(Ils regardent derrière l'écran du théâtre d'ombres et découvrent qu'il n'y a personne. Ils sont terrifiés.)

- Camélia :

Mon Dieu de Miséricorde !

- Iwaz :
Hajji Saleh ! Où te caches-tu ? Ça fait longtemps Hajji ! Qu'as-tu ? Je suis là, à l'écran, Hajji.
- Camélia :
Il te parle.
- Abd al-Kader :
C'est à moi qu'il parle ?
- Camélia :
Oui. Tu ressembles à ton père. Il est perspicace.
- Abd al-Kader :
À moi ?
- Saleh :
À moi ?
- Camélia :
Toi, tais-toi !
- Iwaz :
Que se passe-t-il Hajji ? Tu ne veux pas t'entraîner aujourd'hui ?
- Camélia :
Un entraînement de quoi ?
- Iwaz :
De la bataille, de notre victoire à la bataille de Qastal et la débâcle des Sionistes.
- Abd al-Kader :
Quelle victoire et quelle débâcle ? Et la voilà maintenant qui discute avec les esprits. On croit à peine en finir avec la guerre, les meurtres, les esprits, qu'elle nous ramène aux destructions et à la mort.
- Camélia :
Quelles destructions ? Quelle mort ?
- Saleh :
Tu n'entends pas ce mauvais esprit parler de la guerre ? Nous sommes dans une période de paix et de reprise des négociations.

- Camélia :

Toi, tais-toi, compris ? Vous êtes une génération sans morale ni moralité. Et comment aurait-elle pu venir, la morale, en pleine période de guerre ? La paix, ça ne vaut rien. C'est la guerre qui construit et façonne les individus. Tout le monde se bat pour avoir sa part du gâteau de la paix. La paix fait oublier à chacun comment il s'appelle. Alors que pendant la guerre, même celui qui a oublié comment il s'appelle doit prendre avec lui ses papiers d'identité pour ne pas oublier. La guerre, c'est difficile au début, quand elle s'enflamme et se déchaîne. Les gens ont peur du changement. Puis ils s'habituent. Finalement, ils prennent conscience des bénéfices de la guerre.

- Abd al-Kader :

On dirait que les esprits ont rongé ton cerveau. Moi, je fais dormir.

- Iwaz :

Qu'est-ce qu'il a Hajji Saleh ? Il a sommeil ou il est malade ?

- Saleh :

C'est du père de mon grand-père dont tu es en train de parler.

- Camélia :

Tais-toi ! Dis-moi, Iwaz, aurais-je l'honneur de remplacer le Hajj pour la répétition, puisqu'il est fatigué ?

- Iwaz :

Notre travail n'est pas pour les femmes.

- Camélia :

Toi aussi ? Il ne me manque plus que d'accoucher ? Et qu'est-ce qu'elles ont les femmes ? Espèce de paresseux, de vagabond. Tu as la tête aussi grande qu'une tasse café. Par ta vie, si tu ne me réponds pas, je brûlerai tous les décors qui sont dans le coffre et les marionnettes et j'en aurais fini avec vous pour toujours.

- Iwaz :

À vos ordres, Reine.

- Camélia :

Qui est cette Reine ?

- Iwaz :

C'est la soeur du gouverneur, le calife fatimide en Égypte qui se prenait pour Dieu. Il

a instauré un régime d'oppression très dur contre son peuple, si dur que sa sœur l'a tué et a ensuite pris le pouvoir. Elle a dirigé le pays avec justice et bonté.

- Camélia :

Tu vois ce que peuvent faire les femmes ?

- Iwaz :

Je vous en prie, chère Madame.

- Saleh :

Ma mère, courageuse et forte.

- Camélia :

Les pauvres ont besoin de courage pour être capables de se lever chaque matin et pour faire des enfants. Faire des enfants quand l'avenir est noir demande beaucoup de courage. Le courage est également nécessaire pour affronter les batailles et pour tuer l'adversaire (*sur un ton menaçant*). C'est compris ?

- Saleh :

Pas à ce point, maman.

- Camélia :

À ce point et plus encore ! Si tu ouvres la bouche encore une fois (*le téléphone sonne*). Oui, que s'est-il passé ? Cher Maître, ... ce café, le hajj Saleh l'a hérité de son père qui lui-même l'avait hérité de son grand-père. Non, monsieur, il n'est pas enregistré dans le *ṭābū*¹⁵⁴⁶. Nous avons discuté avec vous de ce point plus d'une fois. Je vous ai transmis tous les papiers. Les documents justifiant du paiement des taxes sous les Ottomans, sous les Britanniques, sous les Jordaniens et sous l'Occupation. Tout a été envoyé. Tous les papiers sont au nom de mon mari, de son père ou de son grand-père. Je vous rappelle qu'ici, c'est Jérusalem, et que selon la loi internationale, la ville est sous occupation. Elle subit des guerres qui repartent aussi rapidement qu'elles sont venues. Il peut y avoir la guerre, des destructions puis une trêve, tout est possible. Il n'y a rien qui s'appelle une guerre totale. Il n'y a pas de guerre sans pertes. Mais, grâce à Dieu, nous avons eu notre compte de rois, de chefs, de princes, tous ceux qui sont venus. Ils ont détruit la ville en allumant la flamme comme si c'était la première fois. Que Dieu nous offre une longue vie et qu'Il nous épargne une nouvelle trêve

¹⁵⁴⁶ Voir note 907.

inutile et qu'Il fasse en sorte que nos hommes redeviennent des hommes, des vrais et qu'ils servent à quelque chose et qu'ils aient quelque chose à faire.

Que Dieu vous vienne en aide dans cette affaire. Aujourd'hui, il est temps de s'occuper de notre affaire. Les colons sont devenus nos voisins. Oui. Le magasin d'Abou Hussein est maintenant un magasin de souvenirs pour les Juifs dont la patronne est Shoshana. Oui. Je suis détentrice d'un passeport israélien. Ça suffit comme ça. Je suis née et j'ai été élevée chez mes cousins. Oui Monsieur, à Fassuta. Pourquoi vous riez ? Notre ville d'origine s'appelle Fassuta ! Non, je parle avec mes invités. Je vous le jure. À quoi ça nous sert de nous assoir et de regarder ce qui se passe ? Les spectateurs sont les premières victimes de la guerre. J'attends une bonne nouvelle de votre part. Au revoir.

- Saleh :

Que s'est-il passé ? Ils veulent nous chasser ?

- Camélia :

Toi, tais-toi ! Où est parti Iwaz ?

- Saleh :

Il a eu peur de toi !

- Camélia :

Sur quel sujet ils veulent faire une répétition, a-t-il dit ?

- Saleh :

Au sujet de notre victoire à la bataille de Qastal.

- Camélia :

Écoute bien, Iwaz. Tu es avec Karakoz. Tu as à ta disposition tous les personnages et tous les décors du théâtre d'ombres. Les absents en seront informés. Si vous ne sortez pas tout dans la minute et que vous ne vous mettez pas à répéter devant moi, je jure par le prophète et par tous les prophètes que je vous mettrai au feu et le coffre avec. Je vais déclencher une guerre qui va tout anéantir. Joue-leur de la musique de la victoire, mon fils. Enclenche le compte à rebours. Il reste soixante secondes... cinquante-neuf secondes... *(Elle suit le compteur qui se trouve à l'arrière-plan de la scène de la victoire. Saleh accompagne en jouant.)*

- La voix de Karakoz :

Qu'est-ce que tu racontes ? Reine en chair et en os ?

- La voix d'Iwaz :

Mais un peu remontée ...

- La voix de Karakoz :

Et toi, qu'en penses-tu ?

- La voix d'Iwaz :

Nous lui devons obéissance. Nous lui sommes soumis.

Scène 5

(Karakoz et Iwaz préparent les effets sonores pour la scène de la guerre. Ils s'entraînent au bruitage. Ils s'interrompent pour échanger les répliques qui suivent. Saleh joue une mélodie triste.)

- Iwaz :

Le héros Abd al-Kader al-Husseini est rentré de Damas avec des armes, de l'argent et des hommes.

- Karakoz *(Il prend une autre voix)* :

Bienvenue aux nobles, bienvenue aux hommes. Avec cette bataille nous écrivons une page importante de notre histoire.

- Iwaz :

Mets en place la stratégie : centre, aile droite, aile gauche selon les capacités de chacun.

- Karakoz :

Prenez autant que munitions que ce dont vous avez besoin. Les réserves sont pleines ! Combattant, prends plus ! Nous allons distribuer au front. Pourquoi avoir peur ? Les Arabes sont derrière nous.

- Iwaz :

Non, Karakoz ! Les Arabes sont nos parents, notre gloire et notre fierté. Ô toi, tyran, un jour viendra et tu ne seras plus tyran et tu seras écrasé. Des balles sifflent, il y aura tellement de mort que le sang nous arrivera au genou.

- Karakoz et Iwaz :

Bam, boum, bim, baaaaaaaaaaa ! Ouh, aïe, Maman ! Dieu est grand, frappe ! Mama mia ! Merde ! Tac, boum ! Trac ! Tttttttta ! Pafffffff ! Merde ! Va fan culo ! Frappe ! Dieu est grand ! J'atteste qu'il n'y a de dieu que Dieu ! Boum ! Ohhh ! Darling ! Help ! Où es-tu, Abou Dayyeh ? Au secours ! Boum ! Trac ! On a anéanti le groupe Stern ! Dieu est grand ! Tttttttut ! La Haganah et Irgoun ! Takkk ! Boum ! Dieu est grand ! Dieu est grand ! Vive la Palestine ! Vive le héros Abd al-Kader al-Husseini ! Vive les combattants ! Vive les révolutionnaires libres ! Fais-nous entendre tes youyous, toi la mère du martyr !

- Iwaz :

Et ainsi, chers messieurs, après notre victoire à Qastal, nous avons écrasé les Sionistes.

La Palestine a été libérée des intrus et partout c'était la fête.

Scène 6

- Camélia (*Elle chante*) :

Comme elle est belle l'arrivée de nos cavaliers du fond de la vallée

L'habitude de nos hommes est de battre les ennemis.

- Saleh :

On a vraiment gagné à Qastal , maman ? Mais alors, comment la Palestine a-t-elle disparu ?

- Camélia :

Je m'ouvre les veines ? Je me suicide ? Ahhhhh !

- Karakoz :

Qu'avez-vous, ma Reine ?

- Camélia :

Il n'y a pas de Reine, n'en fais pas trop toi aussi ! Mettez-vous sur le côté, écoutez et regardez ce qui se passe. 'Abbūdeh ? Abd al-Kader ? Où êtes-vous partis ?

- 'Abbūdeh (*il arrive*) :

Je suis là, Madame Camélia.

- Abd al-Kader (*depuis les coulisses*) :

Ce n'est plus possible de dormir ne serait-ce qu'une heure dans ce café !

- Camélia :

Tu devrais avoir honte, et tous ceux qui sont comme toi devraient avoir honte aussi.
Tu laisses tes invités et tu vas dormir ?

- Abd al-Kader :

Je t'en prie.

- 'Abbūdeh :

Je ne sais pas ce que Madame Camélia veut faire. Mets-toi sur le côté pour voir.

- Abd al-Kader (*il apparaît*) :

Et toi, quel est ton problème à toi ? Tu t'incrustes comme entre l'oignon et sa pelure.

- Camélia :

Je te remercie, cher voisin, en son nom à lui aussi.

- Abd al-Kader :

De quoi devrais-je donc le remercier ? Pour fouiner partout ?

- ‘Abbūdeh :

Que Dieu te pardonne ! De toute façon, pour tes beaux yeux je ferais beaucoup.

- Abd al-Kader :

Que Dieu me donne la patience.

- Camélia :

Ça suffit ! Montrons maintenant à Karakoz et à Iwaz la scène que nous avons préparées.

- Abd al-Kader :

Il nous faut quelques minutes pour nous préparer. Laisse Karakoz et Iwaz faire une *garza* le temps que l’on termine de tout préparer.

(Il disparaît)

- Saleh :

Une *garza*, ça veut dire *(Il se lève en faisant des gestes d’ivrogne)*....

- Abd al-Kader :

Mon fils, une *garza* signifie une scène humoristique qui entrecoupe les pièces de théâtre d’ombres, pour divertir le public.

(Il disparaît)

- Saleh :

C’est une plaisanterie.

- Abd al-Kader :

Que Dieu me donne la patience pour vous supporter toi et mère !

- Camélia :

Ne t’en fais pas mon fils, c’est moi qui m’en charge. De toute façon, ton père est un bon à rien. Même le tabac qu’il fume rend aveugle. Rien de bien ne vient de lui, même pas un gentil mot Iwaz ? Vous êtes prêts pour la *garza* ?

- Karakoz :

On a besoin qu’Abd al-Salam joue de la musique.

- Saleh :
Moi, je le fais.
- Karakoz :
Mais tu ne joues pas de percussions.
- Camélia :
Mais c'est un bon joueur de luth.
- Saleh :
Tu le penses vraiment, maman ?
- Camélia :
Tais-toi et joue !

(Saleh se met à jouer et Camélia l'accompagne en chantant le dernier couplet de la chanson.)

Même si vous plantez dans toute la mer
Des soldats tous les vingt mètres
La coupe amère tourne
 Entre les gens, tous les gens
Elle tourne et celui qui a bu
 Une flamme noire de colère
Brûle l'échanson
Et celui qui remplit la coupe
Le jour de la promesse faite à l'homme libre n'est pas fini

Scène 7

- Iwaz :

(Il chante) Le jour de la promesse faite à l'homme libre n'est pas encore fini... (Il tousse) Je ne sais pas ce qui se passe, ma voix n'est pas comme d'habitude. Ça fait quelques jours que ça dure...

- Karakoz :

Tu n'as pas honte de chanter avec une voix pareille ?

- Iwaz :

En réalité, ma voix est plus belle que ça, mais je ne sais pas ce qu'il y a. C'est peut-être à cause du temps. Plus personne ne chante bien avec un temps comme ça.

- Karakoz :

Mon cher, ta voix est complètement rouillée !

- Iwaz :

Ça fait quelques jours que ma poitrine me fait mal.

- Karakoz :

La tienne ou celle du loup ?

- Iwaz :

On s'en fiche du loup.

- Karakoz :

J'ai une recette, elle va rendre ta voix claire. Elle sera comme de la porcelaine chinoise, cristalline.

- Iwaz :

Je m'en remets à toi !

- Karakoz :

Écoute, tu prends un chiot âgé d'un jour ou deux, compris Iwaz ?

- Iwaz :

Compris.

- Karakoz :

Tu lui verses du lait pendant deux semaines, compris Iwaz ?

- Iwaz :

Compris.

- Karakoz :
Ses excréments vont blanchir. Compris ?
- Iwaz :
Compris.
- Karakoz :
Ensuite, tu laisses sécher les excréments au soleil. Il faut attendre qu'ils soient bien secs, compris Iwaz ?
- Iwaz :
Compris.
- Karakoz :
Puis, tu prends un mortier et tu le frottes bien, parce que c'est du cuivre. Compris, Iwaz ?
- Iwaz :
Compris.
- Karakoz :
Tu apportes la poussière blanche et tu la tamises, compris Iwaz ?
- Iwaz :
Que Dieu te donne la patience. Compris !
- Karakoz :
Tu prends la saleté blanche, la merde blanche du chien, et tu la mets dans un mortier et tu pilles, compris ?
- Iwaz :
Compris.
- Karakoz :
Tu prends un tissu blanc et tu tamises finement, compris ?
- Iwaz :
Compris.
- Karakoz :
Tu prends ensuite un morceau de bois que tu coupes en deux au milieu. Tu mets un peu de la poussière blanche, fine et tamisée au milieu. Compris, Iwaz ?

- Iwaz :

Compris.

- Karakoz :

Puis, tu ouvres la bouche. Tu mets le morceau de bois dans ta bouche. Tu appelles quelqu'un et tu lui demandes de souffler la poussière blanche pour qu'elle aille au fond de ta gorge. Compris ?

- Iwaz :

Maudit sois-tu et maudits soient tes soit-disant conseils ! Tu aurais pu me dire dès le début d'aller me faire voir, et sans passer par le séchage, la torréfaction le tamisage et le soufflage !

(Ils disparaissent)

Scène 8

- Camélia :
Maudit sois-tu avec ces conseils. Cette histoire est identique à celle que Wasif Jawhariyyeh¹⁵⁴⁷ a écrite dans ses mémoires. Il raconte qu'elle lui est arrivée avec son père.
- Saleh :
Vraiment ?
- Camélia :
Toi, tais-toi !
- Saleh :
Et puis quoi encore maman... Toujours « tais-toi », « tais-toi »...
- 'Abbūdeh (*pendant qu'il entre*) :
Ne te fâche pas contre ta mère. Elle veut que tu sois le meilleur.
- Camélia :
Merci 'Abbūdeh.
- 'Abbūdeh :
Je t'offrirais mes yeux, chère Camélia.

(*Abd al-Kader entre.*)

- Camélia :
Je te remercie ! Vous êtes prêts pour la scène, Abd al-Kader ?
- Abd al-Kader :
Non, je ne suis pas encore prêt.
- Camélia :
Je te rappelle que les gens attendent, mon cher.
- Saleh :
Qu'ils fassent une autre *garza*.
- Camélia :
Tu as aimé la *garza* mon petit chéri, mon petit cœur ?

¹⁵⁴⁷ Wasif Jawhariyyeh (واصف جوهريّة, 1897-1972) est un compositeur, joueur de luth, poète et chroniqueur de Jérusalem.

- Saleh :

Oui.

- Karakoz :

Allez ! Iwaz, encore une *garza* !

- Camélia :

Avant de voir, permettez-moi de vous aider à préparer.

(Camélia sort.)

Scène 9

- Karakoz :

Ahhhhhhhhhh ! Ils se crient dessus comme des chiens !

- Saleh :

Que Dieu te pardonne !

- Iwaz :

Et qu'est-ce qu'ils ont les chiens ? Ils vivent mieux que nous ? Ils ne sont pas bêtes. Tourne avec la route, si elle tourne aussi. Et comme dit le proverbe : « Embrasse le chien sur la bouche, c'est de lui que tu obtiendras ce que tu veux. Aujourd'hui, c'est le monde à l'envers, il appartient aux fous. Il n'appartient plus aux êtres humains, comme toi et comme moi, mais aux chiens !

- Karakoz :

Tu as raison ! Un jour, j'ai vu une femme porter un chien. Elle le serrait contre sa poitrine. Elle l'embrassait et elle lui donnait du chocolat.

- Iwaz :

Ils sont fous, Karakoz ! Et dans ce cas-là, pourquoi ne nous transformerions pas en chiens ?

- Karakoz :

Mais, comment ?

- Iwaz :

Fais comme moi ! Mais dis-moi, d'abord. Est-ce que tu préfères être un chien de pays ou un chien français ?

- Karakoz :

Quelle est la différence ?

- Iwaz :

Le chien de pays est grand et gros, il mange beaucoup. Le chien français est petit et ne mange pas beaucoup.

- Karakoz :

Alors je serai un chien de pays.

- Iwaz :

C'est d'accord ! Au-dessus de nous, il y a la fenêtre d'Umm Brīnġī. Tiens-toi à l'écart, regarde, écoute et apprend !

(Iwaz se tient sous la fenêtre et commence à aboyer doucement. Karakoz surveille de loin, il tend l'oreille et fait parfois quelques commentaires.)

- La voix d'une jeune fille :

Maman ! Maman !

- La voix de la mère :

Oui, ma chérie ? Que veux-tu mon adorée ?

- La jeune fille :

Viens voir le chien comme il est beau ! Regarde ses beaux yeux noirs, comme ils sont beaux ! Comme ils sont fins ! Comme ils brillent ! Comme ils sont doux !

- La mère :

(La jeune fille continue à s'extasier devant tant de beauté et partage ses commentaires avec sa mère qui commente avec elle. Iwaz répond aux compliments. De loin, Karakoz réagit à la scène avec passion en attendant que son tour vienne.)

Fais-le entrer à la maison. Donne-lui à boire, il a peut-être soif. Réchauffe-le, il a peut-être froid. Donne-lui à manger les os des restes de viande et donne-lui un peu de courgettes farcies. Sers-lui en dessert une part de *knafé*¹⁵⁴⁸. Donne-lui à boire du sirop de dattes et du jus de réglisse. Fais-le roter, sinon il va s'étouffer. Réchauffe-le. Apporte un flacon de la meilleure eau de Cologne et vaporise-le. Laisse-le à la porte de la maison et surtout, n'oublie pas de l'embrasser !

- La jeune fille (*elle l'embrasse et le pose sur le seuil de la maison*) :
Viens chaque jour mon chéri. Cette maison est la tienne.

- Iwaz :

Tu as vu la richesse et l'opulence avec lesquelles j'ai été accueilli ? Je t'avais dit que les chiens vivent mieux que nous.

- Karakoz :

À mon tour ! À moi ! Je n'en peux plus d'attendre.

- Iwaz :

Dépêche-toi ! Tu fais exactement comme j'ai fait !

(Karakoz commence à aboyer. Sa voix est rocailleuse et dérangeante.)

- La jeune fille :

¹⁵⁴⁸ Voir note 1475.

Maman ! Maman ! Viens vois ce chien comme il est énorme !

- La mère :

Je l'ai vu ma chérie, mon adorée. C'est le chien qui a brisé notre fenêtre hier. Fais-le entrer.

(Elle le fait entrer. Il bave en attendant qu'elle le nourrisse de délices et de douceurs. Elle ferme la porte.)

- La mère :

Morgane !

- Morgane :

Oui, Mère ?

- La mère :

C'est un chien de pays. C'est lui qui a brisé la vitre. Donne-lui à manger.

- Karakoz :

Oui ! Nourris ! Nourris !

- La mère :

Frappe-le bien fort !

(Elle donne un gros coup à Karakoz. On entend ses cris se mêler aux rires d'Iwaz. Morgane le jette dans la rue. Karakoz se rue sur Iwaz et le flanque à terre et le roue de coups.)

- Karakoz *(pendant qu'il frappe Iwaz)* :

Les courgettes pour Iwaz ! Les os pour Iwaz ! La *knafé* pour Iwaz ! Les dattes et la réglisse pour Iwaz et le coup, tu l'as laissé à Karakoz, gredin !

Scène 10 :

- Camélia :

Nous sommes prêts ! Joue, mon fils !

- Saleh :

Je ne jouerai pas.

- Camélia :

Pour les beaux yeux de ta mère que tu aimes tant ? Mon cœur ! Tu as oublié quand je t'ai emmené faire un tour au parc Begin ? Begin, mon amour ! Tu voulais nous emmener à la forêt de la Paix. Joue !

- Saleh :

Pas avant que tu dises que je joue bien.

- Camélia :

Si seulement tu pouvais être aussi bon partout qu'en musique. Aller, joue mon amour.

Joue mon adoré. On va commencer par la publicité pour demander des financements.

(Une musique commerciale qui ressemble à celle du Théâtre National Palestinien/El-Hakawati s'élève.)

Scène 11 :

- Camélia (*avec la voix de Shéhérazade*) :

On m'a dit, Ô roi, qu'il y a, dans la ville occupée de Ramallah, une fondation palestinienne dont le nom est la fondation al-Qattan. On dit aussi qu'elle finance des projets artistiques et culturels, qu'elle récolte de l'argent du monde entier et qu'elle le distribue aux arts et à la culture. Mais nous n'avions rien reçu d'elle. Et le magasin de Shoshana, notre voisin, vend des fausses kippas que personne n'achète. On m'a aussi dit, Ô roi, que le groupe de musique dans lequel joue mon fils et qui porte le nom de « Shalom alechem » (*Saleh s'arrête de jouer*) joue dans les mariages juifs et qu'il faut les boycotter jusqu'à ce qu'ils arrêtent de faire ça. Si tu ouvres la bouche, je vais te la fermer, tu vas voir !

(Une autre publicité peut être ajoutée, selon la représentation et la demande.)

- Saleh :

Tu m'as humilié, maman !

- Camélia :

Tu es un enfant de Jérusalem ! Tu es sa fierté et son honneur ! Tu es son présent et son avenir. Écoute l'histoire de ton pays et apprends !

(Camélia commence à réciter une poésie à la manière des récitations poétiques. Saleh se met à jouer et la récitation poétique devient progressivement un chant qu'il chante avec elle) :

Jérusalem

Pays du jasmin, du basilic et du thym

Où le cœur erre

Et des yeux, les larmes coulent

Les murs sont salis

Par les scènes des despotes

Et sur les remparts, se pavane

Une mariée, en direction du sommet de la montagne

Les murs la serrent de leurs pierres

Et de la lumière du soleil

Comme le cristal et le marbre.

Ô brise, ô nuit noire, réveille-toi !

Écrase ton ennemi et oppresse-le un peu plus, qu'on dise : « je t'envie ».

(La photo de la place où s'est tenue la bataille de Qastal apparaît à l'écran du théâtre d'ombres. Camélia explique en utilisant l'image et les personnages apparaissent en suivant selon le texte.)

Quand tu es sur la route de Jérusalem en direction de Jaffa, tu as à ta droite Lifta et après, Deir Yassin. Juste après Deir Yassin, vient Qalūniyā qui touche Qastal. Je l'aime pendant les éclipses de lune. La nature y est toujours préservée. J'aime m'y rendre et m'allonger sur les rochers du village, boire l'eau des sources et cueillir les olives des oliviers aux alentours, plantés par les villageois. Autour des champs d'oliviers, la terre continue de donner des fruits, des légumes et des céréales. Quarante-deux dounams de céréales, cent-soixante-neuf jardins et cinquante dounams d'oliviers. Je vaque entre les ruines. Cent-quatre personnes y vivaient au moment de la destruction. Pousse-toi un peu Abou Hasan ! Muhammad, accroche la chaîne ! Où es-tu Umm Amin ? Où sont les pédoncules des fleurs qui ont été plantées, ont poussé et ont fleuri ? Quand les gens retrouveront-ils leur maison ? Puis je me rends au mausolée du gouverneur le cheikh Karki qui se trouve à l'ouest du village pour y lire la Fatiha . À chaque fois que je prends cette route, je vois les chars de guerre qui surveillent l'entrée par Bab al-Wad. Ces chars sont les trophées de la bataille. Je ferme les yeux et j'imagine les voix des combattants, les bruits de moteurs, des chars, les cris des blessés. Et je vois Abd al-Kader al-Husseini, que Dieu le garde.

(Elle ferme les yeux et poursuit son récit.)

Le 3 avril 1948, la quatrième brigade des Palmach attaque le village et l'occupe. Une unité des *mağāwīr* attaque le village avant l'aube, elle est suivie ensuite par le reste des forces. Les batailles se poursuivent dans les environs du village pendant quelques jours. Une cinquantaine de combattants défendent le village. Ils ne se retirent qu'après avoir épuisé leurs réserves. Les occupants appartenant à la Haganah arrivent sur place et les forces palestiniennes qui tiennent leur position autour du village sont bombardées.

Le 6 avril, Abd al-Kader et les forces d'al-Jihad al-Muqaddas sont à Damas pour demander des armes. Ils disent que Qastal est tombée aux mains des Sionistes. Il envoie une dernière lettre au comité arabe avec à la main, un demi-sac de plomb. Vous entendez sa voix lire la lettre avant qu'il ne l'envoie ?

- Abd al-Kader al-Husseini :

(Il est préférable qu'une voix-off enregistrée au préalable soit diffusée. Il est recommandé de diffuser la voix réelle du personnage historique, de la même manière que la photo de la lettre projetée est l'originale)

« L'organisation d'al-Jihad al-Muqaddas

Direction générale

06/04/1948 à Jérusalem

À Monsieur le Secrétaire Général de la Ligue des États Arabes

Le Caire

Je prends la responsabilité de ce qui va suivre

Vous avez laissé mes soldats au faite de votre victoire

Sans aide ni armes

Abd al-Kader al-Husseini »

Le 7 avril, à l'aube, Abd al-Kader al-Husseini arrive à Jérusalem. Il se réunit avec les forces d'al-Jihad al-Muqaddas.

- Abou Dayyih :

Un demi-sac de plomb ? Qu'est-ce qu'ils t'ont dit ?

- Abd al-Kader al-Husseini :

Ils veulent qu'on leur laisse le champ libre pour qu'ils libèrent eux-mêmes la Palestine.

- Le cheikh :

C'est-à-dire que tu dégages. Moi je reste.

- Abd al-Kader al-Husseini :

Dieu est avec nous. Concentrons-nous sur l'essentiel et gardons la ligne que nous avons décidée : Hafez Barakat à l'aile droite, depuis le côté est. Depuis le côté ouest, à l'aile gauche, le cheikh Hārūn Abū Ġāzī. Et au centre, Ibrahim Abou Dayyih avec

deux patrouilles. Moi, je reste au centre du commandement, avec deux patrouilles pour les premiers renforts sous la conduite de ‘Abd Allah al-‘Umarī et les seconds renforts sous la conduite de ‘Alī al-Mawsūs. Dieu est avec nous.

- Abou Dayyih :

Il n’y a de dieu que Dieu.

(La bataille commence. Les bruits des cris et des explosions s’élèvent, des avions, des vrombissements de moteurs, des balles, etc...)

Des voix pendant la bataille :

Dieu est grand !

Avance !

Tout le monde à terre !

Attaque !

Un demi-sac de plomb ?

Un demi-sac de plomb.

Un demi-sac de plomb !

Dieu est grand !

Le centre a besoin de munitions !

Renforts pour le centre !

Abou Dayyih et seize combattants avec lui sont touchés.

Dont certains sont dans un état grave.

Renforts au centre !

Attaque !

Les forces sont arrivées en renfort.

Secourez les blessés !

Il n’y a pas de secours :

Emmenez-les à l’arrière !

Le commandant a envoyé l’assaut sur les lignes ennemies.

Des munitions !

Dieu est grand !

Un demi-sac de plomb ?

Abd al-Kader al-Husseini et l'unité avec lui sont assiégés.

Un demi-sac de plomb !

Rachid Erikat vient d'arriver avec des renforts d'hommes et d'armes.

Attaque !

Sème-les !

Dieu est grand ! Dieu est grand !

Ils se sont enfuis ! Qastal a été libérée ! Dieu est grand !

En avant ! Derrière eux !

En arrière ! En arrière !

Reculez !

(Les cris de victoire s'élèvent.) Dieu est grand ! Dieu est grand !

Abd al-Kader al-Husseini est mort en martyr !

(Silence. Camélia ouvre les yeux.)

- Camélia :

Le 8 avril, Abd al-Kader al-Husseini meurt en martyr. Une foule immense le suivit et l'accompagna aux côtés des combattants.

(Les funérailles d'Abd al-Kader al-Husseini : une immense foule compressée porte le corps du martyr et chante la gloire du martyr dans le cortège funéraire. Camélia accompagne le cortège jusque derrière l'écran de théâtre d'ombres.)

- Camélia :

Ô Abd al-Kader al-Husseini, tour haute, ils ne t'ont pas ébranlé

Les balles et les canons ne t'ont pas ébranlé

Haganah, Irgoun et Stern ne t'ont pas ébranlé

N'en tiens pas compte, ne tiens compte que de ta patrie !

Ô nuit, le temps du désespoir est terminé

Tu m'as peut-être oublié, moi et mes cris de douleur

Ne pense pas que mes larmes sont des larmes de peur et appelle mes sœurs

Je pleure ce pays et ses révolutionnaires.

Et le 9 avril, ils détruisent le village. Les massacres et l'errance commencent.

(Un documentaire sur Deir Yassine ?)

Scène 12

- Saleh :

Tout ça s'est passé et nous n'en savons rien ! Et Hajji Saleh, que lui est-il arrivé ? Mon grand-père, le Hajj Saleh, le *mḥāyil*, le *karakozātī* ?

- Camélia :

Il a été rempli d'un grand désespoir et d'une grande tristesse après avoir perdu la moitié de son pays. Il se mit à attendre patiemment le jour de la libération. Après 1967, l'injuste l'a accablé et il est mort en te laissant son héritage : Karakoz, Iwaz et ce café. Tu as compris, mon fils, pourquoi je ne veux pas que tu deviennes comme ton père, à passer la journée entre le lit et le canapé ? Ou à regarder les informations à la télévision, sur l'ordinateur, à jouer et à laisser ce café fermé et les dettes qui s'empilent.

- Abd al-Kader :

Un peu de respect, s'il te plaît ! Tu m'humilies devant les gens ! Qu'est-ce que tu veux que je fasse ? Que je libère pour toi la Palestine ?

- Camélia :

Oh ! Que tu sois protégé du mauvais œil ! Et que celui qui t'écoute pense que tu es un grand homme.

- Abd al-Kader :

Respecte-toi un peu ! Ne te ridiculise pas.

- Saleh :

Papa !

- Camélia :

Toi, tais-toi !

- Saleh :

Maman !

- Camélia :

C'est toi qui m'humilies, paresseux ? Dégoûtant ! Toi qui vis des aides de l'État.

- Abd al-Kader :

Je t'humilie, et j'humilie aussi ceux qui te soutiennent.

- ‘Abbūdeh :
Calmez-vous ! Calmez-vous !
- Camélia :
Mais il profite de toi, ‘Abbūdeh ! N’est-ce pas toi qui t’occupes de la moitié de nos commandes pendant que Monsieur est assis à côté se tourner les pouces ?
- Abd al-Kader :
- Camélia :
Occupe-toi de toi, pour commencer. Le café de ton père va être réquisitionné, c’est la catastrophe ! L’obligation de le vider va bientôt nous tomber dessus. On verrait si tu fais le malin devant l’armée et les colons quand ils viendront te mettre à la porte de ton café et qu’ils t’interdiront d’y mettre les pieds.
- Abd al-Kader :
Tu me connais mal. Trente ans, et tu n’as jamais su me comprendre.
- Camélia :
Qu’est-ce que je peux bien faire, moi ? C’est trop tard !
- Saleh :
Tu parles sérieusement, maman ?
- Abd al-Kader :
Tout est de ta faute ! Tu passes ton temps à exciter les gens. Tu cherches la guerre, tu ne veux pas la paix. Grâce à toi ils nous suivent, ils sont derrière nous, ils surveillent le café. Tu es amoureuse de la guerre et l’ennemie de la paix.
- Saleh :
C’est vrai, maman ? Tu aimes la guerre et tu détestes la paix ?
- Camélia :
Tu veux la paix parce que je t’ai promis que je te marierai quand il y aura la paix. Ne t’inquiète pas, je te marierai même si la paix ne vient pas. L’important c’est que tu ne deviennes pas une mauviette comme ton père, pour que je t’en trouve une qui veuille bien de toi.
- Abd al-Kader :
Moi ? Une mauviette ? Parce que je veux la paix ?

- Camélia :
Les hommes mous comme toi, que la paix réduit en miettes comme la guerre.
- Abd al-Kader :
Moi mou ? Tu n'es qu'un morceau de métal rouillé.
- Camélia :
Du balais, dégage et ceux qui sont comme toi !
- 'Abbūdeh :
Calmez-vous !
- Abd al-Kader :
Toi, tu ferais mieux de te taire.
- 'Abbūdeh :
Pardon ? C'est elle qui est venue.
- Abd al-Kader :
Tu ferais mieux de ne pas te mêler de ce qui ne te regarde pas.
- Camélia :
Non ! Il va s'en mêler, que ça te plaise ou non !
- Abd al-Kader :
Que ça me plaise ou pas ? Tu oses dire ça ?
- Camélia :
Que ça te plaise ou pas et que ça ne plaise à tous ceux qui sont comme toi !
- Abd al-Kader :
Je vais te couper la langue (*Il l'attaque violemment, 'Abbudeh s'interpose entre les deux. Saleh pousse son père qui tombe à terre.*)
- Camélia :
Saleh !

(Silence. Saleh essaie de reconforter sa mère, mais elle le laisse et poursuit Abd al-Kader. 'Abbūdeh prend Abd al-Kader vers l'intérieur, Camélia les suit.)

Scène 13

- Saleh (*il tourne en rond. Il se met à jouer du luth. Il gratte violemment les cordes. Il explose en sanglots. Abd al-Kader entre*) :

Pardonne-moi ! Je ne pouvais pas te voir lever la main sur maman et me taire.

- Abd al-Kader :

Tu as bien fait. Tu as vu jusqu'où tu nous menés ? Devant les gens, en plus.

- 'Abbūdeh :

Il a raison. Tu as exagéré.

- Camélia :

Toi aussi.

- Saleh :

Tout ce que tu dis est agressif. Tu n'acceptes aucune position ou aucun avis qui irait à l'inverse de ce que tu penses. Tu veux imposer ton avis par la force. Nous aussi, nous sommes des êtres humains. Nous avons le droit de vivre notre vie comme nous l'entendons.

- Camélia :

Et on danse dans leurs mariages alors ?

- Saleh :

Sur ce point, tu as raison. Mais j'ai besoin que tu me comprennes. Il n'est pas nécessaire que tu sois d'accord avec ce que je dis mais ne m'oblige pas à être d'accord avec toi. J'ai besoin que tu me fasses plus confiance, pas que tu me déstabilises. Je suis assez fragile comme ça.

- Abd al-Kader :

La paix, c'est comme la guerre. Ça demande des hommes. Et particulièrement dans une situation comme la nôtre. Il se peut que nos avis divergent. L'important est de ne pas s'entretuer ou de ne pas s'insulter.

- Camélia :

Parle pour toi.

- Abd al-Kader :

Tu as raison. Je n'aurais pas dû m'énerver. Je te prie de m'excuser.

- Camélia :

Je sais que parfois j'exagère, mais c'est à cause de l'injustice. Je veux que notre situation change. Il n'y a que la guerre pour faire changer les choses. La guerre secoue les sentiments et les sensations. Elle rassemble les gens. Elle redonne la dignité et la grandeur que nous avons perdues il y a trop longtemps.

- Saleh :

Tu as raison, maman, de penser comme ça. Mais ne nous oblige pas à penser comme toi. La paix a aussi ses bons côtés. Les gens relâchent leurs esprits, le tourisme et l'économie reprennent et notre situation s'améliore.

- Camélia :

Bien sûr, c'est un gâteau et tout le monde en veut une part.

- 'Abbūdeh :

La paix demande du calme et de la patience. Tant que vous ne serez pas d'accord, la situation restera difficile et chaque jour sera plus difficile encore que la veille.

- Saleh :

Et s'ils viennent nous évacuer du café ?

- Camélia :

Ils m'auront morte !

- Abd al-Kader :

Tu en fais trop.

- Camélia :

J'ai vécu ici, je mourrai ici. Nous continuerons ce qui a été entrepris auparavant, ce qui vient avant nous, viendra après nous. Nous allons reprendre la flamme et l'avenir est devant nous.

- Abd al-Kader :

Les gens sont venus partager avec nous une occasion heureuse et nous avons tout gâché.

- Camélia :

Mais ils sont les nôtres !

- 'Abbudeh (*il entre*) :

Aller, Madame Camélia, commençons !

- Camélia :

Joue, mon fils !

(Saleh commence à jouer. Il chante avec sa mère. ‘Abbūdeh distribue des sucreries au public puis il s’assoit.)

Le monde se renouvelle en nous

Nous sommes un printemps qui s’étend comme la nuit

Pour les pages de l’espoir enterrées

Du plus profond de la vase on sort

Des troupeaux souriants

Qui jouent des mélodies de miel

Qui tendent la main pour serrer les abeilles

Nous mourrons et nous vivons

Nous sommes un printemps qui crie :

Ô peuple !

Ô énigme

Tu luttas, tu es la Palestine !

- Abd al-Kader :

Aller, je vais me coucher.

- ‘Abbūdeh :

Restons éveillés ! Ne perdons pas un pays.

02/11/2010

Kamel El Basha – Jérusalem occupée

Annexes 4

"في ظلّ الشهيد"

Dans l'ombre du martyr, 2011

في ظلّ الشهيد

Texte de la version originale en arabe, non publié.

Avec l'aimable autorisation d'Amer Khalil

تأليف باولا فونفيك و فرنسوا أبو سالم
وانا صغير، كان لازم ادير بالي على أخوي الصغير لما تكون إمنا في الشغل.
في هداك الوقت، كان الوالد في السجن.
كان بعيد عالواحد يروح على إسرائيل من مخيمنا.
في معظم الوقت كانت تغيب طول النهار،
بعد ما تضيّع كندرته كل يوم الصبح وتعد ١٠ دقائق وهي تدور عليها،
"هذا شيطان الجلزون"، كانت تقول
وهي تدور في كل البيت.
اكتشفت في هداك الوقت إنه جابر هو اللي كان يخبي كندرته كل صبح عشان
يمنعها تروح.
عمري ما فنتت عليه رغم أنني في الأول كنت أفكر إنه كان يسوي هيك عشان ينكد عليها.

سرايفو 1995، الجامعة الدولية، نضال عبد اللطيف بيناقش رسالته عن (علم) تطور سلالات الدماغ البشري.

أدخلوا ! تفضلوا ! خدوا أماكنكم ! أهلا وسهلا فيكم !
اعتبروا محاضرتي زي دعوة للسفر.
بدي ارش شوية من هالمادة السحرية، ما تخافوش، ما بتطبع
وأثرها ما بيدوم إلا ساعة،
بتصغر حجمنا عشان نقدر نفوت
في قلب بيت صغير من عدة طوابق،
مخ الإنسان
تعالوا ! خدوا أماكنكم ! تفضلوا ! استرخوا !

حاولوا تتقبلوا فكرة أنه كل اللي بتشوفوه وبتشعروا فيه هو دايمًا تأويل للواقع.

روحي في غيبوبة.

اليوم بدي أطرح عليكم فكرة إنه مش العالم اللي بخلينا نعاني، لكن كيف بنتطلع عليه.

روحي في غيبوبة.

وبمعنى أدق، بأي دماغ بنتطلع عليه.

لأنه في عنا أكثر من دماغ. واحد هون، واحد هون، وكمان واحد هون...

لا، لا، كلهم في الراس. مع إنه بيقلوا اليوم إنه في عندنا مخ في المعدة...

اريسطو، بكل عبقريته، كان مقتنع إنه القلب هو مركز التفكير، وإنه الدماغ زي ردييتور السيارة، ببرد الدم اللي بتفوره المشاعر.

خذوا أماكنكم ! بتمنى إنكم تستمتعوا معي.

كان لازم أنا وأخوي نروح عالمدرسة سوا،

بس كان كثير يهرب مني و يرجع لي متوحش علاخر.

في معظم الأوقات، كنت افقد اعصابي، لأنني كنت راح أكل لي كف على وجهي.

لكن في بعض الأيام، كانت تجيني لحظة حنّية :

أسأل نفسي : "شو اللي صار معه ؟"

شو اللي مزّع له قميصه هيك ؟

وبدل ما أضربه كف، زي الكف اللي كنت راح أكله من إمي،

بدل ما اشوف الموقف كيف بشوفه دايمًا،

كنت أتطلع على قميصه الممزوع باهتمام،

بفضول، كأنه في سر عميق / دفين متخبّي وراه.

استرخوا ! من فترة قريبة، صرنا نقدر نشوف المخ بتقنية التصوير بالرنين المغناطيسي، صرنا نقدر نشوف نشاط المنطق المختلفة في الدماغ :

وحسب كيف بنتطلع على العالم

هناك منطقتين – عندي مشاكل في القلب، زي أبوي. الأخولا –

هناك منطقتين مختلفتين في الدماغ همّه اللي بينشطوا :

المخ الأول، بيتبرمج من خلال تجاربنا،

بيشبه الكمبيوتر في طريقة عمله :

صح - غلط / أسود - أبيض / صفر - واحد. ثنائي.

امام مشكلة معينة، بيعطينا حلّ محفوظ،

قاطع، سريع وبالعادة مبسّط،

وينتبنّاه من دون تفكير.

أنا بحب اسميه المخ الأوتوماتيكي.

أما المخ الثاني فهو بيحلّل المشكلة اللي بتواجهه، كل مرة بنظرة جديدة.

بيوخذ وقته وبيستمتع

وهو يفترض ويقترح عدد هائل من الحلول.

بيعقد الأشياء، وبيشوفها بميت مليون لون. هذا المخ المبدع.

انت عندك عمى ألوان. أسود وأبيض. إخس!

مش العالم هو اللي بخلينا نعاني، لكن كيف بنتطلع عليه.

مثلا : ممرضة الليل عندها عينين حلوة.

لما بكون في يوم جريء،

بتطلع في عينيها مباشرة

وهذا بيزيدي جُراً.

بشوفها بتتبسم ويعرف من لون خدودها

إني فعلا في يوم جريء.

أما في الأيام المغيمة، لما بحس السما بدها توقع على راسي

كأنها سقف عم بينهار،

فيش إشي في الدنيا بيقدر يقنعني أواسي نفسي وأطلع في عينيها.

بقدرش أشيل عنّي عن التالول المطاول زي الدودة اللي على رقبتها

واللي طالع منه شعر زي السلك.

بنصرع من بشاعته.

ليش ما تشيله، بقول لحالي؟

بستسلم لطوفان من الأفكار المدمّرة :

بكره الشعرات اللي عالتالول.

البهلوان اللي في راسي بيطول لي كل صور الذكريات الموجودة في علبة اسراري

ويعنف في الهوا سرب من التواليل الكبيرة والصغيرة

بتصير تلفّ قدام عيني الداخلي.

بتخرب الأمور أكثر و أكثر :

بتجتاح خيالي مناخير ضخمة مقطعة

خشوم ختيارية هزيلة

موت موت موت

شيخوخة مقرفة

هاي المرأة ملعبنة

وعينيها الحلوة نوافير مسممة / بترش دم وسمّ

لازم أرمي حالي من الشباك...

الرجل بيركض، بيقاتل، وبيرتمي على الأرض.

من شدة اليأس، من برجه العالي في القرن الـ 21، رجع وقع في العصر الحجري

وهيك صرنا في سرداب بيت المخ. اللي ساكن فيه : **مخ الزواحف** اللي ظهر لما كنا لساننا اسماك من ما قبل التاريخ.

خنوا أمانكم !

(لعلمكم،) سلف السلف السلف من الثدييات ما كان عندهم إلا هذا المخ. ولحد اليوم، هو المخ الوحيد اللي بتمتلكه معظم الطيور والأسماك والزواحف.

في هذا الطابق (من بيت المخ) : الغريزة المحضة هي اللي شغالة !

تحافوش ! إحزروا قديش عمره ؟

مليون سنة... ! 400

البداية والبساطة هم سر بقاؤة.

شغلته : تلبية حاجاتنا الحيوية الأساسية : الضغط الدموي، الجوع، الهضم، العطش، الارتجاف، التعرّق (العرق)، النوم، الصحيان.

شو كمان ؟

ممرضة الليل ؟!

شكله ما ببيجي على بالها أبدا إنه قدرنا المحتوم هو إنتاج الأحفاد / الخلفة.

إنذار ! إنذار ! اجتاحت زبوننا أفكار متنافرة.

مخ الزواحف... لم (لمن) ما بيكون في خطر، بيندمج في لحظة الحياة بكسل،

لكن أول ما يتعرّض للهجوم، عنده ثلاث خطط متتالية للردّ.

الخطة الأولى : الفرّ (ثلاثين المراحل !)

- مريول الدكتور ؟

- آه، مريول الدكتور !

- أنا عن جد مش عارف عن ايش بتحكى. مش لاقية؟ دوروا عليه عند ممرضة الليل ! يمكن هي بتعرف وين مريول الدكتور.

- بس عفوا المريول اللي عليك بيثبته كثير مريول الدكتور.

بتيجي بعدين الخطة الثانية : الهجوم.

شو، انجنيت يا خرا ؟ عم بتتهمني بالسرقه ؟ تمدش إيدك بلاش أكسر نيعك.

انا فيش حدا بيحكى معاي هيك.. فاهم ؟ ها ها ها ها ه ه

- بس اسم الدكتور مكتوب على المريول !

- شو، اسم ال... ؟

- آه، اسم الدكتور.

الخطة الثالثة : ما في مخرج، ببصير في توقيف لأي ردة الفعل... بس...

- تفسدش عني ! تفسدش عني ! تفسدش عني ! تفسدش عني !

بيبدا يرّجف، يلهت ويعطس.

الإجهاد بيضعف النظام المناعي للجسم. عشان هيك لازم اكمل المحاضرة

والا بيصبيه التهاب رئوي.

هأ الدماغ الثاني :

في تسوية بيت المخ

ساكن الأخو الثاني في العمر

القشرة الجيرية القديمة، الـ cortex paleolimbicus.

مليون سنة. أكل لحوم نيّة. غريب الأطوار و خطير، ونشيط كثير بالنسبة / رغم لعمره.65حيوان في قطع،

في المقدمة، تحدثت عن وصف واضح لقشرة الفص الأمامي الجبهي...

انا هون. سامعني؟

مخ الزواحف بيساعدنا نبقى أحياء.

بيخلّي أحشاءنا تتحرك، بيعطيها اجرين،

تحت الحكم الجبري القديم للديناصورات : بنأسسه بكل بساطة باستخدام القوة.

الأقوى بيضربها شلوط والأضعف بيلحسها... ايش هي؟

و هوبا ! وإلا أول مجتمع بدائي بادي. انطلقنا !

كان الفرد الأقوى، المسيطر، طرزان... بتصح له أحسن لحمة،

أحلى نسوان،

أحسن قعدة قدام التلفزيون، عفوا... في الشجرة.

بالمقابل، كان يحمي المجموعة.

بتتاوبوا؟! حافظين هذا الكلام عن غيب.

الجار، مش هيك؟ بيشغل الموسيقى على الآخر. سيارة فخمة.

حفلة لوجه الصبح ولما تترجاه يخفف الصوت شوية عشان تاني يوم عليك شغل كثير، بيكشف عن عضلاته؟

الحقيقة إنه الأميغداليا لساها من التجهيزات الأساسية الموجودة في جمجمة حديثة. (يعني عندنا)

وإذا سمحتولها تسيطر،

بتدمر كل ثقافتكم،

كل اعتباركم للغير،

او كل ثقافتكم بنفسكم.

تحت تأثيرها، الشخص اللطيف بيسيح،

بيدلل ذيله بين إجره قدام واحد أقوى منه.

"لما الخوف بيرتفع وبيرتفع، الغرض بينزل وبينزل، على رأي مخ الزواحف،

وطرزان بيشعر اللي حواليه انه من صالحهم ينخّوا قدامه

وهو اللي بيخلف كل الأطفال...

"الخوف صغير والغرض كبير... «

عمري ما نجحت بالامتحان. روّحت عالبلد. بعد موتة أخوي، الاسرائيليين فجّروا بيت أهلي. بطلوا يقدرُوا يصرفوا على،

صار تعليم الطبيب رفاهية.

لحنا متفهمين وضعك الصعب تماما لكن مهما كانت درجة تعاطفنا...

وهون، كل ما يفكر في الموضوع، بتلمع في ذاكرتي نفس الجملة : "رح يصير دكتور ويخيط جراحكم"... وبترجع تظهر نفس الصور : وجوه الشباب الحادة قبل الأوان،

ريحة خوفي المخجلة... "بس أنا معجب فيكم"، سمعت حالي يقول. زوري بيحجر،

"ليش بدكم تضربوني؟ أنا في صفكم، أنا معجب بطريقة نضالكم ضد الاسرائيليين." "اللي بيروحوا عالمدرسة عملاء." القائد، أصغر مني سنًا وحجما، وهذا اشي

ما بيحرجه، بيرمي حجر على آخر شباك ساخ في المدرسة. بتضل في الشباك

قطعة إزاز مكسورة ماضية. بيثيلها الولد وبيلزقها في وجهي. حاسس إنني بدي أبول. "بذك تكون عميل؟". "لا لا، بدي أدخل عالمدرسة". أخوي، اللي كان في المجموعة، أنقذني. مع أنه مش هو القائد، من يومه كان عنده نوع من القسوة معطيته سلطة.

"خلوا أخوي يروح عالمدرسة. رح يصير دكتور ويخيط جراحكم. إلا إذا بدكم تخيطوها بأيديكم." بيضحكوا الاولاد، بترتخي حركات التهديد تبعتهم. انا بجري لجوا المدرسة. كانت هاي أول مرة بيحكي فيها أخوي هيك كلام.

إذا بدكم، فيكم لليوم تعيشوا حياتكم بالأسلوب الديناصورى؛

تركع للي فوق

وتضرب شلا ليط اللي تحت

من دون ما تنسى تصلي خمس مرات في اليوم.

بيعني أنه حياتكم بتكون مبنية على علاقة قوة دائمة مع الآخرين. ما حدا بيرضى بهيك.

ومع هيك، هالاشي منتشر كثير، في ألعاب الفيديو مثلا، بنحس حالنا في قمة الحرية

بينما احنا مجرد دُمي بيتلاعبوا فينا أرباب جمع المال وبيبيعونا الوهم إنه احنا الأقوى.

اللي احنا بنسميه الشيطان، هو الأميغداليا : قطعة لحم بحجم اللوزة، في روسنا.

بس من يومها لليوم، طورنا أدوات للبقاء أحسن منها بكثير.

مع ذلك الطبيعة متعريشة في أنستها أعجوبة، وبتحتفظ فيها في متحف الغرائب تبعها،

جنب زوائد ثانية مالهاش حاجة، زي اسنان العقل، أو الزائدة، أو يزاز الرجال،

زي مرة ختيارة ما بتحب ترمي إشي خوف ما تعوزه في يوم من الأيام...

إمي مثلا،

لاي يمكن تبطل طبخ في طناجر الألمنيوم،

مع إنه قتلها ميت مرة

إنه الألمنيوم هو سمّ للأعصاب

وإني محتاج لمخي ومش حابب أصير مجنون -
لدرجة إني اشتريت إلهها طناجر جديدة ... وغالية
لكنها ما بتستخدمها إلا في الأعياد
لأنها بتحب تستخدم القديمات لتدوب
مرّات بتمنالها حريق ينزل البيت سكن
ويطلعها تأمين مزبّط.
بإختصار، الأميغداليا بالنسبة لتاريخ الدماغ
هي زي طناجر الألمنيوم تعت إمي بالنسبة لمستقبلي. سمّ !
قانون الأقوى هو مجرد بقايا في التطور.

في الوقت اللي القوي بيدفش فيه في اتجاه مصالحه فقط من غير أي اعتبار ثاني
في الوقت اللي القوي بينتزع فيه من شاعر مسلول نص دعائي مخادع
في الوقت اللي ما بيعير فيه الاتفاقيات الدولية أيّ اهتمام
في الوقت اللي بيحبر فيه بنت صغيرة على زواج استعبادي عشان
بدل ما يكون الها الحق في التعليم والتطور
تنظف قفا سيّدها،
وتحطّله الشبشب تحت رجليه، حتى يجي يوم،
وحماتها وبتضربها بتعاملها باحتقار،
من اليأس، تكب على حالها كاز، وتموت محروقة بالنار...
بدل ما يمكن تقدم للبشرية دواء ضد الإيدز،
أو حل جديد لتحلية مية البحر
أو طريقة لتشجير الأراضي المتصحرة.

في كل مكان بيتواجد فيه هذا النوع من الفضاعات
بتسود قناعة عفا عليها الزمن بتفترض
إنّه التسلسل الهرمي هو النظام الاجتماعي الوحيد الممكن،
وإنّه ما بنقدر نكون أقوىاء إلا إذا كان الآخر ضعيف،
وإنه مش ممكن يكون فيه إلا قائد واحد.

القوة البدنية مش إشي سيء في حد ذاتها.

بس اتطلع في ممرضة الليل،

"روح ع نادي الفيتنس يا فاشل،

اعمل اشي لنفسك

رح تدبّل بين هالكراسي

وكل ما طولت جُملك

كلّ ما طول مُنخارك، صدقني،

شوية عضلات مش رح يضروك"

أنا موافق ع هالحكي، بس عمري ما لقيت وقت عشان أروح.

القوة البدنية مش إشي سيء في حد ذاتها.

لكنّها لما بترتبط مع صُغر العقل

مع إيدولوجية عنصرية،

مع الجشع والتعصب، وتصير تمثّل السلطة

اللي على أساسها مبنية دول ومجتمعات

بيصير لازم نتحرّك.

يمكن هاي هي مأساة الإنسان،

إنه المنطقة الأقدم في الدماغ، المنطقة الأوتوماتيكية في مخنا، هي اللي يتحكم في أفعالنا لحد اليوم.

السلطة البدائية بتستند على القوة.

فيش قوانين، في سلاح السلاطين.

(عبري) مانيشما؟ ليان أنا نوزيا؟ ياش ليخا نيشيك؟ توريدات هحولتسا شلخا، إلخ

لما تكون مهددة من مجتمعات عنيفة،

ما بتعيش المجتمعات المتطورة،

إلا إذا، بدل العنف،

استخدمت ذكاءها بلا هوادة.

مبدأ الذكاء كأداة للبقاء،

أنجح من مبدأ القوة.

والآ، هل ممكن تكون عملية التطور طورت هذا العضو ونمّت فيه ذكاءنا المتفوق؟ الجاجة؟

هل دماغنا كان انخلق وهو مزود بهذا الذكاء العالي؟ البيضة؟

جاجة بيضة – جاجة بيضة – جاجة بيضة – جاجة بيضة.....

إنه الأقدم، البشرية، تصرفاتنا في غيبوبة، عنده المفتاح زي أبوه بيؤمر ضايل جزء كامل ناقص عنده المفتاح هو في الجنة الأخو لأ.

نيو

ارجعوا محالتكم ! بتطّلعوا بعدين.

امسحوا إجريكم وادخلوا للطابق الثاني من بيت المخ :

الـneolimbicus

الجيري الجديد.

بعد آلاف الأجيال،

نَبّت عند واحد من أجدادنا كمان مخ جديد.

bing!

40 مليار خلية عصبية او « عصبون ».

ping !

لا، الموضوع ما صار هيك بها السرعة طبعاً.

بالمحصلة، مخ مزود بذاكرة حية أكبر بكثير لتخزين التجارب،

علشان تحب وتكره آلاف الأشياء المختلفة :

شمس دافية، آ؛ ثورة بركان، لا؛

هوا منعش، آ؛ توقف تحت الثتاء، لا؛

تضرب، آ؛ تنضرب، لا؛

يكون لك فرو، لا؛ تلبس فرو، آ؛

خلفية كبيرة، آ؛ منخار كبير، لا؛

الثقافة تابعة للمخ الجيري الجديد

وأدت كل هاللغات و هاللهمات

كل القصص والأغاني

هاللغات والمشروبات

لكنها هالقد أشعلت حروب :

مرات بنزيدها في تغذية الفروقات اللي بينا
وما بتلاقينا إلا راكبين ترين التعصب
بنقول : "تطريز بيت لحم أحلى من تطريز غزة "
أو : "شو ببسوي الرز في المجدرة ؟"
أو : "ولا في بعد كنافة نابلس"
أو : « ولا في بعد القهوة البدوية. »
وواحد منهم مستعد يموت من أجل البرغل في المجدرة إذا كانت بتمثل ثقافته.

النظام الجيري الجديد عبارة عن تكتل كبير

بتحتشد فيه

40 مليار عصيون،

اتصال مع خلايا ثائية،10000 وكل واحد منهم ممكن ينمي لحد

أكثر بمية مرة من أصدقاء المستخدم المتوسط للفييس بوك.

على الفييس بوك الكل اسمه "صديق" ولو حتى عمرهم ما شافوا بعض

إشي متعب !

بس قبل ملايين السنين، كانت الصداقة أكيد ابتكار جديد عند جدودنا المشعرانية،

وهذا التغيير بيضل أهون من مجتمع الدم، المجتمع العشائري اللي، بغض النظر عن الميول الشخصية، بيتضامن بصمت
رغم جبال من الآمال المدمرة، القلوب المحطمة وجرايم الشرف.

ويمكن في صباح من هالصباحات،

طلع واحد من أجدادنا يصرخ :

أنا - أنا أنا أنا أنا ، أنت، أنا، أنت، أنت، أنا... احنا. أنا، أنت، أنا أنا -

أيوى ! أنا بختار أصدقائي، على ذوقي طبعاً.

(ينظر الرجل إلى نفسه في المرأة.)

بيعجبني فيك ذكاءك اللي مرات براق وكل الناس معجبة فيه.

بيعجبني فيك إصرارك على مساعدة الناس، وإحساسك العائلي.

بيعجبني فيك إنك ما بتحبّ تضيع قروشائك.

بيعجبني فيك لما بترجع لأبوك وامك مُدخّراتهم بعد ما فقدوا كل شي.

بيعجني فيك أنك ما بتستسهل الأشياء .

أما إنك ما عملتشي إشي في حياتك، هذا ما بيعجني،

أنك خيبت كل الآمال .

بكره فيك إنك تركت كل إشي.

ما بتحمّل فيك إنك بتتملص من كل المواجهات.

بكره فيك إنك الوحيد اللي ما بيعتبر أخوك بطل. الكل بيمجد فيه...

واحد فاشل : عمرك ما دافعت عن رأيك خوف ما تنهمش.looserبديل هيك، بتسمح لنفسك تكون

بظن إنك مش صديقي. بدي ادور لي على حدى ثاني.

(بتوجه الرجل إلى الجمهور يتلاعب بالمتفرجين أو يجلس على رجلي أحدهم.)

مز عجك ؟ حاسس إنه حدى بتحرش فيك ؟ بحق ! معاكسة المتفرجين من وضعي كمتحدث على الخشبة بهذا الأسلوب الثقيل

دم، اشي ما بيتسوى بكل بساطة.

مليار عصبون، على مجتمع مبني عالقيم.40عملت هاي الحركة عشان اصوركم كيف بندخل، بالـ

في تصرفات مقبولة عامة وغيرها مرفوضة تماما.

بالتالي إذا ضليت أعاكس الأنسات اللي في القاعة من غير ما أخفي طيشي بغطاء مبرر لمصلحة عليا، من دون شك،

سيداتي وسادتي، حتعاقبوني.

مع ذلك، إذا إنا فصح وفيش عندي ذمة، وبلاقي سبب مقدّس،

وقتها بقدر، "يا شعبي العزيز"، أزرع فيكم الرعب (أشبع الإرهاب) زي ثور هايج

بقدر أعتال بنتي عشان أرضي الآلهة،

بقدر أورط بلدان كاملة بالحرب عشان معابدي تدنّست،

بقدر أحطّ شعب كامل في السجن واعزله عن بقية العالم

بقدر أفجر حالي وأتسبب بموت ١٠٠ واحد

الأخو، لا، الـ الـ الأخو، الأخو، لا، لا، لا .

لكن لو تصرفت هيك، بكون منحط عالآخر

لأتي ما بذكر الشرف والإيمان والوطنية

كلّ هذه القيم الجميلة، إلا عشان أقدر أتصرف زي وحش من غير عقاب.

أخو، أخو، أخو الأخو الأخو الـ الـ الـ ، ما تنجحك في الامتحان، أخو، أخو، أخو.

في وفرة من الأمثلة الرائعة لقيادات سياسية ودينية اللي، مع إنها رموز لثورات مُنتشبة بالحرية، مليانة أفكار عظيمة، حكموا بطغيان وباستبداد، وعشان يحافظوا على كراسيهم، أبادوا ناس بأعداد لا تحصى.

المفروض إنك تخجل من نفسك بدل ما تغرق في الشفقة على حالك.

في ناس حياتهم أصعب من حياتك بكثير بس هذا ما بيمنعهم يستمروا في الضحك والغناء. ارنستينا هيريرا. الست المكسيكية اللي كنت ساكن عندها في سرايفو، كانت بطلة في الحياة. كانت بتستاها لكون الها مكان في مدفن العظام.

كان عندها اجر من خشب. فقدت اجرها تحت التعذيب. كل مساء، كانت تضبها في سطل جنب تختها، تشكرها انها حملتها طول النهار، وتقول الها تصبني على خير. لَمَا كنت محبط من أخبار البلاد، كانت تناولني كف وكاس وتقوللي: "ما تحتفل باحباطك! المضطهدين زي ما أجوا بيروحوا. إذا كانوا، فيما عدا ضربات العصي، ما خلّوا لشعوبهم اشي منيح، بتروح ذكراهم زي نَفَس ماريجوانا. أصلا الحياة بتنساهم. اطلع عليّ! اجري، سرقها مَنّي فيكتوريانو هويرتا .

نجح، وهو يمعص الشعب، يصير رئيس المكسيك؛ مع انه ما كان يسوى أكثر من صرصور مدمن ماريجوانا. قوللي يا بني، مين لسّه بيتذكّره؟ الذكرى الوحيد اللي ضايله عنّه هي هاي الأغنية الساخرة اللي ألفها المقاومين المكسيكيين:

la cucaracha

الصرصور.

يعني هو.

(الأغنية)

في الأعياد، كانت تفك اجرها عشان تفحص فيها كل الصراصير اللي بتقابلهم. كانت تقعد على الكنباية، مستنفرة، وأول ما يمرق اي فيكتوريانو، باك! تقضي عليه.

كانت هاي طريقتها تخلي هويرتا يدفع ثمن ضياع اجرها.

على فكرة، مخ الصرصور ما فيه إلا 20 عصبون: واحدة للمشي لقدام، واحد للمشي لورا، واحد للثقافة، واحد للدفاع، العلاقات الخارجية، العدل... الحقيقة ما بيستخدم

إلا جزء بسيط من قدراته. لا! كمان واحدة: الهروب الجبان في حالة الكوارث...

20 عصبون، لكن النتيجة مبهرة. السيدة هيريرا كانت محتاجة لكل نباغتها وشطارتها عشان تصيدلها كم واحد.

الشخصيات

جابر... قدر يهرب مني كمان مرة...

الكتاب هالقد بيشدّ، ما بشعر بغيايه إلا لما يخفت الضوء، بعد شوي بتعتم، بستنى وانا 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. أخيرا، ببيجي كم كلب؛ والا هو معهم، بيعرج شوية. اصبع اجره نص مخلوع...
ما كانش بيكي، وما أثرش فيه إني انا بيكي. كان وكأنه ما بيتأثر لما كانت إمنا تزعل.
بعديها 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 نفكر
أنه رح يقتل اللي عملها.

كل واحد فينا، من مصغره، عنده ميوله الخاصة فيه.

وهي أساس شخصيتنا.

وما فيه ميول أسمى من الثانية :

مش بالضرورة يكون أقل نبلا / سموا

إنه الواحد يقضّي عمره يسافر حول العالم – في الجنة – من إنه يرتي دزينة اولاد –

لكن إنتبهوا، في فرق جذري بين ما نقول :

بحب اكون لطيف مع الناس، أو

عيب الواحد يكون قليل أدب مع الناس

بحب ألبس إشي فاخر عالآخر، أو

حصن بيطلعوني بزّه البيت. 10 من غير رموش مستعارة ولا

هالقد ممتع لما أكون مع صحابي، أو

لما بكون لحالي، نفسي أرمي حالي من الشباك

بحب عالم الأحلام الخيالي، أو

الواقع بيحبطني

واووو، لقيت غلاية كهربا رخيصة كثير وقدرت أنزل 10 شيكل من سعرها، وما كلفني إلا ابتسامه، وانا مهيص، أو

وهذا اللي صار معاي :

أنا غضبان رح افقع، فكرت إني لقيت غلاية بسعر ممتاز، لكن ثاني يوم، شو؟ لقيت

أختها بنص السعر. فورا قلت لازم أرجعها، بس تذكرت إني رميت الكرتونة.

قلت لحالي بدي أروح لأقيها، بس ابيبي، يلعن... انا الصبح طلعت الزبالة / زبالتني، وحوالي الساعة 12 بتيجي سيارة الزبالة...

مش معقول ! بنطّ جوا تاكسي، مش مهم قديش بياخذ، لازم أنقذ كرامتي ! شفير التاكسي بتحرك... انا كيف فكّرت انه التاكسي اسرع من المشي ؟ بيوقف، بيمشي، بيوقف، بيمشي، بيوقف على طول شارع رُكب. قاعد بشرّ عرق. بقول لحالي اذا وصلت متأخر، مش بس مش رح اقدر ارجع الغلاية الزفت بس كمان لازم ادفع أجرة التاكسي (عالفاضي). عم بتصير الحياة/حياتي جحيم.

لما أخيرا بندخل شارعنا، بشوف شاحن الزبالة على بابنا. وقدامنا، روعة غنم بتقطع الشارع. من اليأس، وكأخر محاولة، بنطّ من التاكسي، الشفير بيصرّخ وراي وبيسرع، بيرعب الغنمات، فجأة بصحصح، بصرّخ فيه ويقول انه دمرّ حياتي. عمري ما رح انسى صوت خلاط الزبالة وهو يفرم كياس الزبالة تبعتي.

بكره ينضحك عليّ من التُّجار وبكره ارمي فلوسي من الشباك.

صارحوني : انتو فرحانين بغلايتكم الجديدة ؟ أه ؟ وألذّ تعملوا فيها الشاي لما تكونوا شربينها بسعر رخيص، رغم إنه مش الأرخص ؟ ودمعة التاجر اللي خسر 10 شيكل من المربح صارت قطرة نكهة معطرة من المتعة انحطّت في الشاي بالنعنع ؟ ما دام هيك، مبروك : هيك بتكونوا نفسكم. استمتعاكم بالتوفير هو جزء من شخصيتكم زي ما الملح جزء من الشورية.

رغم نكسات النصيب / خيبات الأمل، المآسي الشخصية، الفشل، ما بيفوتمك تعاودوا تقوموا وتستمروا،

و - معاي حق ؟ ما بتحطّوا موضوع الراتب في أول القائمة.

بتشتغلوا ساعات إضافية هون وهون من غير مقابل، ولا لأ ؟

لأنكم بتحبوا اللي بتعملوه،

واللي بتحبوه بتحسّوه سهل عليكم.

احنا بنعرف - ومن فترة صرنا نقدر نصوره في المخ :

في عالم (فيه فرق كبير) بين وطنية سليمة بتقول : "بحب شعبي"

وبين تعصب متحجر بيقول : "بكره كل الأجانب".

الأخو الأخو، مش العالم اللي بيخلينا نعاني لكن كيف بنتطلع عليه...

امي كان عندها عينين بتجئن. في اليوم اللي ما روّخت فيه من الشغل، اضطرينا

نقضّي كم يوم عند عمي حسين ومرة عمي نسرين / كان الصمت بيخيم على الـ / بيعدينا / كنا حاسين إنّه مش لازم نسأل شو --- لحد ما شفناها وعلى راسها ضمادة كبيرة / ولا عمره إشي اقنع جابر أنه اللي كلّف إمي عينها الشمال مجرد حادث /

طبعاً ما كان في تكيف / اي واحد مرّ في هيك مصنع في الصيف / والروايح الحادّة اللي الواحد بيشمها / ما كانتش لابسه نظارات الحماية / مفهومة بهيك حرارة عالية وبشرتها الحساسة ما اتجرات تغيب اكم يوم / ما لبستهاش / طرطشة حوامض /

ما لبستهاش الحماية مفهومة بهالحر ومع بشرتها الحساسة / ما طلعلهاش تعويض لأنها مش مواطنة إسرائيلية / شو اللي --- يتنعوه في هذا الـ / أخوي كان يا دوب قادر يتنفس من شدة التعصيب / الكووتشوك عمرك ما سألتني نفسك شو بيعملوا منه / بتفكري حالك بتشتغلي في إنتاج عجال فرشات واقبات / انت عارفة إذا -
(بتذكر) " بالعادة الشخص اللي بيتعرض للفسفور يحاول يغطي الأجزاء المشتعلة بالضرب عليها. وبما أنه الفسفور مخلوط بجيلاتين مطّاطي، بيلزق المطاط السميك في الإيد اللي ما كانت مولعة وهيكت بتنتشر النار في أماكن ثانية. "
إنت مش عارفة إنك بالأحرى --- على دمارنا / جابر كان نفسه يصدق الأسوأ /
وكأنه هو كمان راحت عينه في هالمصيبة.

هل كان عندكم الفرصة تتعرفوا على ميولكم الشخصية وانتو صغار ؟ كنتوا أذكيا و جريئين بما فيه الكفاية عشان تبناو حياتكم عليها ؟ تهانينا. أكيد ما فاتكم النجاح.

عن جد ؟ وبنه نجاحك ؟ وين راحت أطروحاتك ؟ انت مشيت ورا ميولك، درست الطب زي ما طول عمرك كنت حابب. من المفروض تكون الطبيب المسؤول. لكنك مش الطبيب المسؤول، أنت البواب، أنت ما بتتجرأ حتى تتطلع في عينين ممرضة الليل وبتفضل تشبع حالك بالنظر للتالول اللي على رقبته
عشان تقنع حالك انه حبهها مش أكثر إشي مغري في العالم. وين علاقة مفاتيحك ؟ اعترف ! بتعرفش. بتعرفش إذا وقعوا منك في الحمام وانت بتشخ ولا انك نسيتهم في قسم الحالات الصعبة.

اسكت !

انت عم تعمل كل هالمحاضرة بالمريول اللي سرقته من الطبيب المسؤول. بدك تبين حالك أهم مما انت.

هاي مش رح ابلعها.

لو شنقت حالك في هالسقف،

ما رح تكون إلا منتحر عادي.

ولا يمكن تقارن حالك بأخوك، البطل.

ما حدا بيطلعه يحكم عليّ إلا أنا. وما حدا رح يكون أصعب مني على نفسي في المحاكمة.

لكن أنا أنت.

لكن ما بدي إياك تكون أنا. تعالوا، بدي أوريكم العلية اللي في بيت المخ.

مين أنت عشان تختار مين تكون ؟ - العلية - صار لك 20 سنة، بتعيد في النص - مسكونة - تبع امتحانك.
كلمة كلمة.

والأمور داخلة !

لكن بعدين، نفس الحجر اللي بتتعثر فيه كل مرة !

أول ما بتوصل العلية، بتقفّل، زي ما صار في امتحانك.

بتشوف الحيطه البيضاء.

وعلى الحيطه، كلمة باللون الأسود: "فاشل" !

العلية مسكونة من قبيل المسمي... المسمي، المسمي، المسمي، المسمي... المسمي...

وكل ليلة يترجع لبحتك البائس

عن أحسن مكان تحطّ فيه الكرسي...

18 ضحية - العلية مسكونة - في عملية انتحارية في نتانيا.

أنا قاعد في الممر - من قبيل المسمي - وبسنتي دوري،

براجع العرض اللي بدّي اعمله في ذهني - العلية مسكونة من قبيل المسمي -

جهزت نفسي منيح، أنا واثق، لقيت تعابير مجازية حلوة :

مخ الإنسان، عمارة مسكونة بناس مختلفين تماما - العلية مسكونة -

فجأة بسمع الخبر في الراديو : عملية انتحارية في نتانيا. والمنقذ - من قبيل المسمي - من الجلزون، مخيم الجلزون في الأراضي الفلسطينية.

ممت في ظل الشهيد. حبيبت جابر على إنه أخوي الصغير، هلا كل الناس بتحبّه على إنه بطل. ومش قادر افرح.

جنازته كانت عرس. أنا اختفيت. دراستي، أمنيتي إني أساعد الغير هالقد صارت تافهة. الشيء الوحيد اللي كان ممكن أعمله إني أعمل زيّه. بس بآمنش إنه هذه العمليات مجدية وبقدرش أحكيها / أقول هذا الكلام. أنا (عن جد) مختفي. (أنا) ظل في ظلّه.

Dans l'ombre du martyr

Version française de Paula Fünfeck & François Abou Salem avec quelques reprises, le minimum, pour ne pas changer le texte original mais pour ne pas le laisser avec des fautes de base.

Avec l'aimable autorisation d'Amer Khalil

Quand j'étais petit, je devais surveiller mon petit frère quand notre mère était au travail.

A l'époque, mon père était en prison.

C'était loin de notre camp de réfugiés pour aller en Israël.

La plupart du temps, elle s'absentait toute la journée, après avoir cherché tous les matins au moins pendant dix minutes ses chaussures.

« C'est le diable de Jalazone », disait-elle en cherchant partout dans la maison. A l'époque, j'ai découvert que c'était Jaber qui cachait ses chaussures tous les matins pour l'empêcher de partir. Je ne l'ai jamais dénoncé même si je croyais au début qu'il faisait ça pour l'embêter.

Sarajevo, Université Internationale, 1995. Nidal Abd el Latif défend sa thèse sur la phylogénèse du cerveau humain.

Entrez ! Prenez vos places ! Vous êtes la bienvenue.

Considérez ma présentation comme une invitation au voyage.

Je vaporise un peu de cette substance magique, n'ayez pas peur, ça ne tâche pas,

Et son effet ne dure qu'une heure,

Elle nous rapetisse pour que nous puissions pénétrer dans une petite maison à plusieurs étages,

Le cerveau humain.

Venez ! Prenez vos places ! Détendez-vous !

Familiarisez-vous avec l'idée que ce que vous voyez et ressentez est toujours une interprétation de la réalité.

Mon âme est dans le coma.

Aujourd'hui, je voudrais vous exposer que ce n'est pas le monde qui nous fait souffrir mais la façon dont nous le regardons -

Mon âme est dans le coma.

Et plus précisément, avec lequel de nos cerveaux nous le regardons.

Parce que nous avons plusieurs cerveaux. Un là, un là, un autre là...

Non non non non non, tous dans la tête ! On dit aujourd'hui qu'il y en a un dans l'estomac.

Aristote, tout génie qu'il soit, était persuadé que nous pensions avec le cœur et que le cerveau était une espèce de radiateur (comme ceux des voitures) refroidissant le sang que nos émotions faisaient bouillir...

Prenez vos places ! J'espère que vous prendrez du plaisir.

Mon frère et moi nous devions aller à l'école ensemble,
mais il réussissait souvent à m'échapper et il me revenait à l'état (complètement) sauvage.

La plupart du temps, j'étais hors de moi, parce que j'allais prendre des claques.

Mais certains jours, j'étais plein de tendresse :

« Qu'est-ce qu' ; il a bien pu vivre ? » je me demandais.

D'où venaient les déchirures de sa chemise ?)

Et au lieu de le gifler, comme ma mère allaient me gifler,

Au lieu de ne voir que le côté connu (à satiété) de la situation,

Je regardais sa chemise déchirée avec intérêt avec curiosité, comme si se trouvait caché derrière un profond secret.

Détendez-vous !

Depuis peu, nous pouvons voir dans le cerveau ;

L'IRM, l'imagerie par résonance magnétique, nous permet de voir de l'activité des différentes régions cérébrales,

Selon la manière dont nous abordons le monde, deux territoires – *J'ai des problèmes cardiaques, comme mon père. Le frère, non -*

Deux territoires différents du cerveau s'activent : le premier est programmé par nos expériences,

Il fonctionne un peu comme un ordinateur :

Juste - faux. Bien - Mal. Noir - Blanc. Zéro - Un. Binaire.

Face à un problème donné, il nous donne une solution apprise, tranchée, rapide, mais souvent simpliste, que nous avons tendance à adopter sans réfléchir.

Je l'appellerai le cerveau automatique.

Le second analyse les problèmes rencontrés

Avec des yeux toujours neufs.

Il prend son temps et un malin plaisir à envisager et proposer une quantité de solutions.

Il complexifie, voit les choses en cent millions de couleurs.

C'est le cerveau créatif.

Toi tu es aveugle des couleurs. Noir et Blanc.

Pas le monde qui nous fait souffrir mais la façon dont la façon dont nous le regardons.

Un exemple :

L'infirmière de nuit a de beaux yeux.

Quand je suis dans un jour audacieux

Je les regarde en plein dans le mille.

Ça me donne encore plus d'audace.

Je la vois sourire et j'apprends de la couleur de ses joues que je suis vraiment dans un jour audacieux.

Les jours sombres, quand le ciel semble me tomber sur la tête comme un plafond qui s'effondre, rien au monde ne peut me convaincre de me reconforter en jetant un regard dans ses yeux.

Mon regard va aussitôt se fixer sur la verrue allongée en forme de ver de terre qu'elle a sur le cou et de laquelle pousse des poils drus.

Je m'enrage de leur laideur.

Pourquoi elle ne se la fait pas enlever, je me dis

Je m'abandonne à un déluge de pensées destructrices :

Je hais les poils de la verrue.

Le jongleur dans ma tête sort toutes les images de souvenirs de ma boîte à photos secrète et fait tourbillonner un essaim de grosses et petites verrues devant mes yeux intérieurs.

Ça devient de pire en pire :

D'énormes nez déchiquetés m'envahissent l'esprit,

Des blairs grotesques de vieillards

Mort mort mort

Vieillesse répugnante

Cette femme est une garce

Ses beaux yeux, des fontaines empoisonnées...

Il faut que je me jette par la fenêtre.

L'homme court, il se bat et se jette à terre.

De désespoir, du haut de son 21ème siècle, il retombe à l'âge de pierre.

Et nous voilà dans le souterrain de la maison du cerveau.

Son habitant : le cerveau reptilien qui est apparu quand nous étions encore des coelacanthés.

Prenez vos places !

Les ancêtres des ancêtres des ancêtres... des mammifères n'avaient que ce cerveau-là. C'est toujours l'unique cerveau de la plupart des oiseaux, des poissons et des reptiles.

A cet étage, du pur instinct est au travail !

N'ayez pas peur ! Devinez son âge !

400 millions d'années...!

Son côté primitif, simple est le secret de sa survie.

Son boulot : nos besoins de base vitaux, qui sont

L'homéostasie, la tension artérielle, la faim, la digestion, la soif, grelotter, transpirer, dormir, veiller...

Quoi d'autre ?

L'infirmière de nuit !

Il semble qu'il ne lui vienne jamais à l'esprit que notre destin ultime est de produire des descendants. *(Il fixe attentivement un point du plafond, monte sur une chaise.)*

Alarme ! Alarme ! Le client est envahi par des pensées incohérentes.

S'abandonnant nonchalamment dans l'instant quand il n'y a pas de danger,

Il a trois schémas de réactions consécutifs dès qu'il est attaqué.

Premier mode : la fuite.

- la blouse du docteur ?

- oui, la blouse du docteur !

- je sais vraiment pas de quoi tu parles. Il la trouve pas ? Cherchez chez l'infirmière de nuit ! Elle sait peut-être où elle est la blouse du docteur.

- mais la blouse que tu portes ressemble vraiment à celle du docteur.

Suit le deuxième mode : la lutte.

- Non mais ça va pas la tête, tas de merde ! Tu es en train de me dire que je suis un voleur !? Pas touche, ou je te pète la gueule. Personne me cause comme ça, à moi. Hein ? hein ? hein ?

- Mais sur la blouse, il y a le nom du docteur !

- Quoi, le nom ?

- Oui le nom du docteur.

Troisième mode : pas d'issue donc inhibition de l'action.

- Me dénonce pas ! Me dénonce pas ! Me dénonce pas !

Il se met à trembler, il halète et il étourne.

Le stress affaiblit les défenses immunitaires de l'organisme. Je devrais donc continuer la présentation sinon il attraperait une pneumonie.

Maintenant le deuxième cerveau : à l'entresol, habite

Le deuxième en âge / le deuxième venu.

Dans la maison du cerveau.

Cortex Paleolimbicus :

65 millions d'années. Animal de troupeaux (suiveur). Mangeur de viande crue. Energumène dangereux et très actif pour son âge -

Dans votre introduction, vous avez annoncé une description explicite du cortex préfrontalis...

Je suis là. Tu m'entends ?

Le reptilien nous aide à survivre,

il donne des jambes à nos organes,

pour que nous ne mourrions pas pendant notre sommeil en oubliant de respirer par exemple

Il est à 200% résistant à l'apprentissage parce que complètement « oubliant ».

Pas de mémoire, pas de progrès, pas de société.

Bouffer, copuler, donner naissance, nourrir, se ramollir, expirer, se désagréger, nourrir, fertiliser, éventuellement carrière éclairée en tant que spermatozoïde, procréer, naître, être nourri, bouffer, copuler, donner naissance...

Ça c'était les mammifères... *(il essaie de se souvenir)*

Peu importe !

Bouffer, copuler, donner naissance, nourrir, se ramollir...

Chacun pour soi et l'hiver contre tous.

C'était le collier de perle rustique de la création... pardon, de l'évolution, jusqu'à ce qu'un beau jour, un mutant d'une espèce apparaisse avec un nouveau cerveau,

Le système paléolimbique, dont la partie la plus ancienne était l'amygdale

Sa grande force était : la **mémoire**. Pour se souvenir

Des restaurants... euh, des meilleurs terrains de chasse...

Des lieux dangereux

Qui fait partie de la famille ?

Qui est un ennemi ?

Qui est plus fort ?

Qui est plus faible ?

Le frère, non. il avait une santé de lion... Je suis un nul ? Le frère, c'est ma faute ? C'est peut-être ça le drame de l'homme, que la plus ancienne, le frère, non, il est au paradis, les régions automatiques de notre cerveau, restent jusqu'à aujourd'hui, il a des problèmes cardiaques, le frère, non... restent jusqu'à aujourd'hui, celle qui commande nos actes... Le frère non, etc...

Le cerveau paleolimbicus... sa partie la plus ancienne...

Amygdalia, Miss Merveille de l'évolution. On l'applaudit !

Un vrai talent.

Grâce à sa mémoire, Miss Amygdalia réussit à introduire une innovation décisive : le troupeau, la vie en communauté.

Afin que plusieurs individus puissent vivre ensemble harmonieusement,

Il leur faut un ordre social, bien sûr.

Comment allons-nous créer un ordre social ?

Sous le règne paléolimbique des dinosaures : tout simplement avec la force.

Le plus fort botte le cul et le plus faible lèche le cul.

Et hop ! (première) société primitive en place. C'est parti !

L'individu dominant, Tarzan... obtenait la meilleure viande,

Les femmes les plus sexy,

La place la plus confortable devant la télé, pardon... sur l'arbre.

En échange il protégeait le groupe.

Vous baillez ? Vous connaissez ça par cœur.

Le voisin, pas vrai ? Musique à fond la caisse. Grosse bagnole.

La fête jusqu'au petit matin et si vous suppliez

D'avoir un peu de silence parce que vous avez une dure journée au boulot demain,

Il vous montre le poing ?

De fait l'amygdale, fait encore partie des équipements en série sous un crâne postmoderne.

Et si vous lui permettez de prendre le dessus,

Elle détruit toute votre culture,

Toute la considération que vous avez pour l'autre,

Ou toute votre confiance en vous.

Sous son influence, quelqu'un de « gentil » se liquéfie,

Il a la queue entre les jambes face à un plus fort que lui.

Le peur monte et monte et le pénis tombe et tombe, comme dirait le reptilien.

Et le Tarzan fait sentir à ceux qui l'entourent qu'ils ont intérêt à s'écraser devant lui et c'est lui qui fait tous les bébés...

La peur est petite et le pénis est grand...

Je n'ai jamais réussi l'examen. Je suis rentré au pays. Après la mort de mon frère, les Israéliens ont fait sauter la maison de mes parents. Ils ne peuvent plus se payer le luxe de former un médecin.

Nous comprenons bien votre situation difficile mais quelque soit notre degré de sympathie...

Et là, à chaque fois que j'y repense, cette même phrase me revient en mémoire : « Il va devenir médecin et il recoudra vos blessures »... Et les mêmes images de l'Intifada réapparaissent : les visages précocement durs des jeunes, l'odeur honteuse de ma peur... « Mais je vous admire », je m'entends dire. Ma gorge se serre, « pourquoi voulez-vous me frapper? Je suis de votre côté, j'admire comment vous vous battez contre les Israéliens. » « Ceux qui vont à l'école sont des collaborateurs. » Le chef, plus jeune et plus petit que moi, ce qui ne l'embarrasse pas, jette une pierre sur la dernière vitre encore entière de l'école. Un morceau de verre saillant demeure dans le cadre de la fenêtre. Le garçon l'arrache et me le colle sous le nez. J'ai besoin de pisser. « Tu veux être un collabo ? » « Non, non, je veux entrer dans l'école. » Mon frère, qui était dans le groupe, me sauva. Bien que n'étant pas le chef, il avait déjà à l'époque quelque chose d'implacable qui lui donnait de l'autorité. « Laissez mon frère aller à l'école. Il va devenir médecin et il recoudra vos blessures. A moins que vous ne vouliez le faire vous-mêmes. » Les jeunes rient, leurs gestes de menace se relâchent. Je me précipite dans l'école. C'était la première fois que mon frère disait une chose pareille.

Si vous le voulez, vous pouvez encore aujourd'hui vivre votre vie suivant le style dinosaurien :

Faire des courbettes à ceux du haut

Et donner des coups de pied à ceux du bas,

Sans oublier de prier 5 fois par jour.

Ça veut dire que votre existence est dans un rapport de force constant avec les autres.

Ce qu'on appelle le diable, c'est l'amygdale : un bout de viande la taille d'une amande, dans nos têtes.

Nous avons depuis, développé des outils de survie bien meilleurs.

Cependant la nature se s'accroche à sa Demoiselle Merveille, la conserve dans sa galerie à curiosités, aux côtés d'autres redondances inutiles, comme les dents de sagesse, ou l'appendice, ou les tétons masculins, comme une vieille dame qui ne saurait rien jeter, par crainte d'en avoir un jour besoin...

Ma mère par exemple,

Elle ne peut s'empêcher de continuer

À faire la cuisine dans ses casseroles en aluminium,

Alors que je lui ai dit 100 fois

Que l'aluminium est un poison pour les nerfs

Que j'ai besoin de mon cerveau et que je n'ai pas envie de devenir fou -

Je lui ai même achetés des nouvelles casseroles... chères...

Mais elle ne s'en sert que les jours de fête

Parce qu'elle veut user les vieilles jusqu'à la « corne », comme elle dit.

Parfois je lui souhaite un incendie dévastateur

Et qu'elle touche une bonne petite somme de l'assurance ?

Pour résumer, l'amygdale (limbique) est dans l'histoire du cerveau

Ce que les casseroles en aluminium de ma mère sont à mon futur.

La loi du plus fort est un résidu...

Là où le plus fort ne fait que pousser dans le sens de son intérêt sans autre considération,

Là où il extorque au poète tuberculeux un texte de propagande mystificateur,

Là où il ne tient pas compte des conventions internationales,

Là où il force des petites filles à des mariages asservissants pour

Qu'au lieu d'avoir le droit d'apprendre et de se développer,

Elles nettoient les derrières de leurs maîtres,

Et leur posent les pantoufles sous les pieds, jusqu'à ce que,

Traitées avec mépris et battus par leurs belles mères,
Désespérées, elles s'arrosent un jour d'essence, et se donnent la mort par le feu...
Au lieu de peut-être offrir à l'humanité, un médicament contre le SIDA,
Une nouvelle solution pour dessaler l'eau de mer,
Une méthode pour reconquérir des terres désertifiées.
Partout où l'on trouve ce genre d'horreurs règne
Une conviction obsolète qui estime que
La hiérarchie est le seul ordre social possible,
Qu'on ne peut être fort que si l'autre est faible,
Qu'il ne peut y avoir qu'un seul chef.

La force physique n'est pas une mauvaise chose en soi.
Dès que je regarde l'infirmière de nuit
« Va au club de fitness espèce de nul,
Fais quelque chose pour toi-même
Tu vas te ratatiner au milieu de toutes ces chaises,
Et plus tes phrases sont longues
Et plus ton nez s'allonge, crois-moi,
Un peu de muscles te feraient du bien. »
Je suis bien d'accord, mais je ne trouve jamais le temps d'y aller.
La force physique n'est pas une mauvaise chose en soi.
Mais quand elle s'associe à l'étroitesse d'esprit,
À une idéologie raciste,
À l'avidité et l'intolérance, qu'elle représente le pouvoir
Sur lequel les états et les sociétés sont fondées,
Alors il faut passer à l'action.

C'est peut-être ça le drame de l'homme, que la région du cerveau la plus ancienne... la région automatique de notre cerveau, reste jusqu'à aujourd'hui, celle qui commande nos actes.

Le pouvoir primitif repose sur la force.

Pas de loi, mais les armes du roi.

(en hébreu) Ça va ? Où allez-vous ? Vous portez une arme ? Enlevez votre chemise !

Menacées par des sociétés violentes,

Les sociétés développées ne survivent, que si,

Le principe de l'intelligence en tant qu'outil de survie,

Est supérieur au principe de la violence.

Sinon, est-ce que l'évolution aurait développé cet organe

Où se trouvent nos intelligences supérieures ? Poule ?

Est-ce que notre cerveau aurait été créé avec ces intelligences supérieures ? Œuf ?

Poule oeuf-Pouleoeuf-Pouleoeuf-Pouleoeuf-Pouleoeuf-Pouleoeuf-Pouleoeuf-Pouleoeuf.....

Que la plus ancienne, l'humanité, nos actes dans le coma il a la clé comme son père il commande il reste toute une partie manquante il a la clé est au paradis le frère non.

Reprenez vos places ! Vous sortirez plus tard.

Essayez-vous les pieds et entrez au bel-étage de la maison du cerveau :

Le néolimbique.

Après des milliers de générations,

Il poussa à l'un de nos ancêtres encore un nouveau cerveau. BING!

40 milliards de neurones. Ping ! Non, ça n'a pas été aussi vite que ça, bien sûr.

Donc, un cerveau avec infiniment plus de mémoire vive pour stocker des expériences,

Pour aimer et détester des milliers de choses différentes :

Soleil chaud, oui ; éruption volcanique, non ;

Air frais, oui ; être sous la pluie, non ;

Frapper, oui ; être frappé, non ;

Avoir une fourrure, non ; porter une fourrure, oui ;

Gros derrière oui ; gros nez, non.

(chanté) La culture est néolibérique.

Elle a donné naissance à tant de langues et de dialectes

A tant d'histoires et de chansons

A tant de mets et de boissons

Mais elle a aussi déclenché tant de guerres :

On va un pas trop loin dans l'entretien de nos différences

Et oups, on s'embarque sur le train du chauvinisme

On dit : « la broderie de Bethléem est plus belle que celle de Gaza »

ou: « la knafé, c'est seulement Naplouse. »

Ou : « le riz n'a rien à faire dans la mjaddara »

L'un ou l'autre est prêt à mourir pour le blé dans la mjaddara

Si ça représente sa culture.

Le système néolibérique est un grand conglomérat

Où s'entassent 40 milliards de neurones,

Et chacun de ces neurones peut entretenir jusqu'à 10 000 contacts avec d'autres neurones,

Cent fois plus que n'a d'amis l'utilisateur moyen de Facebook.

Sur Facebook tout le monde s'appelle « amis » même s'ils ne se sont jamais vus.

C'est usant !

Mais il y a des millions d'années, l'amitié a dû être la grande nouveauté chez nos grands-pères poilus, un changement bienvenu par rapport à la communauté de chair et de sang qu'est le clan familial qui,

Indépendamment des sympathies personnelles, se serrent les coudes en silence par-delà des montagnes d'espoirs anéantis, de cœurs brisés et de crimes d'honneur.

Et peut-être qu'un beau matin,

Un de nos ancêtres s'écria :

MOI - moi moi moi moi, toi, moi, toi, moi... Toi, moi, nous. Toi moi, moi moi -

Ouais ! Je choisis mes amis, d'après mes goûts bien sûr.

(l'homme se regarde dans un miroir.)

J'aime ton intelligence qui est parfois brillante et que tout le monde admire.

J'aime ton désir d'aider les autres, ton sens de la famille.

J'aime que tu n'aimes pas gaspiller de l'argent.

J'aime que tu rendes à tes parents leurs économies

Maintenant qu'il ne leur reste plus rien.

J'aime que tu ne prennes rien à la légère.

Que tu n'aies rien fait de ta vie, ça je n'aime pas,

Que tu aies déçu tous les espoirs.

Je hais le fait que tu aies tout abandonné.

Je ne supporte pas que tu évites tous les conflits.

Je hais que tu sois le seul

À ne pas considérer ton frère comme un héros. Tout le monde le vénère...

Au lieu de ça, tu te permets le luxe d'être un *perdant* : tu ne n'assumes jamais tes opinions par peur d'être marginalisé ou exclu.

Je pense que tu n'es pas mon ami. Je vais me chercher quelqu'un d'autre.

(L'homme va dans le public et tripote une spectatrice ou s'assied sur ses genoux.)

(À la spectatrice) Ça vous dérange ? Vous vous sentez harcelés ? Avec raison. Draguer des spectateurs du haut de ma position de tribun de cette façon lourdingue, ça ne se fait tout simplement pas.

Je l'ai fait afin d'illustrer comment nous entrons, avec ces 40 milliards de neurones, dans une société de valeurs.

Certains comportements sont communément appréciés et d'autres strictement rejetés.

Donc, si je continue à abuser des demoiselles dans la salle, sans entourer mes indiscretions d'un voile justificatif d'intérêt supérieur, je serai, sans aucun doute, Mesdames et Messieurs, puni par vous.

Cependant, si je suis assez malin et sans scrupules pour trouver une raison sacrée,
Je peux alors, « ô peuple chéri », semer la terreur comme un porc pervers.
Je peux massacrer ma fille afin de radoucir les dieux,
Je peux recouvrir des pays entier de guerre parce que mes sanctuaires ont été souillés,
Je peux mettre un peuple entier en prison et l'isoler du reste du monde,
Je peux me faire sauter et entraîner une centaine d'autres dans ma mort
Le frère non, le frère, le le frère non, non, non

Pour autant, si je me comporte comme ça, c'est grassement décadent
car je ne fais que citer honneur foi et patriotisme,
toutes ces belles valeurs, seulement pour pouvoir me comporter en monstre impuni.
Frère frère frère le frère le le le, pas vous faire réussir l'examen, frère frère frère.

Il existe une profusion d'exemples admirables de dirigeants politiques et religieux qui, bien qu'étant des figures de proue de révolutions ivres de liberté, pleines d'idées sublimes, ont gouverné tyranniquement et en despotes et qui ont, pour asseoir leur pouvoir personnel, anéanti des vies sans nombre.

Tu devrais plutôt avoir honte que de te perdre dans la pitié de toi-même.

D'autres que toi ont une existence bien plus terrible et ça ne les empêche pas de continuer à rire et à chanter. Ernestina Herrera.

Ma logeuse mexicaine à Sarajevo était une héroïne de la vie. Elle mériterait d'avoir sa place au panthéon des grands esprits.

Elle avait une jambe en bois. Elle avait perdu la sienne sous la torture. Tous les soirs, elle la rangeait dans un seau près de son lit, la remerciait de l'avoir portée toute la journée, puis lui disait bonne nuit.

Quand j'étais déprimé à cause des nouvelles du pays, elle me donnait une claque et un schnaps en me disant : « Ne célèbre pas tes dépressions ! Les oppresseurs s'en vont comme ils sont venus.

S'ils n'ont pas, en dehors des coups de bâtons, laissé quelque chose de bien à leurs peuples, leur souvenir partira en fumée comme une bouffée de marijuana. La vie les oublie. »

Regarde-moi ! Ma jambe, c'est Victoriano Huerta qui me l'a volée.

Il a réussi, en écrasant le peuple, à devenir le président du Mexique ; pourtant il ne valait pas plus qu'un cafard accroc à la marijuana.

Dis-moi fiston, qui s'en souvient encore ? Le seul monument qu'il en reste est cette chanson satirique composée par les résistants mexicains : La cucaracha, le cafard. C'est lui.

(il chante) La cucaracha, la cucaracha... Le cafard le cafard, il ne peut se tenir debout, car il n'a pas de marijuana à fumer.

Les jours de fêtes, elle enlevait sa jambe pour écraser avec tous les cafards qu'elle croiserait. Elle s'asseyait dans son fauteuil, sur le qui-vive, et dès qu'un « Victoriano » passait, pac ! Elle l'exterminait.

C'était sa façon de faire payer à Huerta sa jambe perdue.

A propos, un cerveau de cafard n'a que 20 neurones : un pour la marche avant, un pour la marche arrière, un pour la culture, un pour la défense, les relations extérieures, la justice... Il n'utilise qu'une partie infime de ses capacités. Non ! Encore un : la fuite lâche en cas de désastre...

20 neurones, mais le résultat est stupéfiant. Madame Herrera avait besoin de toute sa présence d'esprit et de son habilité pour en écraser quelques-uns.

Personnalités

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...

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.

Nous avons chacun, depuis tout petits nos penchants personnels.

Ils sont la base de notre personnalité.

Aucun penchant n'est supérieur à un autre :

Ce n'est pas nécessairement moins noble

De passer sa vie à voyager de par le monde - que d'élever une vingtaine d'enfants - *au Paradis !?*

mais attention, c'est fondamentalement différent de dire :

J'aime être gentil avec les autres.

Ou : on ne doit pas être impoli avec les autres.

J'aime m'habiller somptueusement.

Ou : sans faux cils 10 chevaux n'arriveraient pas à me sortir de la maison.

C'est si agréable d'être avec mes amis.

Ou : quand je suis seul, j'ai envie de me jeter par la fenêtre

J'aime le monde fantastique des rêves.

Ou : la réalité me déprime.

Waw, j'ai trouvé une bouilloire électrique super bon marché et j'ai réussi à baisser le prix de 10 shekels, et ça ne m'a coûté qu'un sourire, et je suis super heureux.

Ou : c'est ce qui m'est arrivé un jour ; je suis noir de rage, je croyais avoir trouvé une bouilloire à un super prix, mais le lendemain j'ai vu la même à moitié prix. Tout de suite, je me suis dit, il faut que je l'échange, mais alors je me rappelle que j'ai jeté l'emballage. Je me dis que je vais le récupérer, mais merde, j'ai sorti ma poubelle ce matin, et vers midi c'est le ramassage des ordures... C'est pas vrai ! Je me jette dans un taxi, je m'en fiche combien ça va coûter, il faut que je sauve mon honneur ! Le chauffeur de taxi se met en route... comment j'ai pu imaginer aller plus vite en voiture qu'à pied ? Arrêt, marche, arrêt, dans la rue Roukab. Je sue à grosses gouttes. Je me dis que si j'arrive trop tard, je pourrais non seulement ne pas échanger la putain de bouilloire mais j'aurai par-dessus le marché à payer un taxi pour rien. La vie devient l'enfer. Quand finalement, nous entrons dans ma rue, je vois le camion

poubelles devant ma porte. Et devant nous, un troupeau de moutons qui traverse la rue. Merde ! Désespéré, en dernier recours, je saute du taxi, le chauffeur crie derrière moi et accélère, met les moutons en panique, tout d'un coup il se réveille, je lui crie qu'il a détruit ma vie. Je cours je cours je cours... Je n'oublierai jamais le bruit horrible du camion-poubelle écrabouillant mes sacs.

Je déteste me faire rouler dans la farine par les commerçants et jeter de l'argent par la fenêtre.

Dites-moi la vérité :

Etes-vous contents de votre nouvelle bouilloire ? Oui ? C'est deux fois plus sympa de faire du thé avec parce que vous l'avez eu à un meilleur prix, même si ce n'est pas le meilleur ? Et les larmes du marchand qui a gagné 10 shekels de moins sont une goutte aromatique de malin plaisir dans votre thé à la menthe ? Alors, félicitations ! Vous êtes vous-mêmes. Votre plaisir d'économiser appartient à votre personnalité comme le sel à la soupe.

Malgré les revers de la fortune, les tragédies personnelles, les échecs,

Vous ne manquez pas de vous relever et vous poursuivez, et, est-ce que j'ai raison ?

Vous ne placez pas la question du salaire en haut de la liste.

Vous faites par ci par là des heures supplémentaires non payées, n'est-ce pas ?

Parce que vous aimez ce que ce vous faites,

Et ce que vous aimez vous est facile.

Nous savons - et depuis quelques temps on peut le photographier dans le cerveau :

Il y a un monde entre un patriotisme sain qui dit :

« J'aime mon peuple » et un fanatisme rigide qui dit : « je hais tous les étrangers ».

Le frère le frère, pas le monde qui nous fait souffrir mais la façon dont nous le regardons...

Ma mère avait de très beaux yeux. Le jour où elle n'est pas rentrée du travail nous avons dû passer quelques jours avec oncle Hussein et tante Nisreen / il régnait un silence imposé / (il nous contaminait / nous sentions que nous ne devions pas demander ce qui s'était --- jusqu'à ce que nous la voyions avec l'épais bandage / rien n'a jamais pu convaincre Jaber que c'était un accident qui avait coûté à ma mère son œil gauche / bien sûr qu'il n'y avait pas l'air conditionné / quiconque a déjà été dans ce genre d'usine l'été / et les vapeurs âcres qu'on

respire / elle n'avait pas mis ses lunettes de protection / si compréhensible par cette chaleur avec sa peau irritée elle n'a pas osé s'absenter quelques jours / elle ne l'a pas mise / une éclaboussure de solvant / elle n'a pas mis sa protection / si compréhensible par cette chaleur avec la peau irritée / il n'y a pas eu de compensation elle n'est pas citoyenne israélienne / c'est quoi --- que vous produisez dans cette / mon frère arrivait à peine respirer tellement il était ému / le caoutchouc est-ce que tu t'es jamais demandée ce qu'il en font / tu crois travailler à la production de pneus matelas préservatifs / est-ce que tu sais si tu ne -

(se souvenant) « Une personne entrant en contact avec du Phosphore tentera d'éteindre les parties enflammées en leur tapant dessus. Comme le phosphore est mélangé à une gélatine de caoutchouc, la pâte épaisse colle à la main qui n'était pas en feu jusque-là et se propage ainsi à d'autres régions. »

Est-ce que tu sais si tu n'as pas plutôt --- à notre destruction / Jaber voulait croire le pire / comme s'il avait aussi perdu un œil dans ce désastre.

Avez-vous eu la chance de reconnaître vos penchants particuliers étant petits ? Avez-vous été assez intelligents et courageux pour construire vos vies en vous appuyant sur eux ? Mes félicitations. Le succès n'a pas pu vous manquer.

Vraiment ? Où est donc ton succès ? Qu'est-ce qu'il en est de tes idées ? Tu as bien suivi tes penchants, tu as étudié la médecine comme tu l'avais toujours voulu. Tu devrais donc être le médecin chef. Mais tu n'es pas le médecin chef, tu es le concierge, tu n'oses même pas regarder dans les yeux de l'infirmière de nuit et tu préfères te nourrir de la vue / du spectacle de la verrue sur son cou pour te convaincre que son amour n'est pas la chose la plus désirable au monde. Où est ton trousseau de clés ? Avoue ! Tu ne sais pas. Tu ne sais pas s'il est tombé dans les wc quand tu faisais pipi ou si tu l'as oublié dans le quartier de haute sécurité.

Tais-toi !

Tu en train de faire toute cette conférence dans la blouse que tu as volée au médecin chef. Tu veux te rendre plus important que tu n'es.

Ça je ne l'avale pas.

Si tu te pends à ce plafond,

Tu ne seras jamais qu'un suicidé ordinaire.

Tu ne peux pas te comparer à ton frère, le héros

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.

Venez, je vais vous montrer la mansarde de la maison du cerveau.

Qui es-tu pour vouloir choisir qui tu es ? *La mansarde* - Depuis 20 ans, tu récites le texte - *est habitée* - de ton sujet d'examen,

Mot pour mot.

Et ça roule !

Mais ensuite, l'éternel écueil où tu fais naufrage à chaque fois !

Dès que tu arrives à la mansarde, ça bloque, comme dans ton examen.

Tu vois le mur blanc.

Et sur le mur, un mot en noir : « perdant » !

La mansarde est habitée par le prénommé, le prénommé, le prénommé, le prénommé, le prénommé...

Et chaque nuit ta quête lamentable

Du meilleur endroit pour la chaise.

Dix-huit victimes - *La mansarde est habitée* - dans un attentat suicide à Netanya.

Je suis assis dans le couloir - *par le prénommé* - et j'attends mon tour,

Je répète mentalement ma présentation -*La mansarde est habitée par le prénommé-*

Je suis bien préparé, j'ai confiance, j'ai trouvé de belles métaphores :

Le cerveau humain, un immeuble peuplé d'habitants absolument hétérogènes.

La mansarde est habitée...

J'entends la nouvelle à la radio : attentat suicide à Netanya. L'auteur est de - *par le prénommé* - Jalazone, un camp de réfugiés en Territoires Palestiniens.

Je meurs dans l'ombre du héros. J'ai aimé Jaber comme un petit frère ; maintenant tout le monde l'aime comme un héros. Je n'arrive pas à me réjouir.

Tu es jaloux de sa gloire.

Je l'admire mais ne crois pas en l'utilité des attentats suicide. Quand tu parles de l'amour de ton pays, l'étage de ton cerveau qui s'active n'est pas la même que celui qui s'allume quand tu planifies un attentat suicide.

Tu es jaloux de sa gloire.

Ils lui ont fait des funérailles comme un mariage. Je suis devenu invisible. Mes études, mon souhait d'aider les autres sont devenus si peu importants. La seule chose que j'aurais pu faire était de suivre son exemple. Je ne crois pas en l'utilité des attentats suicide, et je ne peux pas le dire. Je suis invisible. Une ombre dans son ombre.

Alors tu veux abandonner ?

Tu cherches la sortie de secours de ta vie pourrie ?

Tu as les clefs de toutes les chambres de la maison de ton cerveau

Mais, si je ne me trompe pas, celle qui ouvre la chambre à merveille de l'innovation,

C'est-à-dire ma chambre,

Est tombée dans les toilettes quand tu as fait pipi,
Ou tu l'as laissée par maladresse sur le rebord d'une fenêtre
Et la pie l'a volée.
Tu ne m'as pas entendu appeler ?
J'essaie de t'aider sans arrêt
Mais tu as apparemment une surdité mentale.

Je suis le prénommé cortex prefrontalis de cette pauvre saucisse,
La partie la plus fraîche et la plus agile du cerveau humain,
Peut-être la seule chose en lui qui soit bonne à quelque chose,
Mais enfin pour moi, ça serait dommage s'il abandonnait maintenant.
Je suis un génie mais il me faut un logement
En réalité, je ne suis rien d'autre qu'une demi-livre de boue neuronale grise.
En plus, pour sa conscience, je suis inaccessible, comme un mur de cristal,
Ce qui explique pourquoi il est en ce moment vautré dans la gadoue de son manque de
perspective.
Je ne sais pas si c'est vraiment approprié comme image !
Comment vous la trouvez ?
Au pied d'un mur de cristal qui est une métaphore de mon inaccessibilité, il est vautré dans la
gadoue de son manque de perspective...
Pas très théâtrale.
Ceci explique ce déguisement.

Quelle autre forme pourrais-je me donner ?
Quel visage donneriez-vous à la sagesse ?
Un enfant souriant ? Un prophète barbu ? Une femme séduisante ? Le regretté Abou Ammar ?
Peut-être : un attelage de chiens devant un traîneau piloté par un conducteur aveugle...
Curiosité et souplesse sont le premier couple de chiens
Ils cherchent le chemin

Ils reniflent l'odeur de chaque petit tas qui leur tombe sous le nez
Nuance et relativité sont le deuxième couple, les coureurs,
Ils parcourent le territoire, par monts et par vaux, tous ses coins et recoins,
Rationalité et opinion sont le troisième couple, les porteurs, ils tirent le traîneau
Grâce à eux, on se met enfin en mouvement.

Le voilà qui continue à se vautrer dans son désespoir
Je n'arrête pas de m'égosiller
Mais toutes les autres voix dans sa tête
Semblent parler plus fort que moi :
Culpabilité, peur des conflits, jalousie, honte...
Leurs arguments te semblent raisonnables
Mais elles ne font que ressasser le passé éternellement.

Retourne enfin cette lune noire
Le passé est mort
Comme ton frère.
Est-ce que ça t'arrive de penser si ça plairait à Jaber qu'en finisses avec ta vie d'une façon si honteuse ? C'est pour ça qu'il s'est sacrifié ?
Si tu étais resté au pays, tu n'aurais de toutes façons pas pu l'atteindre, le convaincre de rester en vie.
Quand tu avais peur qu'il se mette en danger,
Il se moquait de toi et te traitait de « fille ».
Tu préférerais te réfugier derrière tes livres et le laisser s'enfuir, puis endurer les gifles de tes parents.
Tu veux que je te dise comment je te vois ?
Comme un intellectuel sans colonne vertébrale qui n'assume pas le fait qu'il exècre la violence et qui préfère bazarder sa vie plutôt que heurter quelques personnes en l'avouant.
Mais les choses ont deux faces.

Des centaines, des millions, une infinité de fac (ettes).
Retourne enfin la face de l'autre côté bordel !
Masque la face où toutes tes qualités apparaissent comme des défauts
Dévoile celle sur laquelle ces qualités apparaissent comme les parfums de ta singularité,
Essaie autre chose, putain,
Arrête de tourner en rond,
Va au club de fitness,
Séduis l'infirmière de nuit,
Rends-la folle avec tes chansons,
Remplis-en les rues !
Construis-lui un palais avec ces chaises pourries,
Encaisse son rire cynique
Et réessaie le lendemain !
Puis prends-la par la main et emmène-la faire un tour sur le Mur de Séparation.
Appelle tout le monde à vous rejoindre dans les rues pour marcher avec vous.

Décompose le gris de ta routine quotidienne
En les 1000 couleurs de l'arc-en-ciel.
Sinon j'en aurai bientôt ras-le-bol de toi.

Moi est plusieurs
Moi est un vieux crocodile
Moi est une fée fragile
Moi est l'assassin fanatique
Moi est le concierge qui s'ennuie et ennue
Moi est un guérisseur
Moi est un cuir coriace
Moi est un voleur
Moi est un déluge de larmes retenu

Moi est une vision du futur

Moi est un combattant pacifique.

Moi est un amant (l'amoureux) fougueux

Moi est un amant (l'amoureux) fougueux

Moi est un amant (l'amoureux) fougueux

Annexes 5 :

"خارج المكان"

En dehors, 2012

"خارج المكان"

Texte de la version originale en arabe, non publié.

Avec l'aimable autorisation de Rami Khader

من حلم إلى آخر
أصحو من نومي المضطرب إلى وطن غائب
وبين الحلم و الوطن أغفو في ذاكرة تحملني
من مكان إلى آخر
من ذاكرة لأخرى
كأنه اجتياح للذاكرة

.....

لم أفقد توازني بعد
نظرت لنفسي في المرأة طويلاً ولم أر المرأة
و كتبت كل ما في قلبي
من دون أن أفكر في حروف الضمّ والجرّ والرفع
لأجد مبرراً لحظياً للمغادرة
ولم أجد

.....

هناك من يحاول إبعادنا عن مكان عشيقنا الأول والأخير

هناك من يريد سرقة الراوي والرواية

هناك أحد منهم ومنا يحاول أن يفقدنا صبرنا وإيماننا بالمكان

يتربص لسرقة ذكريات طفولتنا الرقيقة بلعبة الوقت، يراهنون على مغادرتنا أو إبقائنا صامتين إلى الأبد

.....

وطني سامحني , أنا لا أعرف يافا ولا تل الزعتر

احتللت ذاكرتي ولم أعد أفكر إلا بالطعام والمأوى

هناك جدتي حدثتني عن قريتها وعن أول الحروب مع القادمين الجدد

لكن مخيلتي كانت تخونني دائماً وأبداً

عقلي وقلبي سجينان

شهادونا من كثرتهم أصبحوا أرقاماً

"شهيديّ اثنتين أربعة عشرة عشرين ميه ميتين ألف ألفين وأنا"

وأنا بتُّ لا أحس بمن هم في السجون

"يا أخي مش حاسس، كيف بدك أحس وأنا همي الوحيد أدفي بيتي البارد"

أن تشعر بأنك خارج المكان وأنت فيه، غربة في الدّاخل.

.....

أغنية الوطن حافي

"من كلمات وألحان طارق أبو سلامة"

هالوطن ماشي حافي

مخربش و قلبو طافي

والولد طالع عبالو بلاد

مش سورها عالي

وبهالبلد ماشي العوج ومسكرة البواب

و السور أعلى من السما فيها

هالوطن ماشي حافي مخربش و قلبو طافي

ماشي و عامل حالو ناسي

ناسي إني بحضنو ماشي

ينساني "

.....

أريد أن أنسى الحرب لبضعة دقائق قليلة لأسرق من الحبيبة الخائفة قبلة البقاء

عشر دقائق فقط

"بس عشر دقائق، بتكفي منشان أكون معها لحالنا أشوفها أضمها أحسها أشمها أسمع صوتها"

.....

هذه الأقدام ليست من بلدي، هي لا تشبه كيف نمشي بخطانا واثقين بين العشب والزعر

هذه الأقدام في الخارج تريد أن تأخذ مكاننا ونرحل

رائحتهم في كل مكان

ورائحة الرحيل القادم تقترب منا أكثر

.....

أغنية كان عندو بيت

من كلمات وألحان طارق أبو سلامة

هالولد بايدو عكاز

و عمرو صغير كثير

كان بيوم وخافو الناس

وتركو البيت وراحو بعيد

وكان كل ما الغريبه كانت تكبر
هو بعمره ويرجع 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 "

.....

هل يرجع لي وطني؟
هل ترجع لي طفولتي؟
قل لي هل يفرغ الوطن من معناه حين يكون عاجزاً عن الحلم
"إنت بتعرف شو يعني حلم"
الحلم هو الفرق بين البداية والنهاية
في داخلي طفل يحلم
في داخلي طفل يبحث
يتغير
ينمو
يتساءل
يتأمل
يلعب
يدرس
يلهو
يبكي
يصغي
ينام
في داخلي طفل في العمام

.....

تمنيثُ حينها بأن يأخذني حلم إلى البعيد
إلى مدينة أبتعد فيها عن كل شيء هنا
إلى مدينة لا خوف فيها ولا إحتلال
إلى حرية أنتشقها كعطر حبيبي
كم أتمنى أن تسرقني الموسيقى بضع دقائق من زحام الرصاص لأرقص معها رقصة الحياة الأخيرة
سألامسها بكل ما لدي من هدوء خوفاً من أن يرانا القناصون
ومن لا يريدون منا أن نتعلم الرقص
أريد أن أرقص لأخر مرة
وأحب لأخر مرة
وأستنشق عطرها لأخر مرة
وأتبادل الحديث مع عيونها لأخر مرة
لعل الموت يا حبيبي
يرحل عنا للمرة الأخيرة

.....

"تبعاً تبعاً تبعاً تبعاً"

الدجاج في كل مكان حولي

يبحث عن الطعام المتناثر من يد جدتي

"ستي كانت أول وحدة بتعلمني أشرب قهوة، اللة برحمك 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 حبها

كيف حبها وكيف حبه

كانت تحكي لي حكايات الحرب

والله تفاصيلها كانت أدق من كل كتب التاريخ اللي علمونا إياها في المدارس"

كانت تحدثني عمّا أوصلنا إلى هنا بجملته شهيرة

"بحرك سماهم"

"الدجاج يفهم أكثر من الناس"

ليش يا ستي؟

قلناك ما تشرب قهوة .. بطلعك شنب

تستعجاش

كل الجيوش العربية أجت بشناب وروحت ببناب

حط الكهوة"

.....

لم يعد مذاق الزيتون ككل يوم

اليوم مختلف

أريد أن اقتحم الحصار لثوان معدودة لأشم رائحة الزيتون والزعتر

سأمسك الزيت حينها

وأسكبه على رأسي لآخر مرة لأصطحب معي رائحة من ترابنا وزيتوننا

شجر الزيتون هنا ليس شجراً فقط

هذا الزيتون ليس حجراً فقط

ولا بشراً

فلا تقلعوا ولا شجرة

قد ضاق بي ليلُ الحصار الطويل

هل ينشلني من هذا الحصار أحد؟

وسأخيل حينها

انتصارَ المدينة على أعدائها

سنقيمُ عرساً

بحضور نساء مدينتنا الجميلات

ورجالها المنتصرين

.....

لنْ أذهبَ مِنْ هُنَا.

notes de scénographie

يبدأ طارق العزف على العود وأغنية "كان يا مكان يا عمي الشيخ....." ثم يدخل أسامة بالرقص وهو يحمل إبريق القهوة والفتاجين والغسيل يكون على كتفه ويذهب ليضع القهوة عند طارق ثم ينشر الغسيل ويصعد على السلم ويليه دخول الراقصين " عودة يحمل طاولة الزهر ثم يليه لورين ثم الباقيين..... ويدخل اميل ويبدأ بمنعهم بأخذ الأغراض منهم وأسامة يكون واقف على الكرسي بجانب طارق والراقصين يتفاجأون بتصرف اميل وينظرون اليه ويتحركون ببطء الى اماكنهم وعندها يسأل طارق أسامة:
طارق: اسامه مالك ؟ Osama, What's wrong
اسامة: استنتى شوي Wait a minute :
طارق: يا زلمة شو في ! صاير اشى في الحارة ؟ Tell me what's wrong, anything wrong happening in the neighbourhood
اسامة: يا رجل اصبر لنشوف Wait a minute ...
طارق : شو كاتب اشى جديد ؟ Oh, you are writing new things
اسامة : طبعاً .. كل يوم في اشى جديد ... بتحب تسمع Everyday I write new poetry
طارق : read it to me

<p>From one dream to another I awoken from my disturbed sleep to a bewildered homeland And between the dream and the home I doze in a memory that carries me from one place to another From one memory to another as if it's an invasion of memory</p>	<p>الجندي بصور كتاب اسامة والطاولة والفتاجين والعود</p>	<p>من حلم الى آخر أصحو من نومي المضطرب إلى وطن غائب وبين الحلم والوطن أغفو في ذاكرة تحملني من مكان لآخر من ذاكرة لأخرى كأنه اجتياح للذاكرة</p>
--	---	--

فترة هدوء (من حلم الى آخر "غناء من طارق والراقصين يتحركون عالكلمات"

<p>I did not lose my balance yet I looked in the mirror for long and I didn't see the mirror And I wrote everything I felt without thinking of syntax, to find an excuse to leave but I found none.</p>	<p>عندما يتجه الراقصون عند أسامة عالزاوية... يقوم اميل بتصويرهم يضع الكاميرا على وجوههم</p>	<p>لم أفقد توازني بعد نظرت لنفسي في المرآة ولم أر المرآة وكتبت كل ما في قلبي من دون أفكر في حروف الضم والجر والرفع.... لأجد مبرراً لحظياً للمغادرة ولم أجد</p>
---	---	--

رقصة الهديان

يتجه الراقصون عند اسامة على الزاوية اليسرى من المسرح ثم يبدأ اسامة الحديث معهم وهو يمشي بينهم ويقوم الراقصين بعمل حركات رد فقع لكلامه

<p>There is a serious attempt to alienate us from our first and last passion There's a plan to steal the story and the storyteller There's some of them and some of us who want us to lose patience and faith in the place</p>	<p>يصور الجندي عينه ثم لقطات يصور فيها العود وهو يعزف عليه من بين الكرسي الحديد</p>	<p>طارق: كمل أسامة: هناك من يحاول ابعادنا عن مكان عشقنا الأول والأخير هناك من يريد سرقة الراوي والرواية هناك أحد منهم ومنا يحاول أن يفقدنا صبرنا وإيماننا بالمكان يتربص لسرقة ذكريات طفولتنا الرقيقة بلعبة الوقت يراهنون على مغادرتنا أو ابقائنا صامتين الى الأبد</p>
--	---	---

<p>There's some of them who lurk to steal the memories of our childhood through the game of time. They bet on our departure and on silencing us forever.</p>		
<p>سكوت دقيقة يستمر اسامة بالحديث وهو يمشي بينهم ثم يتحرك الراقصون موزعين بالمسرح يقفون دون حراك ثم عندما يتكلم عن الشهداء يقومون بالركوع واحد تلو الآخر</p>		
<p>My homeland: pardon me.... I do not know Yafa and Tal Azza'tar</p> <p>My memory was occupied and I stopped thinking of anything other than food and shelter.</p> <p>There's my grandmother who told me about her village and about the first wars with the new- comers... but my imagination failed me</p> <p>My heart and mind are prisoners</p> <p>Our martyrs have just become numbers (one or two or four.... A hundred or two or thousands and me)</p> <p>I no longer feel with those who are in prison (I'm numb).... How would I feel if my only concern is to heat my cold house</p> <p>To feel out of your place while being in it is an internal alienation</p>	<p>يصور العود والطاولة والفتجان</p>	<p>وطني سامحني فأنا لا أعرف يافا ولا تل الزعتر احتلت ذاكرتي ولم اعد افكر الا بالطعام والمأوى هناك جدتي حدثتني عن قريتها وعن اول الحروب مع القامين الجدد لكن مخيلتي كانت تخونني دائماً وأبداً عقلي وقلبي سجينان شهداؤنا من كثرتهم أصبحوا ارقاماً "شهيد اثنين اربعة عشرة مية ميتين الف الفين وأنا" وأنا بت لا أحس من هم في السجون يا أخي مش حاسس، كيف بدك أحس وأنا همي الوحيد ادفي بيتي البارد" أن تشعر بأنك خارج المكان وانت فيه... غربة في الداخل</p>
<p>خلال اغنية طارق يذهب اسامة ليرسم على الشرشف صورة حبيبته ويرقص الراقصون حركات كالمرأة معه ثم بأخر الرسمة فريز بالتالي وتم يمشون ببطء الى آخر المسرح استعداداً لرقصة الحبيبة</p>		
<p>I want to forget the war for a few minutes to steal the kiss of survival from my frightend lover.</p> <p>Just tem minutes</p> <p>"Ten minutes are enough for me to be with her, to see her, hug her, feel her, smell her and hear her voice"</p>	<p>يلبس الجندي الكفة السوداء خلال الرقصة ويذهب ليقف امام الراقصين</p>	<p>عارف بنفسه شغلة صغيرة كثير انسى الحرب وصراعاتها. لأسرق من الحبيبة الخائفة قبلة البقاء.....عشر دقائق فقط "بس عشر دقائق بتكفي مشان اكون معها لحالنا أشوفها أضمها أحسها المسها اشمها اسمع صوتها و.....</p>
<p>رقصة الحبيبة</p>		

<p>اسامة يذهب الى يسار المسرح عند طارق ويجلس بجانبه (ثم يعود الى يمين المسرح بنهاية الرقصة) في نهاية الرقصة اميل يتبع الراقصين ثم يعود لمكانه عند اسامة على يمين المسرح ويخلع الكفة السوداء من يده ببطء امام اسامة</p>		
<p>These footsteps are not from my land-they do not resemble the way we walk on the grass and between the thyme "za'tar".</p> <p>These footsteps want to take us away from our place and leave</p> <p>Their smell is everywhere</p> <p>And the smell of departure is getting closer</p>	<p>يرسم الجندي باللون الأحمر على اليرميل والكاميرا في يده تصور اليرميل واللون الأحمر</p>	<p>هذه الأقدام ليست من بلدي هي لا تشبه كيف نمشي بخطانا وأثقين بين العشب والزعتر هذه الأقدام في الخارج تريد ان تأخذ مكاننا ونرحل رانحتهم في كل مكان ورائحة الرحيل القادم تقترب أكثر</p>
<p>طارق بوسط المسرح مع اسامة عند بداية رقصة النكبة</p>		
<p>اسامة والطحين عند زاوية المسرح الامامية اليسرى</p>		
<p>أغنية طارق: "كان عنده بيت" من يمين المسرح بالخلف</p>		
<p>الراقصون موزعون بالمسرح بانتهاء الرقصة النكبة ويذهب اسامة من بين الراقصين ويذهب عند طارق وهو يعني على العود ويمسك راقص راقص لكي يذهبون الى مكانهم</p>		
<p>يضع اميل الكاميرا على الأرض ويتجه الى وسط المسرح عند اسامة ويضع يده على وجهه لكي يلمسه باللون الأحمر فيقوم اسامه بمسح وجهه بالملابس</p>		
<p>Will I ever regain my homeland?</p> <p>Will I ever regain my childhood?</p> <p>Tell me: does the homeland become void of meaning when it's not capable of dreaming?</p> <p>"Do you know what a dream means?"</p> <p>A dream is the difference between the beginning and the end</p>	<p>يضع الكاميرا على اليرميل ويصور البيت القديم ويديه يحركها كخيال على الكاميرا وكأنه يهدم البيت ثم يمسك الكاميرا ويصور الراقصين وهم نائمون على الأرض</p>	<p>هل يرجع لي وطني؟ هل ترجع لي طفولتي؟ قل هي هل يفرغ الوطن من معناه حين يكون عاجزاً عن الحلم انت بتعرف شو يعني حلم" عارف عبالى اصفن انا وهالوطن شوي <u>كتبته قصيدة</u> طارق : <u>لمين ؟</u> اسامة : <u>للوطن ...</u> <u>الحلم هو الفرق بين البداية والنهاية</u></p>
<p>مقطع اغنية قصيرة من طارق عن الحلم</p>		
<p>Within me is a child dreaming Within me is a child screaming Changing Growing Questioning Hoping Playing Studying Passing time Crying Listening Sleeping Within me is a child on "the clouds"</p>	<p>خلال رقصة الخوف يضرب الجندي على اليرميل من الجهة اليمنى للمسرح</p>	<p>يا وطني اقراني يا وطني اقراني على فاتورة المياه على عداد الكهرباء على قرصي البنكي على البنزين المساعد يا وطني اقراني ان كنت تعرف القراءة ارجوك اقرأ صمتي وضعفي فانت لا تحتاج لمكبر لتراني لعلك تراني في تفاصيل البلاد في وجوه العباد وفي كل ما لنا من حب تبقى في القلب في كل زيت وزعتر اقرأ جوعي يا وطني يا وطن الغريب ارجوك انظر جيداً في ملامحي في السواد الخائف تحت العينين في الشيب المتكاثر حديثاً في رأسي في الغياب المتكرر. لا تقرأ شيئاً غيري لأن ليس لك أحد غيري يا وطني لا تقرأ الغريب في داخلي طفل يحلم في داخلي طفل يبحث</p>

		يتغير... ينمو... يتسائل... يتأمل... يلعب... يدرس... يلهو ...بيكي... ينام في داخلي طفل في الغمام
انتهت الرقصة بتجمع الراقصين كومة بالمسرح وجوهم للجمهور ثم يقفون ظهرهم للجمهور استعدادا لرقصة الميلاد ويكون اسامة في وسطهم راعع معهم ويبدأ الحديث:		
<p>I wished then that a dream would take me far away</p> <p>To a city where I can distance myself from everything here.</p> <p>To a city where there is no fear and there is no occupation</p> <p>To a freedom that I smell the way I smell my lovers perfume.</p> <p>I wish the music would take me out of the crowded realm of guns to dance with my lover the last dance of life.</p> <p>I will touch her so gently that the snipers will not see us</p> <p>And those who do not want us to learn how to dance</p> <p>I want to dance for the last time</p> <p>And love for the last time</p> <p>And smell her for the last time</p> <p>And talk to her eyes one last time</p> <p>May death, my love, leave us one last time</p>	<p>الجندي يلعب بالخيط الأحمر امام اسامة عندا يأتي امامه</p>	<p>تمنيت حينها بأن يأخذني حلم الى البعيد الى مدينة ابتعد فيها عن كل شيء هنا الى مدينة لا خوف فيها ولا احتلال الى حرية انتشقاها كعطر حبيبتي " يتجه الى اميل الى يمين المسرح"</p> <p>كم اتمنى ان تسرقني الموسيقى بضع دقائق من زحام الرصاص لأرقص معها رقصة الحياة الأخيرة سالامسها بكل ما لدي من هدوء خوفاً من أن يرانا القناصون ومن لا يريدون منا أن نتعلم الرقص اريد ان ارقص معها لآخر مرة واحب لآخر مرة واستنشق عطرها لآخر مرة واتبادل الحديث مع عيونها للمرة الأخيرة لعل الموت يا حبيبتي يرحل عنا للمرة الأخيرة</p>
رقصة الميلاد		
نهاية رقصة الميلاد يجلس الراقصون على الارض ويبدأ طارق بالغناء أغنية البحر		
نهاية الاغنية يبدأ اسامة بالحكاية لهم ورمي الشعير على الأرض		
<p>The hens are all around me</p> <p>Searching for the food my grandma is spreading</p> <p>“my grandma was the first to teach how to drink coffee. God Bless Your Soul...”</p>	<p>يضرب الجندي بقدمه امام الكاميرا بحركة بطينة</p>	<p>"تيعا تيعا تيعا تيعا" الدجاج في كل مكان حولي يبحث عن الطعام المتناثر من يد جدتي "سني كانت اول وحدة بتعلمني أشرب القهوة، الله يرحمك يا سني بتذكر اني كنت دايماً احاول اقتعها تعطيني رشفة او اثنتين بس كانت ترفض قال شو خايفة يطلعلي شنب بس محسوبكم كان يقدر في الآخر يسرق رشفة او نتنين سني كانت تحكي لي كل شي " انا كنت مرافقها الخاص</p>

<p>I remember trying to convince her to allow me to drink coffee</p> <p>But she refused because I was young and she was afraid I will grow a moustache</p> <p>But I managed to take a sip or two at the end</p> <p>She used to tell me everything My grandpa's story And how he managed to make her fall in love with him She used to tell me the long stories of war Whose details were more accurate than all history textbooks</p> <p>She told me about how got us here in a famous phrase: "Hens know better than human beings"</p> <p>Why grandma?</p> <p>"Don't drink coffee.... You'll grow a moustache..... Don't be in a hurry All arab armies came with moustached and went home with tails. PUT THAT COFFEE DOWN!!"</p>		<p>وانا صغير" حكايات سيدي وكيف وقع في حبها كيف حبها وكيف حبه كانت تحكي لي حكايات الحرب " والله تفاصيلها كانت ادق من كل كتب التاريخ اللي علمونا اياها في المدارس" كانت تحدثني عما أوصلنا إلى هنا بجملة الشهيرة "يحرك سماهم" "الدجاج يفهم اكثر من الناس" ليش يا ستي قلتك تشربش قهوة بيطلعك شنب.... تستعجلش كل الجيوش العربية اجت بشناب وروحت بذناب حط القهوة</p>
<p>رقصة الانتفاضة</p>		
<p>خلال الرقصة يقوم الجندي بمقاطع معينة بقطع المسرح من امام الراقصين الى الجهة الأخرى من المسرح</p>		
<p>يهمس الراقصين في أذان بعضهم البعض بداية لرقصة الانتفاضة وخلال الرقصة يتحرك اسامة من بينهم واحياناً يقوم بالتصفير تنتهي الرقصة بتجمع الراقصين كومة في وسط المسرح ووجههم للجمهور ويأتي اسامة من جانبهم ويبدأ الحديث</p>		
<p>The olives does not taste as always Today is different</p> <p>I wish I could break the curfew to smell the olives and thyme</p> <p>I will touch the oil then and pour it on my head one last time to have the smell of our soil and oil</p>		<p>لم يعد مذاق الزيتون ككل يوم...اليوم مختلف اريد ان اقتحم الحصار لثوان معدودة لأشم رائحة الزيتون والزعتر سامسك الزيت حينها وأسكبه على رأسي لأصطبب معي لآخر مرة رائحة من ترابنا وزيتونا شجر الزيتون ليس شجراً فقط شجر الزيتون ليس حجراً فقط ولا بشراً فلا تقلعوا ولا شجرة</p>

<p>accompanies me.</p> <p>Those olive trees there are not only trees This olive is not only stone and not only human</p> <p>Do not uproot any tree</p>		
<p>مقطع صغير من طارق: هالزيتون والشجرة ولا حجرة ولا بشرا (2) يبدأ الراقصون بالاتجاه الى اماكنهم استعداداً لرقصة العرس</p>		
<p>I am irritated by the long night of captivity After the long captivity, I will imagine the city overthrow its enemies We'll have a wedding for the freed town with our victorious women and men. I am not going anywhere!!!</p>		<p>قد ضاق بي ليل الحصار الطويل (واسامة يذهب يمين ويسار منادياً ومتسانلاً: "هل ينتهي هذا لالحصار") وسأخيل حينها انتصار المدينة على أعدائها سنقيم عرساً بحضور نساء مدينتنا الجميلات ورجالها المنتصرين <u>إن حصل رح اعمل عرس , عرس كبير كثير ...</u> <u>يكون فيه المرة و الزلماة , البنت و الولد , الصغير و الكبير</u></p> <p>لن أذهب من هنا</p>
<p>خلال رقصة العرس يمسك اسامة الشرف ويمده خلف المسرح لكي يمسه الراقصون بالنهاية</p>		

En dehors

Essai de traduction

Avec l'aimable autorisation de Rami Kheder

D'un rêve à un autre,
Je me réveille d'un sommeil agité dans une patrie absente
Et entre le rêve et la patrie, je somnole dans une mémoire qui me porte
D'un endroit à un autre
D'une mémoire à l'autre,
Comme si ma mémoire était envahie.

Je n'ai pas encore perdu l'équilibre
Je me suis longuement regardé dans le miroir mais je ne l'ai pas vu.
J'ai écrit tout ce qui est dans mon cœur
Sans penser à la grammaire et aux déclinaisons
Pour trouver une excuse au départ.
Je n'ai pas trouvé.

Il y a eu de sérieuses tentatives de nous aliéner de notre premier et dernier amour.
Il y a un plan pour voler l'histoire et le conteur.
L'un d'eux et l'un de nous a essayé de nous faire perdre patience et foi en le lieu.
Il se cache pour voler les délicats souvenirs de notre enfance en jouant avec le temps,
Ils parient que l'on partira ou que l'on restera silencieux pour toujours/à jamais.

Ma patrie, pardonne-moi, je ne connais ni Jaffa ni Tell al-Zaatar.
Ma mémoire a été occupée et je ne pense qu'à manger et à m'abriter.
Ma grand-mère m'a parlé de son village et des premières guerres contre les nouveaux arrivants.

Mon imagination m'a toujours trahi.

Mon esprit et mon cœur sont emprisonnés.

Les martyrs sont tellement nombreux qu'ils sont devenus des nombres.

Un martyr, deux martyrs, quatorze, vingt, cent, deux-cents, mille, deux mille et moi.

Je ne ressens plus ceux qui sont en prison.

Je n'ai plus de sensation, comment pourrais-je donc les ressentir alors que mon unique préoccupation est de chauffer ma maison froide ?

Tu te sens en dehors alors que tu es dedans. Un sentiment d'étrangeté chez soi.

Chanson de la patrie pieds nus

Musique et paroles de Ṭāriq Abū Salāma

Cette patrie marche pieds nus,

Déglinguée et sans cœur

Et l'enfant a envie d'un pays

Dont les murs ne seraient pas hauts

Ce pays marche blessé et les portes fermées

Les murs sont plus hauts que le ciel

Cette patrie marche pieds nus, déglinguée et sans cœur,

Elle avance et essaie de se faire oublier,

Oubliée que je ne l'enlace pas

Et elle aussi m'oublie.

Je voudrais oublier la guerre pour quelques minutes pour voler un baiser pour la survie de ma bien-aimée qui a peur.

Juste dix minutes.

Mais dix minutes nous suffisent pour être tous les deux

Je la vois, je l'enlace, je la sens et j'entends sa voix

Ces pas ne viennent pas de mon pays, ils ne ressemblent pas à notre manière de marcher, sûrs entre l'herbe et le thym.

Ces pas à l'extérieur veulent prendre notre place et nous dégager.

Leur odeur est partout.

Et l'odeur du départ approche.

Chanson « Il avait une maison »

Musique et paroles de Tareq Abou Salāma

Ce garçon tient une canne à la maison

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

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 faisait bon vivre.

Et d'ici, l'oiseau s'est envolé avec l'histoire.

Retrouverai-je un jour ma patrie ?

Retrouverai-je un jour mon enfance ?

Dis-moi : la patrie perd-elle son sens quand elle devient incapable de rêver ?

Sais-tu ce que « rêver » veut dire ?

Le rêve est la différence entre le début et la fin.

En moi, il y a un enfant qui rêve.

En moi, il y a un enfant qui cherche,

Qui change,

Qui grandit,

Qui interroge,

Qui contemple

Qui joue,

Qui étudie,
Qui se distrait,
Qui pleure,
Qui écoute,
Qui dort.

En moi, il y a un enfant dans les nuages.

Je souhaite que lorsque le rêve m'emporte loin,
Vers une ville d'où je peux m'éloigner de tout,
Vers une ville sans peur et sans Occupation,
Vers une ville dont l'odeur me fait penser au parfum de mon être-aimé.
Comme j'aimerais que la musique me vole quelques minutes de l'étouffement
À cause des balles pour danser avec elles une dernière danse de la vie.
Je les toucherai le plus calmement que je peux par peur que les tireurs me voient.
Et ceux qui ne veulent pas que l'on apprenne à danser
Je veux danser une dernière fois,
Et aimer une dernière fois,
La sentir une dernière fois,
Echanger une discussion avec ses yeux une dernière fois,
Pour que la mort, ma chérie, nous laisse une dernière fois.

Les poules sont partout autour de moi.

Elles cherchent la nourriture distribuée jetée par ma grand-mère.

Ma grand-mère est la première à m'avoir fait goûter le café, que Dieu la garde.

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 poussent sur mon 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.

- Tous les soldats arabes sont arrivés avec une moustache et ils sont rentrés chez eux avec une queue. Pose ce café.

Les olives n'ont plu la même odeur.

Aujourd'hui est différent.

Je rêve de briser le couvre-feu pour respirer l'odeur des olives et du thym.

Je vais toucher l'huile alors et m'en verser sur la tête pour avoir l'odeur de notre terre sur moi.

Ces oliviers ne sont pas seulement des arbres.

Cette olive n'est pas seulement une pierre, ni un être humain.

Ne déracinez pas un seul arbre.

La longue nuit de siège m'opresse.

Quelqu'un peut-il me libérer de cette captivité ?

J'imaginerai ensuite

Que la ville vaincra de ses ennemis.

Nous organiserons une fête de mariage

En présence des belles femmes de notre ville

Et leurs hommes victorieux !

Je ne partirai pas d'ici.

Annexes 6

"الزمن الموازي"

Le temps parallèle, 2014

"الزمن الموازي"

Texte de la version originale en arabe, non publié.

Avec l'aimable autorisation de Bashar Murkus

درافت سادس

بشار مرقص

ملاحظة:

النص مستوحى عن قصة حياة الأسير الفلسطيني وليد دقة.
الرسائل الواردة بالنص هي رسائل حقيقية كتبها وليد دقة.
تم تطوير النص في ورشة مسرحية مع طاقم العمل (هنري اندراوس، ايمن نحاس، شادي فخر الدين، خولة ابراهيم، شادن قنبورة، خلود طنوس، مجدة خوري، وفرج سليمان).

الشخصيات

وديع (أسير سياسي عمره 38 سنة).
صالح (أسير سياسي عمره 42 سنة).
فؤاد (أسير سياسي عمره 29 سنة).
فداء (حبيبة وديع، تعمل في مكتب تامين، عمرها 30 سنة).
مراد (أسير سياسي وعازف عود عمره 28 سنة).
رامي (أسير سياسي ، مراهق، 15 سنة).
السجان

| في ساحة السجن |

(وديع، فؤاد، صالح – في الفورة)

(يبحث في جيوبه) وين راحت القداحة؟:صالح

وديع: (يتوقف عن المشي، البقية يستمرون بالمشي، ينظر باتجاه المدخل)

فؤاد: مالك انكيل؟

وديع: سلامتک. (يتابع المشي)

(صمت)

صالح: معدتي بتوجعني.

فؤاد: حكيتك ارحم حالک وبلاها.

صالح: وشو اعمل مع معدتي اسا؟

فؤاد: (مخاطباً وديع) شو يعمل مع معدتو انكيل؟

وديع: فؤاد ، وحياء اللى نفضك اشلحني.

فؤاد: (يضحك).

وديع: وتضحكش.

فؤاد: الله يسامحك، رز مع رمان.

صالح: ومالح.

فؤاد: شكلو ملح مرتين، كان سرحان بعيونها.

(وديع يمشي بدائرة ، ويعود ينظر إلى المدخل)

فؤاد: شو كنها جاي اليوم؟

صالح:(لوديع) جاي؟

وديع: (لصالح) ليش في زيارة اليوم؟

صالح: لا.

وديع: لكان سكتو لهذا المخلوق.

صالح: اسكت.

(وديع ينظر الى المدخل)

فؤاد: بحبك انكيل. (يرسل له قبلة)

وديع: لنشوف شو بدو يطلعلنا من حبك.

فؤاد: اطلب وتمنى، ولو، انت قد ابوي.

وديغ: انا قد ابوك

فؤاد: قد اخوي الصغير، المهم طلباتك اوامر.

وديغ: الجلي عليك. (ينظر الى المدخل)

فؤاد: حلفت ميت يمينا انا بجليش وراك.

صالح: (الى فؤاد) انا مبارح جليت.

فؤاد: الرز خبص من الرمان.. هذا الرز اللي ملزق بالطنجرة لخالو بدو شهر تيطلع.

صالح: وشو في وراك دخلك؟

فؤاد: (الى وديغ) تمشو معاي ولا اسبقكو؟

وديغ: هيانا وراك.

(يعود بجانبه)

فؤاد: عم تستنا اشي؟

صالح: البريد وصل، وزعو عماد بالرياضة، موصلكاش هدية.

فؤاد: مهو كان بسابع نومي.

وديغ: مش عم بستنا البريد.

فؤاد: عم تستنا حدا؟ (يبقى واقفاً مكانه)

| بجانب بيت فداء |

(فداء تجهز نفسها للذهاب الى العمل، تتجه نحو صندوق البريد،

تفحص اذا وصلتها رسالة، لا تجد، تذهب)

| في ساحة السجن |

(وديع، فؤاد، صالح)

(وديع ما زال في مكانه ينظر باتجاه المدخل، فؤاد وصالح يمشون في الساحة)

صالح: يا عمي وبين القداحة؟

فؤاد: (يمد له القداحة) ولع.

صالح: بديش بدي اولع بقداحتي.

(بيحث عن القداحة)

فؤاد:شو مملين انتو اليوم.

صالح: وحياتك افحص اذا معك.

فؤاد: اللي معاي قداحتي، افحص مع الانكيل.

صالح: (متجهاً الى وديع)وديع، قداحتي معك ؟

وديع: (يفحص في جيوب ملبسه) لا .

صالح: مين اخذ القداحة؟

فؤاد: انكيل، اطلع بالقداحة.

صالح: فؤاد اذا القداحة معك وحياتك رجعتها.

فؤاد: واذا لا .

صالح: بكسرلك راسك.

فؤاد: والله العظيم مش معي.

صالح: صادق.

(صمت)

فؤاد: شفت التمثال اللي حطوا جديد بالساحة؟

زينة... تمثال عشكل انسان.. بس النحات تيس.

وديع: قديش الساعة؟

فؤاد: ولا معبرني.

وديع: قديش الساعة معك؟

فؤاد: مفي ساعة بايدك.

ودييع: ياخي عال معي ساعة.. ومعك قديش الساعة؟

فؤاد: انا معيش ساعة.

صالح: الفورة قربت تخلص.

فؤاد: منلحق نعمل كمان لفتين؟

صالح: انا بدي افوت اشوف اذا القداحة جوا.

ودييع: يعني ساعتني صح ؟

صالح: ساعتني واقفي من زمان.

فؤاد: اشلح ساعتك وريح راسك.

صالح: انا فاييت.

(يدخل من باب الساحة مراد ماشيا خلف السجان، السجان يفتح الباب، مراد يحمل معه بعض الأغراض، شنطة ومخدة وشرشف، عندما يقترب، يتجهون نحوه، السجان يغلق الباب، يبقى للحظات ثم يذهب)

ودييع: (ياخذ بعض الاغراض منه)

فؤاد: (ياخذ الاغراض من ودييع)

(ياخذ بقية الاغراض من مراد): صالح

ودييع: اهلاً وسهلاً.

(ودييع يمد يده كي يصافح مراد)

ودييع: شو الاسم؟

(صمت)

صالح: صالح.

فؤاد: فؤاد.

ودييع: انا ودييع.

مراد: اسمي مراد. (يصافح ودييع)

فؤاد: صرله من الصبح يستنا فيك.

(يمشون باتجاه القسم الداخلي، إلى الغرفة)

| بجانب بيت فداء |

(فداء عائدة من العمل، تتجه نحو صندوق البريد،

تفحص إذا وصلت رسالة، لا تجد، تدخل)

| في غرفة السجن |

(وديع، صالح، فؤاد، مراد)

(في الليل، فؤاد وصالح نائمان، مراد جالس على سريره)

وديع: (يحمل كاسين شاي، يتقدم باتجاه مراد، يجلس بجانبه)

(صمت)

مراد: تعبان.

وديع: بعرف.

(صمت)

مراد: بدني انام.

وديع: حظيتك وحدة سكر.

تصبح على خير.

(يذهب وديع إلى سريره، مراد يبقى جالساً، وديع يشلح من رجله، يجلس، يرفع رجله على الطاولة المجاورة للسريير،

ويراجع بعض الاوراق)

مراد: (يرتشف من الشاي)

وديع: (يمزق ورقة)

مراد: (يذهب باتجاه وديع) ممكن كمان وحدة سكر؟

وديع: كانت آخر معلقة.

(مراد يجلس)

مراد: متأسف.

وديع: على شو؟

(صمت)

مراد: الحكي بخوفني.

وديع: ليش؟

مراد: (يضحك)

وديع: وطبي صوتك اسا بفيقو الشباب ومنعدش نخلص.

مراد: انت فاهم علي ليش.

وديع: فش اشي بخوف هون، هاي آخر مرحلة.

مراد: انا بديش اكون هون.

وديع: فش حدا بدو يكون هون.

مراد: (يرتشف من الشاي) شكراً.

وديع: عالشاي؟

مراد: لا.

وديع: ليش انمسكت؟

(صمت)

مراد: عشان كانت احلامي كبيرة.

وديع: سمعت انو في عجال جديدة بالسوق.

مراد: عجال؟

وديع: تبعون السيارات.

مراد: مالهن؟

وديع: انا عم بسالك.

مراد: ليش؟

وديع: افرض بنشر عجل سيارتي.

مراد: انو سيارة؟

وديع: اللي رح اشترىها بس اطلع.

(صمت)

مراد: في عجال جديدة، بدون جواني.

وديع: بدون جواني !

مراد: تيوبليس، شوف انا مش خبير بالسيارات، بس كيف سمعت انو بصلح حالو لخالو..

وديع: يعني بطل في بنشرجية؟

مراد: في بنشرجية.

وديع: انت شو بنتشغل؟

مراد: مش بنشرجي.

وديع: واضح انك مش بنشرجي.

مراد: كيف واضح؟

وديع: من اصابعك.

مراد: مالهن اصابعي؟

ودييع: واكيد مش معلم عمار.

مراد: عازف.

ودييع: موسيقي؟

مراد: عازف وملحن.

ودييع: عشو بتعزف؟

مراد: عود.

ودييع: بتعرف قديش مشتاق اسمع حدا عم بقسم عالعود؟ انت بنفع تعلمني اعزف عالعود؟

مراد: شو بدو يفيدك عازف عود بدون عود... مزلش معي من العود غير أوتاره .. حتى هني صادرولي اياهن

ودييع: الاوتار اخدوهن منك هون في الأمانات؟

مراد: كانوا معي لما مسكوني.. هن والتلفون والساعة.

(صمت، بعد لحظات، ودييع يذهب بسرعة إلى أسرة البقية، ويوقظهم)

ودييع: فؤاد فيق، صالح..(فؤاد نائم على سرير فوق سرير ودييع، ودييع يتسلق الى سرير فؤاد، يسحب اللحاف)

قوم فؤاد ... (ينادي) صالح..

صالح: شو؟ صار العدد؟

ودييع: لا.

فؤاد: ياخي انا مش فاهم، انا محبوس عند اسرائيل ولا عندك؟

ودييع: (يضحك) في اجتماع ضروري.

فؤاد: شو في جديد دخلك؟ ولعت كمان انتفاضة؟

ودييع: انزل بحكيلك.

صالح: ياخي هاي عوايدك بدكاش تبطلها.

فؤاد: مش نازل.

ودييع: صالح.

صالح: ياخي جاي جاي.. كنت عم بحلم.(يذهب باتجاه ودييع، فؤاد ينزل عن السرير، ويتجه الى المجموعة)

مراد: حدا فاهم شو القصة؟

ودييع: صباح الخير.

(فداء، تمشي باتجاه البيت، تصل الى صندوق البريد، تفتحه، تجد رسالة. تدخل الى البيت)

إفي بيت فداء |

(فداء تقرأ رسالة من وديع)

حبيبتي، روعي.

كيف حالك؟ (صمت)

اليوم جوي النفسي أفضل خصوصاً وانني على موعد اللقاء بك قريباً.. على موعد لشحن القلب بالحب، بحبك الدافي والكبير.

وحبك فداء، يزيدني عزيمة وقوة وصلابة.

لقد سعدت كثيراً بحديثك عن الاطفال، عن طفلنا الذي سنربيه سوياً.

وإذا كنت تريدين ان يشبه اباه، فانا اريده كامه.

اه.. ما اجمل تلك اللحظات، وما اروع ان يكون الحب متوجاً بطفل بل وانجاب الكثيرين.. (صمت)

قد تقولين باني مجنون!

لقد فكرت.. سرحت كثيراً وخططت في الايام الاخيرة، كيف ساتصرف؟

وماذا سافعل حين تكونين في مستشفى الولادة، او بعد ذلك.. لقد خططت تفاصيل سلوكي كي اكون اب وزوج وحبيب بأفضل الأشكال.

لقد بكيت بيني وبينني حين احتضنت الطفل بين يدي وفي خيالي ووقفت بجانب سريرك وقيلت جبهتك..

صدقيني كنا سعيدين وجميلين في الصورة.

(صمت)

| في غرفة السجن |

(صالح يبحث عن القداحة)

فؤاد: دو ، ري ، مي ، فاء، صول، لا ، سي، دو .

وديغ: تتمسخرش.

فؤاد: مش عم يتمسخر.

صالح: يا الله وين اختفت القداحة؟

مراد: وديغ انا مقدر اللي انت عم بتحاول تعمله عشاني...

وديغ: مش عم بعمل اشني عشانك.

مراد: طب اسمعني.

وديغ: تفضل.

فؤاد: دو ري مي فا صول..

وديغ: فؤاد.

مراد: مستحيل.. الموضوع كثير معقد.

وديغ: منحاول.

مراد: فش حاجي.

وديغ: وين المشكلة؟

مراد: العود الة كثير معقدة.. واحنا هون معناش اشني.

صالح: مين قلك معناش اشني .. المخابي مليانة اغراض.

فؤاد: شو مفكرين حالكو بمخيم صيفي.

مراد: انا شايف انو هذا حكي فاضي.

فؤاد: انا مش مستعد انزل عالانفرادي عشان خلقة عود نعزف علي اكم ليلة...يكفي المرة الماضي.

وديغ: المرة الماضي كان تصرف غبي.

صالح: يا جماعة وطو صوتكوا.

مراد: افرض وافقتنا، كيف بدنا نعمل عود.

وديغ: منلاقي الف طريقة.

مراد: وحياء اللي خلقك تنسى هالفكرة .. خلص انا تمام .. بدون عود.

وديغ: ليش؟

مراد: لانو هيك اهون، انا مش ناقصني كمان مصايب.

دير بالك هو انا ممحون خشب، محسوبك نجار من اللي قلبك بحبهن. :صالح

فؤاد: كل مرة بتطلعولنا بفلم جديد، وعالفاضي، خلص ياخي.. انا بدني امشي هالاكم سنة عالخفيف.. بديش اشي.. بدني اكل ادخن وانام .. واشخ واللعب بحمامتي، فكوني من هالقصاص، الواحد مش عارف على انو خزق بدو يقعد.

وديغ: بدك تبطل تحلم؟

فؤاد: زهقت احلم

وديغ: هذا الحكي اللي بدهن يسمعو بالادارة.

فؤاد: فك عني عاد انت وخراريفك.

صالح: صوتكم واصل لآخر الدنيا.

مراد: انا شكلي خربطلكو الدنيا.

فؤاد: انت مخربطتش اشي، الامور مخربطة من اصلها.

مراد: تعالو ننسى موضوع العود.

فؤاد: هو بس موضوع العود مكل يوم بطلع مشروع جديد.

صالح: خلص ياخي اختصر.

فؤاد: لا بدني احكي.

صالح: احكي باحترام.

فؤاد: ماشي . (صمت)

شوف انكيل.. (يرسل له قبلة) انا بحترمك من هون لعند الله ، اما انا تعبت من هاي المشاريع، ياخي مشاريعك الشخصية اعملها.. اما تدخلناش احنا بمشاريع اكبر منا ..

وديغ: انو مشاريع شخصية؟

فؤاد: يعني مش فاهم علي؟

وديغ: لا مش فاهم.

مراد: انا بدني انام شوي.

صالح: رح يجي العدد كمان شوي. استنا.

(صمت)

وديغ: قصدك عن العرس؟

(صمت)

مراد: أي عرس؟

صالح: هش.

(السجان يمشي في الكوريدور، يسمع صوت خطوات وصوت مفاتيح قادمة من بعيد، الجميع يتوجهون إلى الأسرة، مراد يراقب ومن ثم يذهب إلى سريره الأخير)

| الطريق إلى الزيارة |

(فداء تجهز نفسها للزيارة، وتتطلق باتجاه السجن.)

(في غرفة السجن، يدخل السجنان ، الجميع يقومون عن الأسرة عند قدوم السجنان للعدد.)

السجان: العدد (يعد الموجودين في الغرفة)

واحد، اثنين، ثلاثة، اربعة... اربعة

(صمت)

السجان : رحبتوا بالضيف الجديد؟

(صمت)

السجان: ديروا بالكو عليه.

(صمت)

ودييع: تعال معاي.

ودييع: لوين؟

السجان: عندك زيارة.

(صالح يعود الى السرير)

فؤاد: وانا معنديش؟

السجان: لا.. ولا مراد.

(ودييع يسرع يغير بلوزة، ويخرج مع السجنان باتجاه غرفة الزيارة)

| الطريق الى غرفة الزيارة |

(بعد صمت طويل، السجان يتوقف عن المشي)

السجان: كيف حالك وديع؟

وديح: منيح.

(صمت)

السجان: هاي الصحافية شكلها مهتمة فيك كثير، جاي من الصبح بكير عشان تشوفك.

وديح: قصدك فداء.

السجان: اه، فداء. (صمت قصير) مبين عليها حزينة.

وديح: اهتمامها عم بز عج ادارتك؟

السجان: بالمرّة لا.. بالعكس.

(يصلان الى باب غرفة الزيارة)

السجان: تفضل.

| غرفة الزيارة |

(فداء واقفة، خلف الزجاج، يدخل وديع، السجن يراقب من الكوريديور)

فداء : مرحبا

وديح: مرحبا.

فداء: عندي اخبار منيحة.

وديح: استني شوي.

(صمت)

فداء: في اشي ؟

وديح: ليش هيك شكالك؟

(صمت)

فداء: شو؟

وديح: ليش هيك لابسي؟

فداء: مالهن اواعي؟

وديح: وشعرك؟

فداء: مالو؟

وديح: لتكوني مفكري انك جاي تزوريني بمقبرة.

فداء: ليش هيك عم تحكي معي ؟

وديح: زي مانت سامعة.

هذا سجن، مش بيت عزا.

(صمت)

وديح: فكي شعرك.

فداء: مش رح يطلع مرتب.

وديح: لو سمحتي.

فداء: (تفك شعرها المرفوع)

وديح: اعلمي ايديكي هيك. (يفتح يديه الاثنيتين امام وجهها)

فداء: (تفتح يديها وترفعهم الى مستوى راسها)

وديع: مرفي اصابعك شوي شوي، بين الشعر.. شوي شوي .. شعرك حلو خلي يتنفس.. ريحة شعرك حلوة.

فداء: كيف قادر تشم من ورا القزاز؟

وديع: مش عم بشم. بس متأكد.

(صمت)

وديع: ليش امي ماجتش؟

فداء: تعبانني شوي.

وديع: شو يعني تعبانة؟

فداء: مانت عارف، رجعت من السفر مبارح، خليها ترتاح، بتيجي كمان اسبوعين.

وديع: تعبانه بس من السفر؟

فداء: السفر، وقلة النوم والطيارة.

(صمت)

وديع: وانت كيف شغلك؟

فداء: منيح، رايحة عالشغل دغري من هون، عندي اليوم نهار طويل.

وديع: فداء انت حلوة.

فداء: وديع لازم احكيلك عن..

وديع: (مقاطعاً) كثير.

فداء: شكراً.

وديع: وصلتك رسالتي الاخيرة، ولا تاخرت كالعادة.

فداء: وصلت.

وديع: ليش مرجعتلش؟

فداء: معرفتش شو اكتب

(صمت)

فداء: انت منيح؟

وديع: شو الأخبار المنيحة؟

(فداء تخرج، السجان يكبل يديه وياخذه للترحيل)

| بجانب بيت فداء |

(فداء عائدة من العمل، تتجه نحو صندوق البريد،

تفحص اذا هناك رسالة، لا تجد، تدخل)

| ساحة صغيرة في السجن |

(وديع، صالح، فؤاد، مراد في الساحة، خلفهم زنازين انتظار، ايديهم وارجلهم مقيدة السجن يقيد وديع)
(صمت)

وديع: (يشعل سيجارة)

مراد: حدا فاهم شو القصة.

فؤاد: بدهن يوخذونا رحلة، بس مش بالطيارة زي مانت متعود.

مراد: وبعدين معك؟

فؤاد: قصدي مش مسافرين عشي دولة اوروبية.

مراد: حاجي تتمسخر علي، انا مش فاهم اشي من اللي عم بصير.

فؤاد: شو بدك تفهم يعني؟

مراد: بنفعلش ع كل اشي تعمل لعبة.

فؤاد: رح ينقلونا لسجن ثاني ، كيف فهمت انهن عم يعملو تصليحات للقسم.

مراد : قديش وقت

فؤاد : اسبوع اسبوعين شهر ...

(صوت من خلف باب الزنزانة)

رامي: عمي. (يلتفتون لمعرفة مصدر الصوت)

عمي، اعطيني سيجارة.

وديع: ليش بتقلي عمي؟

رامي: لانك قد ابوي.

وديع: لي شايفني ختير قدامك؟

رامي: عمي بدك تعطيني سيجارة ولا لا؟

فؤاد: ولك انت قديش عمرك؟

رامي: 14

صالح: بعدك صغير عالدخان.

رامي: كمان شوي بطبق ال 15.

وديع: (يعطيه سيجارة) تفضل.

صالح: شو الله جابرو يتعلم على هالسّم من هالجيل.

(صمت قصير)

رامي: شو مع القداحة.

وديّع: (بيحث عن الولاة في جيوبه، لصالح) ولعلو.

صالح: انا معيش قداحه.

وديّع: طيب انا بولعله

رامي: يسلمو هالدييات. (يدخن، وينفخ الدخان من فتحة الباب السفلى)

مراد: (بحذر) انا مش قابلي تركب عراسي قصة العود.

وديّع: عراحتك.

مراد: متاسف بديش مشاكل.

وديّع: يعني فش حاجة احكيلكو الاخبار الجديدة.

صالح: في اخبار جديدة؟

وديّع: في.

فؤاد: وليش بعدك مش حاكيلنا؟

وديّع: ليش انت بتستاها ل احكيلك اشئ؟

فؤاد: خلص انكيل، ياخي انا بهنش علي زعلك.

وديّع: يعني عم تعنذر؟

فؤاد: اه.

وديّع: طيب مسامحك.

فؤاد: بحبك انكيل. (يرسل له قبله بالهواء)

صالح: المهم شو الاخبار؟

وديّع: فداء والمحامية طلبو محكمة، ورح بيلشو في المسار القانوني.

مراد: يعني في امل يكون العرس؟

وديّع: لا، راح يكون.

مراد: هون بالسجن؟

وديّع: انشالله بمكتب الادارة.

فؤاد: يعني رح نرقص بعرسك انكيل؟

وديّع: لا.

فؤاد: ليش لا.

وديع: فنش موسيقى؟

السجان يدخل ويفتح الباب لرامي ، تتقدم المجموعة وتصل الى البوسطة.)

| غرفة الزيارة |

(السجان ووديع، يفصل بينهم الزجاج)

السجان: الحمد لله عالسلامة. مرقو الشهرين بسرعه؟؟

السجان: فهمت من محاميتك انو كان الوضع هناك سيء.

السجان: كيف عرفت محاميتك عن الوضع هناك؟

وديع: (صمت)

السجان: الزيارة بالسجن هناك كانت ممنوعة، والرسائل كانت ممنوعة.

كيف عرفت؟

وديع: (صمت قصير)

ايش طلبت تشوفيني؟

السجان: لاني بدي احكي معك.

وديع: ايش بغرفة الزيارة؟

السجان: بدكاش تعرف شو الموضوع بالاول؟

وديع: ايش ميكون الموضوع.

السجان: طلبت اشوفك هون، بغرفة الزيارة، لاني بدي احكي معك بموضوع بخصش شغلي.

وديع: (لا يجيب)

السجان: فهمت من محاميتك انها قدمت كل الطلبات اللازمة والمحكمة تعينت كمان 3 اسابيع.

وديع: اي محكمة؟

السجان: محكمة الزواج.

وديع: بشو بخصك هذا الموضوع؟

السجان: انا جاي اليوم اسالك انت سؤال.

(صمت)

السجان: انت عارف اللي عم تطلبه ايش ممكن يعمل لحياة فداء؟

(صمت)

السجان: فش جواب؟ فاهم انها مش عم تتجوزك لخالك. انت عم تتجوز معك قضية كاملة.

عم تربطها بحكم مرق منو بس التلت، عشر سنين، وبعد في عشرين سنة.

عارف شو يعني عشرين سنة؟

(صمت)

السجان: عم تطلب منها تستناك برا كمان عشرين سنة، ليش؟

السجان: هاي انانية، مش حب.

وديغ: حق فداء تختار اللي بدها اياتو. بخصوصك انت وادراتك، الحكي بيناتنا رح يكون بداخل المحاكم.

(يقوم ويتجه الى المخرج)

السجان: قديش عمرها هي اليوم 29 ثلاثين بعد عشرين سنه قديش رح يكون عمرها خمسين؟؟؟

(يخرج، السجان يبقى للحظات ثم تخرج)

| ساحة السجن |

(الجميع يمشون في الفورة، يدخل وديع)

فؤاد: كيف كان؟

وديح: (لا يجيب)

صالح: بدك تفوت ت حمض الفيلم؟

رامي: شو يعني ت حمض الفيلم؟

صالح: بعدين بشرحلك.

وديح: مكنش في زيارة.

صالح: لكان؟

وديح: بدى اعمل رياضة.

فؤاد: شو هالنشاط، كنت فيق اعمل رياضة الصبح.

مراد: خلص اتركو بحالو.

وديح: (بيبدأ بالركض حول الساحة)

فؤاد: بنفغش ميحكلناش شو صار معو.

مراد: ياخي بحكيلنا بعدين.

(صمت)

(وديح ما زال يركض، والبقية يمشون)

(يتوقف فؤاد عن المشي، ينتبه له مراد، يتوقف)

مراد: فؤاد، شو يعني ت حمض الفيلم؟

فؤاد: يعني النوم بعد الزيارة.

مراد: عشان شو؟

فؤاد: عشان تكمل الزيارة بالحلم.

مراد: (يضحك).

(يعودون للمشي)

| ساحة السجن |

(يدخل السجن، يراقب من بعيد)

وديعة: (ما زال يركض، يقترب من البقية)

فؤاد: شو القصة؟

(يتوقف وديعة)

وديعة: وزعو الرسائل؟

صالح: توزعت.

وديعة: موصلنيش اشي؟

صالح: لا، موصلش؟

وديعة: اليوم لازم نعمل جلسة.

فؤاد: بدكاش تحكيلنا شو صار معك.

وديعة: لازم نعمل اجتماع ضروري

فؤاد: وديعة.

وديعة: كلو تمام.

مراد: عن شو الاجتماع؟

رامي: اكيد عشان العود.

صالح: رامي. (يسكته)

السجان: وديعة تعال بدني احكي معك.

(يستمررون في المشي، وديعة والسجان بيتعدون قليلاً)

السجان: بتدخن انت؟

وديعة: اكم سنة صرلك بتعرفيني؟

السجان: كثير.

وديعة: لشو السؤال لكان؟

السجان: عشان اعزم عليك سيجارة.

بدك سيجارة وديعة. (تمد له علبة الدخان خاصته)

وديعة: اه. (يخرج علبة الدخان، ويشعل سيجارة، وهو يشعل سيجارة)

وديعة: كنت حابب تحكي معي بموضوع، ولا ارجع للرياضة؟

السجان: انت بدكاش تحكي معي بموضوع؟

ودييع: لا.

السجان: اكيد؟

ودييع: اكيد.

(صمت)

السجان: شو اخبار الوالدة؟ زمان ما شفناها هون.

ودييع: الحمد لله منيحة.

السجان: ليش مش عم بتزورك؟

ودييع: تعباني من السفر.

السجان: طيب منيح.

ودييع: ليش منيح؟

السجان: انا خفت تكون مثلاً مش راضية عنك. او مش راضية عن فكرة العرس، او لا سمح الله عن فداء.

ودييع: خلصت السجارة.

السجان: فكرك رح تزبط معكم محكمة الزواج؟

ودييع: انت شو رايبك؟

السجان: صح، خلصت السجارة.

| ساحة السجن |

(تنتهي الفورة، يدخل الجميع الى الغرفة)

حبيبتى فداء ، مشتاقك ومشتاق لجميع ، في الزيارة القادمة ارجو ان تأتي امي معك بدأت اقلق من غيابها الدائم .
حبيبتى ساكتب لك عن قضية لها ان تشغلك قليلاً، ولكني لا اريد ان اكون رومانسياً وانسى ان اشغل عقلي.
انا جداً مؤمن بالانجاب كدرجة اخرى بعد الزواج لتجسيد هذا الحب في ثمرة حياة مخلوق، لهذا اطرح عليك اهمية الاحتفاظ
في بويضات، خصوصا بعد ما قرأته وسالت
(تتوقف عن القرانة)
تخرج.

| غرفة السجن |

(في الليل)

(الجميع في الغرفة، مجتمعون حول الطاولة، الاوتار موضوعة على الطاولة، رامي واقف للحراسة)

مراد: انا بس نفسي افهم كيف جبتوهم.

فؤاد: هات اشرحلك كيف صار "מריצול" سرقة الاوتار، انا بشتغل برا بالمردوان بوزع اكل، مهو التجربة بتعلم ابو شريك، اول درس، لازم تعرف مع انو شرطي عم تشتغل، انو الشرطي الاهل، انو الشرطي البندوق، مهو انسان، عنده مميزات، انو الحسو عالي، انو اللي بفهم على لغة الجسد، فاحنا قررنا ننزل عالمخزن بالشيفت تبع الطهبوب. مش بسيطة الامور.

رامي: بنفع حدا بيدلني يا شباب؟

صالح: بعدك اسا استلمت، عشو مستعجل؟

رامي: محشور، بدي حمام.

صالح: طيب روح، انا بيدلك لترجع.

(رامي يسرع باتجاه الحمام، بيدله صالح)

صالح: رامي. (يتحدث معه جانباً)

رامي: نعم؟

صالح: شفلي تحت الكرسي، معقول تكون واقعة مني تحت الكرسي.

مراد: انا بعد رامي بالحمام.

(يذهب رامي الى الحمام)

صالح: (يعطس)

وديح: شكلها الامور اسا هادي، انا بقترح نبلس اجتماعنا، قبل متبديل الوردية.

صالح: بدناش نستنا رامي؟

مراد: يلا يا رامي.

فؤاد: مش قادر تستنا.

مراد: مبلا، بس عشان بدي نبلس الجلسة.

فؤاد: عمهل لكان. خيا رامي خود وقتك.

صالح: (يعطس)

وديح: يلا يا رامي.

صالح: جاي عندكم حدا بكرا عالزيارة؟

فؤاد: المفروض امي جاي،
وديع: الوالدة وفداء بكرا جايات.
(رامي يخرج من الحمام)
صالح: ليش مضر بتش المي؟
رامي: مقطوعة.
صالح: لقيت القداحة
رامي: لأ
صالح: بدو يوقف قلبي من قصة القداحة.
مراد: عنجد المي مقطوعة؟
فؤاد: بترجع الصبح.
مراد: يعني منتحمم قبل الزيارة؟
صالح: بطل بدك تروح عالحمام؟
فؤاد: (يعطس)
مراد: هيايني رايج.
رامي: انا بعرفش اذا حدا جاي.
فؤاد: اكيد بيحي حدا من عيلتك.
رامي: رفيق وديع.
(فؤاد يضحك)
رامي: ليش بتضحك.
وديع: نعم رفيق رامي؟
رامي: بدي تساعدني بكرا اكتب رسالة.
صالح: انا بساعدك كمان اذا بدك.
(صمت)
صالح: انا عندي فكرة لبطن العود.
وديع: استنا يجي مراد.
فؤاد: انا لفيت السجن كلو، فش ولا اي شقفة خشب بتشبه حتى، يعني معقدة القصة.
وديع: اذا بدنا نبقي هيك مشتتين، مش رح نوصل عمل، اسا بخلص مراد، ومنحكي عن كل الامور.
(صمت)
صالح: (يسال رامي) لمين بدك تكتب الرسالة؟

رامي: خلص مش مهم

وديح: (بذهب باتجاه الحمام) مراد مطول؟

مراد: (يخرج من الحمام)

صالح: انا كيف فهمت من مراد، انو البطن هو المهم، ومش مهم كيف شكلو، ففكرت انو ممكن نعمل الشكل مثلاً مربع،
واسا بحكيلكم ليش مربع، المهم انو يكون في فراغ من جوا. صح يا مراد؟

مراد: صح.

صالح: هلا ليش مربع؟

رامي: لانوا هون..

صالح: يا عيني عليك، الشكل المقور بحاجة لخشب خاص، وهذا صعب، مش متوفر. انا فكرت كتير كيف ممكن نعمل
بطن العود مربع، من مواد متوفرة.

وديح: ووصلت لاشي؟

صالح: في فكرة.

وديح: شو هي.

صالح: بس مش متأكد.

وديح: منفحص.

صالح: طاولات الزهر. طاولتين فوق بعض.

مراد: خشب الطاومات ضعيف بنفعش.

صالح: مش كل الطاومات خشبهن ضعيف.

مراد: اذا ضعيف مش منيح، بروح كل الشغل عالفاضي.

فؤاد: (يجلب طاولة زهر من تحت السرير) الخشب متشقق..

وديح: شو الحل؟

مراد: فش حل.

صالح: طاولة الزهر هاي من الكنتينا، خشبها ضعيف، طاومات الصليب الاحمر زي اللي كانت عندي، خشبها امتن.

فؤاد: بسيطة، بكرة بلم كمان طاومات من غرف تاني.

مراد: بدناش كل السجن يعرف بقصة العود، بكرة بتوصل الاخبار للادارة.

وديح: معك حق.

فؤاد: شو نعمل لكان؟

وديح: انا بجلها.

فؤاد: كيف؟

وديع: خلص بحلها

(فؤاد يسرع باتجاه الحمام)

مراد: لوين؟

فؤاد: عالسينما . (يدخل إلى الحمام، يغلق الباب)

| غرفة السجن |

(يأتي الصباح، فؤاد في الحمام، نسمع صوت ماء.
مراد، رامي، وصالح حول الطاولة، وديع نائم)

مراد: يلا ياخي، شو السيرة؟

صالح: حلمك عليه.

مراد: اسا بتاخر عالزيارة.

صالح: مش رح تتاخر، اسا بتفوت بتحمم، وبتترشش معاك وقت.

مراد: بدني الحق انعم دقني.

(صمت)

رامي: اذا في حدا جاي بخبروني؟

صالح: بيجي السجنان وبنادي على واحد واحد.

رامي: رح ينادي كمان عليك؟

صالح: اذا اجا حدا يزورني

مراد: يلا يا فؤاد.

فؤاد: (من الداخل) يلا خلصت.

(صمت، بعد لحظات يخرج، يدخل مراد، يغلق الباب)

فؤاد: متأسف خلصت المي السخنة.

مراد: (من الداخل) ليش كان في مي سخنة؟

فؤاد: لا.

(صوت ماء، فؤاد، يرتدي ملابسه، ويجهز نفسه امام المراة ويرش عطر، وخلال هذا)

فؤاد: انكيبيل..

انكيبيل يلا فيق الفطور صار جاهز. يلا يا رفيق فيق.

انكيبيل اجبلك القهوة لجوا حبيبي؟

ولك فيق عاد، ولا بدك السجنان يسحبك من التخت للزيارة.

وديح: حاجي ترش عطر، خنقتنا.

فؤاد: بركي راحت عني ريحة الرطوبة.

ودييع: بترحش.

فؤاد: العطر بخبيها.

صالح: الوالدة مش رح تشمه للعطر.

فؤاد: دورى مي فا صول لا سى دووو ..

رامى: انكىل قديش عمرك؟

ودييع: 10.

رامى: 10؟

ودييع: بطبق ال 10 كمان 5 اشهر.

رامى: يعنى كمان 5 اشهر عيد ميلادك؟

ودييع: انشالله.

فؤاد: عم بكذب عليك، تصدقش.

رامى: بعرف ... انا عيدي كمان شهرين ونص.

صالح: قديش بصير عمرك؟

رامى: 15 سنة. وانت قديش عمرك؟

صالح: انا ختبار.

فؤاد: دورى مي فا صول لا سى دو .

صالح: خلص يا زلمه

مراد: (من الداخلى) دو سى لا صول فا مي ري دووووو.

فؤاد: يلا فى بعد الانكىل وراك.

ودييع: انا تحممت بالليل.

فؤاد: طب قوم البس.

(يقوم ودييع متكاسلاً، يتوقف صوت الماء)

فؤاد: ارشلك عطر؟

ودييع: شو؟ راخى دلعتك عالصبح!

فؤاد: (يتجه نحو ودييع، ويرش عطر عليه من بعيد، ودييع يهرب)

مراد: (يخرج من الحمام، على وجهه ما زالت اثار صابون حلاقة)

ودييع: ولك خلص عاد.

فؤاد: بدى ارشلك عطر.

وديع: بديش ترشلي عطر.

فؤاد: مش عقد خاطرك.

(يتوقف وديع، يرش له عطر، يدخل الى الحمام)

مراد: رشلي انا شوي.

فؤاد: (يعطي منشفة لمراد) نعيماً.

مراد: ينعم عليك.

(يمسح الصابون عن وجهه، نسمع صوت ماء من الحمام)

فؤاد: مد ايديك.

(السجان يمشي في الكوريدور باتجاه الغرفة)

(يمد يده، فؤاد ياخذ منه المنشفه يرش له عطر على يديه، مراد يمسح العطر على وجهه، يخرج وديع وهو ينشف وجهه)

وديع: دقني منيحة صح؟

صالح: اه شلييه.

رامي: ودقني كيف؟

صالح: دقنك، احلى دقن بكل فلسطين.

السجان: (يفتح الباب) صباح الخير فؤاد، عندك زيارة، من امك.

مراد، عندك زيارة،

مراد : من مين ؟

السجان : من امك.

(يخرج فؤاد)

وديع وانت عندك زيارة.. مش امك.

(يخرج وديع، يخرج السجان)

| غرفة السجن |

(خرج الجميع للزيارة، رامي وصالح بقيا في الغرفة، رامي يحرس بجانب الباب، وصالح يحاول التخطيط لكيفية بناء بطن العود، ويعالج طاولات النرد)

رامي: معقول يربط العود؟

صالح: بربط.

رامي: شو ناقصنا بعد؟ (صمت)

صالح: بعد لازمنا مفكات، وفارة، ودبق، ومنشارة، ومفاتيح للعود، وخشب لايد العود، مليون شغل.

رامي: شو يعني فارة؟

صالح: اللي بتحف الخشب.

رامي: وليش اسمها فارة؟

صالح: لانها بتوكل الخشب، مثل الفيران.

رامي: وهاي الاغراض كلها منوين بدنا ندبرها؟

صالح: بدنا نعملها.

رامي: كيف؟

صالح: لازم نفكر.

رامي: بنفع افكر معك؟

صالح: طبعا بنفع.

رامي: اكم سنة صرلك هون؟

صالح: 10.

رامي: ممليتش؟

صالح: اذا بزهد يموت.

رامي: وانا كمان ممليتش

(صمت)

صالح: ليش مرديتتش علي لما سالتك لمين بدك تكتب الرسالة؟

رامي: وينتا؟

صالح: مبارح.

رامي: بعدك متذكر.

صالح: انت نسيت؟

رامي: لا.

صالح: ولا انا.

رامي: استحييت.

(صمت)

رامي: ليش انمسكت؟

صالح: خطف جندي.

رامي: وينو اسا؟

صالح: كانت الأوامر اذا صار في صعوبات بتهريب الجندي نتخلص منه.

رامي: اوامر من مين؟

صالح: من فوق.

رامي: من فوق يعني من الله؟

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

(صالح يحضر ورقة ويجلس)

صالح: شو بدك تكتب؟ (يطلب من رامي ان يختار قلم للكتابة)

رامي: (يختار قلم) يام، انا رامي..

كيفك؟ وكيف حالك؟

اني منيح ومبسوط، الرفاق هون دايرين بالهن علي كثير منيح.

فش حاجي تيجي لهون يما، الطريق كثير صعبة.

(صمت)

ومتقلقيش علي.. انا منيح وعال العال.

انا بنفس السجن اللي كنتي فيو انت، وبعرف قديش صعبة الطريق،

بتذكر لما كنا نيجي نزورك، واكيد اسا بالسقعة الطلعة من البلد اصعب

وعلال غلب ىمنعوكى تفوتى.

(صمت)

وبعدىن 5 اشهر بعد وبرجع عالىبت.

(صمت)

الامور هون احسن من كىف حكىلى.

السجن نظىف كىنر؁ والنومة مرىحة؁ ومنضلنا نضحك.

وصار فى حمامات بالعرف.

(صمت)

ىام؁ عم بطلعلى دقن؁ وبدى اشترى شفرات حلاقة من الكىننىنا الىوم.

معانى مصارى كفاى.

(صمت)

انتو كىف؟ اخوتى؟ وابوى؟

طمنونى عنكم.

ىام ماتخفىش على؁ انى بطلت صغىر.

| غرفة الزيارة |

(وديع في غرفة الزيارة، تدخل فداء، السجنان يراقب من الكوريدور)

وديع: ليش عم بتخبو علي؟

فداء: قلني مرحبا بالاول.

وديع: بديش اضيع وقت على اشياء مفهومة ضمناً.

فداء: المرحبا مفهومة ضمناً.

وديع: فداء، جاوييني؟

فداء: شو؟

وديع: ليش عم بتعامليني كاني ولد صغير؟

ليش ماجتش امي كمان اليوم؟

اذا مالها اشني خبريني، يوم ممات ابوي، لا لحقت اشوفه ولا اسمع صوته

علاقل الحق اسمع صوتها. قديش صار عمرها اليوم؟

فداء: امك منيحة وديع، صارت كبيرة.. السنين عم تركض، الزيارة الجاي، اكيد رح تكون.

وديع: وحياتك فداء، حتى لو كل العيلة عم بتخبي علي، اذا في اشني خبريني.

فداء: ماشي.

وديع: بتو عديني.

(صمت)

فداء: بوعدك.

(صمت)

وديع: نسيت اسالك عن المحكمة.

فداء: جبتلك اواعي العرس. حطيتهن بالامانات.

وديع: عم تحكي عنجد؟

فداء: الكل متفاجئ، المحامية عملت شغلها وزيادة، برا في كثير ضجة عالموضوع، صار في تدخلات من الكنيست نواب

عرب ويهود، قلبت الموضوع لقضية عامة، من كتر الشد اخدنا الموافقة.

وديع: كل هذا عم بصير وانا مش داري باشي؟

(صمت)

فداء: وتحدد الموعد.

وديعة: وبنينا؟

فداء: كمان خمس اشهر.

وديعة: هالقد بسرعة.

(صمت)

وديعة: شو الوضع مع اهلك؟

فداء: بعدهن مش قادرين يستوعبوا.. والصحافة والاخبار اللي طلعت ضغضتهن بزيادة، بس شوي شوي عم بلينو، كل مرة بفتح الموضوع بفكر انو انحل، وبترجع الاسئلة بتطلع، هني بس خافين علي.

(صمت)

فداء: بدكاش تسال عني انا؟

وديعة: وانت؟

فداء: انا.. رحنت جبتلك البدلة.

(صمت)

وديعة: متاكدة؟

فداء : اه

(صمت)

وديعة: وانا كمان محضرك مفاجئة.

فداء: شو؟

وديعة: بقدرش احكيلك هون.

فداء: طيب لشو فتحت الموضوع لكان.

وديعة: بلاقي طريقة احكيلك.

فداء: وبنينا؟

وديعة: اقرب ما يمكن.

(وديعة يقوم ويخرج مسرعاً، فداء تبقى لبعض الوقت، ثم تخرج)

| ساحة السجن |

(الجميع في الساحة يتمشون، وديع يدخل مسرعا، باتجاه الغرفة، ينظرون الى وديع، يتابعون المشي)

| حمام الغرفة + الشارع |

(وديع يتصل الى فداء، بالسر)

(فداء في الشارع، يرن الهاتف، رقم لا تعرفه)

فداء: الو، مرحبا.

(صمت، وديع يصغي قليلاً، يتأكد من ان لا احد في المنطقة)

فداء: هלו.. هلو.

وديع: ولك فداء، هذا انا.

فداء: وديع؟

وديع: بتحكي معي بالعبراني يا ملعونة.

فداء: فكرتو تلفون شغل. (تنظر حولها)

وديع: طلعت غلطاني، هذا تلفون حب.

فداء: كيف عم تتصل؟

وديع: اسمعيني بسرعة.

فداء: احكي.

وديع: انا كمان عم بحضر للعرس، انا والشباب، مش بدنا نرقص ونغني، عم نعمل عود.

فداء: عود؟

وديع: عود صنع محلي، محلي يعني من غرفة رقم 4، عنا هون، كلو شغل ايدين الشباب، العود شكله مربع رح يكون بس مش مهم، المهم صوته.

العود من طاولات نرد، شيش بيش، بتعرفيهن؟ ايد العود من مكانس تنتين، قبعو الشباب عنهن الشعر، ولزقوهن ببعض، الشباب عملو كل اشي، يمكن نفتح معهد موسيقي كمان شوي.

كلو رح يكون صنع محلي حبيبي، المنشارة، من غطا علبة الطونا الكبيرة، عملها صالح، الاوتار وصلونا مع عازف عود من برا، هو اللي رح يعزف بالعرس، طلبت منو بس يجيز العود يعلمني اعزف. مفاتيح العود من معالق الطبخ، معالق الخشب المدورات، عارفيتهن؟ صح؟

كلو عم بنعمل بالسر، واحد بحرس، والباقي بشتغله، انا مرات بساعدهن، بس انا مش نافع، كل مبمسك الفارة، بقرط اصابعي، عراي صالح خليك انت للكتابة، صار يمنعني اشتغل، شكلي بس عم بخرب.

مهو الموضوع بحاجة لدقة، اصلاً انا لازم ادرس، امتحاني صار قريب، وعم بكتب مقالة جديدة، بس اخلصها، بيعتلك اياها مع شي رسالة، وانت اذا شفيتها نافعة انشرها بشي صحيفة.

اما عن العود ممنوع حدا يعرف، اذا وصلت الاخبار للادارة، وممكن توصل، بخرب كل الموضوع.

(السجان يفتح باب الغرفة)

انت اكيد فاهمي علي؟ فداء انت معي؟

فداء: عم بسمعك.

وديغ: متاسف انا اخذني الحكي.

فداء: وينتا بخلص العود؟

وديغ: انشالله بخلص قبل (يسكت بشكل مفاجئ، يغلق الخط)

(فداء، تتفاجئ من اغلاق الخط، وتتابع المشي، وديغ يخرج من الحمام)

السجان: كيف تنك مش بالساحة؟

وديغ: مسهول.

السجان: مسهول (يضحك)

وديغ: كل الشباب مسهولين.

السجان: انا حابب اتحدث معك اكثر.

وديغ: عن شو؟

السجان: خليني اعزمك على كاسة شاي عندي في المكتب.

(صمت) موافق؟

(يدخل الجميع من الفورة، يخرج السجان)

| غرفة في السجن |

(عتمة، انقطاع مفاجئ للكهرباء)

رامي: (من الحمام) شو صار؟

(صمت، يتحدثون بصوت منخفض)

صالح: جيبها لهون، حطها على الطاولة.

فؤاد: مش شايف.

وديغ: ولك وطي صوتك.

فؤاد: خايف توقع مني.

مراد: هاتها انا بحملها.

رامي: (رامي) ليش راح الضو؟

فؤاد: خلص خلص، بدبر حالي.

مراد: مين معا قداحة؟

فؤاد: انا معاي.

مراد: هاتها.

فؤاد: (يبحث عن الولاة في جيوبه) وين حطيتها.

مراد: بلا اسا بطلع.

فؤاد: صالح اعطيه قداحتك.

صالح: معيش قداحة.

وديغ: (وديغ يمشي باتجاه طاولته، يخبط في الطاولة، تقع بعض الاغراض، يصرخ من الوجع)

صالح: هششش.

رامي: يا شباب، شو عم بصير؟

صالح: شو صار؟

وديغ: كنت رايح اجيب القداحة.

صالح: لقيتها؟

وديغ: وخبطت اجري.. خود القداحة.

(صالح يشعل الشمعات واحدة وراء الاخرى، 15 شمعة على كعكة عيد ميلاد رامي، مع الشمعة الاخيرة، يخرج رامي من

الحمام)

(يقطعون الكعكة، وياكلون، صالح يجلس على الارض، بجانبه قطع العود، يبدأ بحف معالق الخشب، محاولاً عدم اصدار ضجة)

مراد: (لرامي) اليوم انا بحرس عنك.

رامي: لا، لا انا بحرس.

مراد: خلص، عشان اليوم عيدك.

رامي: مش مهم. خليني انا احرس، انت روح ساعد صالح.

مراد: طيب عراحتك.

وديح: هات اشتغل معك شوي.

صالح: انت ريحلي حالك، وروح ادرس، امتحانك كمان اسبوعين.

وديح: ياخي درست كفاي اليوم.

صالح: ادرس كمان.

وديح: انت تخفش علي، هذا الامتحان اهون من اللي قبله، اللي قبله نجحت فيه، هذا علاكيد بمرق.

صالح: خلصنا هذا اخر امتحان، ركز فيه عريسنا.

مراد: فؤاد كلو تمام

فؤاد: اه

(يذهب ويجلس على السرير بجانب الطاولة، يشلح من رجله، ويضعها على الطاولة)

رامي: يا شباب، يمكن في حدا جاي.

(صالح ومراد، يخبئون اقسام العود، فؤاد ووديح يطفنون الشمعات، الجميع يذهبون الى الاسرة، السجنان يفتح الباب، معها

مصباح يدوي)

السجان:كل عام وانت بالف خير رامي.

(لا احد يجيب، صمت)

عيدك مع عيد ابني، عيد ابني اليوم، وكل عام وهو بخير كمان.

(صمت)

عيب اقلك كل عام وانت بخير، وانت متردش علي.

صوتكم كان واصل قبل تواني لآخر الكوريدور.. فجأة صرتو نايمين؟

وديح، الشاي جاهز.

وديح: اي شاي؟

السجان:وعدتك من فترة اعزمك على كاسة شاي. متذكر؟

وديح: متذكر.

السجان: تعال نشرب الشاي.

وديح: اسأ بنص الليل؟

السجان: هذا احسن وقت للشاي.

وديح: اضوي لي قدامي.

(يضوي على وديح ويقترب اليه)

(يمشون باتجاه الباب)

رامي: وانت بالف خير.

(يغلق الباب)

(عتمة)

| زنزانة الانفراد في سجن اخر |

(في العتمة نسمع صوت فتح باب حديد، ثم اغلاق باب، ضوء، وديع في زنزانة معلق من يديه رجليه في الهواء)

(صمت طويل)

(تعنيم)

| في ساحة السجن |

(الجميع في الفورة، يودعون رامي)

فؤاد: (يحضن رامي) دير بالك عمالك.

رامي: وانت كمان.

فؤاد: بشوفك عن قريب.

مراد: يلا روح انا لاحقك كمان شوي. (يحضنه)

(يتقدم باتجاه البوابة، يتقدم معه صالح)

صالح: دير بالك عمالك.

رامي: تخفش علي.

صالح: مش خايف.

(صمت)

رامي: سلملي عوديع كتير.

صالح: بس يرجع من الزيارة.

رامي: كنت حابب اكون معكم بالعرس.

(صمت قصير)

صالح: انت روح العب بالتلج ، من هناك بتشوف السما كلها.

رامي: بس تطلع بعزمك لعنا، ومنروح مع بعض.

(يبتعد قليلاً، بعد لحظات)

صالح: مش تنسا انك عزمتني.

رامي: مش راح انسا.

(رامي يعطي لصالح ولاعة، ولكن يده مغلقة)

رامي: خود.

صالح: شو هذا؟

رامي: قداحتي.

صالح: هدية؟

رامي: اه. بس اوصل البلد بشتري غيرها.

صالح: لا، خليها معك بخاف اضيعها.

رامي: شو قصة هديك القداحة؟

صالح: كانت كمان هدية.

رامي: من مين؟

صالح: من ابوي.

رامي: وهاي قداحة مني، خدها.

(صالح يحضن رامي، رامي يخرج، الجميع يمشون في الساحة، رامي ينتقل الى الدائرة الخارجية، ويذهب)

(الجميع في الفورة، وديع يعود من زيارة الام، يدخل الى الساحة، يمشي قليلاً، ثم يسقط على الارض مغماً عليه، يتجمع حوله الشباب، ويأخذونه الى الغرفة)

| غرفة السجن |

(الجميع على اسرتهن، صامتين، بعد صمت طويل)

مراد: انا كثير راسي مشغول بالفترة الاخيرة.

فؤاد: بشو عم بتفكر؟

مراد: شو معنى كل هذا؟

فؤاد: كل شو؟

مراد: مانت عارف، الوضع هون، الوقت، الحب، الحرية، جوا، براء، الشمس، فاهم علي؟ التعب، الاحلام.

فؤاد: ليش مين قلك انو في لكل هذا معنى؟

مراد: مجبور يكون معنى.

فؤاد: ليش مجبور؟

مراد: لكان لشو خلقنا؟

وديح: انا لازم انام (صمت)

فؤاد: فكرك انا بطلت احلم؟

مراد: قصدك بالليل؟

فؤاد: بالليل وبالنهاري.

مراد: كنت دايماً تحلم؟

فؤاد: كثير احلام.

مراد: شو كنت تحلم؟

فؤاد: اخر حلم حلمته انو كنت بالبيت، كنت صغير، كنا انا والعيلة قاعدين وابوي طلع من السجن زيارة البيت وقاعد يشويلنا

كستنا على الداخون.

مراد: والل كستنا.

فؤاد: ابوي كان يحب الكستنا.

(صمت)

كانت الدنيا شتا.

مراد: انا حلمت مبارح حلم، كنت على المسرح، عم بعزف، وبلشت تنقطع الاوتار واحد ورا الثاني، وانا كنت محرج من

الجمهور، اكمل عزف عشان لازم اعزف، واشد وينقطع كمان وتر.

فؤاد: انقطعو كل الاوتار؟

مراد: كلهن.

فؤاد: والجمهور تعصبين.

مراد: لا الجمهور كان مبسوط.

فؤاد: بس ماننت كنتن متدايق والعود عم بخرب.

مراد: بعرفش ليش الجمهور كان مبسوط.

وديعة: دخلت عالغرفة.

كانت قاعدي من ورا القزاز، كالعادة، كانت مبيينة كبيرة، شعرها شايب، سلمت عليها، مرحبا، ردت علي مرحبا، كانت

تطلع علي وعلى وجهها ابتسامة، مفهمتهاش.

ابتسامة جديدة.

كنتن حابب اعبطها.

جسمها كان شوي مشدود، وكانت حانية ظهرها لقدام.

(صمت)

انا سكتت، معرفتش احكي، فكرت اسالها كيف حالها، مسالتش.

كانت خجلاني.. من ابتسامتها فهمت انها كانت هيكة.

كانت تطلع بعيني، وتفنل عيونها على باقي الغرفة، وترجع لعيني، كانها عم تفحص اشي.

نزلت عيني عنها.

بقيت شوي اطلع على الارض، على بوطي، كان وسخ.

بعد شوي رفعت عيني، كان بعدها عم تطلع باتجاهي.

كنت لازم احكي اشي.

سالتها عن اختي نهله، "كيف حال نهلة" قتلها، "منيحة عال العال" قتلتي.

ومحمود كيفو؟ وكيف الاولاد؟

سكتت.

مناح؟ سالتها.

وعبدالله كيف ماشي اموره؟

بقيت ساكتي.

معرفتش اسال كمان، وسكتت.

بعد شوي حكنتي: كلهن مناخ، بس انت وين بتعرفهن لولادي؟

كيف من وين بعرفهن لولادك؟ قتلها.

بتعرفهن؟ سالتني.

اه بعرفهن منيح يما، قتلها.
معر فتنيش، كانها نسييتي. او نسيت كل اشي.
وحبست بعيني دمعة، مكنتش بدي ابكي قدامها.
واسا كمان حابس بعيني دمعة، شكلي مش رح اعرف ابكي غير لما اطلع.
(صمت)

صالح: فكر كم رامي بكون وصل عالييت؟
ودييع: تصبحو على خير. بدي انام. لازم انام شوي.
(تعنيم)

| غرفة العرس |

(مراد جالس على الطاولة في الوسط، يدوزن أوتار العود وترّاً وترّاً، عندما ينتهي من الدوزان، يبدأ في العزف، يتوقف لدوزان وتر لم يعجبه صوته، يعود للعزف، تدخل فداء في فستان العرس، يدخل وديع، ويدخل الجميع: صالح، فؤاد، والسجان الى حفلة العرس، الجميع يمشون بدائرة، تنتهي الموسيقى، الجميع يقفون في اماكنهم.)

وديع : اكتب لطفل لم يولد بعد... اكتب لفكرة أو حلم بأن يرهب السجنان دون قصد أو علم, وقبل أن يتحقق..

اكتب لأي طفل كان أو طفلة... اكتب لابني الذي لم يأت إلى الحياة بعد..

اكتب لميلاد المستقبل, فهكذا نريد أن نسميه/نسميها, وهكذا أريد للمستقبل أن يعرفنا.. عزيزي ميلاد..

اليوم, انهي عامي الخامس والعشرين في السجن.. تسعة آلاف ومائة وواحد وثلاثون يوما وربع..

انه الرقم الذي لا ينتهي عند حد... انه عمر الاعتقال الذي لم ينته بعد..

وها أنا فقد بلغت الخمسين, وعمرى قد انتصف بين السجن والحياة.. والأيام قد قبضت على عنق الأيام.. كل يوم أمضيته في السجن يقلب "شقيقه" الذي أمضيته في الحياة.

ككيس يحاول إفراغ ما تبقي ما فيه من ذاكرة.. فالسجن كالنار يتغذى على حطام الذاكرة, وذاكرتي يا مهجة القلب, غدت هشيمًا وجف عودها.. أهربها مدونة على ورق حتى لا تحترق بنار السجن والنسيان..

أما أنت فأنت أجمل تهريب لذاكرتي. أنت رسالتى للمستقبل بعد أن امتصت الشهور رحيق اخواتها الشهور.. والسنين تتناصفت مع إخوانها السنين..

أتحسبني يا عزيزي قد جننت؟ اكتب لمخلوق لم يولد بعد؟؟

أيهما الجنون.. دولة نووية تحارب طفلا لم يولد بعد فتحسبه خطرا امنيا ويغدو حاضرا في تقاريرها الاستخبارية ومرافعاتها القضائية.. أم أن احلم بطفل؟؟

أيهما الجنون.. أن اكتب رسالة لحلم أم أن يصبح الحلم ملفا في المخبرات؟؟

أنت يا عزيزي تملك الان ملفا امنيا في أرشيف الشاباك الإسرائيلي.. فما رأيك؟؟

هل اكف عن حلمي؟؟

سأظل احلم رغم مرارة الواقع..

وسأبحث عن معنى للحياة رغم ما فقدته منها..

هم ينبشون قبور الأجداد بحثا عن أصالة موهومة..

ونحن نبحث عن مستقبل أفضل للأحفاد.. لا شك آت

سلام ميلاد.. سلام عزيزي..

(الجميع واقفون في اماكنهم.)

(تعنيم.)

تمت.

Le temps parallèle

Essai de traduction

Sixième version

Bashar Murkus

Avec l'aimable autorisation de Bashar Murkus

Remarque :

Le texte s'inspire de l'histoire de la vie du prisonnier palestinien Walid Dakka.

Les lettres échangées dans le texte sont les vraies lettres écrites par Walid Dakka.

Le texte a été élaboré au cours d'un atelier d'écriture dramaturgique avec le groupe de travail (Henry Andrawes, Ayman Nahas, Shaden Kanboursa, Shadi Fakhr al-Din, Khwala Ibraheem, Khouloud Tannous, Majdala Khoury, Faraj Sleiman)

Les personnages

Wadī' (prisonnier politique, 38 ans).

Saleh (prisonnier politique, 42 ans).

Fouad (prisonnier politique, 29 ans).

Fida (l'amie de Wadī', elle travaille dans une compagnie d'assurances, 30 ans.)

Murad (prisonnier politique, joueur de luth, 28 ans).

Rami (prisonnier politique, adolescent, 15 ans).

Le geôlier

1- Dans la cour de la prison

(Wadī', Fouad et Saleh au moment de la promenade.)

Saleh *(il cherche quelque chose dans ses poches)* : Où est passé ce briquet ?

Wadī' *(il s'arrête de marcher et les autres continuent, il regarde en direction de la porte d'entrée.)*

Fouad : Qu'est-ce que tu as Oncle ?

Wadī' : Rien, je te remercie. *(Il reprend sa marche)*

(Silence)

Saleh : J'ai mal à l'estomac.

Fouad : Je t'ai déjà d'arrêter avec ça !

Saleh : Et comment je fais avec mon estomac, moi ?

Fouad *(il s'adresse à Wadī')* : Et comment il fait avec son estomac, Oncle ?

Wadī' : Fouad, je t'en prie, laisse-moi.

(Fouad rit)

Wadī' : Ne ris pas.

Fouad : Que Dieu te pardonne, du riz avec des grains de grenade.

Saleh : Et du sel.

Fouad : Du sel deux fois, on dirait.

(Wadī' marche en cercle. Il regarde à nouveau en direction de la porte d'entrée.)

Fouad : On dirait bien qu'elle va venir aujourd'hui.

Saleh *(à Wadī')* : Elle vient ?

Wadī' *(à Saleh)* : Pourquoi ? Il y a une visite aujourd'hui ?

Saleh : Non.

Wadī' : Alors faites taire cette créature.

(Wadī' regarde vers l'entrée)

Fouad : Je t'aime Oncle *(il lui envoie un baiser)*.

Wadī' : J'attends de voir ce qui sortira de ton amour.

Fouad : Tu n'as qu'à demander et à espérer. Tu es comme un père pour moi.

Wadī' : Je suis un père pour toi.

Fouad : Tu es comme mon petit frère. Ce qui compte, c'est que tes désirs sont des ordres.

Wadī' : Corvée de vaisselle pour toi. *(Il regarde en direction de l'entrée)*

Fouad : J'ai juré que je ne ferais pas la vaisselle après toi.

Saleh *(à Fouad)* : J'ai déjà fait la vaisselle hier.

Fouad : Le riz et la grenade sont mélangés. Le riz est collé à la casserole, il faudra un mois pour nettoyer.

Saleh : Mais qu'est-ce qu'il y a derrière toi à la fin ?

Fouad *(à Wadī')* : Marchez avec moi, pas devant moi.

Wadī' : Je suis là, derrière toi.

(Il revient à côté de lui)

Fouad : Tu attends quelque chose ?

Saleh : Le courrier est arrivé. Ils ont fait la distribution au sport. Tu n'as pas reçu de cadeau.

Fouad : Il était en pleine forme.

Wadī' : Je n'attends pas le courrier.

Fouad : Tu attends quelqu'un ? *(Il se tient debout immobile)*

2- Près de chez Fida

(Fida se prépare pour aller au travail. Elle se dirige vers la boîte aux lettres. Elle regarde si une lettre est arrivée. Elle ne trouve rien. Elle s'en va.)

3- Dans la cour de la prison

(Wadī', Fouad, Saleh)

(Wadī' n'a pas changé de place, il regarde en direction de l'entrée. Fouad et Saleh marchent dans la cour.)

Saleh : Mais où est passé le briquet ?

Fouad *(il lui tend un briquet)* : Allume !

Saleh : Non ! Je veux allumer avec mon briquet.

(Il cherche son briquet.)

Fouad : Mais que se passe-t-il ? Vous êtes ennuyés aujourd'hui.

Saleh : Je t'en prie, regarde s'il n'est pas avec toi.

Fouad : Celui que j'ai est le mien. Cherche auprès d'Oncle.

Saleh *(en direction de Wadī')* : Wadī' ? Tu aurais mon briquet par hasard ?

Wadī' *(Il cherche dans ses poches)* : Non.

Saleh : Qui a pris le briquet ?

Fouad : Oncle, cherche le briquet.

Saleh : Fouad, si c'est toi qui as le briquet, je t'en prie, rends-le-moi.

Fouad : Et si je ne l'ai pas ?

Saleh : Je vais te casser la gueule !

Fouad : Je te jure que je ne l'ai pas.

Saleh : Je te crois.

(Silence)

Fouad : Tu as vu la nouvelle statue qu'ils ont mise dans la cour ? Ça c'est de la décoration. Une statue d'humain.

Wadī' : Quelle heure est-il ?

Fouad : Aucune idée.

Wadī' : Tu peux me donner l'heure ?

Fouad : Tu n'as pas de montre ?

Wadī' : C'est bon... J'ai une montre... Mais quelle heure as-tu, toi ?

Fouad : Moi, je n'ai pas de montre.

Saleh : C'est bientôt la fin de la promenade.

Fouad : On a encore le temps de faire deux tours ?

Saleh : Moi je veux rentrer pour voir si le briquet est à l'intérieur.

Wadī' : Tu veux dire que ma montre est à l'heure ?

Saleh : La mienne est arrêtée.

Fouad : Enlève ta montre et détends-toi.

Saleh : Moi, je rentre.

(Murad entre par la porte qui donne sur la place, le geôlier le suit. Le geôlier ouvre la porte. Murad porte quelques affaires : une valise, un oreiller et une couverture. Il s'approche et les autres s'avancent vers lui. Le geôlier ferme la porte. Il reste quelques instants puis s'en va.)

Wadī' *(Il lui porte quelques affaires.)*

Fouad *(Il prend les affaires des mains de Wadī')*

Saleh *(Il prend le reste des affaires de Murad)*

Wadī' : Bienvenue.

(Wadī' tend la main pour serrer celle de Murad.)

Wadī' : Comment t'appelles-tu ?

(Silence)

Saleh : Saleh.

Fouad : Fouad.

Wadī' : Moi c'est Wadī'.

Murad : Je m'appelle Murad. *(Il serre la main de Wadī'.)*

Fouad : Il t'attend depuis ce matin.

(Ils marchent en direction de l'espace intérieur, vers la cellule.)

4- À côté de chez Fida

*(Fida rentre du travail. Elle se dirige vers la boîte aux lettres et vérifie que rien n'est arrivé.
Elle ne trouve rien. Elle entre.)*

5- Dans la cellule de la prison

(Wadī', Saleh, Fouad, Murad)

(Il fait nuit. Fouad et Saleh dorment. Murad est assis sur le lit.)

Wadī' *(Il tient un verre de thé qu'il offre à Murad. Il s'assied à côté de lui.)*

(Silence)

Murad : Je suis fatigué.

Wadī' : Je sais.

(Silence)

Murad : Je veux dormir.

Wadī' : Je t'ai mis une cuillère de sucre. Bonne nuit.

(Wadī' se dirige vers son lit. Murad reste assis. Wadī' enlève son pantalon et s'assied. Il pose ses jambes sur la table à côté du lit. Il lit un paquet de feuilles.)

Murad *(Il tremble après avoir bu une gorgée de thé.)*

Wadī' *(Il déchire une page).*

Murad *(Il se dirige vers Wadī')* : Une autre cuillère de sucre, c'est possible ?

Wadī' : C'était la dernière.

(Murad s'assied).

Murad : Je suis désolé.

Wadī' : De quoi ?

Murad : Ça me fait peur d'en parler.

Wadī' : Pourquoi ?

Murad *(Il rit.)*

Wadī' : Moins fort ! Ils dorment encore, s'ils se réveillent on n'a pas terminé.

Murad : Tu comprends pourquoi ?

Wadī' : Rien ne fait peur ici. Ici, c'est la fin.

Murad : Je ne veux pas être ici.

Wadī' : Personne ne veut être ici.

Murad *(Il frissonne après avoir bu une gorgée de thé.)* : Merci.

Wadī' : Pour le thé ?

Murad : Non.

Wadī^c : Pourquoi tu as été arrêté ?

(Silence)

Murad : Parce que mes rêves étaient grands.

Wadī^c : J'ai entendu qu'il y a de nouvelles roues sur le marché.

Murad : Des roues ?

Wadī^c : Oui. Des pneus.

Murad : Qu'ont-ils de spécial ?

Wadī^c : Je te le demande.

Murad : Pourquoi ?

Wadī^c : Au cas un pneu de ma voiture crèverait.

Murad : Quelle voiture ?

Wadī^c : Celle que j'achèterai quand je sortirai.

(Silence)

Murad : Il y a de nouveaux pneus, sans chambre à air.

Wadī^c : Sans chambre à air !

Murad : « Tubeless »¹⁵⁴⁹, Je ne suis pas vraiment expert en voitures, mais j'ai entendu que ces pneus se réparent tout seul.

Wadī^c : Ca veut dire qu'il n'y a plus de mécaniciens ?

Murad : Si, il y en a.

Wadī^c : Qu'est-ce que tu fais comme métier ?

Murad : Je ne suis pas mécanicien

Wadī^c : C'est clair que tu n'es pas mécanicien.

Murad : Comment tu vois ça ?

Wadī^c : À tes doigts.

Murad : Et qu'est-ce qu'ils ont ?

Wadī^c : Et tu n'es sûrement pas maçon.

Murad : Je suis musicien.

¹⁵⁴⁹ En anglais dans le texte.

Wadī' : Tu fais de la musique ?

Murad : Je joue et je compose.

Wadī' : Tu joues quoi ?

Murad : Du luth.

Wadī' : Tu n'imagines pas comme ça me manque d'écouter quelqu'un jouer du luth. Tu pourrais m'apprendre à jouer ?

Murad : À quoi un joueur de luth sans luth pourrait-il te servir ? Du luth, il ne me reste que les cordes. Et ils me les ont prises ici.

Wadī' : Ils t'ont pris tes cordes ici ? À la sécurité ?

Murad : Je les avais avec moi lorsqu'ils m'ont arrêté... avec mon téléphone et ma montre.

(Silence. Après quelques instants Wadī' se dirige vers les autres prisonniers et les réveille.)

Wadī' : Fouad, réveille-toi ! *(Fouad dort sur son lit, au-dessus du lit de Wadī', Wadī' grimpe jusqu'au lit de Fouad, il tire le drap).* Fouad lève-toi ! *(Il crie)* Saleh !

Saleh : Quoi ? C'est l'heure du compte ?

Wadī' : Non.

Fouad : Je ne comprends pas, mec. Je suis en prison en Israël ou bien chez toi ?

Wadī' *(Il rit)* : On a une réunion d'urgence.

Fouad : Qu'est-ce qui s'est bien passé ? Une autre Intifada a commencé ?

Wadī' : Descends que je t'explique.

Saleh : Il va falloir changer ces habitudes à la fin.

Fouad : Je ne descendrai pas.

Wadī' : Saleh.

Saleh : D'accord, d'accord. J'arrive. J'étais en train de rêver. *(Il se dirige vers Wadī'. Fouad descend du lit et rejoint le groupe.)*

Murad : Est-ce que quelqu'un comprend ce qui se passe ?

Wadī' : Bonjour !

6- Dans la rue

(Fida marche vers sa maison. Elle arrive au niveau de la boîte aux lettres, elle l'ouvre, elle trouve une lettre et la prend. Elle entre chez elle.)

7- Chez Fida

(Fida lit la lettre de Wadī')

Ma chérie, mon amour,

Comment vas-tu ?

(Silence)

Aujourd'hui, je me sens en pleine forme, surtout parce que ta visite arrive vite. Parce que le moment où mon cœur se remplira d'amour est proche, je t'aime profondément.

Ton amour, Fida, me donne de la force et de la volonté.

Notre discussion à propos des enfants et de l'enfant que nous élèverons ensemble m'a rendu heureux.

Si tu souhaites qu'il ressemble à son père, moi je souhaite qu'il ressemble à sa mère,

Ah ! Comme ces moments sont beaux et comme il est bon que l'amour ne donne pas naissance à un enfant mais à plusieurs...

(Silence)

Tu vas dire que je suis fou.

J'ai bien réfléchi. J'ai échafaudé un plan au cours des derniers jours. Comment vais-je le mettre à l'œuvre ?

Que ferai-je lorsque tu seras à la maternité ? Et après ? J'ai bien pensé à tous les détails pour être le meilleur des pères et un époux aimant.

Seul, j'ai pleuré lorsque, je me suis imaginé le moment où je serrerai mon enfant dans mes bras près de ton lit et t'embrasserai le front.

Crois-moi, nous serions heureux.

(Silence)

8- Dans la cellule de la prison

(Saleh cherche le briquet)

Fouad : Do-Ré-Mi-Fa-Sol-La-Si-Do.

Wadī' : Ne te moque pas.

Fouad : Je ne me moque pas.

Saleh : Mais où a bien pu disparaître le briquet ?

Murad : Wadī', merci pour ce que tu essaies de faire pour moi.

Wadī' : Je ne fais rien pour toi.

Murad : Ecoute-moi.

Wadī' : Je t'écoute.

Fouad : Do-Ré-Mi-Fa-Sol...

Wadī' : Fouad !

Murad : C'est impossible... C'est une affaire complexe.

Wadī' : On va tenter.

Murad : Ce n'est pas nécessaire.

Wadī' : Où est le problème ?

Murad : Le luth est un instrument très complexe. Ici, on n'a rien.

Saleh : Qui t'a dit qu'on n'a rien ici ? Les placards sont pleins.

Fouad : Vous vous êtes cru dans un centre aéré ?

Murad : Tout ça n'est que des paroles en l'air.

Fouad : Je ne suis pas prêt à me faire mettre en cellule d'isolement pour construire un luth afin de jouer au cours d'une soirée. La dernière fois m'a suffi.

Wadī' : La dernière fois, nous nous sommes comportés en idiots.

Saleh : Oh ! Moins fort !

Murad : Imaginons que nous nous mettons d'accord, comment va-t-on construire un luth ?

Wadī' : Il y a plein de façons.

Murad : Je t'en prie, oublie cette idée, ça suffit ! Je suis très bien sans luth.

Wadī' : Pourquoi ?

Murad : Parce que comme ça c'est plus simple. Il ne me manque rien. Ca suffit les catastrophes.

Saleh : Fais attention.

Fouad : À chaque fois c'est un nouveau film... Et pour rien ! Mon frère ça suffit. J'ai envie que ces années passent tranquillement. Je ne veux pas de problèmes. Je veux manger, fumer et dormir. Ne m'embarquez pas dans vos histoires.

Wadī' : Tu veux arrêter de rêver ?

Fouad : Je suis fatigué de rêver.

Wadī' : C'est justement ça que l'administration veut entendre.

Fouad : Laisse-moi tranquille avec tes délires.

Saleh : On vous entend depuis l'autre bout du monde.

Murad : On dirait que j'ai tout foutu en l'air.

Fouad : Tu n'as rien foutu en l'air. Depuis le début c'est comme ça.

Murad : Aller, oublions cette affaire du luth.

Fouad : Ce n'est pas la question du luth. Tous les jours il y a un nouveau projet.

Saleh : Arrête ! Oublie !

Fouad : Non, je veux parler.

Saleh : Parle avec respect alors.

Fouad : D'accord.

(Silence)

Ecoute, Oncle. *(Il lui envoie un baiser)* Je te respecte, de là, jusqu'à Dieu. Mais je suis fatigué de ces projets. Fais tes propres projets, mais ne nous implique pas dans des projets personnels qui nous dépassent.

Wadī' : Quels projets personnels ?

Fouad : Donc, tu ne me comprends pas ?

Wadī' : Non, je ne comprends.

Murad : Je voudrais dormir un peu.

Saleh : Ils font faire le compte bientôt. Attends.

(Silence)

Wadī' : Tu veux parler du mariage ?

(Silence)

Murad : Quel mariage ?

Saleh : Rien.

(Le geôlier avance dans le couloir. Un bruit de pas et un cliquetis de clés se font entendre au loin. Ils se dirigent tous vers leur lit. Murad surveille, et rejoint son lit en dernier.)

9- En route vers la visite

(Fida se prépare pour la visite et sort en direction de la prison.)

(Le geôlier entre dans la cellule de la prison, tous les détenus se lèvent au moment où le geôlier fait le compte.)

Le geôlier : Le compte ! *(Il compte les présents dans la cellule.)* Un, deux, trois, quatre...
Quatre.

(Silence)

Vous avez gagné le nouvel invité ?

(Silence)

Prenez soin de lui.

(Silence)

Wadī', viens avec moi.

Wadī' : Où ?

Le geôlier : Tu as de la visite.

(Saleh retourne à son lit)

Fouad : Et moi je n'en ai pas ?

Le geôlier : Non. Et Murad non plus.

(Wadī' change rapidement de chemise. Il sort avec le geôlier en direction de la salle des visites.)

10 – En route vers la salle des visites

(Après un long moment de silence, le geôlier arrête de marcher.)

Le geôlier : Comment ça va, Wadī' ?

Wadī' : Ça va.

(Silence)

Le geôlier : Cette journaliste a l'air très préoccupé par ton sort. Elle est arrivée très tôt ce matin pour te voir.

Wadī' : Tu veux parler de Fida ?

Le geôlier : Oui, Fida. *(Bref silence)* Elle a l'air fatigué.

Wadī' : Ses soucis vous dérangent ?

Le geôlier : Pas du tout. Au contraire.

(Ils arrivent à la porte de la salle.)

Le geôlier : Je t'en prie.

11- La salle des visites

(Fida est debout, derrière la vitre. Wadī' entre. Le geôlier le surveille depuis le couloir.)

Fida : Bonjour.

Wadī' : Bonjour.

Fida : J'ai de bonnes nouvelles.

Wadī' : Attends un peu.

(Silence)

Fida : Que se passe-t-il ?

Wadī' : Pourquoi es-tu comme ça ?

(Silence)

Fida : Comment ça ?

Wadī' : Pourquoi es-tu habillée comme ça ?

Fida : Tu leur reproches quoi à mes vêtements ?

Wadī' : Et tes cheveux ?

Fida : Qu'y a-t-il ?

Wadī' : Tu crois que tu viens visiter une tombe ?

Fida : Pourquoi me parles-tu comme ça ?

Wadī' : Tu as bien compris. Ici, c'est une prison, pas un cimetière.

(Silence)

Wadī' : Détache tes cheveux.

Fida : Ils ne seront pas bien mis.

Wadī' : Je t'en supplie !

Fida *(Elle détache ses cheveux.)*

Wadī' : Fais comme ça avec tes mains *(Il ouvre ses mains devant son visage.)*

Fida *(Elle ouvre ses mains en éventail et cache son visage avec.)*

Wadī' : Glisse doucement tes doigts dans tes cheveux... Tout doucement... Tes cheveux sont beaux, laisse-les à l'air libre. Ils sentent bon.

Fida : Comment tu peux les sentir à travers la vitre ?

Wadī' : Je ne sens pas, j'en suis sûr.

(Silence)

Wadī' : Pourquoi ma mère n'est-elle pas venue ?

Fida : Elle est un peu fatiguée.

Wadī' : Comment ça fatiguée ?

Fida : Tu sais bien. Elle est rentrée hier de voyage. Laisse-la se reposer un peu. Dans deux semaines elle viendra.

Wadī' : Elle n'est fatiguée que du voyage ?

Fida : Le voyage, le manque de sommeil, l'avion.

(Silence)

Wadī' : Et toi ? Comment ça va au travail ?

Fida : Ça va. Je vais directement au travail après la visite. J'ai une grosse journée aujourd'hui.

Wadī' : Fida, tu es belle.

Fida : Wadī', il faut que je te parle de quelque chose.

Wadī' (*Il la coupe*) : Très belle.

Fida : Merci.

Wadī' : Ma dernière lettre t'est-elle parvenue, ou bien c'est qu'elle met du temps comme d'habitude ?

Fida : Elle est bien arrivée.

Wadī' : Et pourquoi n'as-tu pas répondu ?

Fida : Je ne savais pas quoi écrire.

(Silence)

Fida : Toi, tu vas bien ?

Wadī' : Quelles sont les bonnes nouvelles ?

(Fida sort. Le géôlier menotte Wadī' et le prend pour l'emmener.)

12- À côté de la maison de Fida

(Fida rentre du travail. Elle se dirige vers la boîte aux lettres. Elle regarde si une lettre est arrivée. Elle ne trouve rien, elle entre chez elle.)

13- Dans une petite cour de la prison

(Wadī', Saleh, Fouad et Murad sont dans la cour. On voit des cellules d'attente derrière eux. Leurs pieds et leurs mains sont menottés. Le geôlier conduit Wadī')

(Silence)

Wadī' *(Il allume une cigarette.)*

Murad : Quelqu'un comprend quelque chose ?

Fouad : Ils veulent nous emmener en promenade. Mais pas en avion, comme d'habitude.

Murad : Et après avec toi ?

Fouad : Je veux dire qu'on n'ira pas faire du tourisme dans un pays européen.

Murad : Ça suffit de se moquer de moi. Je ne comprends rien de ce qui se passe.

Fouad : Qu'est-ce que tu veux comprendre en fait ?

Murad : Tu n'es pas obligé de te moquer de tout.

Fouad : Ils vont nous déplacer dans une autre prison. Tu as cru qu'ils faisaient des travaux de rénovation ?

Murad : Pour combien de temps ?

Fouad : Une semaine ou deux, un mois peut-être.

(On entend la voix de derrière la porte de la cellule.)

Rami : Monsieur ?

(Ils se retournent pour savoir d'où provient la voix.)

Monsieur, je pourrais avoir une cigarette s'il vous plaît ?

Wadī' : Pourquoi tu m'appelles Monsieur ?

Rami : Parce que tu as l'âge de mon père.

Wadī' : Pourquoi ? Tu m'as pris pour un vieux ?

Rami : Bon, tu vas me donner une cigarette, oui ou non ?

Fouad : Et toi alors, quel âge as-tu ?

Rami : 14 ans.

Saleh : Tu es encore trop jeune pour fumer.

Rami : J'aurai bientôt 15 ans.

Wadī' *(Il lui tend une cigarette.)* : Prends.

Saleh : Sale génération.

(Bref silence)

Rami : Et un briquet ?

Wadī' *(Il cherche un briquet dans sa poche. À Saleh)* : Allume-lui sa cigarette.

Saleh : Je n'ai pas de briquet, moi.

Wadī' : Dans ce cas, je l'allume.

Rami : Merci beaucoup. *(Il fume, il expulse la fumée par l'ouverture dans la porte de derrière.)*

Murad *(sur un ton prévenant)* : Je ne suis pas d'accord que tu montes l'histoire du luth dans mon dos.

Wadī' : Comme tu le sens.

Murad : Je suis désolé, mais je ne veux pas de problèmes.

Wadī' : Ça signifie donc que tu ne veux pas que je te donne les bonnes nouvelles.

Saleh : Il y a des nouvelles ?

Wadī' : Il y en a.

Fouad : Et pourquoi ne nous as-tu encore rien dit ?

Wadī' : Pourquoi ? Ça t'intéresse toi que je te dise quelque chose ?

Fouad : Je t'en prie, Oncle. Je ne voulais pas te vexer.

Wadī' : Tu veux dire que tu t'excuses ?

Fouad : Oui.

Wadī' : D'accord. Je te pardonne.

Fouad : Je t'aime, Uncle. *(Il lui envoie un baiser.)*

Saleh : Et donc, quelles sont les nouvelles ?

Wadī' : Fida et l'avocate ont demandé un jugement et de mettre en place la procédure juridique.

Murad : Il y a un espoir que le mariage ait lieu ?

Wadī' : Non. Le mariage aura lieu.

Murad : Ici, en prison ?

Wadī' : Dans un bureau de l'administration j'espère.

Fouad : On va danser pour ton mariage Oncle ?

Wadī : Non.

Fouad : Pourquoi non ?

Wadī : Parce qu'il n'y a pas de musique.

(Le geôlier entre. Il ouvre la porte à Rami. Le groupe s'avance jusqu'au bus.)

14- En salle des visites

(Le geôlier et Wadī' sont séparés par la vitre.)

Le geôlier : Bienvenue ! Les deux derniers mois ont passé vite !

J'ai compris de ton avocate que la situation n'est pas bonne. Comment a-t-elle su ça ?

Wadī' *(Silence)*

Le geôlier : Là-bas, les visites étaient interdites. Les lettres aussi. Comment a-t-elle su ?

Wadī' *(Silence)* : Pourquoi as-tu demandé à me voir ?

Le geôlier : Parce que je veux te parler.

Wadī' : Et pourquoi en salle des visites ?

Le geôlier : Tu ne veux pas connaître le sujet d'abord ?

Wadī' : Quel est le sujet ?

Le geôlier : J'ai demandé à te voir ici, en salle des visites, parce que je veux m'entretenir avec toi à propos d'un sujet qui n'a rien à voir avec mon travail.

Wadī' *(Il ne répond rien)*

Le geôlier : J'ai compris de ton avocate qu'elle a présenté toutes les pièces nécessaires et que l'audience durera trois semaines.

Wadī' : Quelle audience ?

Le geôlier : Celle du mariage.

Wadī' : En quoi cette question te concerne ?

Le geôlier : C'est moi qui suis venu pour te poser une question aujourd'hui.

(Silence)

Tu as conscience de la conséquence de ce que tu demandes sur la vie de Fida ?

(Silence)

Le geôlier : Tu n'as rien à répondre ? As-tu bien compris que tu ne te maries pas avec toi-même ? Tu te maries avec toute une affaire. Tu t'engages avec une peine dont seulement le tiers est écoulé, dix ans. Il reste vingt ans. Tu sais ce que ça signifie vingt ans ?

(Silence)

Le geôlier : Tu lui demandes de t'attendre encore vingt ans à l'extérieur ? Pourquoi ?

C'est de l'égoïsme, pas de l'amour.

Wadī' : Fida a le droit de choisir ce qu'elle désire. Cette discussion sera signalée au tribunal.

(Il se lève et se dirige vers la sortie.)

Le géôlier : Quel âge a-t-elle aujourd'hui ? Vingt-neuf, trente ans ? Dans vingt-ans, quel âge aura-t-elle ? Cinquante ans ?

(Il sort. Le géôlier reste quelques instants, puis il sort.)

15- Dans la cour de la prison

(Ils marchent tous. C'est l'heure de la promenade. Wadī' arrive.)

Fouad : Comment c'était ?

Wadī' *(Il ne répond pas.)*

Saleh : Tu veux développer le film ?

Rami : Ca veut dire quoi « développer le film » ?

Saleh : Je t'expliquerai plus tard.

Wadī' : Il n'y a pas eu de visite finalement.

Saleh : Oui ?

Wadī' : Je voudrais faire de l'exercice.

Fouad : Quelle énergie ! Tu t'es déjà réveillé tôt ce matin pour faire du sport.

Murad : Ça suffit, laissez-le tranquille.

Wadī' *(Il se met à courir autour de la cour.)*

Fouad : Il faut qu'il nous explique ce qu'il lui est arrivé.

Murad : Il nous racontera plus tard.

(Silence)

(Wadī' continue de courir, les autres marchent.)

(Fouad s'arrête de marcher. Murad prête attention à Fouad. Il s'arrête aussi.)

Murad : Ca veut dire quoi « développer le film » ?

Fouad : C'est le sommeil après la visite.

Murad : Pourquoi faire ?

Fouad : Pourquoi continuer la visite en rêve.

Murad *(Il rit.)*

(Ils se remettent à marcher.)

16- La cour de la prison

(Le geôlier entre et surveille de loin.)

Wadī' *(Il court toujours. Il se rapproche des autres.)*

Fouad : Que se passe-t-il ?

(Wadī' s'arrête.)

Wadī' : Ils ont distribué le courrier ?

Saleh : Le courrier a été distribué, oui.

Wadī' : Il n'y a rien pour moi ?

Saleh : Non, rien.

Wadī' : Il faut que l'on se réunisse aujourd'hui.

Fouad : Tu ne veux pas me dire ce qu'il t'est arrivé ?

Wadī' : Il nous faut une réunion d'urgence.

Fouad : Wadī'.

Wadī' : Tout va bien.

Murad : Une réunion à quel sujet ?

Rami : Sûrement au sujet du luth.

Saleh : Rami ! *(Il lui fait signe de se taire.)*

Le geôlier : Wadī', viens ! Je voudrais te parler un peu.

(Ils continuent de marcher. Wadī' et le geôlier s'écartent un peu.)

Le geôlier : Tu fumes ?

Wadī' : Depuis combien de temps me connais-tu ?

Le geôlier : Longtemps.

Wadī' : Pourquoi poser la question alors ?

Le geôlier : Pour t'offrir une cigarette. Veux-tu une cigarette, Wadī' ? *(Il lui tend son paquet de cigarettes.)*

Wadī' : Oui. *(Il sort son paquet de cigarettes de sa poche. Il en allume une, le geôlier aussi.)*

Tu voulais me parler de quelque chose ou bien je retourne à mon sport ?

Le geôlier : Et toi, ne veux-tu pas me parler de quelque chose ?

Wadī' : Non.

Le geôlier : Sûr ?

Wadī' : Certain.

(Silence)

Le geôlier : Et comment va ta mère ? Ça fait un moment qu'on ne l'a pas vue ici.

Wadī' : Grâce à Dieu, elle va très bien.

Le geôlier : Pourquoi ne vient-elle pas te rendre visite ?

Wadī' : Le voyage l'a fatiguée.

Le geôlier : Bon, tant mieux.

Wadī' : Pourquoi tant mieux ?

Le geôlier : J'ai peur qu'elle ne soit pas contente de toi par exemple. Ou pas contente de cette idée du mariage. Ou, de Fida.

Wadī' : La cigarette est terminée.

Le geôlier : Tu penses que le jugement pour le mariage va marcher ?

Wadī' : Et toi ? Qu'en penses-tu ?

Le geôlier : C'est vrai, la cigarette est terminée.

17- Dans la cour de la prison

(La promenade est terminée. Ils rentrent tous.)

18- Chez Fida

Fida, mon amour,

Tu me manques, tout le monde me manque. Je te demande de venir avec ma mère lors de la prochaine visite. Je commence à m'inquiéter de son absence qui dure.

Ma chérie, je vais t'écrire au sujet d'une question si elle te préoccupe un peu. Mais je ne veux pas être trop romantique et je l'oublie quand elle me préoccupe trop.

Je crois sincèrement que la naissance, comme une étape qui suit celle du mariage, donne vie à l'amour avec le fruit de l'existence d'un être humain. Pour cette raison, je te suggère l'importance de conserver tes ovules, surtout après avoir lu cette lettre et t'être demandé.

(Elle s'arrête de lire.)

(Elle sort.)

19- Dans la cellule de la prison

(Pendant la nuit)

(Tous les prisonniers sont dans la cellule. Ils sont rassemblés autour de la table où les cordes sont posées. Rami est debout et fait le guet.)

Murad : J'aimerais juste savoir comment tu les as eues.

Fouad : Viens que je t'explique comment s'est déroulée l'opération *(en hébreu dans le texte)* « vol des cordes ». Je travaille à l'extérieur pour la cantine. Je distribue de la nourriture. C'est l'école de la vie. La première leçon, c'est qu'il faut savoir que même si un flic est au travail, n'importe quel policier, un idiot, un bâtard, c'est un humain. Il a ses particularités : il sent les choses, il comprend le langage corporel, ... Nous avons décidé d'aller à la réserve pendant la relève. L'affaire n'était pas simple.

Rami : Les gars, quelqu'un peut venir me remplacer ?

Saleh : Tu viens juste de prendre ton tour. Pourquoi es-tu pressé ?

Rami : J'en peux plus... J'ai envie d'aller aux toilettes.

Saleh : Vas-y. Je te remplace le temps que tu termines.

(Rami fonce aux toilettes. Saleh prend sa place.)

Saleh : Rami ? *(Il le prend à part pour lui parler.)*

Rami : Oui ?

Saleh : Regarde sous la cuvette, peut-être qu'il est tombé de ma poche sous la cuvette.

Murad : C'est moi aux toilettes après Rami ...

(Rami entre aux toilettes.)

Saleh *(Il tousse.)*

Wadī' : Tout à l'air calme. Je suggère de commencer notre réunion, avant que ça ne se complique.

Saleh : Et on n'attend pas Rami ?

Murad : Aller Rami !

Fouad : Tu ne peux pas attendre ?

Murad : Si. Mais je veux commencer la réunion.

Fouad : Doucement, alors. Prends ton temps mon Rami.

(Saleh tousse.)

Wadī' : Aller Rami !

Saleh : Tu as une visite demain ?

Fouad : Ma mère doit venir.

Wadī' : Ma mère et Fida viendront demain aussi.

(Rami sort des toilettes.)

Saleh : Pourquoi tu n'as pas tiré la chasse ?

Rami : L'eau est coupée.

Saleh : Tu as trouvé le briquet ?

Rami : Non.

Saleh : Il va me tuer avec son histoire de briquet.

Murad : L'eau est vraiment coupée ?

Fouad : Demain elle sera de retour demain.

Murad : Ça signifie qu'on ne pourra pas se laver avant la visite ?

Saleh : Tu ne veux plus aller aux toilettes ?

Fouad *(Il tousse.)*

Murad : Si, j'y vais là.

Saleh : Moi, je ne sais pas si quelqu'un va venir me rendre visite.

Fouad : Un membre de ta famille va sûrement venir.

Rami : Camarade Wadī' ?

(Fouad rit.)

Rami : Pourquoi ris-tu ?

Wadī' : Oui, camarade Rami ?

Rami : Je voudrais que tu m'aides demain pour écrire une lettre.

Saleh : Moi aussi je peux t'aider si tu veux.

(Silence)

Saleh : J'ai une idée pour la caisse de résonance.

Wadī' : Attends que Murad revienne.

Fouad : J'ai retourné la prison. Il n'y a pas un morceau de bois, pas même quelque chose qui y ressemble. L'affaire est complexe.

Wadī' : Si on reste dispersés comme ça, on n'arrivera à rien. Quand Murad termine, on discute toutes les questions.

(Silence)

Saleh *(Il demande à Rami)* : À qui veux-tu écrire une lettre ?

Rami : Ce n'est pas important, oublions.

Wadī' *(Il se dirige vers les toilettes)* : Murad, tu en as pour longtemps ?

Murad *(Il sort des toilettes.)*

Saleh : Ce que j'ai compris de Murad, c'est que la caisse de résonance est l'élément le plus important, peu importe la forme qu'on lui donne. On peut par exemple lui donner une forme carrée, je vais vous dire pourquoi carrée. Ce qui compte, c'est qu'il y a ait un espace vide à l'intérieur. N'est-ce pas Murad ?

Murad : Tout à fait.

Saleh : Et maintenant, pourquoi carrée ?

Rami : Parce que c'est plus simple à construire.

Saleh : Bravo ! Pour construire piriforme, il nous faut un bois spécial. On n'a pas ça en stock. Ça rend les choses encore plus compliquées et incertaines. J'ai beaucoup réfléchi à notre capacité de construire une caisse de résonance avec du matériau disponible.

Wadī' : À quoi es-tu arrivé ?

Saleh : J'ai une idée.

Wadī' : Qui est ?

Saleh : Mais je ne suis pas sûr.

Wadī' : On va l'explorer.

Saleh : Un jeu de dés. Deux jeux assemblés l'un sur l'autre.

Murad : Le bois utilisé pour le jeu est trop léger. Ça ne marchera pas.

Saleh : Tous les jeux ne sont pas faits en bois léger.

Murad : S'il est léger ça ne convient pas. On aura tout fait pour rien.

Fouad *(Il sort un jeu de dés d'en dessous la table)* : C'est un bois fissuré.

Wadī' : Quelle est la solution ?

Murad : Il n'y en a pas.

Saleh : Ce jeu vient de la cantine. Le bois est léger. Les jeux de la croix rouge, comme celui que j'avais, sont faits dans un bois plus dur.

Fouad : Pas grave, demain je ramasse encore quelques jeux d'autres cellules.

Murad : On n'a pas envie que toute la prison soit au courant de l'histoire du luth. Sinon la nouvelle arrivera jusqu'à l'administration.

Wadī' : Tu as raison.

Fouad : Et du coup, que fait-on ?

Wadī' : Je m'en charge.

Fouad : Comment ?

Wadī' : Ne t'en fais pas, je m'en charge.

(Fouad court en direction des toilettes.)

Murad : Où vas-tu ?

Fouad : Au ciné. *(Il entre dans les toilettes et ferme la porte.)*

20- Dans la cellule de la prison

(Le matin se lève, Fouad est aux toilettes. On entend le bruit de l'eau qui coule. Murad, Rami et Saleh sont autour de la table. Wadī' dort.)

Murad : Aller ! Que se passe-t-il ?

Saleh : Tu rêves.

Murad : Je suis déjà en retard pour la visite.

Saleh : Tu ne seras pas en retard. Tu vas prendre ta douche dans un instant et tu auras même le temps de te parfumer.

Murad : Je voudrais avoir le temps de me raser aussi.

(Silence)

Rami : Si quelqu'un vient, ils m'en informent ?

Saleh : Le geôlier vient et nous appelle un par un.

Rami : Il va t'appeler, toi aussi ?

Saleh : Si quelqu'un est là pour moi, oui.

Murad : Fouad ! Aller !

Fouad *(de l'intérieur des toilettes)* : J'ai terminé.

(Silence. Après quelques instants, il sort. Murad entre et ferme la porte derrière lui.)

Fouad : Je suis désolé, j'ai pris toute l'eau chaude.

Murad *(de l'intérieur des toilettes)* : Il y avait de l'eau chaude ?

Fouad : Non.

(Un bruit d'eau. Fouad met ses vêtements. Il se prépare devant le miroir et se parfume tout en continuant de parler.)

Oncle ? Oncle ? Réveille-toi ! Le petit-déjeuner est prêt. Aller ! Réveille-toi ! Mon Oncle chéri, je t'apporte ton café au lit ?

Bon tu vas te réveiller maintenant ? Ou tu veux que le geôlier te porte de ton lit jusqu'en salle des visites ?

Wadī' : Tu peux arrêter de t'asperger de parfum ? On étouffe.

Fouad : Peut-être que l'odeur d'humidité va partir...

Wadī' : Arrête de te parfumer !

Fouad : ... et que celle du parfum la recouvrira.

Saleh : Ta mère ne va pas sentir l'odeur de l'humidité.

Fouad : Do-ré-mi-fa-sol-la-si-do...

Rami : Oncle, tu as quel âge ?

Wadī' : Dix.

Rami : Dix ?

Wadī' : Dans cinq mois j'arrive à dix.

Rami : Ton anniversaire est dans cinq mois ?

Wadī' : Oui.

Fouad : Il te ment, ne le crois pas.

Rami : Je sais. Mon anniversaire à moi est dans deux mois et demi.

Saleh : Tu auras quel âge ?

Rami : Je vais avoir quinze ans. Et toi ? Quel âge as-tu ?

Saleh : Je suis vieux.

Fouad : Do-ré-mi-fa-sol-la si-do.

Saleh : Mec, ça suffit !

Murad (*depuis les toilettes*) : Do-si-la-sol-fa-mi-ré-doooo.

Fouad : Aller, il y a encore Oncle qui veut passer.

Wadī' : Je me suis lavé cette nuit.

Fouad : Alors lève-toi et habille toi !

(*Wadī' se lève avec paresseusement.*)

Fouad : Je te mets un peu de parfum ?

Wadī' : Tu nous embêtes dès le matin ?

(*Il s'approche de Wadī' le parfume de loin. Wadī' s'échappe.*)

Murad (*Il sort des toilettes. Il reste de la crème à raser sur son visage.*)

Wadī' : Ça suffit maintenant !

Fouad : Mais je veux te parfumer !

Wadī' : Je ne veux pas que tu me parfumes.

Fouad : Ce n'est pas toi qui décides.

(*Wadī' s'arrête. Fouad le parfume, Wadī' entre aux toilettes.*)

Murad : Parfume-moi un peu s'il te plaît.

Fouad (*Il l'asperge*) : Ça sent bon !

Murad : Oui ! Merci !

(Il enlève les restes de savon sur son visage. On entend le bruit de l'eau dans la salle de bains.)

Fouad : Tends les mains.

(Le geôlier marche dans le couloir. Il se dirige vers la cellule.)

(Il tend la main. Fouad prend le vaporisateur et lui parfume les mains. Murad applique le parfum sur son visage. Wadī' sort en se séchant le visage.)

Wadī' : Ma barbe est belle, non ?

Saleh : Oui, sexy.

Rami : Et la mienne ?

Saleh : Ta barbe est la plus elle de toute la Palestine !

Le geôlier (*Il ouvre la porte.*) : Bonjour Fouad, tu as une visite de ta mère. Murad, tu as une visite.

Murad : De qui ?

Le geôlier : Ta mère.

(Fouad sort.)

Wadī' , toi tu as une visite aussi... Mais pas de ta mère.

(Wadī' sort, le geôlier aussi.)

21 – Dans la cellule

(Le groupe est sorti en visite. Rami et Saleh sont restés dans la cellule. Rami fait le guet à côté de la porte et Saleh essaie de préparer un plan pour construire le luth. Il examine les jeux de dés.)

Rami : Tu penses qu'on va réussir à fabriquer le luth ?

Saleh : Ça va marcher.

Rami : Que manque-t-il d'autre ?

(Silence)

Saleh : Il nous faut encore les chevilles, la souris ? Le sillet, le manche, le chevalet et les clés. Il nous faut aussi du bois pour le manche. Il reste beaucoup à faire.

Rami : Ça veut dire quoi souris ?

Saleh : C'est ce qui ornemente le bois.

Rami : Et pourquoi ça s'appelle comme ça ?

Saleh : Parce qu'elle mange le bois. Comme les souris.

Rami : Et toutes ces choses, d'où va-t-on les récupérer ?

Saleh : On va les fabriquer.

Rami : Comment ?

Saleh : Il faut y réfléchir.

Rami : Je peux réfléchir avec toi ?

Saleh : Bien sûr que tu peux.

Rami : Depuis combien d'années es-tu ici ?

Saleh : Dix.

Rami : Tu ne t'es jamais ennuyé ?

Saleh : Si je m'ennuie, je meurs.

Rami : Moi non plus, je ne m'ennuie pas.

(Silence)

Saleh : Pourquoi ne m'as-tu pas répondu quand je t'ai demandé à qui tu veux écrire une lettre ?

Rami : Quand ?

Saleh : Hier.

Rami : Tu y penses encore ?

Saleh : Tu as oublié ?

Rami : Non.

Saleh : Et moi non plus.

Rami : J'étais gêné.

(Silence)

Pourquoi tu as été arrêté ?

Saleh : J'ai kidnappé un soldat.

Rami : Et maintenant ? Il est où ?

Saleh : Les ordres étaient de le tuer si les choses se compliquaient avec le soldat.

Rami : Les ordres de qui ?

Saleh : D'en haut.

Rami : D'en haut, ça veut dire de Dieu ?

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.

(Saleh prépare une feuille et s'assoit.)

Saleh : Que veux-tu écrire ?

(Il tend des crayons à Rami pour qu'il en choisisse un.)

Rami *(Il choisit un crayon.)* : Maman, c'est Rami. Comment vas-tu ? Comment te sens-tu ?

Moi ça va. Je suis en forme et content. Les camarades ici prennent bien soin de moi. Ce n'est pas la peine de venir jusqu'ici, maman. La route est difficile.

(Silence)

Ne t'inquiète pas trop pour moi. Tout va bien et je suis en grande forme.

Je suis dans la prison dans laquelle tu étais toi aussi. Et je sais que la route est difficile pour y venir. Je me souviens quand on venait te rendre visite. Avec ce froid, ça doit être encore plus

difficile. Et peut-être même qu'ils ne te donneront pas de permis, ou qu'ils t'interdiront d'entrer.

(Silence)

Et puis, dans cinq mois je serai de retour.

(Silence)

La situation ici est meilleure que celle que tu m'avais décrite. La prison est très propre. Je dors bien. Et on n'arrête pas de rire. Il y a même des salles de bain dans les chambres.

(Silence)

Maman, ma barbe pousse. Je vais acheter un rasoir au magasin aujourd'hui. J'ai assez d'argent.

(Silence)

Et vous ? Comment allez-vous ? Comment vont mes frères et sœurs ? Comment va mon père ?

Donnez des nouvelles.

Ne t'inquiète pas pour moi. Je ne suis plus un enfant.

22- En salle des visites

(Wadī' est dans la salle des visites. Fida entre. Le géôlier surveille depuis le couloir.)

Wadī' : Pourquoi vous vous cachez

Fida : Tu peux dire « bonjour » avant ?

Wadī' : Je n'ai pas de temps à perdre pour des choses qui sont évidentes.

Fida : « Bonjour » c'est évident ?

Wadī' : Fida, réponds-moi.

Fida : Quoi ?

Wadī' : Pourquoi me traites-tu comme un petit enfant ? Pourquoi ma mère n'est-elle pas venue non plus aujourd'hui ? Si elle a quelque chose, dis-le-moi. Le jour de la mort de mon père, je n'ai même pas pu le voir ou entendre sa voix. J'aimerais au moins pouvoir entendre sa voix à elle avant. Quel âge a-t-elle maintenant ?

Fida : Ta mère va bien, Wadī'. Elle a vieilli. Les années passent à grande vitesse. Elle viendra pour la prochaine visite.

Wadī' : Je t'en prie, Fida, si même toute la famille me cache quelque chose, je compte sur toi pour me tenir informé.

Fida : D'accord.

Wadī' : Tu me promets ?

(Silence)

Fida : Je te le promets.

(Silence)

Wadī' : J'ai oublié de te demander à propos de l'audience ?

Fida : Je t'ai apporté des vêtements pour la cérémonie. Je les ai déposés à la sécurité.

Wadī' : Tu es sérieuse ?

Fida : Ce qui se passe est incroyable. L'avocate a fait son travail et même plus. Dehors, l'affaire fait beaucoup de bruit. La Knesset essaie d'ingérer. Des députés palestiniens et israéliens essaient d'intervenir. L'histoire est presque devenue une affaire d'État. Nous avons obtenu l'autorisation par la pression.

Wadī' : Tout ça se passe et moi je n'en sais rien ?

(Silence)

Fida : La date a été définie.

Wadī' : Quand ?

Fida : Dans cinq mois.

Wadī' : Si vite ?

(Silence)

Qu'en pense ta famille ?

Fida : Ils ne sont toujours pas d'accord. Les articles qui sont sortis dans la presse ont exercé une pression supplémentaire sur eux. Mais ils s'y font tout doucement. Chaque fois que je lance la discussion sur le sujet, je me dis que ça va se régler. Mais les questions reviennent. Ils s'inquiètent simplement pour moi.

(Silence)

Et moi ? Tu ne me demandes pas comment ça va ?

Wadī' : Et toi ? Comment ça va ?

Fida : Moi... Je t'ai apporté un costume.

(Silence)

Wadī' : Tu es sûre de toi ?

Fida : Oui.

(Silence)

Wadī' : Moi aussi je suis en train de te préparer une surprise.

Fida : Quoi ?

Wadī' : Je ne peux pas t'en parler ici.

Fida : Pourquoi en as-tu parlé alors ?

Wadī' : Je vais trouver un moyen de t'en parler.

Fida : Quand ?

Wadī' : Le plus vite possible.

(Wadī' se lève et sort rapidement. Fida reste quelques instants puis sort.)

23- Dans la cour de la prison

(Ils marchent tous dans la cour. Wadī' entre précipitamment et se dirige vers la cellule. Les autres le regardent et continuent de marcher.)

24- Dans les toilettes de la cellule et dans la rue

(Wadī' appelle Fida en cachette.)

(Fida est dans la rue, son téléphone sonne. Un numéro inconnu l'appelle.)

Fida : Allô ? Bonjour.

(Silence. Wadī' écoute un peu. Il s'assure qu'il n'y a personne à côté.)

Allô ? Bonjour ! *(en hébreu dans le texte)*

Wadī' : Fida ! C'est moi !

Fida : Wadī' ?

Wadī' : Tu me parles en hébreu ? Coquine !

Fida : J'ai cru que c'était un appel pour le travail. *(Elle regarde autour d'elle.)*

Wadī' : Tu t'es trompée, c'est un appel d'amour.

Fida : Comment fais-tu pour appeler ?

Wadī' : Écoute-moi rapidement.

Fida : Dis-moi.

Wadī' : Moi-aussi je prépare le mariage. Les garçons et moi, on veut chanter et danser. Alors, on est en train de fabriquer un luth.

Fida : Un luth ?

Wadī' : Un luth de fabrication artisanale. Artisanal dans le sens, fait dans la cellule 4, chez nous, ici. Tout est fait de la main des garçons. Il a une forme carrée, mais ce n'est pas important, ce qui compte c'est le son. L'instrument sera fait de jeux de dés, deux assemblés l'un sur l'autre, tu vois ? Pour le manche, on a deux balais dont les garçons ont enlevé la brosse et les ont collés. Les garçons ont tout fait. On est presque prêts à ouvrir un conservatoire de musique ! Tout sera fait main, ma chérie. Saleh a fabriqué une caisse de résonance avec le couvercle d'une boîte de thon. Nous avons eu les cordes par un musicien de l'extérieur. J'ai juste demandé à celui qui va jouer pendant la cérémonie de préparer le luth et de m'apprendre à jouer. Pour les clés, on a pris des crochets de la cuisine, les crochets en bois comme des chevilles, tu vois ? On fait tout ça en cachette, l'un surveille pendant que les autres travaillent. Parfois, je les aide, mais je ne sers pas à grand-chose. À chaque fois que je prends la souris, mes doigts lâchent. Selon Saleh, je dois continuer à t'écrire et ne faire que ça. Il m'empêche même de travailler car je casse ce qu'ils construisent.

En tout cas, ce travail demande de la précision. D'ailleurs, je dois étudier, les examens approchent. Je suis en train d'écrire un nouvel article. Dès que je termine je te l'envoie dans une lettre. Si tu le trouves intéressant, tu peux le publier dans un journal.

Quant au luth, personne ne doit savoir. Si la direction l'apprend, ce qui est peut arriver, on n'y arrivera pas.

(Le geôlier ouvre la porte de la cellule.)

Tu me comprends bien ? Fida ? Est-ce que tu me reçois ?

Fida : Je t'entends, oui.

Wadī' : Désolé d'avoir monopolisé la parole.

Fida : Et quand la construction du luth sera-t-elle achevée ?

Wadī' : J'espère qu'elle sera terminée avant... *(Il s'arrête soudainement de parler et raccroche.)*

(Fida, surprise, continue de marcher. Wadī' sort des toilettes.)

Le geôlier : Comment se fait-il que tu ne sois pas dans la cour ?

Wadī' : J'ai la diarrhée.

Le geôlier : La diarrhée ? *(Il rit.)*

Wadī' : Tout le monde a la diarrhée.

Le geôlier : J'aimerais parler plus avec toi.

Wadī' : À quel sujet ?

Le geôlier : Laisse-moi t'inviter prendre un thé dans mon bureau.

(Silence)

C'est d'accord ?

(Ils rentrent tous de la promenade. Le geôlier sort.)

25- Dans la cellule de la prison

(Obscurité, coupure d'électricité soudaine.)

Rami *(depuis les toilettes)* : Que se passe-t-il ?

(Silence. Ils parlent à voix basse.)

Saleh : Apporte-le ici et mets-le sur la table.

Fouad : Je ne vois rien.

Wadī' : Parle moins fort, enfin !

Fouad : Tu as peur qu'il me tombe des mains ?

Murad : Donne-le-moi, je vais le porter.

Rami : Pourquoi n'y a-t-il plus de lumière ?

Fouad : C'est bon, c'est bon. Je m'en occupe.

Murad : Qui a un briquet ?

Fouad : Moi.

Murad : Donne.

Fouad *(Il cherche le briquet dans ses poches.)* : Où ai-je bien pu le mettre ?

Murad : Aller ! Il va sortir.

Fouad : Saleh, passe-lui ton briquet.

Saleh : Je n'en ai pas !

Wadī' *(Il se dirige vers sa table de chevet. Il cherche dans le tiroir. Des affaires en sortent et lui tombent sur les pieds. Il crie de douleur.)* : Ahhhhh !

Rami : Mais que se passe-t-il ?

Saleh : Que s'est-il passé ?

Wadī' : J'allais prendre un briquet.

Saleh : Tu en as trouvé un ?

Wadī' : Je me suis fait mal au pied. Prends le briquet.

(Saleh allume les bougies une à une. Il y a quinze bougies sur le gâteau d'anniversaire pour Rami. Au moment où il allume la dernière bougie, Rami sort des toilettes.)

Tous ensemble *(à voix basse)* : Joyeux anniversaire ! Cha cha cha ! Joyeux anniversaire ! Cha cha cha ! Joyeux anniversaire ! Cha cha cha ! Joyeux anniversaire ! Cha cha cha ! *(en anglais dans le texte)*

Joyeux anniversaire, joyeux anniversaire, joyeux anniversaire, joyeux anniversaire Rami !

Saleh : Fais un vœu et souffle !

Fouad : Non ! Tant pis, l'électricité est coupée. On ne verra plus rien. Souffle-en une seule.

Rami : J'ai cru que vous aviez éteint la lumière pour la surprise.

Wadī' : Non ! Ça c'est ta surprise de la part de la direction.

Rami (*Il souffle et éteint une bougie.*)

(*Ils applaudissent sans faire de bruit.*)

Saleh : Joyeux anniversaire ! (*Il le prend dans ses bras.*)

Fouad : Coupe le gâteau maintenant !

(*Murad prend une bougie et va chercher un couteau qu'il donne à Rami.*)

Saleh : À l'envers pour te porter chance.

Rami : Merci beaucoup. Vous vous êtes donné du mal.

Wadī' : Tu peux remercier Saleh. C'est lui qui a tout préparé.

Saleh : Non, c'est nous tous ensemble.

Rami : Merci Saleh.

(*Saleh prend une bougie et se dirige vers le lit.*)

Rami : Où vas-tu ?

Saleh : Je veux continuer le travail. Si on reste comme ça à prendre des pauses, on ne sera pas prêts pour le mariage.

Murad : Viens manger du gâteau.

Saleh : Ce n'est pas bon pour moi le sucre.

(*Ils coupent le gâteau et mangent. Saleh s'assoit par terre, à côté des morceaux de luth. Il commence à travailler le bois en essayant de ne pas faire de bruit.*)

Murad : Aujourd'hui, c'est moi qui fais le guet à ta place.

Rami : Non ! Moi je le fais.

Murad : C'est bon ! Pas le jour de ton anniversaire !

Rami : C'est rien. Laisse-moi faire le guet et va aider Saleh.

Murad : Bon, comme tu veux.

Wadī' : Laisse-moi travailler un peu avec toi.

Saleh : Laisse-moi tranquille plutôt, va réviser. Tes examens sont dans deux semaines.

Wadī' : J'ai assez travaillé aujourd'hui.

Saleh : Révise encore.

Wadī' : Ne t'inquiète pas pour moi. Ces examens sont plus faciles que le précédent que j'ai réussi. Ça va aller c'est sûr.

Saleh : C'est le dernier examen, c'est bientôt la fin. Concentre-toi dessus !

Murad : Tout est bon.

Fouad : Tout à fait.

(Il va s'asseoir sur le lit à côté de la table. Il se déchausse et allonge ses jambes sur la table.)

Rami : Les gars, on dirait que quelqu'un arrive.)

(Saleh et Murad cachent les pièces pour le luth. Fouad et Wadī' éteignent les bougies. Ils s'allongent tous sur leur lit. Le geôlier ouvre la porte de la cellule, il porte une torche.)

Le geôlier : Joyeux anniversaire, Rami.

(Personne ne répond. Silence.)

Tu es né le même jour que mon fils. Joyeux anniversaire à lui aussi.

(Silence)

Tu ne réponds même pas ? Ça ne se fait pas.

Il y a quelques secondes, on vous entendait de l'autre côté du couloir et tout à coup vous dormez ? Wadī', le thé est prêt.

Wadī' : Quel thé ?

Le geôlier : Je t'avais promis une tasse de thé il y a un moment déjà. Tu ne t'en souviens pas ?

Wadī' : Je m'en souviens.

Le geôlier : Viens boire un thé alors.

Wadī' : Maintenant, en plein milieu de la nuit ?

Le geôlier : C'est le meilleur moment pour prendre le thé.

Wadī' : Fais-moi de la lumière.

(Il l'éclaire et s'approche de lui.)

(Ils se dirigent vers la porte.)

Rami : Merci, meilleurs vœux à toi aussi !

(Il ferme la porte.)

(Obscurité.)

26-Dans la cellule d'isolement d'une autre prison

*(Dans l'obscurité, on entend le bruit d'une porte qui s'ouvre, puis de sa fermeture. Lumière.
Wadī est suspendu par les mains, les pieds dans le vide.)*

(Long silence.)

(Noir.)

27- Dans la cour de la prison

(Ils sont tous en promenade. Ils saluent Rami.)

Fouad *(Il serre Rami dans ses bras)* : Fais attention à toi.

Rami : Et toi aussi.

Fouad : On se voit bientôt.

Murad : Va ! Je te rejoins dans pas longtemps. *(Il le serre dans ses bras.)*

(Il avance vers la porte, Saleh l'accompagne.)

Rami : Ne t'inquiète pas pour moi.

Saleh : Je ne m'inquiète pas.

(Silence)

Rami : Embrasse bien fort Wadī' pour moi.

Saleh : Oui, dès qu'il rentre de la visite.

Rami : J'aurais aimé être avec vous pour le mariage.

(Bref silence.)

Saleh : Va jouer dans la neige. De là-bas tu vois le ciel en entier.

Rami : Quand tu sors, je t'invite chez nous. On ira ensemble.

(Après quelques instants, il s'éloigne un peu.)

Saleh : N'oublie pas que tu m'as invité !

Rami : Je n'oublierai pas.

(Rami donne un briquet à Saleh, qui n'ouvre pas la main pour le prendre.)

Prends.

Saleh : Qu'est-ce ?

Rami : Mon briquet.

Saleh : C'est un cadeau ?

Rami : Oui. Dès que j'arrive en ville j'en achète un autre pour moi.

Saleh : Non. Garde-le pour toi, j'ai peur de le perdre.

Rami : Quelle est l'histoire avec l'autre briquet ?

Saleh : C'était aussi un cadeau.

Rami : De la part de qui ?

Saleh : De mon père.

Rami : Et voilà un briquer de ma part, prends-le.

(Saleh étreint Rami. Rami sort. Le reste marche dans la cour. Rami se déplace vers l'espace extérieur. Il s'en va.)

28- Dans la cour de la prison

(Ils sont tous en promenade. Wadī^c rentre de la visite de sa mère. Il arrive dans la cour, marche et peu et s'effondre à terre. Il perd connaissance. Ils se rassemblent autour de lui et le portent jusqu'à la cellule.)

29- Dans la cellule de la prison

(Ils sont chacun sur le lit, silencieux. Long moment de silence.)

Murad : J'ai été très préoccupé ces derniers temps.

Fouad : Qu'est-ce qui te préoccupe ?

Murad : Qu'est-ce que tu entends par cette question ?

Fouad : Tout.

Murad : Tu vois bien. La situation ici, le temps, l'amour, la liberté, à l'intérieur, à l'extérieur, le soleil. Tu me comprends ? La fatigue et les rêves.

Fouad : Qui t'a dit que tout ça était le sens de ma question ?

Murad : Il fallait bien qu'il y ait un sens ?

Fouad : Il fallait ?

Murad : Pourquoi sommes-nous nés alors ?

Wadī^c : Il faut que je dorme, moi.

(Silence)

Fouad : Tu penses que j'ai arrêté de rêver ?

Murad : La nuit, tu veux dire ?

Fouad : Nuit et jour.

Murad : Tu rêvais beaucoup.

Fouad : Je rêve beaucoup.

Murad : De quoi rêvais-tu ?

Fouad : Dans mon dernier rêve, j'étais à la maison. J'étais petit. Nous étions assis, moi et la famille. Mon père était sorti de prison pour nous visiter. Il était debout. Il nous grillait des côtes d'agneau sur le feu.

Murad : Pourquoi des côtes d'agneau ?

Fouad : Mon père aimait beaucoup ça.

(Silence)

C'était pendant l'hiver.

Murad : Hier, j'ai fait un rêve. J'étais sur scène en train de jouer. Les cordes ont commencé à se casser, une par une. J'étais gêné devant le public. Alors, je continuais à jouer mais plus je jouais et plus les cordes se cassaient.

Fouad : Toutes les cordes se sont cassées ?

Murad : Toutes.

Fouad : Et le public s'est mis en colère ?

Murad : Non au contraire. Les gens étaient contents.

Fouad : Et toi ? Tu n'étais pas gêné que le luth se casse ?

Murad : Je ne sais pas pourquoi le public était content.

Wadī' : Je suis entré dans la cellule. Elle se tenait debout, derrière la vitre, comme d'habitude. Elle paraissait vieille, les cheveux gris. Je l'ai saluée : « Bonjour ». Elle m'a répondu : « Bonjour ». Elle me regardait en souriant. Je n'ai pas compris le sens du sourire qui se dessinait sur son visage. C'était un sourire que je ne lui connaissais pas. J'avais envie de l'embrasser. Son corps était un peu tendu. Elle était penchée.

(Silence)

Je me suis tu. Je n'arrivais plus à parler. J'ai voulu prendre de ses nouvelles, je n'ai pas pu. Elle était intimidée. Je l'ai compris à son sourire. Ses yeux me fixaient. Elle balayait du regard la cellule. Puis ses yeux se posaient sur moi à nouveau, comme si elle cherchait quelque chose. J'ai baissé les yeux.

Je suis resté à regarder le sol. J'ai regardé mes chaussures, elles étaient sales.

Après un moment j'ai levé les yeux, son regard était encore posé sur moi.

Il fallait dire quelque chose.

J'ai pris des nouvelles de sa sœur Nahla. « Comment va Nahla ? », lui ai-je dit. « Très bien », me répondit-il. « Et Mahmoud ? » « Et les enfants ? »

Elle se tut.

« Ils vont bien ? », lui ai-je demandé.

« Et Abdallah, comment ça se passe pour lui ? »

Elle restait silencieuse.

Je n'ai pas su quoi demander d'autre, alors je me suis tu.

Après un moment, elle m'a dit : « Tout le monde va bien. Mais comment connais-tu mes enfants ? »

« Comment ça d'où je connais tes enfants ? », ai-je répondu

« Tu les connais ? »

« Oui, je les connais bien, maman. », ai-je rétorqué.

Elle ne m'avait pas reconnu, comme si elle m'avait oublié, ou tout oublié.

J'ai écrasé une larme dans mon œil. Je ne voulais pas pleurer devant elle. Et j'ai encore empêché une larme de couler de mon œil. J'ai l'impression que je ne saurai plus pleurer quand je sortirai de prison.

(Silence)

Saleh : Est-ce que vous pensez que Rami est bien rentré chez lui ?

Wadī' : Bonne nuit, j'ai sommeil. Il faut que je dorme un peu.

(Obscurité)

30- dans la salle des mariages

(Murad est assis sur la table, au milieu du plateau. Il accorde les cordes de son luth l'une après l'autre. Une fois qu'il a terminé, il se met à jouer. Il s'arrête pour reprendre une corde qui ne lui semble pas juste. Il l'accorde à nouveau. Fida entre, elle porte une robe de mariée. Wadī' entre. Les autres le suivent : Saleh, Fouad et le geôlier pour la cérémonie de mariage. Ils marchent tous en cercle. La musique s'arrête. Chacun s'arrête et reste immobile là où il se trouve.)

31-

Wadi' : J'écris pour un enfant qui n'est pas encore né.

J'écris pour une pensée, pour un rêve qui terrorise le géôlier, avant même sa réalisation.

J'écris pour un enfant à naître, qu'il soit fille ou garçon.

J'écris pour mon fils qui n'est pas encore de ce monde.

J'écris pour la naissance d'Avenir, car c'est ainsi que nous le nommerons et c'est ainsi que je voudrais que l'avenir nous connaisse.

Mon enfant bien-aimé,

Aujourd'hui ma vingt-cinquième année en prison –neuf mille cent trente et un jours et un quart (9131). C'est un chiffre qui ne veut pas s'achever. C'est mon âge carcéral qui n'est pas encore fini. J'ai atteint la cinquantaine et j'ai vécu la moitié de ma vie en prison. Les journées ont serré leur étau sur les journées. Chaque jour passé en prison repousse un jour passé dans la vie. C'est comme un sac retourné, essayant de vider la mémoire qu'il contient encore. La prison est comme un feu qui se nourrit des vestiges de la mémoire. Et ma mémoire, ô mon enfant bien-aimé, n'est plus que cendres et débris, je l'écris, je la fais passer en fraude sur le papier pour la préserver des flammes de la prison et de l'oubli. Alors que toi, tu es la plus belle fraude de ma mémoire, tu es mon message d'Avenir alors que les mois ont extrait le nectar des mois, alors que les années se sont partagées à moitié avec les années.

Mon enfant bien-aimé, est-ce que tu me considères comme un fou d'écrire à un être qui n'est pas encore né ?

Qu'est-ce qui est plus dément : un Etat nucléaire s'attaquant à un bébé pas encore né le considérant comme un danger sécuritaire et qui s'incarne en tant que tel dans les rapports des services secrets et dans les réquisitoires de procès ? Ou est-ce moi, rêvant d'avoir un enfant ?
Qu'est-ce qui est plus dément : écrire une lettre pour un rêve ou le rêve qui devient un dossier dans les services de sécurité ?

Mon enfant bien-aimé, sais-tu que tu possèdes déjà ton dossier aux archives du Shabak israélien ? Que dis-tu de cela ?

Devrais-je cesser de rêver ?

Non, je ne cesserai jamais de rêver malgré l'amère réalité !

Je continuerai à chercher le sens de la vie malgré toute la vie que j'ai perdue !

Eux, ils fouillent les tombes de leurs grands-parents pour tenter d'y chercher une légitimité illusoire, alors que nous, nous cherchons pour nos petits-enfants un Avenir meilleur, un Avenir espéré !

Je te salue mon bébé... Je te salue, mon enfant bien-aimé !

32- Sur la scène du théâtre

(Ils sont tous debout, à leur place.)

(Obscurité)

Fin

Annexes 7

"طه"

Taha, 2014

"طه"

Texte de la version originale en arabe.

Publié à Haïfa en 2014

Avec l'aimable autorisation d'Amer Hlehel

طه

مسرحية ممثل وحيد

(عن سيرة حياة وأعمال الشاعر طه محمد علي)

نص: عامر حليجل

إخراج: يوسف أبو وردة

دراماتورج: علاء حليجل

تمثيل: عامر حليجل

سينوغرافيا: أشرف حنا

موسيقى: حبيب شحادة حنا

إضاءة: فراس طرايشة

جميع الحقوق محفوظة للكاتب

برولوج

ضوء، نرى طه في السبعين وثيف، يقف في بقعة ضوء، يلبس بدلة بنية اللون، نظارة سميكة على عينيه، لحيته نابثة لكنها (مرتبة، شعره أبيض، ينظر الى أعلى كأنه ينتظر أحد، يطيل النظر قبل أن يستسلم للكلام

أنا أجيء عالنيا غصين عنها.. مش بخاطرها.. ما كان بدها ايانى..

أبوي في جيل وحده وعشرين، تجوز بنت الجيران فاطمة، بنت الخمستشر سنه.
حبلت امي..

"وبعد تسع تشهر صرخت الداية بعد صرخة امي: "مبروك، أجا طه يا أبو طه..
كبرت الرجال وزغردت النسوان..

بعد اقل من سنتين مرض طه ومات..

حبلت امي كمان مرّة، وكمان مرّة صاحت الداية مبروك طه يا أبو طه..
والفرحة نفس الفرحة ،

بس طه الثاني سبق طه الأول ومات..

حبلت فاطمة كمان مرّة، وقبل الخلفة بمدة أجت صبحية الفتاحة جارتنا
"وقالت: "لازم تغيروا لفاطمة اسمها، اسمها جايب النحس

وما تكون كسول يا ابو طه قام سمّاها نجمة. أجا الطلق وأجا طه..
وبعد مدة اقصر من خواتها مات طه الثالث..

صاحت صبحية وقالت ربنا ما بده طه، غيروا اسم الصبي، طه ما راح يعيش.. (صمت)

وافق ابوي مكسور خاطر. وحبلت فاطمة وجابت صبي وسمّوه ميلاد،

بس لمن ميلاد مات وما طوّل، انتفض ابوي وقال انا ما راح اعيدها قبل ما انقل من هاي الدار،
ونادى على معمرجي من الناصرة وعمّرلوا دار ثلث غرف مدهونة بكلس ونقل فاطمة عليها،
وقعدوا يستنوا.

وكمان مرة صاحت الداية بعد تسع تشهر مبروك طه يا ابو طه..

هالمرّة ما حدا فرح وما حدا زغرد وما حدا كبر،

الكل مفكر انه أجا كمان طه، بس الي أجا كان انا،

طه محمد علي عبد المعطي عبد القادر عيسى ابراهيم عيسى سليمان بكر نجم.

طه:

"فاطمة، بكرا روجي اشترى لطفه بسطار، بدنا نوديه عمدرسة البلدية يكمل تعليمه"

بسطار ومدرسة؟ آبييه... بداية عصري الذهبي..

دايماً بحلم البس بسطار..

بدي اتخلص من الجروح من الدعسات على قزاز مكسر وشقف الحديد المصدية

والشوك والحجار المسننة في البيادر

وصياح امي المليان حنية لمن اروح عالييت مع جرح كبير في اجري والدم بشرشر مني،

"تقلّي: "مستاهل يا غضيب! مش يا حبيبي الف مرّه قلناك: اتركنا من اللعب هاظ؟"

فاطمة امي ست بيت مدبرة، معهاش تشتري البسطار من الدكانة، حقه ليرة

استنتت تا مرق المغربي بياع الكنادر على بلدنا، البسطار بعشرين قرش،

دفعت حق البسطار من الثمن قروش الي معها والباقي دين من ام قاسم جارتنا..

وقتها أول مرة فهمت شو يعني قلّة وانه أبوي خلافاً لأخوه على قد حاله..

حالته المادية مش ولا بد، عطيلة لا يقدر يشتغل ولا يفلح،

وكل ما تضيق الحالة يبيع شقفة ارض يسلك الحياة بمصرياتها..

أبوي كان حاطط أمله في، وداني على الكتاب،

ولما رحنا عالمدرسة، في امتحان التصنيف رفّعوني دوس دغري على الصف الثاني،

رفعت راس أبوي من أول غزواتي..

في البدء بدأنا خطواتنا الأولى في بحر اللغة العربية،

كتاب البستان لإسعاف النشاشيبي اللي كان يحتوي على دروس في بحور وأصول الشعر العربي،

وقرأ علينا الأستاذ بيت شعر لابن رشيق:

ليس به من حرج الشعر شيء حسن

فعلّموا أولادكم عقار طب المهج

وفتحت دنيا جديدة بوجهي، من جحا لكليلة ودمنة ويوليوس قيصر شكسبير حتى عنتره..
عنتره عنتره، ابوي كان يحبه لأنه كان بطل مغوار وكريم النفس، وانا حبيته لأنه كان شاعر..

ألقى صدور الخيل وهي عوابس / وأنا ضحكك نحوها وبشوش
إني أنا أليث العرين ومن له / قلب الجبان مُحَيَّرٌ مدهوش
وسيكون الشعر ملاذي في الدنيا..

في المدرسة كان مسموح نختار كتاب كل أسبوع نروحه معنا عالدار،

هاظ الحكي ما بكفيني، فصرت من رواد مكتبة الحج طاهر،

الحج طاهر جارنا عنده رف في البيت عليه كتب، مسميه مكتبة،

يأجر الكتب لأهل البلد، يقرأها ويرجعوها،

الله يرحمه كان عنده مشروع لتثقيف أهل البلد..

بدّه الناس تقرا عشان توعا وتستوعب انه في مخططات لسرقة البلاد كلها..

بس الحج كان ينفخ في قربة مخزوقة..

أنا كنت أسمعهم بمضافة أبوي يقولوا إنه بدهن يسرقولنا البلاد..

وأضحك بيبي وبين حالي.. كيف يعني بدهن يسرقوها..

بدهن ييجوا بالليل يسحبوها من تحتنا واحنا نايمين ونصحا الصبح ونلاقي حالنا نايمين على ولا اشي؟

المشهد 2

"الحمد لله على سلامتك يا ام طه ومبروك يوسف"

"الله يسلمك يا أبو طه، يترتبا بعزك"

كان باقي من العز ثلث حواكير، وحدة للمونة ووحدة للزتونات ووحدة للقمحات،

بعد ما باع شقفة الأرض ورا اختها عشان يطعمينا ويلبسنا،

ويقعدنا جنبه في مضافته، همّه الأساسي مضافته، وبكرج قهوتة والدلة

"مستعد يعمل كل اشي عشان يحافظ على ضيوفه ويسمع معهن "سيرة عنتره

وأخبار الجرايد والحكي عن اللي راح وعن اللي جاي..

يوم ما أجا أخوي يوسف عالنديا وقبل ما جوزتي تطق وخط شواربي بنبت

وقبل ما أطبق العشر سنين، فهمت انه البيت لازم مله معيل قبل ما ايد أبوي تنمدّ تطلب أكل لولاده..

أحمد وحسين جيرانا، عندهم "بيك أب"، بشتروا بيض المنطقة، وبيبعوه في حيفا.

أحمد في البداية برم بوزه

بس حسين قلّي "جمّع البيض اللي بدك اياه، وبتصير تنزل معنا تببعه بحيفا واللي بتطلع له حلال عليك."

حيفا!!

انا كنت صرت زاير الناصرة كم مرة، كانت أكبر من صفورية بشوية ،

بس فيها حركة أكبر، اسطارات، كهربا، مصانع دخان، بيوت زهرية بشبابيك قزاز وسطوح قرميد أحمر،

سوق، بنات بتنانير ودار سينما..

عنا بصفورية كانوا شباب البلد تنصب ملحفة على عامودين في البيادر،

وتتجمّع البلد كبير وصغير تحضر افلام مصرية..

بس حيفا، حيفا مدهشة، حيفا مدينة مدينة، مدينة عالأصول،

سيارات، شوارع مضوية بلامبات، دكاكين فاخرة ومصانع

وناس شكال الوان ببدرات وغرفقات

والبحر..

بحيفا كنت أول مرّة بشوف عرب ويهود بحكوا مع بعض عادي،

انا أول مرة شفت اليهود كانوا جاينين مجموعة استكشاف للمنطقة من الكيبوتس،

حاملين خوارط ومطرات مي، شلّة شباب وصبايا مع بعض،
والصبايا لابسات شورطات،
كانت أول مرّة عيني بتشوف صابونة ركبة بنت في حياتي..
في حيفا شفت زلام ونسوان ماشيين في الشارع ماسكين ايدين بعض،
ومنهم قاعدين في القهوة بتخرّفوا أو بقروا جرايد وبشربوا قهوة،
أول مرة بشوف حدا بشرب قهوة لحاله وبدفع الشيء الفلاني على فنجان القهوة، غريب.
أكلت حمّص بلحمة وشربت لموناضة، شمّيت ريحة المشاوي،
اغزوظات السيارات ودهان الكنادر وريحة البحر..
شفت الأردني والسوري والألماني، وسمعت الانجليزي الأرمني والعبري، وسمعت الموسيقى..

روّحت مسحور من حيفا،
بس الأهم ، نظرة أبوي لَمَن فتت عالدار وبأيدي 5 جنيهات بالتمام والكمال،
بالوقت اللي المعاش الشهري لبوليس عند الإنجليز يا دوب يوصل 4 جنيه..
عينين أبوي كان فيهم فوق ما فيهم، نظرة راحة..
شف شقّة من فنجاناه وقال لإمي: "يا فاطمة، حطّي لطفه لقمة يوكلها.."

المشهد 3

الحاجة تحولت لمتعة، جمعت شوية مصاري،
وفتحت الشبّاك.. شبّاك الديوان عَنّا بطلّ عالطريق الرئيسية،
عَيّيت الرفوف دَخّان وشوكلاطة وحلاوة وعلكة واقلام،
وتاج العز كان بلوك تلج في لجن محوّط بقفاني غازوز بطعم البردقان والتفاح والليمون.
محوّط ببضاعة في الديوان مثل ملك محوّط بجواهره..
أشترى وأبيع وأتعلم، أتعلم أبيع وأشترى..
ضحكة أبوي رجعت عبّت الدار،
وإمي اذا استحلّت فستان يوصلها بدون مخانقات وغوشات،
اخوتي لبسوا بساطير واللحمة بطلّت فكرة، وأنا، أنا مبسوط.. مبسوط كثير..
لأنه النجاح التجاري مع النجاح العلمي كانوا أسباب تعييني، سمّيع راديو،
رجال المضافة بيعثوني عند عمّي اسمع الاذاعات، صوت القاهرة، صوت دمشق،
اذاعة البي بي سي من لندن وصوت برلين ومذيعها صاحب الصوت الجميل الرقيق يونس البحري
أرجع عالمضافة بعد الإستماع وأعيد اللي سمعته كرجة مي وبسرة معلّق رياضي
عن مستجدات الحرب الي أعلنتها برلين وزميلاتها في المحور على لندن ومن لها من حلفاء أو بالعكس..
أنا من بين كل الإذاعات كنت أصدّق لندن أكثر اشي، كنت أكرهم بس كانوا أكثر موضوعية من الباقي..
زلام البلد كانت مقسومة لقسمين قسم تابع للحج أمين وبدعم برلين
وقسم اله مصالح مع لندن وبيدعمها..
كان قائد مجموعة لندن الشيخ صالح رئيس البلدية
المعيّن من قبل حكومة مرابط خيلنا
ومجموعة برلين قايدها المحامي حسن، خريج جامعة استانبول الموالية لقوات المحور..
لما توصل أخبار عن انتصارات رومل الثعلب
المحامي يلبس بدلته بكامل قطعها وطربوشه التركي ويتمختر بالبلد معنق وبسمته من الذان للذان،
والشيخ صالح ميطلعش من بيته جمعه ويمنع أكل اللحوم والحلويات عن أهل بيته.
أمّا لما وصلت أخبار معركة العلمين واندحار رومل فيها..
الشيخ صالح ذبح ذبيحة وعزم أهل البلد كلها عالغدا،
والمحامي عقد حواجبه ونكّس راسه وأكل يومها صحن شلاباطو حاف يخلو من كدر اللحم والفرح

وطرش لندن والشيخ صالح كم دعوة لو زبطوا كانت لندن صارت طروادة الثانية والشيخ أكلته الكلاب..
بس مع هيك كان الشعور انه الشقتين مختلفين على فرق فوتبول
وكأنه هالحرب ما راح تغيّر وجه الدنيا بشكل ما حدا فكّر فيه..

المشهد 4

"تعال يا طه نروح عند دار عمك نباركله، أخته بنت.."
رحنا، فتنا عالدار، إمي زغردت وأبوي كبر وهلل وعبط عمي،
"وقربوا الفاتحة وأبوي قلّي: "أميرة الك يا طه
انا انبسطت، صرت أملك اشي، وحببتها من لحظتها.
"حتى لما روحنا عالدار، في الطريق قلت لأبوي "ما دام أميرة ألي ليش ما روحناها معنا؟
ابستم وقال: "بس تكبروا بتروحها معك عالدار وبتضلها عندك"، وقتها كان عمري أربع سنين.
ومن هضاك النهار وأنا أستنى، وكبرت أميرة، وكبرت أنا،
وأهلي ودار عمي نسيوا الموضوع، بس أنا بعمري ما نسيت..
وصرت بدي أصير زلمة بأسرع ما يمكن عشانها، حتى صرت أدخن.
ألطي كل النهار تحت التينة استناها تيجي عنا أو تمرق من جنب دارنا
بس أكثر من كيف حالك؟ ومرحبا بعمري ما قلنتها
أبييه شو كنت أخجل لما أشوفها.. أقلب مثل النملة لما تكون قدامي..
وهي ملعونة.. عار فيتلي.. وتلعب دور صعبة المنال بامتياز..

الذي يبدو يا أميرة
أنَّ الطيورَ والأنهُرَ
أيضاً..
تتذكَّرُ أوْطَانَهَا في المساءِ
فَمِنْ خِلالِ شِتَاءِ صحراويِّ مُمتِعٍ
يملأُ القلبَ والذاكرةَ
بالحريرِ والبراعمِ
أستطيعُ أن أرى لَوْعَةَ الطَّيْرِ
وشَوْقَ الأَنْهُرِ
أستطيعُ أن أَلْمَحَ أسرابَ الفراغِ
المُجَوِّفِ كالسراديبِ.
أستطيعُ أن أشهدَ فجيعةَ المَزَاوِلِ

وهي تتراجع
كسفن أضاعت الموانئ
كجيش فقدت الماء والقدرة.

"قَلِي: "يا مسهّل؟"

"قلّله: "نازل عالناصره"

"خير"

"بدي اشترى شوية بضاعة للدكانه"

"شو بدك تشتري؟"

"عادي، سكر ورز وقهوة وشوية حلاوه وغازوز وكاز ، الدنيا رمضان والعيد قرّب. والشغل بكتر"

"تحطّش كل مصرياتك عالغراظ، خلّي معنا شوية مصاري عجنب"

"لا ما هو بدي اشتريلي كم سخل"

قاعد تحت التينة موّع البريموس وعم بطبخ قهوته تيسقيها لضيوفه في المساء،

زاح عكازته من ايده وركاها بعرق التينة، سحب علبة دخانه من جيّته.. بلّش يلف سيجاره وجحني وقال:

"شُبْدَك بالطرش؟"

"بعلفهم هالجمعتين زمان، وببيعهم عالعيد، شو الناس بدهاش تعيّد؟ منريح فيهم مليح"

يا ولد، الدنيا مش على بعضها والوضع مش مليح"

والناس عم تشرّد من بيوتها ويعلم الله اذا الدور جاي علينا،

"خلّي هالقرشين معنا يمكن نحتاجهم"

"اتكل على الله يابا، انشالله ما بصير اشى، احنا برات حدود التقسيم"

"وعكا برات حدود التقسيم ودخلوها"

انا لمحت أميرة عم تقرم ملوخية مع امي عباب العتبة وسامعيتنا،

"احنا مش عكا يابا"

"الا احنا أحسن من عكا، حظ عقلك براسك يا ولد"

انا كنت أحلم ابني بصفورية سوق مثل سوق الناصرة،

ابني الحاصل جنب الحاصل ودكانه بجنب اختها، ملحمة بحد كازية بحد بقالة حديها دكانة اواعي

وكلهن محوّطين بشجر فاكهة وفوق الدكاكين ابني بيوت لأهلي واخوتي ونسوانهم..

بيوت شبابيكها للغرب، الهوا الغربي عصرية برد الروح،

وبيت الي ولمرتي، أميرة..

يمكن لو أميرة ما كانت عالعتبة وسامعيتنا كنت رديت عليه،
بس قعدتها هناك خلتنني ما أرد عليه، يمكن تا أثبتلها اني زلمي؟ أبصر..
المهم اني ما رديت على أبوي ونزلت اشتريت كل الغراظ
السكر والرز والكاز والشاي والحلاوة والسخول، حطيت مصرياتي ورّوحت.
لما هوبت على ساحة بيتنا مع البضاعة،
كان أبوي واقف باب مضافته، راكي على عكازته، شافني، اتطلع علي، هز براسه،
قتل وفات وغلّق الباب وراه..

يوم ما قررت أحكي لأبوي اني بدي نطلب أميرة من دار عمّي،
كنت سارح في السخول في السهل، الدنيا ليل، والقمر بدر،
والواويات بتزعق، صوتها دابب الرعب فيّي قبل السخول،
كنت أرعاهن بالليل، بعد الفطور، لأنه بالنهار الدكانة مليانه زباين.
وشوي شوي صرت اسمع صوت ذبانه بتحوم بالجو،
بس الذبانه هاي صوتها بعيد، مش معقول اسمع صوت ذبانه من هالبعده،
بس الصوت يقرب ويرجع ببعد. هاطول ذبانتين مش ذبانه وحده
السخول عندها حدس رهيب، كرجت بأرضها، وبلشت تمعّي، مش تمعّي، صارت تبيكي،
فجأة شفتهن.. طيارة... وكمان طيارة..
هاطول مش أول طيارتين بشوفهن.. كنا صرنا شايفين طيارتهن بتحوم بسمانا
بس هالطيارتين غير شكل، كأنهن بتطلّعا عليّ، كأنهن مكشرات وبيحروا فيّي.
وقبل ما أفهم على نظرتهن، "بوووم" صوت بشلّ العصب،
وقعت بأرضي بعد ما ركبي هالت، "بوووم، بوووم"
غطيت راسي بإيديّ، وصرت أصيح، ابنيّه، أبنيّه... "بوووم، بوووم"
بعد مدّة، مش عارف قديش هبيّ، رفعت راسي والا أنا لحالي، بالسهل،
السخول تفر عطت وما عرفت لوين..
فرّيت وبلّشت أركض باتجاه البلد، باتجاه البيت،
مرقت بالزواريب، الناس بتركض برّيت البلد وأنا الوحيد الي بركض جّوات البلد.
وصلت الدار، فنتت عاليّ، فش حدا، فتحت المضافة،
كان بكرج القهوة بطلع منه هبال وريحة شعطة قهوة معبيّ الجو،
طلعت لبرّا شفت جيران الناء، 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 لما أوصل،

لأنني عم بسمع طراطيش حكي، انه في ناس ماتت في القصف..
وصلت، اتطلعت، شفتها، تنهدت. ارتحت.

وين السخول؟" لو اني توقعت السؤال من قبل كنت أجلت وصلتي سنين، "
سؤال أبوي مش مستنتي رد، سؤال ثقيل بهدّ جبل،
وانا مش جبل، انا ولد ابن 17 سنة..

سكنت

سكت

راح عينه عتي ومشني

مشيت

مشينا يومين

قطعنا فلسطين، ووصلنا لبنان، وما حط عينه في عيني،

وحتى لو انه كان بده يحطها ما كان راح يلاقي عيني.

خييت أمله كمان مرّه، بس هالمرّة اصعب عليّ لأنه أميرة كانت هناك..

كانت الناس تفكر كيف بدها ترجع عبيوتها ووينتا، وانا كنت افكر كيف ارجع سخولي..

نحنُ لم نبيك

! ساعة الوداع

فديننا

لم يكن وقتُ

ولا دمع

! ولم يكن وداع

نحنُ لم نُدرك

لحظة الوداع

أنه الوداع

!فأتى لنا البكاء ؟

مع اني صيحت "يوييا يا ولاد" بأعلى صوتي وكلي أمل انه الردة تعني الفضا،
صوتي طلع مثل صوص ممعوط والردة أجت ممعوطه على شكل اليوييا تبعني.
قاسم صاحبي على يميني، مع انه مشكلجي كنت أحبه،
منفذي الوحيد لطفولتي، كانت ضحكته معيبي ثمه دايم دوم
يسرق البيضة سخنه من تحت الجاجة ويبدلها بسجاير نروح ندخنها ورا الدير ونفح مثل الزلام ألي في مضافة أبوي،
أرافقه بالسر عالبيساتين نسرق فاكهة ونصيد عسافير بالمقلاع ونعمل سباق حمير عالبيادر..
قاسم كان أبرع واحد في ركوب الحمير ومقلاعة بعمره ما خاب، كنت أحبه مع انه كثار ما كانه يحبوه..
لمن اليوييا طلعت مني مثل الصوص، وصوتي خائي والولاد ضحكت علي بدل ما ترد علي،
سحبني قاسم من ايدي وردني وراه وصدح بصوت مثل النحاس الاحمر برن رن سمعوه بالناصره: "يوييا يا ولاد"،
وأجت الردة على قد اليوييا، اتطلع علي قاسم ، وقلي: ولا يهملك انا بضهرك

(صمت)

بس انتي عليك

يوييا

يسلم إيديك

يوييا

من فرن سيدك

يوييا

بدنا متقوشي

يوييا

صبحي بوشوشي

يوييا

تحدي العبوشي

أهل صفورية كلها فتحوا الشبابيك وطلعوا من بيوتهن يتفرجوا على اليويا تبعتنا،
تبعت قاسم... من حارة "الزعارير للدكاكي والشناوي"، والناس تحيينا ويصلُّو على النبي ويدعولنا بدوام النجاح في
دروسنا..

وبإشارة من قاسم وقفنا عند "تل العيد" بعيد شي عشرة تنعشر قولة يوبا عن فرن سيدي عوض،
ريحة مناقيش الزيت والزعر فايحة..

ركضت أسابق الريح تا وصلت الفرن، وقفت الالهت وصحت بسيدي:

"سيدي سيدي، بدي مناقيش الي ولولاد اليويا"

"حاضر، كم واحد انتوا يا روح سيدك؟"

"إحنا.. واصل وسليم وصالح، والتوم ولاد خالتي أمينة، وعطا الهاشم، ولطفي الصالح، وابراهيم لحمد وانا وقاسم "

"يعني عشرة، طيب.. هاي عشر مناقيش، اتفضل.. صحتين.. "

"لكن تنساش، يا روح سيدك إنا قلنا لك، ميت مرة ومرة: فكنا من قاسم!"

قاسم..!

تُرى..

أين أنت؟!

أنا لم أنسك

خلال هذه السنين..

الطويلة

كأسوار المقابر..!

دائمًا

أسأل عنك العشب

وأكوام التراب..!

أنت حي؟

بعغازٍ وهيئةٍ وذكريات؟!

وهل تزوجت

ولك خيمةٌ وأولاد؟!

هل حججت؟!

أم قتلوك على مداخل تلال الصفيح؟!

أم أتك يا قاسم

لم تكبُرُ..
واختبأتَ عندَ العاشرة؟!
فلما تزلُ
قاسم الصبي:
الذي يركضُ ويضحكُ
ويقفزُ عن السناسلِ
يحبُّ اللوزَ..
!ويبحثُ عن عِشاشِ العصافير؟

المشهد 8

دخلت على علي البرّي، كان قاعد على كرسي هزاز قصب،
بنص دكاته، عم بزبط نار أرجيلته، زلمه فخم، من العيل المشهورة في بنت جبيل،
"رفع راسه، لمحني، وبدون أي اهتمام قلّي: "اوامر؟"
حلقي كان زي الحجر ناشف من خوف يزتني من المحل..
سكنت مدة انا حسيتها عمر، بعدين قلت الي بده يصير يصير.. مجبور احكي..
قلته: "سيدي، انا اسمي طه محمد علي. انا فلسطيني، من صفورية.
بتقدر تتكرم علي وتعطيني غراض اسرح فيها، ابيعها وأجلك حقها آخر النهار؟ صدقني مش راح اهرب"
رفع راسه عن ارجيلته، جحني من فوق لتحت ثلاث أربع مرّات،
"جلى حلقة وطرش بزقه بعرق الحيط وقال: "بتعيد الي قلته ولا أمر عليك؟
بلعت ريقى وقلته: "انا اسمي طه محمد علي. انا فلسطيني، من صفورية..
بتقدر تتكرم علي وتعطيني غراض اسرح فيها، ابيعها وأجلك حقها آخر النهار؟ صدقني مش راح اهرب"
ولحد اليوم مش فاهم ليش تبسم قلّي خود الي بدك إياه..
كان صرلنا كم أسبوع بلبنان، معناش ناكل، معناش مصاري، فش شغل، أبوي راكي على عكازته ومقاطع الحكي.
أنا قلت اني لازم ادبر حالي بشغله، في عيله بدها تاكل، بدها تعيش..
كنّا مش فاهمين شو صار؟ شو بده يصير؟ كان جزء فينا منكر الموضوع
وجزء ثاني فاهم انه الموضوع كبير..
كانت بنت جبيل بتتغل فلسطيني، كل يوم يزيدوا، فش حدا وصل ورجع رّوح، بالعكس.
كانت توصل ناس من بلاد مرّقا عنها بالطريق وأهلها سقونا وطعمونا، واليوم احنا عم نسقيهن ومنطعميهن.
الكل بستني،
وموظفين الأمم المتحدة رايعين جايين بيناتنا ياخدوا افادات ويسجلوا بدفاترهن ويروحوا..

انا بعد ما البرّي املني واعطاني الغراض،
ربطت صندوقة خشب بحبله، علقتها برقبتي ومليتها غراض ودرت ابيع بين الناس،
مشاط، ولاعات، كبريت، دحّان، مواس حلاقه، صابون..
ما هوي العالم الي قلّت ما أخذت معها اشئ من أساسياتها..

صرت اريح، بلشت اريح،
بلش يمشي الحال، بس بنفس الوقت شعور غريب، نشغل ناكل ونام واحنا ما بدنا نشغل ناكل ونام
احنا بدنا نروح..
وابوي مقاطع الحكي، حتى بعد ما شريتله بكرج قهوة وكانون وشوال قهوة برازيلية بدل الي راحوا
ما كانتش بده يحكي.
في يوم اجا طارش وقلّي في حدا من بلدكوا عم بدور عليك، رحت وآلا هو راعي من صفورية،
ملاقي سخولي بالطريق وسابقهن مع طرشاته لبنت جبيل، قالي "تفضل الأمانه"
بعرفش اذا كلمة فرح بتعبر عن شو حسيت لحظتها،
بالأخص انه أبوي، قتل شواربه، تتحنج ونهر علي "أعطي الزلّمة حقه من السخول، ناوله سخل"
هاي كانت أول مرّه حكى فيها بلبنان،
حلف الراعي انه يحرم عليه ياخذ من السخول ذاته.
بعد ما راح، قلّي أبوي روح بيع 15 سخل من ال 16
هالمرّة ما ناقشتش، وخلال ساعة كنت قابض حقهن ومناوله المصاري
لف المصاري وحظهن في جيبة قمبازه الجوانية
وقال اذبحوا السخول الي بقي واعزموا عمامكوا والعيلة كلها على العشا..

إلى هُوَاة الصّيد

!وشدّاة القنص

لا تُصوّبوا غداراتكم

إلى فرحي..!

فهو لا يُساوي ثمنَ الخرطوشة

تُبَدِّدُ باتجاهه!

فما ترونّه:

أنيقًا وسريعًا

كغزالٍ.

ويفرُّ في كلّ اتجاهٍ

كديكٍ حجلٍ،

ليسَ فرحاً!!

صدّقوني:

فرحي؛

لا علاقة له بالفرح.

كنت عم بلف لزيون لبناني علبتين لحمه اعاشة،
 وكان مطلعلي روجي قد ما مفاصلني على سعرهن،
 لمّا سمعت صوت صراخ أخوي من بعيد
 "طه الحق الحق، غزالة ابصر الشو صابها وأبوي بقلك اسّا اسّا تعال.."
 "ولك شو مالها غزالة يا غضيب؟"
 "ما حداش بعرف، لقيتها إمي باب الدار غميانة"
 ركضت.. ركضت.. فجأة انتبهت انه العلب بعدها بإيدي،
 وقفت، اطلعت وراي، كان واقف ومادد ايده لقدام وكأنه خجلان يسألني شو مع علب اللحمه..
 رميتله اياهن على طول ايدي وصيحت "مسامح بالمصاري".. وأجيتك..
 غزالة، غزالة البيت، أبييه محلاها.. جدولتين للخصر، عينين هالوسعة.. ومثل عود الخيزران..
 أبييه.. كْنَا صحاب انا واياها.. صحاب كثير..
 وصلت باب الدار، لقيت أبوي، راكي السنسلة، وراسه بالأرض،
 فقت عالدار لقيت إمي بتنوح فوق جسم سخن، خمران، وخدود ذابيه..
 صرخت.. نادوا الدكتور..
 "..غزالة.. مالك؟.. قومي.. جبتلك الكلسات.. مش طلبتي مني الصبح جوز كلسات؟.. جبتلك ثلاثة"
 ما ردتش علي..
 ولما وصل الدكتور، كان حم الجسم صار مفارقه.. والوجه محوَّط بزراق مش مفهوم..
 إمي دبب الصوت، وأبوي نهرها، "تقضحيناش يا فاطمة، حرام، هاي ارادة ربنا.."
 (صمت)
 الدكتور قال "عوارض مرضها وموتها بشبهوا عوارض مرض جديد عم ببحثوا فيه المستشفيات..
 تدفنوهاش عيين ما أجيب امبولانس ياخذها عبيروت عشان يشرحوا جنتها.." وراح..
 "فش حدا بشرح جثة بنتي ولو على قطع رقبتني، قوموا ابشسوا خلينا ندفنها قبل ما ييجوا"
 بحشنا، وكفنا، صلينا ودفناها في المقبرة الي بالصدفة كانت باب عتبة الدار..
 وفاطمة كيف بدها تعمل وغزالتها وايد يمينها مدفونة باب عتبة بيتها وعتبة قلبها..

يحرم عليك يا امي اذا نشفت دمعتك لحظة.. ايام.. وامي تكي..
تفتح الباب وتمشي لعند قبر غزالة وتقع تنوح كل النهار تا أبوي يقللنا روحوا جيبوها عالدار..
لا تعرف تشتغل في الدار ولا تعرف تاكل ولا تحكي..
لحد ما نده علينا يوم في المسا وقال "احنا ما عدلناش قعاد في هالبلد،
"امكوا راح تروح من بين ايدينا، حضروا حالكوا، بكر اراجعين على فلسطين
راجعين على فلسطين؟؟ كيف؟؟ بقتلونا بالحدود.. بدنا مصاري.. بدنا دليل..
وين بدنا نروح؟ بنفعلش.. منروح عبيروت.. هناك في شغل..
نهر بصوت مثل الأسد: "قلت فلسطين يعني فلسطين، يا ميسر"
إمي دقت على صاحبة البيت الي مستأجرينه وقالتها "ام محمد، دير باليك على غزالة"

نحنُ لم نَبِكْ
ساعةَ الوداع!
فلدينا
لم يكن وقتٌ
ولا دمع
ولم يكن وداع!
يومئذٍ حملنا عشرين رغيف خبز وتكة دبس خرّوب وشوية أواعي وحطينا أبوي عالحمار.. ومشينا

نحنُ لم نُدرِكْ
لحظة الوداع
أنه الوداع
فأنتي لنا البكاء؟!
ونحنُ لم نَسهر
ولم نَعفُ
ليلة الرحيل!
ليلتها
لم يكن عندنا ليلٌ
ولا نازٌ

ولم يطلع القمر!

انا مودعتش أميرة، أنا ودعتها.. بس ودعتها مع الكل..

المشهد 10

وصلنا، البلد صار شكلها غير، حتى الهوا صارت ريحته غير
وقالونا انه رجعة على صفورية ما في، وانه البلاد بطل اسمها فلسطين صارت اسرائيل
وانه درينا عالرينة عند قرايينا،
وانه لازم نرشي أو نمون على حدا من أصدقاء الحاكم العسكري يطلعنا هويات..
وانه اذا الحكومة مسكتنا بلا هويات راح تزتنا عالحدود،
وبالفعل.. المختار كان صاحب الحاكم العسكري..
وقال لأبوي من أول يوم انه بقدر يدبرله هويات
بس لازم يقبل بيحي على عشا عند المختار على شرف الحاكم العسكري ويتعرف عليه ويحتنله قلبه..
"باطل، ولا ممكن أجمع انا واياه في بيت واحد"
"شو هي دايमितهن؟ منستى.."

الأرضُ خائنةُ
الأرضُ لا تحفظُ الوُدَّ
والأرضُ لا تُنتمُنُ
الأرضُ مومسُ
تُدِيرُ مَرَقَصًا
على رصيفِ ميناءِ
تضحكُ بكلِّ اللُّغاتِ
وتُلَقِمُ خصرَها لِكُلِّ وادٍ
الأرضُ تنتكُرُ لنا
تخوننا وتخدعنا
والثرى يضيقُ بنا
يندمرُ منا ويكرهُنا
والوافدونَ
بَحارةٌ ومُعْتصبونَ

يُزِيلُونَ الحواكِبَ
ويدفنونَ الأشجارَ
يمنعوننا من إدامَةِ النظرِ
إلى زُهورِ البرقُوقِ وعَصا الراعي
ويحزَمونَ علينا لَمَسِ البُقُولِ
والعلتِ والعكُوبِ
جديلتُك
هي السببُ الوحيدُ
الذي يَشْفُتُني إلى هذه العاهرةِ

المشهد 11

بعد ما ابوي سلّم على الحاكم العسكري.. والحاكم سلمنا الهويات،
وفهمنا إنه فش شو نعمل بالرينة، حملنا شراشنا واستأجرنا غرفة بالسوق بالناصره..
ما كناش واعيين لشو عم بصير معنا، بدنا نعيش ونبقى في بلدنا،
وشرش صراع البقاء طاغي على كل منطق وشعور.. مثل ما تقول المذلة ولا الموت..
على امل انه المذلة ما تطول..

بلّشت أستنى أميرة

حملت صندوقة خشب، عبيتها بضاعة

وصرت افتل على الناس عند باصات العففي، أترزق.

بس قوانين دولة اليهود في مراقبة البيع والتجارة، حبستني كم مرّة في تهمة التهريب.. وانا أستنى أميرة..

فتحت كيوسك فلافل، وبالمقابل شريت قاموس "تاج العروس" بسعر دونم أرض وكتب تعلم الإنجليزية بدون معلم
وعلمت نفسي انجليزي.. وانا أستنى أميرة..

سكّرت الكيوسك لأنه الأرباح ما أجت على قد الأتعاب.. وشاركت صديقي أنيس في دكانته في وسط البلد..

أنيس بعد سنة وشوي باعني حصته..

وأنا بهاي السنة سمعت أول سيمفونية لبيتهوفن بحياتي وقررت أتعلم أعزف عالكمنجة.. وانا أستنى أميرة..

وامي تقلي يا طه يا حبيبي بدكاش تقرح قلبي، صرت ابن 20 يا ميمتي..

تعرفت على الكاتب ميشيل حدّاد صاحب مجلة المجتمع،

سكّرت الدكانة وفتحت دكانة سوفينير أبيع السياح وحجاج مدينة البشارة:

مسلم يبيع خلي مسيحية لليهود.. وانا أستنى أميرة..

وامي تقلي، خلص يا طه، بكفي عاد، تجوز، صرت ابن 25

وفجأة مرضت، إصفریت، ضعفت، صرت أفح دم

أخدوني عالنمساوي طلع عندي السئل

قلی الدكتور: "لازم تبقى بالمستشفى، يمكن أشهر، بس لازم تبقى"

وانا أستنى أميرة..

كملت دروس الإنجليزي في المستشفى، وقطعت شوط في الأدب العربي الحديث..

وقفت دروس الكمنجة.. بس ضليتني أستنى أميرة..

10 أشهر طوال.. كانوا طوال.. لأول مرّة بحياتي استسلمت للعجز.. وللعجز..

طلعت من المستشفى..

ورجعت عالدكانة، ورجع ميشيل، وانا أستنى أميرة..

وامي تقلي.. حرك حالك يا طه.. صرت زلمة.. وصحتك رجعتك..

تجوز..

وأنا مستنى أميرة.. مش متجوز غيرها..

صارت دكانتي صالون أدبي، أجا راشد وإميل وحنا، وطلاب الثانوية محمود وسميح.. وغيرهم..

صرت أكتب.. وانا أستنى أميرة..

كثبت قصص قصيرة.. ما كنتش القصص الي هيي.. مش هاد الي بدي أكتبه.. وانا أستنى أميرة..

وامي تقلي يا طه حيد عن درب إخوتك صرت عيوب الثلاثين..

وفي يوم مرق علي واحد من البلد كان بالحج في السعودية وملتقي مع ناس من عيلتنا في لبنان..

أعطوه مكتوب من عيلتي مكتوب فيه

إنه الجميع بخير والعيلة اجتمعت كلها في عين الحلوة ومشتاقين وبدعولنا ليل نهار.. أه وإنه أميرة تجوزت..

أَنْ أُخِيرَ لِهَذَا الْقَلْبِ أَنْ يُفْقَرَ!

أَنْ أَنْ تُفَارِقَهُ الْأَرْهَارُ...

أَنْ تَهْجِرَهُ الْمُنَى وَالْأَعَاصِيرُ

وَأَنْ تَتَخَلَّى عَنْهُ الْأَجْنَحَةُ!

أَنْ لَهُ أَنْ يَبْيَسَ

كَمَا تَبْيَسُ الصَّدْفَةُ!

وَأَنْ يُفَرِّغَ مِنْ هَوَاجِسِهِ
وَأَشْبَاحِ غِيْلَانِهِ..

المشهد 12

جمعنا حواليه وهوي عالفراش، كان المشهد مثل الفيلم،
تتنح أبووي وقال: بدي أوصيكوا.. قلناله بعيد الشر عنك،
قال: لأ انا حاسس انه ساعتني قريبة.. وعندي لكل واحد فيكو وصية..
قال لواحد من إخوتي بوصيك تسد ديونك.. وللثاني، بوصيك تلاقي بنت الحلال
ولما وصل لدوري، قال: روح انتي فش لك عندي وصية
قلته ول.. فش اشي بدك تقلي اياه؟ مش ابنك أنا؟
فرك عينيه وتركهن مغمضات فترة طويلة

فتح عينيه وقلي: "انتي أحلامك كبيرة ، أكبر من أي وصية ممكن أحكيلك اياها"
وصار يبكي.... (صمت)
ما فرجيتش اني أنا عم بيكي كمان، قلته: بصرش يابا، لازم تعطيني حصتي..
عاد اللي قاله: "كل اشي ممكن أقلك اياه صغير ، أحلامك أكبر منه أكيد.."

أنا في الوداع
!! أعجوبة
أنا لم أودع شيئاً
من أشياء الدنيا
إلا فقدته
! إلى الأبد

(هنا تبدأ القصيدة الرابعة بمحاولة الخروج من فم طه عنوة،
هو يريد أن يؤجلها، لكنها تفلت أحياناً، هي حرب بينهما حتى تنتصر عليه)

كنت صرت متجوّز الإنسانية الي تحوّلت، فوق انها شريكة الحياة، للقاريء الأهم والأول لكل ما أكتب
كان صار جاييني نزار وليلى

وميتلي عصام ومعوض بأسامة

وفي الشتاء

تأتي طيور غريبة لاجئة

وفاتح دكانة في الكازانوا

وشاري بيت عيلة كبير

سناطين يمامة زيتون

يمامة فائنة

يمامة عطرة

يمامة رشيقة أليفة قلقة

ومش عارف، هوي موت أبوي، هوي وصيته، هي النكسة، هو الهدوء الإقتصادي

كتبت أول قصائدي

3 قصائد

ضائع ومجهول

هذا الصوت الذي يبلغي

سحبوهن من الجارور ونشروهن

..كنت متأكد انه فش حدا معني يقرأ شو بكتب

لا دموع الفرح بها

ولا دموع الخوف عليها

الكل انفعّل، قالولي كمل اكتب

ستعرفنا وتبكي

تتذكرنا وتبكي

بس انا وقفت كتابة

بعرفش ليش وقفت كتابة، هوي الركون الاجتماعي،

هوي مبنى قصيدتي الي مش مألوف، هوي مضاميني الي ما كنتش في الموضة،

هني اولادي الي كنت أشوفهن عم بكبروا.. وومكتفي بشوفتهن..

لكنها ترحل فجأة

كما جاءت فجأة

فالشقاء

الذي أحضرها معه حين جاء

وأجا ابلول الأسود، وعبد الناصر مات، وأجت حرب 73،

وأجا يوم الأرض، وأجا السادات عالكنيست، وأجاني مرض العملاقة..

طرافي بلشت تكبر، وبسرعة، رحت عالكتور، قلبي قلبك عم بتضخم،

هاد مرض بقتل صاحبه.. شقلي صدري وأنقذني من الموت..

بس شكله فتح مهرب لقلبي كنت مسكر عليه منيح..

أنا سأعرفها بمجرد أن أراها

سأعرف أطواق النكبات

المعلقة بعنقها الحنون

كنت قاعد باب الدكانة لما قريت هاي العبارة: "سنقتل الفكرة، سنقتل فكرة الشعب الفلسطيني"

وكتبت الجروساليم بوست، إنه قوّات شارون وصلت عتبة بيروت،
وانه الضربة هالمرّة قاضية، وانه مخيم عين الحلوة تحوّل بشكل ممنهج لركام،
وانه قوّات شارون لم تترك شيء إلا وقصفته في المخيم،
عين الحلوة الآن ساحة بقطر 2 كيلومتر من الحطام المتشابك، والقمامة المتعفنة والخرق..

عين الحلوة.. أميرة.. عين الحلوة... أميرة.. أميرة.. عين الحلوة.. أميرة..
عين الحلوة.. عين الحلوة.. أميرة... أميرة.. عين الجلوة..
صفورية.. أميرة.. عين الحلوة.. صفورية.. أميرة... أميرة.. أميرة.. أميرة..

المشهد 13

أميرة!

عندما يرحلُ أحبّأؤنا

كما رحلتِ

تبدأُ في داخلنا هجرةٌ لا تنتهي

ويحيًا معنا يقينٌ

أنَّ كلَّ ما هو جميلٌ

فينا ومن حولنا

ما عدا الحزنَ

يرحلُ، يُغادرُ، ولا يعودُ.

فأشجارُ الرُّمانِ

التي كُنتِ تُحبِّينَ أزهارها

ترهَّلتُ أغصانها

وغادرتها الظلالُ

والطريقُ وأشجارُ الكينا

وجداولُ الماءِ

كلُّها رحلتُ

بعدَ رحيلكِ ولم تُعدُ.

وفي الشتاءِ، تأتي طيورُ غريبةٌ لاجئةٌ

فيها سُمَّانٌ وفيها عصافيرُ،

أجنحتها ملونةٌ

فيها طيورُ جارحةٌ

وفيها طيورُ رقيقةٌ حزينةٌ

تأسرُ بطيبتها

تلُفُّ الحصى والقَمَحَ

وترتجفُ من شِدَّةِ البردِ

وَعُمُقُ الْإِحْسَاسِ بِالْغُرْبَةِ

لِكِنَّهَا جَمِيعًا

تَرْحَلُ فَجَاءَهُ

تَأْتِي فَجَاءَهُ فِي الشِّتَاءِ

وَتَرْحَلُ فَجَاءَهُ مَعَهُ

المشهد 14

غريب... غريب الشعور بعد هاي القصيدة.. كأنه بعد ما كتبتّها فهمت مين أنا..
تصالحت مع نفسي، مع أميرة، مع أبوي، مع الدنيا كلها..
فهمت انه الي كنت أحبته فيّ فوق ال 50 سنة، لاقى منفذه وفرض نفسه عليّ
الشعر فرض نفسه علي.. سلّمت لفكرة اني شاعر..
صدق أبوي.. حلمي كان أكبر من أي وصية كان ممكن يوصيني إياها..
وأنا من هذاك اليوم وعدت قلمي انه ما ينشف..

بقلم الرصاص

الصغير هذا

سأرسم الدنيا

! وأكتب العالم

أكتب الحبّ والموت

أصوّر الحزن والضحك

أصِف الغيطة والبرق والقرنفل

وأحكي للإنسان

عن أسطوره..

عن طفولته ولعبه

وأروي له:

عن امتطائه التلقائي

لصهوة فطار لذّته السريع!

يشجّعني على ذلك

أني رأيت مرّة

من نافذة صغيرة

في حائط سميك

الأفق والبحر،

والسماء رأيتها..

ووجه الله شاهدته

كما تشاهد خاتمك!

المجلات بلشت تنشر والجرايد تكتب، والدارسين والمهتمين ييجوا عالذكاة..

وانا شاعر نفسي شاعر..

اتصلني سميح وقال: "حضّر حالك طالعين على لندن، في احتفال للشعراء العرب كلهم"
قلتُ: "والمطلوب؟"

قال: "شو المطلوب.. انتي جاي وبدك تقرا من قصائدك في وحده من الأمسيات"

لندن؟ أنا بلندن؟ أنا في بلد اذاعة البي بي سي؟

انا في بلد المذيع الي كان يزفلنا أخبار اندحار رومل في الحرب العالمية الثانية؟

انا في بلد مرابط خيلنا؟ وبقراً شعر؟ شعر؟ قدّام شعراء العرب كلهم؟

وصلنا لندن، وعلى فكرة صيف لندن بشبه صيف الناصرة.. نفس الشيء..

بالفعل بشبهه، وبالفعل كل شعراء العرب كانوا هناك،

نزار وأنسي ومحمود وحدّث ولا حرج، وأنا ماكلني الحرج..

أجا يوم الأمسية الي مفروض سميح يقدمني فيها للجمهور،

كنت قاعد ومتأكد إنه شنطّي بجنبي، فيها كل الوراق، كل القصائد،

ويراجع المقدمة الي كنت بدّي أحكيها قبل ما ألقى قصائدي،

كنت عم بفكر أحكي عن أهمية التواصل بيننا وبين أشقائنا العرب

وأنا ما زلنا على العهد وأن هذا لقاء له أهميته ومكانته في نفوسنا جميعاً،

أه، وكنت ناوي أوصل سلام الأهل للأهل في المنفى والشتات..

وأنا في خضم التفكير نادى على إسمي عريف الأمسية

الزقفة ما كانت على قد حماسة نبرته في ندائي

ما حدا بعرفني

وقفت، وبأشت أمشي باتجاه منصّة الإلقاء، بس حاسس انه في اشي بسحب اجري اليمين لورا

زي ما تقول طفل صغير متشعبط فيّي

والقاعة تضحك

مفهمتش

وكل خطوة كنت أعملها زيادة كانت القاعة تزيد ضحكتها

إطلعت على إجري

أتاري بزيم الصندل علقان بالشنطة وساحبها وراي قدام شعراء وأدباء العرب أجمعين،

ولو نتفه كنت تشر غلت فيها ووقعت على طولي.

ضحكت، ضحك الجمهور، فكّيت الشنطة، زفّ الجمهور بحرارة

وصلت المنصة وما بعرف كيف وصلتها من الخجل

وطبعاً ما عدش في حاجة لمقدّمات.. طقت.

فتحت الشنطة بدي أطول وراقي

إيه!! فش وراق.. وين الوراق؟ وين القصائد؟ قبل دقيقة فاحصهن كانوا هناك

قهقهت القاعة، وأنا انضغطت..

قام سميح وبده يدور معي عالوراق، فتح الشنطة وتقول في قدرة قادر،

الوراق كانوا فيها، بالظبط وين كنت افتش عليهم

فقعت القاعة ضحك.. وانا ابتسمت بسمة عذر..

والورقة الأولى الي وقع عليها نظري بلّشت أقرأ منها

عبد الهادي يُصارغ دولةً عظمى

في حياته

ما قرأ ولا كتّب.

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:

«...تفضّل»

«والله العظيم غير تتفضّل»

ومع ذلك،
فَهُوَ يَحْيَا قَضِيَّةً خَاسِرَةً.
حَالَتُهُ،
مَيُوسٌ مِنْهَا،
وَحَقُّهُ ذَرَّةٌ مِلْحٍ،
سَقَطَتْ فِي الْمُحِيطِ.

أَيُّهَا السَّادَةُ!!
إِنَّ مُوَكَّلِي، لَا يَعْرِفُ شَيْئاً عَنْ عَدُوِّهِ!!
وَأُوكِّدُ لَكُمْ،
أَنَّهُ لَوْ رَأَى بَحَّارَةَ الْإِنْتِرْبِرَايزِ
لَقَدَّمَ لَهُمُ الْبَيْضَ الْمَقْلِي،
وَلَبَّنَ الْكَيْسَ!!

هالمرّة القاعة ما ضحكت، إنما وقفت على إجريها وزققت
أنا هيك، في حياتي ما أجاني إشي لعندي بسهولة، أنا أصلاً أجيت عالدنيا غصب عنها، مش بخاطرها، ما كان بدھا ايانی

Taha

Essai de traduction

Pièce pour un acteur

(D'après la vie et l'œuvre du poète Taha Muhammad Ali)

Texte : Amer Hlehel

Mise en scène : Youssef Abou Warda

Dramaturgie : Alaa Hlehel

Jeu : Amer Hlehel

Scénographie : Ashraf Hanna

Musique : Habib Shada Hanna

Lumière : Firas Trabshe

Avec l'aimable autorisation d'Amer Hlehel

Prologue

Lumière. On voit Taha. Il doit avoir soixante-dix ans ; Il se tient debout dans un puits de lumière. Il porte un costume marron et d'épaisses lunettes. Sa barbe est fournie mais bien arrangée. Ses cheveux sont blancs et sa barbe grisonnante. Il regarde vers le haut, comme s'il y avait quelqu'un. Il pose un long regard avant de commencer à parler.

Je suis venu au monde contre lui, contre sa volonté. Le monde ne voulait pas de moi.

Mon père, âgé de 21 ans prit pour épouse Fatima, la fille des voisins, alors âgée de 15 ans.

Ma mère tomba enceinte.

Neuf mois plus tard, l'accoucheuse poussa un cri après celui de ma mère : « Félicitations, Taha est arrivé, Abou Taha ».

Les hommes remercièrent Dieu et les femmes poussèrent des youyous.

Moins de deux années plus tard, Taha tomba malade et mourut.

Ma mère tomba une nouvelle fois enceinte. Et une nouvelle fois, l'accoucheuse cria : « Félicitations Taha, Abou Taha ! »

C'était la même joie.

Mais le deuxième Taha marcha dans les pas du premier et mourut.

À nouveau, Fatima tomba enceinte mais un moment avant l'accouchement, notre voisine Şubḥiyya vint et dit : « Il faut changer le prénom de Fatima, il porte malheur. »

Sans tarder, mon père décida d'appeler sa femme Nağma. Vint le nouveau nom et vint le nouveau Taha.

En un temps plus court que ses frères, le troisième Taha mourut.

Şubḥiyya revint et cette fois-ci elle cria : Peut-être que c'est Taha le problème. Dieu n'en veut pas. Changez le nom du garçon. Taha ne vivra pas.

(Silence)

Mon père se résigna. Fatima tomba enceinte. Un garçon naquit. On le nomma Mīlād.

Mais lorsque Milād mourut précocement, mon père se révolta et dit : « Je ne vais pas recommencer avant de quitter cette maison. Il fit appel à un constructeur de Nazareth qui lui bâtit une maison de trois pièces, peinte à la chaux. Il y emménagea avec Fatima. Ils s’y installèrent et attendirent.

À nouveau, l’accoucheuse cria, neuf mois plus tard : « Félicitations Taha Abou Taha ! »

Cette fois, personne ne se réjouit, ne cria ne poussa des youyous ou ne remercia Dieu.

Tout le monde pensait qu’un autre Taha était venu. Mais celui qui vint, c’était moi.

Taha Muhammad Ali Abd al-Kader ‘Īsā Ibrāhīm ‘Īsā Sulaymān Bikr Nağm.

Scène 1

Taha :

« Fatima, demain, va acheter des bottes pour Taha. On va l'envoyer s'éduquer à l'école communale. Il va devenir quelqu'un. »

Des chaussures ? L'école ? Ah ! Le début de mon âge d'or.

J'avais toujours rêvé de porter des bottes.

Je voulais en finir avec ces blessures à force de marcher sur les bris de verre, les morceaux de fer rouillé, les épines et les vieux rails de chemin de fer qui traversaient la campagne.

Les cris pleins d'amour de ma mère retentissaient quand je revenais à la maison, les pieds en sang : « Bien fait pour toi mon chéri ! Ne t'ai-je pas dit des milliers de fois d'arrêter de jouer comme ça ? »

Ma mère, Fatima était une femme qui savait tenir sa maison. Elle savait se débrouiller. Elle n'avait pas de quoi m'acheter des chaussures au prix auquel elles étaient vendues en boutique, une livre !

Elle attendit que le Marocain passe. Il venait vendre des chaussures au village. La paire était à 20 piastres. Elle paya les chaussures avec les huit piastres qu'elle avait et ce qu'elle avait emprunté à Umm Qassim notre voisine.

À ce moment, je compris pour la première fois le sens du mot « pauvreté ». Mon père était handicapé, il avait des difficultés à travailler.

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.

Mon père avait mis tous ses espoirs en moi dès l'instant où il m'envoya à l'école coranique.

Quand j'arrivai à l'école, je passai un examen pour déterminer mon niveau et me mettre dans une classe adaptée. On m'envoya directement en deuxième. C'était la première fois que j'étais la fierté de mon père grâce à mes résultats scolaires.

Nous firent nos premiers pas avec *Baḥr al-luḡa al-'arabiyya*, *Kitāb al-Bustān* d'Is'āf al-Našāšibī qui contenait de leçons de grammaire et toutes les règles de la métrique arabe. La poésie devenait mon plus grand plaisir au monde après que le professeur nous eut lu le vers d'Ibn Rachiq :

La poésie est une bonne chose dont on n'a pas à se cacher

Enseignez à vos enfants les bienfaits pour l'âme

Un nouveau monde s'ouvrit à moi. De Joha à *Kalila et Dimna*, Jules César, Shakespeare et Antara.

Oh, Antar, comme mon père l'aimait ! Parce qu'il était un symbole d'héroïsme et incarnait la grandeur de l'âme. Moi je l'aimais parce qu'il était un poète.

À l'école, nous pouvions choisir un livre par semaine et le prendre avec nous à la maison. Ce n'était pas assez pour moi. Je devins un habitué de la bibliothèque du Hajj Taher.

Chez notre voisin le Hajj Taher, il y avait une étagère recouverte de livres, on appelle ça une bibliothèque. Il louait les livres aux villageois, qui les lisaient et les lui rendaient.

Que Dieu le garde. Il avait le projet de cultiver les gens du village.

Il voulait que les gens lisent pour qu'ils comprennent et renversent le projet de voler tout le pays. Mais c'était comme s'il faisait pipi dans un violon.

Je les écoutais dans le salon de réception de mon père parler de la volonté de voler le pays.

Je riais en moi-même. Comment ça voler le pays ? Ils prévoient de venir la nuit et nous voler le pays pendant notre sommeil, pour nous réveiller et nous rendre compte que l'on dormait sur rien du tout ?

Scène 2

« Félicitations Umm Taha pour la naissance du petit Yousef ! »

« Que Dieu te bénisse, Abou Taha et qu'il grandisse dans la protection de Dieu ! »

La famille s'agrandit.

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 (nous nourrir et nous vêtir), il nous installa à ses côtés dans son salon de réception. Son salon de réception était sa préoccupation principale. La cafetière était prête, tout était prêt à accueillir ses invités et pour qu'ils écoutent ensemble « La vie d'Antar » et les dernières nouvelles dans les journaux.

Le jour où mon frère Yousef vint au monde et bien avant que ma pomme d'Adam ne sorte ou que le duvet de mes moustaches ne pousse, avant même que j'atteigne l'âge de dix ans, je compris que notre maison avait rapidement besoin d'un fournisseur au risque de voir mon père tendre la main pour demander à manger pour ses enfants.

Nos voisins Ahmad et Hussein avaient un gros pick up. Ils achetaient des œufs à la campagne environnante et les vendaient à Haïfa.

Au départ, Ahmad n'aima pas mon idée.

Mais Hussein me dit : « Rassemble tous les œufs que tu peux. On te prend avec nous dans le pick up. Tu pourras les vendre. Tout ce que tu gagnes sera à toi. »

Haïfa !

J'avais déjà visité Nazareth quelques fois. Elle était un peu plus grande que Saffuriya, mais avec un peu plus de mouvement et d'animation, des hôpitaux, l'électricité, une usine de cigarettes, des maisons roses aux fenêtres en verre et un toit en tuiles rouges, un marché, des filles en jupe et un cinéma.

À Saffuriya, c'était les représentants du gouvernement de Londres qui avaient apporté des films. Les hommes du village tendaient une toile entre deux troncs d'arbre sur la place du village. Les Britanniques allumaient le générateur pour faire fonctionner la machine pour les films. Tout le monde se réunissait, petits et grands, pour regarder des films égyptiens...

Les vieilles femmes s'offusquaient et agitaient les mains dans au moment des scènes où le héros et l'héroïne dansaient ensemble ou s'embrassaient. Elles s'indignaient : « Quel outrage ! Quelle honte ! »

Aucune d'elles n'a jamais quitté la séance avant que le mot « Fin » apparaisse à l'écran.

Mais Haïfa, Haïfa est stupéfiante. Une ville. Une vraie ville. Des voitures, des rues éclairées par des lampadaires, des boutiques raffinées, des usines, tous types de passants vêtus de costumes et de cravates. Et... la mer !

À Haïfa, j'ai vu pour la première fois des Arabes et des Juifs se parler, normalement. Pour la première fois j'ai vu des Juifs qui venaient en groupe depuis le kibboutz pour passer une journée en ville. Les garçons et les filles étaient ensemble. Les filles portaient des shorts. Ils avaient des cartes et des gourdes remplies d'eau. C'était la première fois que mes yeux voyaient le genou d'une fille.

À Haïfa, j'ai vu des hommes et des femmes marcher dans la rue main dans la main. Certains étaient même assis au café, discutant ou lisant le journal en buvant un verre. C'était la première fois que je voyais quelqu'un prendre un café seul, payer sa note et s'en aller. C'était bizarre.

À Haïfa, j'ai mangé un houmous à la viande et j'ai bu une limonade. J'ai senti l'odeur de la viande grillée, celle des pots d'échappement des voitures, celle de la peinture mêlée à celle de la mer.

J'ai vu le jordanien, le syrien, l'allemand. J'ai entendu l'anglais, l'arménien, l'hébreu. J'ai entendu de la musique.

Je suis rentré enchanté de Haïfa.

Mais le plus important, c'est le regard de mon père quand je suis arrivé à la maison un billet de cinq livres à la main. À ce moment-là, un policier gagnait à peine quatre livres par mois s'il travaillait pour les Anglais. Les yeux de mon père avaient une expression que je n'avais jamais vue auparavant. Ils étaient emplis de soulagement. Il prit une gorgée du café qu'il était en train de boire et dit : « Fatima, mets à manger sur la table pour Taha. »

Scène 3

Le besoin devint un plaisir. Je commençai à avoir un peu d'argent. J'ouvris un kiosque. La fenêtre de notre salon donnait sur la rue principale. Je remplis les étagères de cigarettes, de chocolats, de confiseries, de chewing-gums et de crayons.

Le sommet de la réussite fût atteint avec un morceau de glace dans une grande bassine, entouré de bouteilles de boissons gazeuses aux arômes d'orange, de pomme et de citron.

Entouré de produits et de marchandises dans le salon, j'étais comme un roi parmi ses joyaux.

J'achetais, je vendais, j'apprenais, j'achetais, je vendais et j'apprenais encore.

Le rire de mon père remplissait à nouveau la maison.

Ma mère s'offrit une jolie robe sans se serrer la ceinture.

Mes frères portaient des chaussures et la viande n'était plus une envie. Et moi, moi, j'étais heureux, très heureux.

Parce que mon succès en affaires et à l'école étaient la raison de ma distinction, j'étais officiellement désigné pour écouter la radio. Les hommes qui venaient chez mon père m'envoyèrent chez mon oncle pour écouter les différentes stations : « La voix du Caire », « La voix de Damas », Radio BBC de Londres, « La voix de Berlin » dont le speaker, Yūnus al-Baḥrī avait une voix douce et belle.

Après l'écoute, je revenais chez mon père, au salon où il est assis. Je faisais le compte-rendu de ce que j'avais entendu, clair comme de l'eau de roche, avec l'enthousiasme d'un supporter de sport. Je racontais à tous les résultats et les prévisions face à la guerre que Berlin et ses alliés avaient déclarée, ainsi que leurs batailles menées contre les Britanniques et inversement. Parmi toutes les stations, celle que je préférais c'était celle de Londres. Je détestais les Britanniques, mais je trouvais qu'ils étaient les plus objectifs. Les hommes du pays étaient divisés en deux groupes : un groupe qui soutenait le Hajj Amin¹⁵⁵⁰ soutenu par Berlin et un autre groupe dont les intérêts convergeaient avec Londres et qui soutenait les Britanniques.

Le chef du groupe en faveur de Londres était le cheikh Saleh qui était aussi notre maire et désigné par le gouvernement londonien.

Le groupe pour Berlin était dirigé par l'avocat Hasan, diplômé de l'université d'Istanbul et financé par les forces de l'Axe.

¹⁵⁵⁰ Voir note 405.

Quand arrivait la nouvelle de la victoire de ce chien de Rommel, l'avocat portait toutes les pièces de son costume et son tarbouche turc et allait pavaner dans les rues du village, alors que le cheikh Saleh, chef du village, ne sortait pas de chez lui pendant une semaine et privait sa famille viande et de dessert.

Quand la nouvelle de la bataille d'Al-Alamein tomba et de la chute de Rommel, le cheikh Saleh sacrifia un agneau en signe de gratitude et invita tout le village à déjeuner. Ce jour-là, l'avocat fronça les sourcils et mangea une assiette de riz blanc à l'eau, sans un morceau de viande en jurant et en insultant Londres et le cheikh Saleh et en lui souhaitant de se faire dévorer par des chiens sauvages le jour où Londres l'emporterait. Malgré tout, on avait l'impression que les deux groupes étaient les supporters deux équipes de football. Personne ne pensait que la guerre changerait ce petit monde.

Scène 4

« Taha, viens, allons chez ton oncle le féliciter. Il a eu une fille... »

Nous allâmes. Nous entrâmes dans la maison, ma mère poussa des youyous, mon père remercia Dieu et embrassa mon oncle.

Ils lurent la Fatiha¹⁵⁵¹ et mon père me dit : « Amira est à toi, mon fils. »

Je me réjouis, je possédai quelque chose. Dès cet instant, je l'aimai.

D'ailleurs, alors que nous rentrions, je dis à mon père : « Si Amira est toujours à moi, pourquoi ne l'avons-nous pas ramenée avec nous ? »

Il sourit et dit : « Quand vous serez grands elle rentrera avec toi à la maison et elle restera chez toi. »

J'avais quatre ans.

Et depuis ce jour, j'attends. Amira grandit. Je grandis.

Mon oncle et sa famille oublièrent l'affaire. Mais moi, je n'ai jamais oublié...

J'eus alors envie devenir un homme le plus vite possible pour elle. Je me mis même à fumer.

Je m'abritais à l'ombre du mûrier toute la journée à attendre qu'elle vienne chez nous ou qu'elle passe à côté de notre maison.

Mais plus que « Comment vas-tu ? » ou « Salut », je ne lui ai jamais rien dit.

Mon Dieu, comme j'étais intimidé quand je la voyais ! Je me faisais aussi petit qu'une fourmi quand elle se trouvait face à moi... C'était une coquine, elle m'avait compris... Et elle jouait le rôle de la récompense difficile à obtenir à la perfection...

Il semble, ô Amira,
Que le soir
Les oiseaux et les fleuves aussi
Se souviennent de leur patrie.
Car à travers un hiver chaud et plaisant
Qui remplit le cœur et la mémoire
De soie et de bourgeons,
Je peux voir l'affliction de l'oiseau

¹⁵⁵¹ Voir note 913, p. 242.

Et la nostalgie des fleuves,
Je peux apercevoir les escadrilles du vide
Creux comme une galerie souterraine,
Je peux assister à la tragédie des cadrans solaires
Pendant qu'ils reculent
Tels des navires qui ont perdu le chemin des ports
Telles des armées qui ont perdu leur chef
Et leur réserve d'eau.¹⁵⁵²

¹⁵⁵² Taha Muhammad Ali, *op. cit.*, p. 79.

Scène 5

Il dit : « Où ? »

Je répondis : « À Nazareth. »

Il demanda : « Pour quoi faire ? »

« - Je voudrais acheter quelques produits pour la boutique.

- Que veux-tu acheter ?

- Comme d'habitude. Du sucre, du riz, du café, quelques sucreries, des sodas et du gaz. C'est Ramadan et l'Aïd approche. On va avoir du travail.

- Ne dépense pas tout ton argent en achats, mets en de côté.

- Mais je voudrais acheter aussi des agneaux pour le pâturage du printemps. »

Il était assis sous le figuier, le réchaud allumé, il préparait le café pour le servir aux invités de la soirée. Il lâcha sa canne de sa main pour la poser contre le tronc de l'arbre. Il sortit un paquet de cigarettes de sa poche et se mit à rouler une cigarette. Il me regarda dans les yeux et me demanda :

« Pourquoi as-tu besoin d'un agneau ? »

« Je m'en occupe pendant les deux semaines qui viennent et je les vends pour l'Aïd. Que veulent manger les gens pour l'Aïd ? On va faire un peu de bénéfice. », lui répondis-je.

Il poursuivit : « Mon fils, le monde va mal et la situation est mauvaise. Les gens s'enfuient de leur maison, Dieu seul sait si notre tour va venir. Garde un peu d'argent de côté, au cas où on en aurait besoin. »

Je répondis : « Aie confiance en Dieu, papa. Tout ira toujours bien pour nous, nous sommes en dehors des lignes de partage. »

« Acre était en dehors des lignes et elle est occupée ! »

J'aperçus Amira assise près de ma mère. Elles préparaient les feuilles de *mloukhiyye*¹⁵⁵³ sur le seuil de la porte. Elle nous entendit.

« Nous ne sommes pas Acre ! »

« Tu crois que tu es meilleur ? Tu crois vraiment que notre village sera traité autrement ? Réfléchis un peu, mon fils. »

¹⁵⁵³ Sorte de mauve dont les feuilles sont comestibles et sont servis avec du riz, du poulet et des croutons de pain selon une recette que l'on trouve en Égypte, en Palestine, en Jordanie au Liban et en Syrie.

Moi, je rêvais de construire un marché à Saffuriya pareil à celui de Nazareth. Je rêvais de construire des boutiques les unes à côté des autres, une enfilade avec une boucherie, une épicerie, un magasin de vêtements et un salon de coiffure, toutes entourées d'arbres fruitiers. Je rêvais de construire des maisons pour les membres de ma famille, pour mes frères et sœurs et leur famille au-dessus des boutiques. Leurs maisons seraient orientées vers l'ouest, rafraîchies à la tombée de la nuit par la brise du crépuscule. Je rêvais d'une maison pour moi et ma femme, Amira...Je rêvais d'une maison pour moi et ma femme...

Peut-être que si Amira n'avait pas été sur le seuil de la porte avec ma mère, je n'aurais pas répondu et aurais obéi. Mais elle était là et je voulais lui montrer que j'étais un homme.

Je désobéi à mon père. J'allai acheter ce dont j'avais besoin : du sucre, du riz, du gaz, du thé, des sucreries et des chèvres. J'avais dépensé tout ce que j'avais. Lorsque j'entraï dans la cour avec les marchandises, je vis mon père qui se tenait debout à l'entrée du salon. Il se tenait appuyé à sa canne. Il me vit, me regarda, hocha la tête, se retourna, entra et ferma la porte.

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, 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.

« Où sont les bêtes ? » Si je m'étais attendu à cette question, j'aurais reculé mon retour de plusieurs années. La réponse de mon père n'attendait pas de réponse. C'était une question si lourde qu'elle aurait pu faire effondrer une montagne. Je n'étais pas une montagne, mais un garçon de dix-sept ans.

Je me tus.

Il se tut.

Il détourna le regard et marcha.

Je marchai.

Nous marchâmes deux jours.

Nous traversâmes la Palestine. Nous arrivâmes au Liban. Il ne posa pas un regard sur moi. Même s'il avait voulu le faire, ses yeux n'auraient pas trouvé les miens.

Je le déçus une fois de plus, mais cette fois-ci, sa déception m'était plus difficile car Amira était là pour assister à ma faiblesse.

Les gens pensaient à la manière dont ils allaient rentrer chez eux et chez nous et moi je pensais à la manière dont j'allais récupérer mes chèvres.

On n'avait pas pleuré

A l'heure du départ

Car on n'avait

Ni temps

Ni larmes,

Et il n'y avait pas d'adieu.

On ne savait pas

Au moment du départ

Que c'était le départ,

Alors comment aurait-on pu pleurer ?¹⁵⁵⁴

¹⁵⁵⁴ Taha Muhammad Ali, *op. cit.*, p. 91.

Scène 7

Alors que j'avais crié de toutes mes forces « Yūyā les enfants » et le plus fort que je pouvais, j'espérais que la réponse remplirait l'espace.

Ma voix sortit, trainante, comme celle d'un poussin, et la réponse vint, traînante comme mon « Yūyā les enfants ».

Qassim, mon ami, se tenait à ma droite. Je l'aimais, même si c'était un garçon à problèmes.

Il était l'unique complice de mon enfance. Son rit emplît encore mes souvenirs.

Il volait l'œuf tout chaud à peine sorti de la poule et l'échangeait contre une cigarette. Nous allions fumer derrière le couvent. Nous expirions la fumée à la manière des hommes qui venaient rendre visite à mon père. Je le suivais en cachette dans les jardins où nous allions voler des fruits. Nous chassions les oiseaux avec une fronde et nous faisons des courses à dos d'âne dans les champs.

Qassim était le meilleur monteur d'ânes. Sa fronde ne l'avait jamais trahi. Je l'aimais, même si un grand nombre ne l'aimait pas.

Quand mon « yūyā » sorti pareil à celui d'un poussin, que ma voix dérailla et que les autres se sont moqués de moi au lieu de répondre, Qassim me prit les mains et me répondit. Il chanta d'une voix cuivrée qui retentit jusqu'à Nazareth : « yūyā les enfants ».

La réponse vint, à la hauteur du « yūyā » et Qassim me regarda et me dit : « Ne t'en fais pas, je suis derrière toi. »

(Silence)

Quand tu es contre moi

Yūyā

Il me serre les mains

Yūyā

Du four de mon grand-père

Yūyā

Nous voulons une man'ūše

Yūyā

Subḥī Būšūšī

Yūyā

Défie al-'Abbūšī.

(Silence)

Tous les gens de Saffuriya ouvrirent leurs fenêtres pour admirer notre « yūyā » depuis leur maison.

Ou plutôt le « yūyā » de Qassim... Du quartier d'al-Za'ārīr à celui d'al-Dakākinī et al-Šināwī. Les gens félicitaient et imploraient le prophète. Ils nous souhaitaient de toujours réussir dans nos études.

Et d'un signe de Qassim, nous nous arrê tâmes à Tell al-Īd, loin d'environ dix ou douze « yūyā » du four de mon grand-père 'Awaḍ. L'odeur des *manā'īš*¹⁵⁵⁵ à l'huile et au thym était délicieuse.

Je me mis à courir, suivant l'odeur, pour arriver au four, je m'arrêtai et criai à mon grand-père :

« - Grand-père, grand-père, je voudrais des *manā'īš* pour moi et les enfants du Yūyā.

- Avec plaisir, combien êtes-vous, mon chéri ?

- Nous sommes... Wāṣīl, Salīm, Saleh, mes cousins les jumeaux de ma tante Amina et 'Aṭā al-Hāšim, Luṭfī al-Saleh aussi, Ibrahim Laḥmd, Qassim et moi.

- Donc dix, d'accord. Voilà dix *manā'īš*, prends. Bon appétit...

Mais n'oublie pas, mon chéri. Je te l'ai répété des centaines de fois : coupe avec Qassim ! »

Qasim,

Je me demande

Où tu es

Je ne t'ai pas oublié

Après toutes ces années

Longues

Comme les murs du cimetière.

Je demande toujours après toi

À l'herbe

Au monticule de sable

Es-tu vivant

¹⁵⁵⁵ Pluriel de *man'ūšē*, voir la note 582, p. 153.

Avec une canne, une silhouette et des souvenirs ?

As-tu pris femme ?

As-tu une tente et des enfants ?

As-tu fait ton pèlerinage ?

Ou t'ont-ils tué

A l'entrée du camp de tôles ?

Ou bien n'as-tu pas grandi

Et t'es-tu arrangé pour rester

Qāsim le garçon de dix ans

Qui court dans les environs

Et rit

Qui saute au-dessus des barrières

Aime les amandes

Et cherche les nids d'oiseaux !¹⁵⁵⁶

¹⁵⁵⁶ Taha Muhammad Ali, *op. cit.*, p. 85-87.

Scène 8

J'entrai chez Al-Bazzi, il était assis sur une chaise à bascule en rotin, au milieu de sa boutique. Il arrangeait les braises pour son narguilé. C'était un homme de forte corpulence. Il était d'une grande famille de Bint Jbeil. Il leva la tête et me fixa. En toute indifférence, il me dit : « Que veux-tu ? »

Ma gorge était aussi sèche qu'une pierre tellement j'avais peur qu'il me jette dehors.

Je me tus un instant qui me parut être une éternité. Je finis par me dire qu'il fallait se lancer et que ce qui devrait arriver arriverait. J'étais obligé de me lancer et parler.

Je dis : « Monsieur, je m'appelle Taha Muhammad Ali. Je suis Palestinien, de Saffuriya. J'en appelle à votre générosité, pour que vous me donniez quelques marchandises. Je passerais la journée à les vendre et le soir je vous rendrais leur prix. Je ne vous échapperais pas, croyez-moi. »

Il leva la tête de son narguilé. Il me scruta des pieds à la tête trois puis quatre fois. Il se racla la gorge et crachat par terre. Il dit : « Aurais-tu l'amabilité de répéter ce que tu viens de dire ? »

J'avalai ma salive et pris une profonde inspiration et dis :

« Monsieur, je m'appelle Taha Muhammad Ali. Je suis Palestinien, de Saffuriya. J'en appelle à votre générosité, pour que vous me donniez quelques marchandises. Je passerais la journée à les vendre et le soir je vous rendrais leur prix. Je ne vous échapperais pas, croyez-moi. »

Jusqu'à aujourd'hui, je ne sais pas pour quelle raison il sourit et me dit : « Prends ce que tu veux. »

Cela faisait quelques semaines que nous étions au Liban. Nous n'avions rien à manger, nous n'avions pas d'argent. Il n'y avait pas de travail. Mon père était accroché à sa canne et ne disait pas un mot.

Je me dis qu'il fallait que je trouve un travail et que je subviene aux besoins de la famille.

Nous ne comprenions pas ce qui se passait et ce qui allait arriver. Certains d'entre nous refusaient de voir la réalité tandis que d'autres avaient conscience de la gravité de la situation.

Bint Jbeil grouillait de réfugiés palestiniens. Chaque jour, de nouveaux réfugiés arrivaient. Personne ne rentrait, au contraire.

Des gens venaient de régions que nous avions traversées sur le chemin, dont les habitants nous avaient offert à boire et à manger. C'était alors à notre tour.

Tout le monde attendait.

Les fonctionnaires des Nations Unies allaient et venaient. Ils prenaient des notes dans leurs cahiers et s'en allaient.

Après avoir gagné la confiance d'Al-Bazzi et qu'il m'ait laissé quelques affaires, j'accrochai un coffre en bois autour à mon cou que je remplissais de produits. Je naviguais entre les gens pour vendre ma marchandise : des peignes, des allumettes, des cigarettes, des rasoirs, de la mousse à raser, du savon, ...

Les gens étaient partis sans prendre l'essentiel.

Je commençais à gagner de l'argent, à gagner un véritable salaire.

Notre situation s'améliorerait, mais un sentiment étrange demeurait. Nous travaillions, nous mangions, nous dormions mais nous ne voulions ni travailler, ni manger, ni dormir. Nous voulions rentrer chez nous.

Mon père restait silencieux. Il refusait de parler, même après que je lui eusse offert une nouvelle cafetière et paquet de café brésilien pour remplacer celui qui était vide. Il ne voulait pas parler.

Un jour, un homme vint et me dit : « Quelqu'un de ton village te cherche. »

C'était un berger de Saffuriya. Il avait trouvé mes bêtes sur le chemin et les avait apportées avec son troupeau jusqu'à Bint Jbeil. Il mit mes chèvres de côté et dit : « Je te rends ce que j'avais pris uniquement pour le garder en sécurité. » Je ne sais pas si le mot « joie » exprime le sentiment qui m'habita à ce moment-là. Mon père plus particulièrement passa les doigts dans ses moustaches et dit : « Donne à ce brave homme ce qu'il mérite pour avoir rapporté nos chèvres. Donne lui-en une. »

C'était la première fois qu'il parlait depuis notre arrivée au Liban.

Le berger jura qu'il ne prendrait rien, pas même l'oreille d'une chèvre.

Après le départ du berger, mon père me demanda d'aller vendre quinze chèvres sur les seize du troupeau. Cette fois, je ne discutai pas. Une heure durant, j'empochai l'argent de la vente. Je rassemblai l'argent et le mis dans la poche intérieure de ma veste. Je rentraí.

Il dit : « Egorgez la bête qui reste et invitez les oncles et toute la famille à dîner. »

Aux amateurs de chasse

Aux passionnés de tir
Ne pointez pas vos fusils
Sur ma joie,
Elle ne vaut pas
Le prix de la cartouche
(Ce serait du gaspillage)
Car ce qui vous semble
Agile et élégant
Comme une gazelle,
Fuyant dans tous les sens
Comme un tinamou,
N'est pas la joie.
Croyez-moi :
Ma joie
N'a rien à voir avec la joie.¹⁵⁵⁷

¹⁵⁵⁷ *Ibidem*, p. 35.

Scène 9

J'étais en train d'empaqueter de la viande pour un client libanais qui me malmenait dans le but de baisser le prix quand j'entendis soudainement mon frère crier au loin : « Taha ! Viens ! Viens ! Il est arrivé quelque chose à Ghazale et papa te demande de tout quitter et de venir immédiatement. »

« Qu'est-ce qu'elle a ? »

« Personne ne sait. Maman l'a trouvée inconsciente sur le seuil de la porte de la maison. »

Je courus, je courus, je courus de toutes mes forces. Je réalisai que j'avais emporté la viande avec moi. Je m'arrêtai, me retournai et le vis debout, la main tendue vers l'avant comme s'il n'osait pas demander sa viande. Je lui lançai le paquet : « Gratuit ! »

Ghazale, gazelle de notre maison, était si belle. Deux nattes encadraient sa taille. Ses yeux étaient grands et elle était mince comme un bambou. Nous étions proches, très proches, tous les deux.

J'arrivai à la porte de la maison et je trouvai mon père appuyé contre le grillage, la tête au sol. J'entrai dans la maison et je trouvai ma mère allongée sur un corps chaud, ses joues s'affaissaient.

« Ghazale ? Qu'est-ce que tu as ? Debout ! Je t'ai apporté trois paires de chaussettes, tu ne m'en as pas demandé deux paires ce matin ? Je t'en ai apporté trois ! »

Elle ne me répondit pas.

Quand le médecin arriva, le corps n'était plus chaud et son visage était recouvert de bleus. C'était incompréhensible.

Ma mère pleura, mon père l'en empêcha : « Non Fatima, non ! C'est la volonté de Dieu. »

(Silence)

De Dieu ?

Le médecin dit : « Les symptômes de ce mal 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 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

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. Un soir, mon père nous appela et dit : « Nous ne pouvons pas rester dans ce pays au risque que votre mère dépérisse. Préparez-vous, demain nous rentrons en Palestine. »

Nous rentrons en Palestine ? Comment ? Ils nous tueront à la frontière. Il nous faut de l'argent. Il nous faut un passeur. Et ensuite, où irons-nous ? Ce n'est pas possible. Allons à Beyrouth, là où il y a du travail.

Il rugit tel un lion : « J'ai dit Palestine, ça veut dire Palestine, mon Dieu ! »

Ma mère frappa à la porte de la propriétaire à qui nous louions la maison et lui dit : « Umm Ahmad, prends soin de Ghazale. »

On ne savait pas

Au moment du départ

Que c'était le départ

Alors comment aurait-on pu pleurer ?

On n'avait pas veillé

(Ni dormi)

La nuit du départ.

Cette nuit-là

On n'avait ni nuit ni feu,

Et la lune était absente.¹⁵⁵⁸

¹⁵⁵⁸ *Ibidem*, p. 91.

Scène 10

Je n'ai pas dit au revoir à Amira. Je ne l'ai pas saluée. J'ai dit au revoir à tout le monde. Mais je suis sûr qu'elle a reçu une partie de mes adieux.

Nous arrivâmes. Le pays avait changé. Même l'air n'avait plus la même odeur. On nous dit qu'il n'était pas possible de rentrer à Saffuriya. On nous dit que le pays ne s'appelait plus Palestine, mais Israël. Nous frappâmes à la porte de proches qui vivaient à Reineh¹⁵⁵⁹.

On nous dit qu'il fallait graisser la patte d'une connaissance du gouverneur militaire pour qu'il nous sorte des papiers d'identité.

On nous dit que si le gouvernement nous attrapait sans papiers, nous serions refoulés à la frontière.

Effectivement, le *mukhtar* était un ami du gouverneur militaire.

Dès le premier jour, il avait dit à mon père qu'il s'occuperait de nos papiers. Mais que mon père devait accepter de venir à un dîner donné chez lui en l'honneur du gouverneur militaire afin de le présenter et de sympathiser avec lui.

« Non ! Je n'accepterai pas de me trouver dans la même pièce que lui. Nous attendrons. »

Traîtresse est cette terre
Elle ne se souvient pas de l'amour
Et n'est pas digne de confiance.
Cette terre est une traînée
A 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.

¹⁵⁵⁹ Voir note 844.

Les visiteurs

Des marins et des usurpateurs

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 mère

Est l'unique raison

Qui me lie, comme un nœud, à cette traînée.¹⁵⁶⁰

¹⁵⁶⁰ Taha Muhammad Ali, *op. cit.*, p. 71-75.

Scène 11

Après que mon père ait dîné avec le gouverneur et que le gouverneur nous ait délivré des papiers d'identité, nous comprimes que nous n'avions rien à faire à Reineh. Nous prîmes nos affaires et louâmes une chambre dans le marché de Nazareth.

Nous ne savions pas ce qui allait nous arriver. Nous voulions vivre et rester dans notre pays.

Les racines de la lutte pour la survie sont plus fortes que la raison. L'humiliation vaut mieux que la mort. Si elle ne dure pas trop longtemps.

Je commençai à attendre Amira. J'accrochai un coffre en bois plein de marchandises à mon cou et je vaquais parmi les gens à l'arrêt de bus.

Mais les lois israéliennes pour la surveillance de la vente et du commerce me menèrent plusieurs fois en prison pour trafic. Et j'attendais Amira.

J'ouvris un stand de falafel, avec les gains de la vente j'achetai le dictionnaire Tāğ al-'arūs pour le prix d'un dounam¹⁵⁶¹ de terre et des livres d'apprentissage de l'anglais pour autodidactes. J'appris tout seul l'anglais. Et j'attendais Amira.

Je fermai le stand car les gains n'étaient pas à la hauteur de la fatigue. Je m'associai avec mon ami Anis pour acheter une boutique dans le centre. Au bout d'un an, Anis me vendit sa part.

Durant cette année, j'entendis pour la première fois une symphonie de Beethoven et je décidai d'apprendre à jouer du violon. Et j'attendais Amira.

Ma mère me répétait : « Taha, mon chéri, tu ne veux pas rendre ta mère heureuse et te marier ? Tu vas avoir vingt ans mon chéri. »

Je fis la connaissance de l'écrivain Michel Haddad, le rédacteur en chef de la revue *Al-Muğtama'*. Je fermai l'épicerie et ouvris une boutique de souvenirs que je vendais aux touristes et aux pèlerins en visite dans la ville de la bonne nouvelle : un Musulman vendait des souvenirs chrétiens à des Juifs. Et j'attendais Amira.

Ma mère me répétait : « Ca suffit maintenant Taha, marie toi ! Tu vas avoir vingt-cinq ans ! »

¹⁵⁶¹ Voir note 912.

Soudainement, je tombai malade. Je jaunis et je crachai du sang. On m'emmena à l'hôpital autrichien. J'avais la tuberculose. Le docteur Könitzer me dit : « Il faut rester à l'hôpital. Quelques mois peut-être, mais il faut rester. » Et j'attendais Amira.

Je poursuivais les leçons d'anglais à l'hôpital et je lisais beaucoup de littérature arabe moderne. J'arrêtai les leçons de violon, mais je continuai d'attendre Amira.

Dix mois... dix longs mois. C'était la première fois de ma vie que j'étais mis à l'épreuve de la maladie et de la vie.

Je sortis de l'hôpital.

Je revins à la boutique et Michel aussi. Et j'attendais Amira.

Et ma mère me disait : « Bouge-toi un peu, Taha. Tu es devenu un homme et ta santé est revenue. Marrie-toi. »

Mais moi, j'attendais Amira. Je ne me marierais avec personne d'autre qu'elle.

Ma boutique était devenue un salon littéraire. Rachid, Emile, Hanna venaient, des lycéens aussi : Mahmoud, Samih et d'autres. Je commençai à écrire. Et j'attendais Amira.

J'écrivis des nouvelles. Ce n'était pas ce que je voulais écrire. Et j'attendais Amira. Et ma mère me disait : « Taha, tu fais attendre tes frères, ils ne se marieront pas avant toi ! Tu vas avoir trente ans ! Ne leur ferme pas le passage.»

Un jour, un homme qui revenait du pèlerinage à la Mecque vint chez nous. Il avait rencontré des membres de la famille restés au Liban. Ils lui avaient donné une lettre pour nous. Tout le monde était en bonne santé et la famille était réunie à Ain al-Hilweh. On leur manquait et ils priaient pour nous jour et nuit. Ah, et Amira s'était mariée.

Ce cœur finira par sécher

Et les fleurs le quitteront

La beauté et les oiseaux l'abandonneront

Et les ailes en finiront de lui !

Ce cœur va sécher

Comme la nacre sèche

Et il se videra

Des fantômes qui l'habitent.

Scène 12

Je me souviens. Il était allongé sur son lit et nous étions réunis autour de lui, comme dans une scène de film. Il dit, en essayant de se relever :

« Je voudrais vous faire mon testament. ». Nous répondîmes : « Ne parle pas de malheur ! ». Il répondit : « Je sens que mon heure est proche. J'ai un testament pour chacun de vous. ». Il demanda à l'un de mes frères de rembourser ses dettes et au deuxième de se marier. Quand mon tour arriva, il me dit : « Je n'ai rien pour toi ». Je répondis : « Mais... Tu n'as rien à me dire ? Je ne suis pas ton fils ? » Il se frotta les yeux et la garda clos un long moment.

Il ouvrit les yeux et dit : « Toi, tes rêves sont grands. Ils sont plus grands que n'importe quel testament que je pourrais te léguer. »

Et il se mit à pleurer.

(Silence)

Je cachai mes larmes : « Tu ne peux pas, papa. Tu dois me livrer ton testament. »

Il me répondit : « La seule chose que je puisse te dire est que tes rêves sont plus grands que tout. »

Lors du départ

Je suis étonnant

Je ne dis pas au revoir

A ce qui appartient au monde

Je les perds

Pour toujours !

(« Le quatrième poème » commence à ce moment. Les mots sortent difficilement de la bouche de Taha. Il empêche les mots de sortir mais certains sortent de temps en temps. C'est un combat entre lui et la parole qui finit par l'emporter.)

J'étais marié à la personne qui deviendrait la compagne de ma vie et mon plus cher lecteur. Elle m'avait donné Nizar et Leila. Nizar était décédé et avait été remplacé par Ousama.

À l'hiver

D'étranges oiseaux migrateurs arrivent

J'avais ouvert une boutique dans Casanova¹⁵⁶².

Et acheté une grande maison pour ma famille

Tu viendras avec une colombe d'olivier

Colombe charmante

Colombe parfumée

Colombe gracieuse douce et inquiète¹⁵⁶³

Je ne sais pas si c'est la mort de mon père, ses dernières paroles ou la défaite de 67¹⁵⁶⁴, mais j'écrivis mes premiers poèmes. Trois poèmes !

Lieu perdu et inconnu

Cette voix qui m'atteint¹⁵⁶⁵

Ils sortirent de l'ombre et furent publiés.

J'étais persuadé que personne n'avait envie de lire ce que j'écrivais.

Ni les larmes de joie de l'avoir retrouvée

Ni les larmes de ma peur¹⁵⁶⁶

Tout le monde aima et me demanda d'écrire encore.

Elle nous reconnaîtra et elle pleurera

Elle se souviendra de nous et pleurera¹⁵⁶⁷

Mais j'arrêtai d'écrire.

Je ne sais pas pourquoi j'arrêtai d'écrire. C'était peut-être à cause de l'immobilisme social, ou la nouvelle structure de mes vers, ou encore les sujets que je choisissais et qui n'étaient pas communs, ou bien mes enfants que je voyais grandir et qui remplissais ma vie.

Mais soudain elle partira

Comme elle est venue

Car l'hiver

Qui l'a amenée¹⁵⁶⁸

¹⁵⁶² Voir 1061, p. 280

¹⁵⁶³ Taha Muhammad Ali, *op. cit.*, p. 49.

¹⁵⁶⁴ Voir note 216.

¹⁵⁶⁵ Taha Muhammad Ali, *op. cit.*, p. 51.

¹⁵⁶⁶ *Ibidem*, p. 53.

¹⁵⁶⁷ *Ibidem*, p. 55.

Arriva Septembre noir¹⁵⁶⁹ et Nasser¹⁵⁷⁰ décéda. Vint la guerre de 73¹⁵⁷¹, le jour de la Terre¹⁵⁷². Et Sadate se rendit à la Knesset¹⁵⁷³. Je fus atteint d'acromégalie.

Mes membres se mirent à grandir, rapidement. Je consultai un médecin qui m'annonça que mon cœur était en train de s'hypertrophier et que cette maladie était mortelle. Il m'opéra à cœur ouvert et me sauva la vie. Mais il avait probablement ouvert des portes que j'avais fermées à mon cœur.

Dès que je la verrai, je la reconnaîtrai

Je reconnaîtrai les colliers des catastrophes

Autour de son tendre cou¹⁵⁷⁴

J'étais assis à l'entrée de la boutique quand je lus : « Nous tuerons l'idée. Nous tuerons l'idée de peuple palestinien. » Le *Jerusalem Post* écrivit que les forces de Sharon étaient aux portes de Beyrouth, que la frappe serait fatale cette fois-là et que le camp de Ain al-Hilweh serait réduit à un tas de cendres et de manière systématique.

Alors elle se réveillera

Et terrorisée elle pleurera¹⁵⁷⁵

Les troupes de Sharon¹⁵⁷⁶ n'avaient rien laissé à Ain al-Hilweh après l'avoir bombardé. Le camp était maintenant un champ de deux kilomètres de tas débris, d'ordures pourries et puantes et de loques.

Ain al-Hilweh... Amira... Ain al-Hilweh... Amira... Amira... Ain al-Hilweh... Amira... Ain al-Hilweh... Ain al-Hilweh... Amira... Amira... Ain al-Hilweh... Saffuriya... Amira... Ain al-Hilweh...Saffuriya... Amira... Amira... Amira... Amira...

¹⁵⁶⁸ *Ibidem*.

¹⁵⁶⁹ Voir note 409.

¹⁵⁷⁰ Voir note 410.

¹⁵⁷¹ Voir note 411.

¹⁵⁷² Voir note 412.

¹⁵⁷³ Voir note 413.

¹⁵⁷⁴ Taha Muhammad Ali, *op. cit.*, p. 51.

¹⁵⁷⁵ *Ibidem*, p. 57.

¹⁵⁷⁶ Voir note 414.

Scène 13

Amira,
Lorsque nos aimés s'en vont
Comme toi
Une migration sans fin commence en nous
Une certitude nous accompagne
Que tout ce qui est beau
En nous et autour de nous,
Excepté la tristesse,
S'en va
Sans jamais revenir.
Les grenadiers
Dont tu aimais les fleurs
Leurs branches se sont ramollies
Et les ombres les ont quittées,
Le chemin, les quinquinas
Et les ruisseaux
Tous sont partis
Après ton départ
Et ne sont plus jamais revenus.
En hiver
Arrivent les oiseaux étranges cherchant refuge
Parmi eux des cailles
Aux ailes colorées
Des oiseaux de proie
Et des oiseaux frêles et tristes
Qui nous captivent par leur bonté
Ils ramassent cailloux et graines
Tremblent sous le coup du froid
Et d'un profond sentiment d'exil.

Mais tous ces oiseaux partent soudainement

Ils viennent soudain en hiver

Et soudain ils s'en vont avec lui.¹⁵⁷⁷

¹⁵⁷⁷ Taha Muhammad Ali, *op. cit.*, p. 47-49.

Scène 14

C'est étrange... C'est étrange ce sentiment avec cette poésie. Comme si après l'avoir composée, je compris qui j'étais. Je me réconciliai avec moi-même, avec Amira, avec mon père, avec la terre entière.

Je compris ce que j'avais enfoui en moi depuis cinquante ans. J'avais trouvé avec la force de ce qui s'imposa à moi. La poésie s'imposa à moi. J'acceptais l'idée que j'étais un poète.

Je crus mon père, mes rêves étaient plus grands que n'importe quel testament qu'il aurait pu me léguer.

À partir de ce jour, je me fis la promesse de ne jamais cesser d'écrire.

Avec ce petit stylo

À bille

Je vais dessiner l'univers

Et écrire le monde !

J'écriai l'amour et la mort

Je peindrai la tristesse et la joie

Je décriai le ravissement, l'éclair et l'œillet.

Je raconterai à l'Humanité

Sa légende

Son enfance et ses jeux.

Je lui parlerai :

De ses enjambées automatiques

Pour faire vrombir de plaisir le train express !

Il m'encourage

Une fois, j'ai vu

Depuis une petite fenêtre

Sur un mur épais

L'horizon et la mer

Et j'ai vu le ciel

Et le visage de Dieu

Comme tu assistes à ta fin !

Les magazines ont commencé à écrire, et les journaux aussi. Les chercheurs et les universitaires se sont présentés à la boutique. Et moi, j'étais un poète. J'étais un poète.

Scène 15

Samih m'appela et me dit : « Prépare-toi, nous allons à Londres pour un récital poétique de tous les poètes arabes ». Je lui répondis : « Et qu'est-ce qui m'est demandé ? »

Il dit : « Demandé ? Tu viens et tu récites des poèmes. »

Londres ? Moi à Londres ? Moi au pays de la BBC ?

Moi dans le pays du speaker qui nous avait annoncé la chute de Rommel pendant la seconde guerre mondiale ?

Moi à Londres ? Moi qui lis des poèmes ? Devant tous les grands poètes arabes ?

Nous arrivâmes à Londres. Et d'ailleurs, l'été à Londres est comme à Nazareth. La même chose. Vraiment, tous les poètes arabes étaient là.

Nizar¹⁵⁷⁸, Ounsi¹⁵⁷⁹, Mahmoud. Tout le monde parlait, ils étaient à l'aise. J'étais mort de peur.

Vint le jour du récital au cours duquel Samih devait me présenter. J'étais assis, sûr que ma serviette se trouvait à côté de moi, avec toutes les feuilles à l'intérieur, tous les poèmes. Je me répétais l'introduction que je voulais faire avant de réciter mes poésies. Je pensais à ce que je voulais dire sur l'importance des liens entre nous et nos Frères arabes, que notre gloire était encore là. Je voulais parler de cette rencontre, de son importance et de la place qu'elle tenait dans nos esprits.

Ah ! Je voulais envoyer mes salutations à la famille et à la famille de la famille en exil.

J'étais plongé dans mes pensées quand le présentateur m'appela.

Les applaudissements n'étaient pas aussi enthousiastes que l'appel du présentateur.

Personne ne me connaissait.

Je me levai et me mis à marcher en direction de l'estrade. Mais j'eus l'impression que quelque chose m'empêchait d'avancer, comme un enfant qui me tirait vers l'arrière.

La salle se mit à rire.

Je ne comprenais pas.

À chaque nouveau pas, la salle riait un peu plus.

Je regardais mes pieds.

¹⁵⁷⁸ Pour Nizar Qabbani (نزار قبّاني, 1923-1998) est un poète syrien considéré comme l'un des plus grands poètes arabes de la période contemporaine.

¹⁵⁷⁹ Pour Ounsi El Hage (أنسي الحاج, 1937-2014) est un poète et journaliste libanais.

La boucle de ma sandale était coincée.

La salle n'arrêtait pas de rire. J'ouvris la serviette. Le public applaudit très fort.

J'arrivai sur l'estrade, je ne sais pas encore comment, tellement j'étais gêné.

Bien entendu, ce n'était plus la peine d'introduire mes poésies comme je l'avais prévu. Je me tus.

J'ouvris la serviette pour récupérer mes feuilles.

Quoi ? Pas de feuilles. Où sont les feuilles ? Où sont les poèmes ? Ils étaient encore là une minute plus tôt, j'avais vérifié.

La salle s'esclaffa.

Samih se leva pour m'aider à trouver les feuilles. Il ouvrit la serviette, les feuilles étaient là, exactement là où j'avais cherché.

La salle s'étouffa de rire. Je souris timidement pour m'excuser

Je me mis à lire la première page qui m'était tombée sous la main.

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 !¹⁵⁸⁰

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.

¹⁵⁸⁰ Taha Muhammad Ali, *op. cit.*, p. 31-33.

Annexe 8 : Représentations

17 novembre 2012

Théâtre Antoine Vitez, Théâtre des Quartiers d'Ivry - Centre Dramatique National du Val-de-Marne, Ivry

Antigone de Palestine

de : Abd al-Rahim Badawi (texte arabe) Adel Hakim (texte français)

mise en scène : Adel Hakim

scénographie et lumière : Yves Collet

musiques : trio Joubran

avec : Hussam Abu Eisheh, Alaa Abu Gharbieh, Kamel El Basha, Mahmoud Awad, Yasmin Hamaar, Shaden Salim, Daoud Toutah

5 octobre 2013

TNP/El-Hakawati, Jérusalem

"حقائق" (« Des vérités »)

de : Arthur Milner

avec : Kamel El Basha, Abdelfattah Abousrour, Amer Khalil

2 novembre 2013

TNP/El-Hakawati, Jérusalem

"في ظلّ الشهيد" (« Dans l'ombre du martyr »)

de : François Abu Salem et Paula Fünfeck

avec : Waseem Khair

8 novembre 2013

TNP/El-Hakawati, Jérusalem

"شخصية هامة" (« Une personnalité importante »)

de : Husām Ğuwayls

avec : Husām Ğuwayls

Mise en scène : Micheline Šamsūm

9 novembre 2013

Is'āf al-Ṭufūla, Hébron

"رحلة حنظلة"

de : Mohammed Eid, à partir du texte de Saadallah Wannous

production Théâtre Ashtar

14 novembre 2013

Dār al-Nadwa al-duwaliyya, Bethléem

"باي باي جيلو" (« Bye bye Gillo »)

avec : Ata Nasser, Eid Aziz, Nicolas Zreineh

scénographie : Rami Arida

production scénographique : Issam Risamawi et Rami Arida

direction et mise en scène : Bashar Murkus

1er décembre 2013

TNP/El-Hakawati, Jérusalem

"ركب", (*À portée de crachat*)

de : Taher Najib

avec : Taher Najib

3 décembre 2013

TNP/El-Hakawati, Jérusalem

"فيدرا-الطيور" (« Phèdre/Les oiseaux »)

création théâtrale : Jean-Paul Sastre

d'après le texte de : Frédérique Boyer

avec : Hiam Abbas, Murad Hassan

6 décembre 2013

TNP/El-Hakawati, Jérusalem

"3 في 1" (« Trois en un »), production Théâtre Naam, Hébron

représentation annulée car Raed Shiokhi n'a pas obtenu d'autorisation de la part des autorités israéliennes. Pour remplacer la représentation, un documentaire sur le théâtre d'Hébron est diffusé dans la Grande salle du Théâtre National Palestinien, et une discussion avec Ihab Zahde, qui a obtenu l'autorisation, est organisée

20 décembre 2013

TNP/El-Hakawati, Jérusalem

"نصّ كيس رصاص" (« Un demi sac de plomb »)

de : Kamel El Basha

avec : Reem Talhami, Raġā'ī Şandūqa, Kan'ān al-Ġūl et 'Abd al-Salām 'Abdūh

mise en scène : 'Abd al-Salām 'Abdūh

13 février 2014

TNP/El-Hakawati, Jérusalem

"الشقيق" (« L'autre moitié »)

de : à partir du texte de Ghassan Kanafani « Une feuille d'Al-Tireh » ("ورقة من الطيرة")

mise en scène : 'Imād Mitwallī

avec : Aḥmad Abū Sal'ūm, Amer Khalil

3 avril 2014

TNP/El-Hakawati, Jérusalem

"أرقّ الجميلة النائمة" (« L'insomnie de la belle endormie »)

de : 'Abd al-Raḥīm Alawji

avec : Kamel El Basha, Shaden Saleem, Rubā Bardawīl, Muḥammad Bāšā, Kan'ān al-Ġūl

8 avril 2014

TNP/El-Hakawati, Jérusalem

"حصار" (« Siège »)

De : Waseem Khair, à partir du poème de Mahmoud Darwich « État de siège » ("حالة حصار")

avec : Rūlā Mīlād 'Āzār, Iliyās Ġarzaẓī, Aşīl Abū Warda, Ḥusayn al-Ḥarfānī, Malak Amar, Ḍiyā' Muġrabī, Sīrat Faḥḥūrī, Māriyā Ḥulū, Nūr Zu'bī, Waseem Khair

19 avril 2014

TNP/El-Hakawati, Jérusalem

"أرقّ الجميلة النائمة" (« L'insomnie de la belle endormie »)

de : 'Abd al-Raḥīm Alawji

avec : Kamel El Basha, Shaden Saleem, Rubā Bardawīl, Muḥammad Bāšā, Kan'ān al-Ġūl

30 avril 2014

Théâtre Naam, Hébron

"خيل تايه" (« Les chevaux de Tayha »)

de : Adnan al-Awda

mise en scène : Ihab Zahde

avec : Reem Talhami, Muhamed Titi, Yasmin Hamaar, Raed Shiokhi, Hanin Tarabay

6 mai 2014

Dār al-Nadwa al-duwaliyya, Bethléem, 19h00

"أخوات شكسبير" (« Les soeurs de Shakespeare »)

de : Pietro Floridia

mise en scene : Pietrop Floridia

adaptation pour le texte arabe : Mirna Sakhle

avec : Adeeb Safadi, Mirna Sakhle, Raida Ghazale, Rim Talhami

12 mai 2014

Université de Haïfa

"خربة بيت ليد" (« Les ruines de Bayt Līd »)

mise en scène et jeu : Khalifa Natur

13 mai 2014

Université de Haïfa

"حصار" (« Siège »)

de : Waseem Khair, à partir du poème de Mahmoud Darwich « État de siège » ("حالة حصار")

avec : Rūlā Mīlād 'Āzār, Iliyās Ġarzaẓī, Aṣīl Abū Warda, Ḥusayn al-Ḥarfānī, Malak Amar, Ḍiyā' Muğrabī, Sīrat Faḥḥūrī, Māriyā Ḥulū, Nūr Zu' bī, Waseem Khair

14 mai 2014

Université de Haïfa

"الزمن الموازي" (« Le temps parallèle »)

texte et mise en scène : Bashar Murkus

décor : Majdala Khoury

musique : Faraj Sleiman

avec : Henry Andrawes, Ayman Nahas, Shaden Kanboursa, Shadi Fakhr al-Din, Khwala Ibraheem

17 mai 2014

Kafar Bir'am

"طه" (« Taha »)

mise en scène : Youssef Abou Warda

de et avec : Amer Hlehel

18 mai 2014

TNP/El-Hakawati, Jérusalem

"خيل تايه" (« Les chevaux de Tayha »)

de : Adnan al-Awda

mise en scène : Ihab Zahde

avec : Reem Talhami, Muhamed Titi, Yasmin Hamaar, Raed Shiokhi, Hanin Tarabay **mardi**

20 mai 2014

TNP/El-Hakawati, Jérusalem

"الزمن الموازي" (« Le temps parallèle »)

texte et mise en scène : Bashar Murkus

décor : Majdala Khoury

musique : Faraj Sleiman

avec : Henry Andrawes, Ayman Nahas, Shaden Kanboursa, Shadi Fakhr al-Din, Khwala Ibraheem

11 juillet 2014

Centre Européen de la Poésie – Avignon, Festival OFF

"ركب", (*À portée de crachat*)

de : Taher Najib

avec : Taher Najib

12 août 2014

TNP/El-Hakawati, Jérusalem

"أرق الجميلة النائمة" (« L'insomnie de la belle endormie »)

de : 'Abd al-Raḥīm Alawji

avec : Kamel El Basha, Shaden Saleem, Rubä Bardawīl, Muḥammad Bāšā, Kan‘ān al-Ġūl

2 septembre 2014

Théâtre Al-Kasaba, Ramallah

"رجال في الشمس" (*Des hommes dans le soleil*)

de : Ghassan Kanafani

adaptation et mise en scène : Bashar Murkus

assistant : Hussam al-Azza

Lumière : Muazz Il Jube

Musique : Wadi SHahbarat

Graphic Design : Alla Khanjar

Assistant de production : Mays Assi

avec : Shams Assi, Malak Abu Gharbiyye, Suhaib Abu Khashan, Shiply Al Baw, Thaer Thaher, Rabi Hanani, Fares Abu Saleh

4 septembre 2014

Théâtre Ashtar, Ramallah

"مونولوجات غزة" (*Les monologues de Gaza*)

avec : Sāšā Al-Aṣḃaḃ, Dāliyā Sa‘īd, Walīd Ḥantūlī, Dārā Afīdī, Firās Abou Taha, Asīl Sābā

mise en scène : Bayān Šabīb

9 septembre 2014

Centre culturel de Wādī al-Ḥaddāda, Amman

"نحننا هيك" (« Nous sommes ainsi »)

de et avec : Manal Ghneim

10 septembre 2014

Théâtre al-Balad, Amman

"الزاروب" (« L'allée »)

de et avec : Samia Qazmouz Bakri

mise en scène : Fouad Awad

11 septembre 2014

Théâtre al-Balad, Amman

"طه" (« Taha »)

mise en scène : Youssef Abou Warda

de et avec : Amer Hlehel

29 novembre 2014

Salle Edward Saïd, Ramallah

"في ظلّ الشهيد" (« Dans l'ombre du martyr »)

de : François Abu Salem et Paula Fünfeck

avec : Waseem Khair

2 décembre 2014

TNP/El-Hakawati, Jérusalem

"نصّ كيس رصاص" (« Un demi sac de plomb »)

de : Kamel El Basha

avec : Reem Talhami, Raġā'ī Şandūqa, Kan'ān al-Ġūl et 'Abd al-Salām 'Abdūh

mise en scène : 'Abd al-Salām 'Abdūh

11 décembre 2014

TNP/El-Hakawati, Jérusalem

"في ظلّ الشهيد" (« Dans l'ombre du martyr »)

de : François Abu Salem et Paula Fünfeck

avec : Waseem Khair

17 décembre 2014

TNP/El-Hakawati, Jérusalem

"طه" (« Taha »)

mise en scène : Youssef Abou Warda

de et avec : Amer Hlehel

28 décembre

TNP/El-Hakawati, Jérusalem

"نصّ كيس رصاص" (« Un demi sac de plomb »)

de : Kamel El Basha

avec : Reem Talhami, Raġā'ī Şandūqa, Kan'ān al-Ġūl et 'Abd al-Salām 'Abdūh

mise en scène : 'Abd al-Salām 'Abdūh

11 janvier 2015

TNP/El-Hakawati, Jérusalem

"أرقّ الجميلة النائمة" (« L'insomnie de la belle endormie »)

de : 'Abd al-Raḥīm Alawji

avec : Kamel El Basha, Shaden Saleem, Rubā Bardawīl, Muḥammad Bāšā, Kan'ān al-Ġūl

17 avril 2015

Dār al-Nadwa al-duwaliyya, Bethléem

"حصار" (« Siège »)

de : Nabil Al-Rae

avec : Alaa Abu Gharbieh, Faisal Abu Alheja, Ghantus Wael, Hassan Taha, Motaz Malhees, Rabee Hanani

24 avril 2015

Théâtre Al-Laz, Acre

"في ظلّ الشهيد" (« Dans l'ombre du martyr »)

de : François Abu Salem et Paula Fünfeck

avec : Waseem Khair

14 mai 2015

Théâtre Naam –Ancien bâtiment de Bayt al-ṭifl al-filasṭīnī, Hébron

3 en 1

Directeur et scénographie : Ihab Zahde

Texte basé sur les improvisations des comédiens

Avec : Raed Shyoukhi, Mohammad Titi, Ihab Zahde Nabil al-Rae

Technique : Hammam Amro

27 juin 2015

Théâtre Al-Midan, Haïfa

"الزمن الموازي" (« Le temps parallèle »)

texte et mise en scène : Bashar Murkus

décor : Majdala Khoury

musique : Faraj Sleiman

avec : Henry Andrawes, Ayman Nahas, Shaden Kanboura, Shadi Fakhr al-Din, Khwala Ibraheem

2 février 2016

Université de Bethléem, festival François Abou Salem

"في ظلّ الشهيد" (« Dans l'ombre du martyr »)

de : François Abu Salem et Paula Fünfeck

avec : Waseem Khair

3 février 2016

Université de Bethléem, festival François Abou Salem

"الزاروب" (« L'allée »)

de et avec : Samia Qazmouz Bakri

mise en scène : Fouad Awad

3 février 2016

TNP/El-Hakawati, festival François Abou Salem, Jérusalem

"طه" (« Taha »)

mise en scène : Youssef Abou Warda

de et avec : Amer Hlehel

4 février 2016

Université de Bethléem, festival François Abou Salem

"طه" (« Taha »)

mise en scène : Youssef Abou Warda

de et avec : Amer Hlehel

5 février 2016

Centre culturel Alrowwad, camp d'Aida

"رجال في الشمس" (« Des hommes dans le soleil »)

De : Saïd Salame, Théâtre de la Ville

20 juin 2016

Théâtre Ahstar, Ramallah

"مونولوجات سورية" (« Les monologues syriens »)

de : création collective du Théâtre Ashtar

Avec : Imane Aoun et Edward Muallem

15 juillet 2016

Théâtre Al-Midan, Haïfa

"عزا" (« Condoléances »)

de : Amir Nizar Zuabi, écriture collective

avec : Henry Andrawes, Amer Hlehel, Khalifa Natour, Faraj Sleiman, Mahmoud Shalaby, Adib Safady, Wael Wakeem

musique : Farağ Sulaymān

mise en scène : Amir Nizar Zuabi

20 août 2016

TNP/El-Hakawati, Jérusalem

"عزا" (« Condoléances »)

de : Amir Nizar Zuabi, écriture collective

avec : Henry Andrawes, Amer Hlehel, Khalifa Natour, Faraj Sleiman, Mahmoud Shalaby, Adib Safady, Wael Wakeem

musique : Faraj Sleiman

mise en scène : Amir Nizar Zuabi

11 janvier 2017

Manufacture des Oeillets, Théâtre des Quartiers d'Ivry - Centre Dramatique National du Val-de-Marne, Ivry

Antigone de Palestine

de : Abd al-Rahim Badawi (texte arabe) Adel Hakim (texte français)

mise en scène : Adel Hakim

scénographie et lumière : Yves Collet

musiques : trio Joubran

avec : Hussam Abu Eisheh, Alaa Abu Gharbieh, Kamel El Basha, Mahmoud Awad, Yasmin Hamaar, Shaden Salim, Daoud Toutah

3 février 2017

Manufacture des Oeillets, Théâtre des Quartiers d'Ivry - Centre Dramatique National du Val-de-Marne, Ivry

"ورد وياسمين" (« Des Roses et du Jasmin »)

de : Adel Hakim

avec : Hussam Abu Eisheh, Alaa Abu Gharbieh, Kamel El Basha, Yasmin Hamaar, Faten Khoury, Sami Metwasi, Lama Namneh, Shaden Salim, Daoud Toutah

5 février 2017

Théâtre Al-Midan, Haïfa

"أماكن أخرى" (« D'autres lieux »)

de : Bashar Murkus

avec : Raaeda Ghazale, Shaden Kanboura, Khoulood Tannous, Henry Andrawes, Hussam al-Azza

4 mars 2017

Théâtre National de Strasbourg

"ورد وياسمين" (« Des Roses et du Jasmin »)

de : Adel Hakim

avec : Hussam Abu Eisheh, Alaa Abu Gharbieh, Kamel El Basha, Yasmin Hamaar, Faten Khoury, Sami Metwasi, Lama Namneh, Shaden Salim, Daoud Toutah

3 août 2017

TNP/El-Hakawati, Jérusalem

"نصّ كيس رصاص" (« Un demi sac de plomb »)

de : Kamel El Basha

avec : Reem Talhami, Raḡā'ī Ṣandūqa, Kan'ān al-Ġūl et 'Abd al-Salām 'Abdūh

mise en scène : 'Abd al-Salām 'Abdūh

Annexe 9 : Entretiens

22 février 2012

Abdelfattah Abousrou, Centre culturel Alrowwad, Camp d'Aida, Bethléem.

2 mars 2012

Mas'ūd Hamdan, Haïfa.

4 mars 2012

Maḥmūd Abou Ḥašhhāš, Théâtre al-Kasaba, Ramallah.

5 mars 2012

Fathī 'Abd al-Raḥmān, Association pour le Théâtre populaire, Ramallah.

6 mars 2012

Iman Aoun, Théâtre Ashtar, Ramallah.

5 septembre 2013

Ihab Zahde, Théâtre Naam, Hébron.

5 novembre 2013

Hussam al-Azza, Bethléem.

3 décembre 2013

Rami Khader, Théâtre Diyar, Bethléem.

3 décembre 2013

Mitri Raheb, Dar al-Kalima, Bethléem.

11 décembre 2013

Jamal Rozzi et Marianne Blume, du Théâtre des Jours de Gaza, Jérusalem.

18 décembre 2013

Rami Khader, Théâtre Diyar, Bethléem.

5 mars 2014

Muḥammad al-Šūlī, Ligue des Artistes Palestiniens au Liban, Beyrouth.

5 mars 2014

Mahmoud Hourani, Fondation arabe pour les marionnettes, Beyrouth.

6 mars 2014

Jamal Hidawi et Ahmad al-Ḥaṭīb, Théâtre de Chatila et de Ain al-Hilweh, Chatila.

6 mars 2014

Yousef al-Kabra, Beyrouth.

12 mars 2014

Amal Kaawash, Fondation Al-Qattan au Liban, Saïda.

14 mars 2014

Abdallah al-Kafri, Beyrouth.

24 mars 2014

Anni Kanafani, Fondation culturelle Ghassan Kanafani, Beyrouth.

14 avril 2014

Mas'ûd Hamdan, Université de Haïfa-Département des études théâtrales, Haïfa.

19 avril 2014

Didier Deschamps, Jérusalem.

28 avril 2014

Amer Khalil, Jérusalem.

29 avril 2014

Amer Khalil, Jérusalem.

30 avril 2014

Amer Khalil, Jérusalem.

2 mai 2014

Ahmad Maṭāḥīn, Théâtre de la Liberté, Jénine.

7 mai 2014

Ramzi Maqdisi, Jérusalem.

8 mai 2014

Mohammed Eid, Théâtre Ashtar, Ramallah.

16 mai 2014

Amir Nizar Zuabi, Haïfa.

16 mai 2014

Afif Shlewet, Haïfa.

16 mai 2014

Munir Bakri, Haïfa.

18 mai 2014

Amer Hlehel, Théâtre Al-Midan, Haïfa.

27 mai 2014

Hussam al-Madhun, Gaza.

27 mai 2014

Ali Abu Yaseen, Théâtre Ashtar, Gaza.

27 mai 2014

Jamal Rozzi, Gaza.

27 mai 2014

Nahed Hannoona, BASMA, Gaza.

23 juillet 2014

Hassan El Geretly, El Warsha, Avignon.

27 août 2014

Hassan El Geretly, Skype Jérusalem-Le Caire.

18 septembre 2014

Shadi Atef, Le Caire.

20 septembre 2014

Hassan El Geretly, El Warsha, Le Caire.

23 septembre 2014

Imane Aoun et Edward Muallem, Théâtre Ashtar, Ramallah.

24 novembre 2014

Jacqueline Carnaud, Paris.

30 novembre 2014

Waseem Khair, Ramallah.

30 novembre 2014

Yazid Sadi, Ramallah.

15 décembre 2014

Amer Khalil, Jérusalem.

5 janvier 2015

Amer Khalil, Jérusalem.

5 janvier 2015

Hélène Rigaud, Jérusalem.

13 janvier 2015

Mitri Raheb, Dar al-Kalima, Bethléem.

2 février 2015

Salman Natour, Bethléem.

4 mars 2016

Bashar Murkus, Haïfa.

14 août 2016

Yazid Sadi, Théâtre Al-Midan, Haïfa.

14 août 2016

Amer Hlehel, Haïfa.

15 août 2016

Yazid Sadi, Théâtre Al-Midan, Haïfa.

15 août 2016

Waseem Khair, Haïfa.

11 février 2017

Bashar Murkus, Haïfa.

14 mai 2017

Hussam al-Azza, Skype Abu Dhabi-Paris.

**Annexe 10 : Inventaire des archives personnelles et professionnelles
de François Gaspar dit Abou Salem (1951-2011)**



François Gaspar dit

François Abou Salem

(16 novembre 1951 – 1^{er} octobre 2011)

Juin-août 2015

INTRODUCTION

Les archives de François Abou Salem, fondateur du théâtre El-Hakawati, sont actuellement conservées dans ce même théâtre. Elles ont été regroupées par Amer Khalil, directeur de l'institution, et par la mère de François Abou Salem, Mme Francine Gaspar.

Le classement de ces archives se subdivise en trois grandes parties :

- Les archives personnelles : documents personnels et photographies (cote 1),
- La création de la troupe et du théâtre (cote 2 à 4),
- Les archives relatives aux pièces de théâtre réalisées et mises en scène des années 1970 aux années 2000 (cote 5 à 12).

La cotation qui a été adoptée dans ce travail de classement est basée sur le numéro de la boîte où sont conservées les archives écrites. Pour ce qui regarde les pièces de théâtre, dont les archives sont les plus volumineuses, il a été décidé de les classer par ordre chronologique de leur première mise en scène.

Enfin, et afin de garder une unité dans la cotation, les documents hors format sont désignés selon le système suivant :

- **Af. : pour affiche puis numérotation de la documentation écrite**
Cette cotation se subdivise en deux entités : « 1Af » photos, affiches de moyen format, « 2Af » photos, affiches de grand format.
Exemple : 1Af. 7.1 : affiche de la pièce de théâtre Mahjoub, Mahjoub (car il s'agit de la première pièce dont les archives sont conservées dans la boîte numéro sept).
- **Di. : pour diapositives puis numérotation de la documentation écrite**
Exemple : Di. 8.1 : diapositives de la pièce de théâtre L'histoire de Koffor Shamma (certaines diapositives, conservées dans leur boîtier d'origine, n'ont pu être reconditionnées pour être classées avec les autres archives).
- **Fi. : pour vidéo / enregistrement puis numérotation de la documentation écrite**
Exemple : Fi. 6.1 : vidéo / enregistrement de la pièce de théâtre Au nom du Père, de la Mère et du Fils.
- **Ph. : pour photographies en grand format puis numérotation de la documentation écrite**
Exemple : Ph. 7.3 : photographie de grand format de la pièce de théâtre Ali le Galiléen.

Ce fonds d'archives est essentiellement constitué de documents en langues arabe et française, avec quelques documents en anglais, néerlandais, italien (selon les lieux de représentation des pièces de théâtre).

Chronologie¹⁵⁸¹ :

- Fin 1970 Création du premier groupe de théâtre « *Les Ballons* »
- 1971 « *Une tranche de vie* » (première pièce)
- Sept. 1972 Pièce « *L'Obscurité* »
- 1973 Création des pièces « *Le Bulletin de la météo* » et « *Le trésor* »
- Août 1973 Festival de Ramallah
- Mai 1974 Adaptation de la pièce de Bertolt Brecht « *L'exception et la règle* »
- Fév. 1975 Festival de 4 jours à Jérusalem. Présentation de la pièce « *L'exemple* ».
- 1^{er} mai 1975 Représentations de la pièce « *Lutte libre* ». Tournées en Israël et dans les territoires.
- Janvier 1976 La troupe est passée professionnelle et a pris le nom de « *La boîte à merveilles* ». Création de la pièce « *Lorsque nous sommes devenus fous* ». Les représentations de cette pièce furent interrompues après l'arrestation de Mustapha el Kurd, l'un des acteurs principaux.
- 1977-1978 Création de la compagnie « *El-Hakawati* ».
- 1977-1978 Création du 1^{er} spectacle « *Au nom du Père, de la Mère et du Fils* ».
- 1978-1979 1^{ères} tournées avec « *Au nom du Père, de la Mère et du Fils* », en Palestine.
- 1978-1979 Ecriture, tournage et diffusion d'un film, « *Pain et sel* ».
- 1980 1^{ère} tournée internationale avec « *Au nom du Père, de la Mère et du Fils* » (Allemagne, Festival de Nancy, France, Suisse, Hollande, Tunisie).
- 1980 Création de « *Mahjoub, Mahjoub* » à Jérusalem.
- 1980-1981 Tournée palestinienne et internationale avec « *Mahjoub, Mahjoub* » (Londres, Paris, France, Berlin, Bruxelles, Hollande, Danemark, Suède, Norvège, Pologne, Tunisie).
- 1982 Création « *Les 1001 nuits d'un lanceur de pierres* » au Théâtre de l'Olivier à Istres, spectacle musical co-produit par Le Grand Magic Circus, tournée (Allemagne, Danemark, Tunisie).
- 1982-1983 Création de « *Ali le Galiléen* » à Jérusalem.

¹⁵⁸¹ Chronologie reprise de la plaquette de présentation de la pièce de théâtre « *Motel* » (cf. dossier 5.3).

- 1982-1983 Tournées avec « *Les 1001 nuits d'un lanceur de pierres* » en Palestine et dans plusieurs théâtres israéliens.
- 1983 « *Ali le Galiléen* » en Espagne.
- 1983-1984 Transformation du cinéma pornographique de Jérusalem, La Sainte, en théâtre (le premier pour les Palestiniens). Ce cinéma avait été brûlé par Les Frères musulmans.
- 1984-1985 Création de « ***L'Histoire de l'œil et de la dent*** » à Jérusalem, tournées palestiniennes, israéliennes et européennes de « *Ali le Galiléen* » et de « ***L'Histoire de l'œil et de la dent*** » (Londres, Manchester, Glasgow, Paris à la Maison des Cultures du Monde, Lille, Lyon, Marseille, Montpellier, Berlin, festival de Munich, Vienne, Espagne, Hollande, Belgique, etc.).
- 1986 « ***L'exception et la règle*** » de Bertolt Brecht. Ateliers suivis de représentations publiques autour de l'histoire des villages palestiniens rayés de la carte, en vue d'un spectacle. Une semaine de théâtre de rue pour la 1^{ère} fois à Jérusalem est depuis l'occupation de 1967.
- 1987 Création de « ***L'Histoire de Kufur Shamma*** » à Jérusalem. Ouverture d'un café-théâtre dans le théâtre au cœur de l'intifada (soirées cabaret de tous genres). Spectacles pour enfants et pour touristes.
- 1988-1989 Création et tournée palestino-israélienne d'une adaptation arabe de « ***Mistero Buffo*** » de Dario Fo. Tournées internationales pendant 2 ans avec « *L'histoire de Kufur Shamma* » (Londres, Manchester, Paris au Théâtre du Soleil, Lille, Hollande, Bruxelles, Anvers, Danemark, Suède, Finlande, Norvège, Allemagne dont le festival de Berlin, Tunisie, 2 mois dans 15 villes des Etats-Unis, 2 mois dans 17 villes italiennes, etc.).
- 1990-1991 Création de « ***A la recherche de Omar Khayyam en passant par les croisades*** » au Revest-les-Eaux et : Festival d'Edinburgh, Londres, 12 villes italiennes, Marseille, Paris, Marrakech, Casablanca, Ben M'sick, Rabat, Ris-Orangis, etc.
- 1992-1993 Création de « ***Rapport pour une Académie*** » de F. Kafka à Jérusalem. Ecriture et mises en espace de « ***Saint Genet en coulisses*** ». Création d'un spectacle-voyage inspiré de « ***La Conférence des oiseaux*** » de Farid ud-Din Attar au Théâtre Royal Flamand à Bruxelles.
- 1994 Création de « ***Jéricho année zéro*** » à Jérusalem, tournées en Palestine, Israël et au Festival de Lille.
- 1995-1996 Film-documentaire sur Jérusalem pour « *The Smithsonian Institute* » à Washington.
- 1997 Création de « ***Motel*** », tournée en France (Institut du Monde Arabe à Paris, Maison de l'Acteur à Montrouge, Théâtre Tournesky à Marseille).
- 1997 Mise en scène de « ***L'Enlèvement au Sérail*** » au Festival de Salzburg.

Inventaire

1- Documents officiels et personnels

- 1.1 Documents officiels.- Passeport français, partiel (page volante) (sd). Documents militaires : Livret individuel (1971-1972), Service national, fiche d'identification (sd). Carte de presse, photographe (sd, valide jusqu'au 1^{er} janvier 1981). An. 1970- an. 1980
- 1.2 Documents personnels.- Correspondance (deux documents), cartes vierges. Sans date
1Af. 1.2 Affiches, dessins originaux (24 documents). s.d.
- 1.3 Documents personnels.- Lorand Gaspar, article de presse. Mars 2001
1Af. 1.3 « Le conflit israélo-arabe vu par un témoin oculaire », conférence par Lorand Gaspar (1 document). s.d.
- 1.4 Photographies personnelles, enfance et adolescence.- Enfance (photographies noir et blanc, 58 pièces). Parents, amis (photographies noir et blanc, 36 pièces). Ecole au Liban, photographies (photographies couleur, 10 pièces) (années 2000). An. 1950- an. 2000
1Af. 1.4 Dessins : documents rassemblés par Francine Gaspar (environ 40 documents). s.d.
- 1.5 Photographies personnelles, adulte.- Famille, amis (photographies couleur et noir et blanc, 110 pièces). François Abou Salem, portraits et en groupe (photographies couleur et noir et blanc, 110 pièces). An. 1970- an. 2000
1Af. 1.5 Photos personnelles et professionnelles (2 documents). s.d.
2Af. 1.5 Affiches : documentation personnelle (11 documents). s.d.
Di. 1.5 Photos personnelles et professionnelles, diapositives (plus de 250 planches) (1 classeur). An. 1970-1980
Di. 1.5 Photos personnelles, diapositives (environ 100 documents). s.d.

2 – 4 Troupe puis Théâtre palestinien : Balalin (ou ballons), puis La Boîte à merveilles et enfin El-Hakawati

2. Revue de presse (arabe, français, anglais). 1971-1972, 1976-1981, 1985-1997, 2000-2002
- 3.1 Troupe et création du théâtre : historique, agrément (notes, publication) (1979-1984). Police, convocation : correspondance (Mai 1984). 1979-1984
- 3.2 Troupe de théâtre : notes de travail, journaux personnels, poèmes (manuscrits). 1970-1972, 1975
- 3.3 Troupe de théâtre : notes de travail, compte-rendu de réunion (manuscrits). 1973-1975
- 3.4 Troupe de théâtre Balalin.- Réunions : notes manuscrites, tapuscrit. Photographies : 38 documents (1973). 1973-1975
- 3.5 Théâtre, logos : essais, logo adopté (dessins). s.d. – 1984
- 3.6 Festivals.- Ramallah : photographies (33 p.) (1973). Carthage : programmes (1980). 1973, 1980
2Af. 3.6 Festivals (Europe, territoires palestiniens) : affiches (12 documents). an. 1980-1990

- 3.7 Création, documentation de travail : articles de presse, photographies. s.d. - 2005
 2Af. 3.7 Affiches (14 documents) (Arabe et hébreu). s.d.
 Di. 3.7 Théâtre El Hakawati intime : diapositives. s.d.
- 4.1 Théâtre El-Hakawati, bâtiments (travaux, rénovation), répétitions : photographies (53 p.). 1982-1984
 Fi. 4.1 Documents de travail (mails), carnets de route, interviews, répétitions, documentation (opéras, musique) : vidéo, son, enregistrements (8 CD-Rom, 1 VHS, 5 cassettes audio, 20 DVC, 2 DV-Cam, 4 MD-80). 1997-2006
 1Af. 4.1 Nouveau Théâtre El Hakawati : photographies des travaux (5 documents). s.d.
- 4.2 Théâtre El-Hakawati, ouverture : négatifs (planches), photographies. s.d.
 1Af. 4.2 Photographie d'un acrobate (1 document). s.d.
 Di. 4.2 Nouveau Théâtre El Hakawati : diapositives (1 boîte). s.d.
- 4.3 Théâtre El-Hakawati, première journée : photographies. An. 1980
- 4.4 Théâtre El-Hakawati, parade à l'occasion du 2^{ème} anniversaire du théâtre : négatifs (planches), photographies. 1986
 Di. 4.4 Fermeture (deux boîtes) et deuxième anniversaire du nouveau Théâtre El Hakawati : diapositives (1 boîte). s.d. - Mai 1986
- 4.5 Théâtre El-Hakawati, collaboration avec le Théâtre du Soleil, la Cartoucherie : photographies. 1980-1985

5 – 12 Pièces de théâtre

- 5.1 ***L'exception et la règle*** (de Bertolt Brecht), adaptation et mise en scène.- Photographies, notes de travail, négatifs, affiches, synopsis. 1974, 1985-1988
 Di. 5.1 Représentation de la pièce : diapositives (1 boîte). 1986
- 5.2 ***Lutte libre***, création et mise en scène.- Représentation, préparation des représentations : photographies (81 pièces). 1975
- 5.3 ***Quand nous sommes devenus fous***, création et mise en scène.- Notes préliminaires, commentaires (un carnet). Représentation, répétitions : photographies (14 pièces). 1976
- 6.1 ***Au nom du Père, de la Mère et du Fils***.- Manuscrit (plan, notes) (1977), tapuscrit de la pièce (incomplet) (sd). Représentations de la pièce : négatifs (114 planches), photographies (21 pièces) (1976-1977). 1976-1977
 Di. 6.1 Tournée internationale (New-York) : diapositives (2 boîtes). 1979
 Fi. 6.1 Représentations, répétitions : vidéo, son (1 enregistrement). s.d.
 Ph. 6.1 Représentations, répétitions : photographies (3 photographies, noir & blanc). s.d.
- 6.2 ***Life and salt***, film (réalisé par El-Hakawati).- Notes, articles de presse, script (incomplet). 1979
 Di. 6.2 Film, tournage : diapositives (1 boîte). s.d.
- 7.1 ***Mahjoub, Mahjoub***, création et mise en scène.- Textes : synopsis, présentation (1980). Photographies (35 p.), négatifs (planches) (1980). 1980
 1Af.7.1 Représentations de la pièce : articles de presse (5 documents) (Anglais, français). 1981
 1Af. 7.1 Représentations : affiches (3 documents). 1981

- 2Af. 7.1 Représentations : trois affiches (1 modèle en 1 exemplaire, 1 modèle en 3 exemplaires et 1 modèle en 9 exemplaires). 1981
- Di. 7.1 Représentations (dont une à Montpellier), répétitions : diapositives (3 boîtes, 1 enveloppe). s.d.
- Fi. 7.1 Représentations, répétitions : vidéo, son (1 enregistrement). 1978
- 7.2 **Les Mille et une nuits d'un lanceur de pierres** ou **Les Mille et une nuits au marché des bouchers**, production avec le Grand Magic Circus de Jérôme Savary.- Textes : synopsis, notes, script (incomplet), présentation du spectacle (1982). Photographies (7 p.), négatifs (planches) (sd). 1982
- 2Af. 7.2 Représentation : affiche (2 exemplaires). s.d.
- Di. 7.2 Représentations, répétitions de la pièce : diapositives (3 enveloppes). s.d.
- 7.3 **Ali le Galiléen**, adaptation, mise en scène.- Représentations : photographies (18 p.), négatifs (14 planches). 1982-1983
- Di. 7.3 Représentations, répétitions : diapositives (5 boîtes, 2 enveloppes). s.d.
- Ph. 7.3 Représentations, répétitions de la pièce : photographies (3 documents, couleur, noir & blanc). s.d.
- 7.4 **L'histoire de l'œil et de la dent**.- Affiche (incomplète). Photographies (9 p.) et négatifs (planches). 1985
- 2Af. 7.4 Représentation : affiche (1 modèle en 8 exemplaires). s.d.
- Di. 7.4 Représentations, répétitions : diapositives (3 boîtes). 1985
- Ph. 7.4 Représentations, répétitions : photographies (9 documents, couleur et noir et blanc). s.d.
- 8.1 **L'Histoire de Koffor Shamm**- Textes : programmes, permis de jouer, tapuscrits, affiches, articles (1987-1988). Représentations : photographies (79 p.), négatifs (planches) (1987-1988). 1987-1988
- 2Af. 8.1 Représentation : 5 affiches (4 affiches en 1 exemplaire chacune et une affiche en 9 exemplaires). s.d.
- Di. 8.1 Représentations, répétitions et présentation de la pièce : diapositives (2 boîtes). s.d.
- Ph. 8.1 Représentations, répétitions : photographie (9 documents, couleur, noir & blanc). s.d.
- 9.1 **Jubile**, Anton Tchekhov, mise en scène.- Photographies (22 p.). 1988
- 9.2 **Mistero Buffo** (de Dario Fo), réalisation et mise en scène.- Photographies (4 pièces). 1988-1989
- Di. 9.2 Décors de la pièce : diapositives (1 boîte). s.d.
- 9.3 **A la recherche d'Omar Khayyam en passant par les croisades**, création et mise en scène.- Tapuscrit, synopsis (1989-1990). Représentations : photographies (113 pièces) (1989-1991). 1989-1991
- 2Af. 9.3 Représentation : affiche (1 exemplaire) (italien). s.d.
- Ph. 9.3 Représentations, répétitions de la pièce : photographies (21 documents, couleur, noir & blanc), affiche et distribution (2 documents). s.d.
- 9.4 **Saint Genet en coulisses**, production avec Francine Gaspar (Bruxelles).- Photographies : 24 pièces. 1992-1993

- 10.1 **Jéricho, année zéro**¹⁵⁸².- Textes (deux tapuscrits) (1994), programme (1 pièce) (1994). Représentations de la pièce : photographies (22 p.), négatifs et planches de contact (4 planches, 27 photographies) (1994). 1994
 Di. 10.1 Représentations, répétitions : diapositives (1 boîte). 1994
 Ph. 10.1 Représentations, répétitions : photographie (5 photographie, couleur, noir & blanc). s.d.
- 10.2 **Motel**, co-écriture, mise en scène.- Présentation de la pièce (2 exemplaires) (1998). Représentations : photographies (39 p.). 1997-1998
 2Af. 10.2 Représentation : affiche (1 modèle en 2 exemplaires). s.d.
- 10.3 **L'Épopée de Gilgamesh**.- Texte (incomplet) : 4 pages. Décor et marionnettes : maquettes. Production en France : photographies (36 p.). 1999
 2Af. 10.3 Représentation : 2 affiches (1 modèle en 1 exemplaire, 1 modèle en 16 exemplaires). s.d.
 Fi. 10.3 Représentations, répétitions : vidéo, son (12 enregistrements : VHS, mini-DV). 2001-2005
- 11.1 Shams & co, écriture, mise en scène et représentation.- **L'enlèvement au sérail** de Wolfgang Amadeus Mozart (Salzbourg) : photographies (4 p.) (sd). **Roméo et Juliette**, opéra de Charles Gounod (Paris) : photographies (8 p.) (1999). Chams à Naplouse et Jérusalem : photographies (17 p.) (2004). 1999, 2004
- 11.2 Pièces de théâtre, autres.- Al'Atma (photographie, 1 p.). Antar (négatifs). Faust, produit en Italie (photographie, 2 p.). **Il n'est pas mort** (photographie, 1 p.). Le Peptimiste (photographie, 1 p.) (1982). Sayidati (articles de presse) (1982). 1982- s.d.
 2Af. 11.2 **Il n'est pas mort** : affiche (1 document). 2002
 Fi. 11.2 Représentations à Ramallah de la pièce **Il n'est pas mort** : vidéo, son (2 enregistrements). 1978
- 11.3 **Les hirondelles ne meurent pas à Jérusalem**, film tunisien de Ridha Béhi.- Texte (tapuscrit). s.d.
- 11.4 – 11.6 Autres pièces :
- 2Af. 11.4 **The story behind the tale** : affiche (3 exemplaires). s.d.
- 2Af. 11.5 **Une mémoire pour l'oubli de Mahmoud Darwich** : affiche-présentation (15 exemplaires). s.d.
- 2Af. 11.6 **Mural de Mahmoud Darwich** : affiche (1 exemplaire). s.d.
12. Pièces de théâtre (textes) non identifiés.

¹⁵⁸² Pièce co-écrite avec Francine Gaspar.

Bibliographie

- ABIRACHED, Robert, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, 1996.
- ABI SAAB, Pierre, « Un théâtre en quête d'identité », *Cassandra*, Hors-Série n°3, Théâtre des mondes arabes, 1999, p. 12-17.
- ABI SAAB, Pierre (entretien), « Du théâtre à la performance : génération de la rupture », *Mouvement*, n°45, octobre-décembre 2007, p. 27-32.
- ABOU HASHHASH, Mahmoud, *Ramallah, mon amour: récit*, trad. Leïla Tahir et Emma Aubin-Boltanski, Paris, France, Galaade éd., impr. 2007, 2007.
- ABUSROUR, Abdelfattah, « Beautiful resistance: theater of the children of the Refugee Camp », *Alif: Journal of Comparative Poetics*, 2007, p. 28–37.
- AGSOUS, Sadia, *Langues et identités: l'écriture romanesque en hébreu des palestiniens d'Israël (1966–2013)*, Institut National des Langues et Civilisations Orientales-INALCO PARIS-LANGUES O', 2015.
- AL-CHARIF, Maher, *Le Patrimoine culturel palestinien*, Paris, Éditions le Sycomore, 1980.
- « Alharah Theater » [En ligne : <http://www.alharah.org/>].
- ALILI, Rochdy, *Qu'est-ce que l'islam ?*, Paris, la Découverte, 2000.
- ALLALOU, Ali Sellali, *L'aurore du théâtre algérien : 1926-1930*, Oran, Dar el Gharb, 2004.
- ALLEN, Roger, « Arabic Drama in Theory and Practice : The Writings of Sa‘dallāh Wannūs », in *Journal of Arabic Literature*, vol. 10, 1979, p. 95-113.
- ALLEN, Roger Michael Ashley, *An introduction to Arabic literature*, Cambridge, Cambridge University press, 2000.
- ANDEZIAN, Sossie, « Mémoires religieuses et construction nationale. Bethléem entre lieu de mémoire chrétien et ville autonome palestinienne », in Nadine Picaudou (dir.), *Territoires palestiniens de mémoire*, Paris-Beyrouth, Karthala-IFPO, 2006, p. 139-171.
- ANDRÉAZ, Angélique, « Faire scène en commun. Entretien avec Frank Verncuysen Camp ; Nicole Genovese », *Multitudes*, 2011/2 n°45, p. 203-209, [En ligne] <http://www.cairn.info/revue-multitudes-2011-2-page-203.htm>.
- AMINE, Khalid, AZMY, Hazem et CARLSON, Marvin, « IFTR's Arabic theatre working group », *Theatre Research International*, vol. 35 / 3, 2010, p. 263–274.
- AMIR NIZAR ZUABI, *Oh my sweet land*, Londres, Bloomsbury, 2014, (« Modern plays »).
- JAYYUSI, Salma (éd.), *Anthology of modern Palestinian literature*, New York, Columbia University Press, 1992.

AOUN, Iman et THÉÂTRE ASHTAR, *Les monologues de Gaza: la jeunesse de Gaza raconte ses histoires de guerre et de siège (... , Gaza 2010)*, trad. Marianne Weiss, Paris, Éditions L'espace d'un instant, impr. 2013, 2013.

AQUIEN, Michèle, BOUTET, Dominique et BURY, Emmanuel, *Lexique des termes littéraires*, éd. Michel Jarrety, Paris, Librairie générale française, 2001.

ARTAUD, Antonin, *Le Théâtre et son double, suivi de « Le Théâtre de Séraphin »*, Paris, Gallimard, 1974.

AUBIN-BOLTANSKI, Emma, « Le folkloriste comme technicien de la mémoire », in Nadine Picaudou, (éd.). *Territoires palestiniens de mémoire*, éd. Nadine Picaudou, Paris, France, Liban, Karthala, 2006, p. 115-137.

AUDEBERT, Claude-France, « Al-Hakîm's Ya Tâli' Al-Shajara and folk art », *Journal of Arabic Literature*, IX, n° 1, 1978, p. 138-149.

AUDEBERT, Claude-France, « Choice and Responsibility in " Rijjâl fî al-Shams" », *Journal of Arabic Literature*, 1984, p. 76–93.

AUGÉ, Marc, *Non-lieux: introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Éd. du Seuil, 1992.

AZAMA, Michel, *Croisades*, Paris, Théâtrales, 1989.

BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses universitaires de France, 1957.

BADAWI, Muhammad Mustafa, *Modern Arabic Drama*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987.

BADAWI, Muhammad Mustafa, *Early Arabic drama*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988.

BANU, Georges, *Bertold Brecht*, Paris, Aubier, 1961.

BANU, Georges, *Le théâtre, sorties de secours. Essais critiques*, Paris, Aubier, 1984.

BANU, Georges, *Le théâtre, l'instant oublié*, Paris, L'Herne, 1993.

BANU, Georges, *Exercices d'accompagnement*, Paris, L'entretemps, « Champ théâtral », 2002.

BANU, Georges, *Les mémoires du théâtre*, Le temps du théâtre, Arles, Actes Sud, 2005.

BANU, Georges, *Peter Brook : vers un théâtre premier*, Paris, Editions du Seuil, 2005.

BANU, Georges, *La scène surveillée*, Arles, Actes Sud, 2006.

BANU, Georges, *Miniatures théoriques: repères pour un paysage de la scène moderne*, Arles, Actes Sud, 2009.

- BARTHE, Benjamin, *Ramallah dream : voyage au coeur du mirage palestinien*, Paris, La Découverte, 2011.
- BARTHES, Roland, *Écrits sur le théâtre. Textes réunis et rassemblés par Jean-Loup Rivière*, Paris, Éditions du Seuil, 2002.
- BAZZI, Yousef Mohamed, *Yasser Arafat m'a regardé et m'a souri: journal d'un combattant*, trad. Mathias Enard, Paris, Verticales-Phase deux, 2007.
- BEADLE, Dixie, « Al-Rowwad Theatre Community: Children Surviving in The Rubble of The Palestinian-Israeli Conflict », *Youth Theatre Journal*, vol. 20 / 1, 2006, p. 94–109.
- BEAUGRAND, Claire et NAKHLÉ-CERRUTI, Najla, « Dire la condition palestinienne au théâtre - Une adaptation de l'oeuvre de Ghassan Kanafani », [En ligne : <http://orientxxi.info/lu-vu-entendu/dire-la-condition-palestinienne-au-theatre,0673>]
- BECKETT, Samuel, *En attendant Godot*, Paris, Ed. de Minuit, 1979.
- BECKETT, Samuel, *La dernière bande*, trad. Pierre Leyris, Paris, Ed. de Minuit, 1997.
- BELLATRECHE, Laïd, *Ould Abderrahmane Abdelkader « Kaki » ou l'expérience d'un théâtre populaire en Algérie*, Paris, 2012.
- BEN ACHOUR, Bouziane, *Le théâtre algérien : une histoire d'étapes*, Oran, Dar el Gharb, 2005.
- BEN ACHOUR, Bouziane, *Le théâtre en mouvement : d'octobre 1988 à ce jour*, Oran, Dar el Gharb, 2002.
- BEN HALIMA, Hamadi, *Les principaux thèmes du théâtre arabe contemporain de 1914 à 1960*, Université de Paris (1896-1968). Faculté des lettres, 1969.
- BEN HALIMA, Hamadi, *Un demi siècle de théâtre arabe en Tunisie (1907-1957)*, Publications de l'Université de Tunis, 1974.
- BEN JELLOUN-OLIVIER, Nadia, *La Palestine : un enjeu, des stratégies, un destin*, Paris, Presses De Sciences-Po, 1984.
- BEN YAÏCHE, Hichem « Entretien avec Maxime Rodinson », *Revue d'Études Palestiniennes*, n°80-28, été 2001, p. 70-74.
- BENCHENEB, Rachid, « Les grands thèmes du théâtre arabe contemporain », *Revue de l'Occident musulman et de la Méditerranée*, vol. 7 / 1, 1970, p. 9–14.
- BENCHENEB, Rachid, *Regards sur le théâtre algérien*, Aix-en-Provence, 1969.
- BENHAMOU, Anne, « Monologue », éd. Michel Corvin, Paris, Bordas, 2001, p. 947.
- BENJAMIN, Walter, *Essais sur Bertold Brecht*, Paris, François Maspéro/Petite collection Maspéro, 1969.
- BEN-ZVI, Linda, *Theater in Israel*, Ann Arbor, University of Michigan press, 1999.

BERTHELOT, Katell, LOISEAU, Julien et POTIN, Yann, *Jérusalem: histoire d'une ville-monde des origines à nos jours*, éd. Vincent Lemire, Paris, Flammarion, 2016.

BIELING, Mona, « Palestinians in purgatory: The internally displaced citizens of Israel », [En ligne : <http://www.middleeasteye.net/columns/palestinians-purgatory-internally-displaced-citizens-israel-2083558162>]

BIET, Christian, et TRIAU, Christophe, *Qu'est-ce que le théâtre*, Paris, Gallimard, 2006.

BIET, Christian, « Le roi est mort, vive l'église triomphante ! Deuil, cérémonie et monologue : "La mort d'Henri IV" au service de la contre-réforme. », in Françoise Dubor, Christophe Triau, (éds.). *Monologuer: pratiques du discours solitaire au théâtre*, éds. Françoise Dubor et Christophe Triau, Rennes, France, Presses universitaires de Rennes, 2009, p. 21-44.

BLANCHOT, Maurice, *L'espace littéraire*, collection Folio/Essais, Paris, Gallimard, 1955.

BLUME, Marianne, EL-MADHOUN, Houssam et EL-ROZZI, Jamal, « Theatre for everybody : théâtre pour tous à Gaza » », *Études théâtrales*, 2000, p. 123-128.

BOAL, Augusto, *L'arc-en-ciel du désir: du théâtre expérimental à la thérapie*, trad. Juliàn Boal, Paris, La Découverte, 2002.

BOAL, Augusto, *Théâtre de l'opprimé*, trad. Dominique Lémann, Paris, La Découverte, 2007.

BOIDIN, Carole, DAMPIERRE-NOIRAY, Ève de et PICHEROT, Émilie, *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, Atlande, 2016.

BOTIVEAU, Bernard, « 1948 et le droit au retour. La représentation du passé dans les négociations entre Palestiniens et Israéliens (1993-2000), in Nadine Picaudou (dir.), *Territoires palestiniens de mémoire*, Paris-Beyrouth, Karthala-Ifpo, 2006, pp. 61-85.

BONDY, Luc et BANU, Georges, *La fête de l'instant*, Arles, Actes Sud, 1996.

BONDY, Luc, *Dites-moi qui je suis pour vous*, Paris, Grasset, 1999.

BONTEMPS, Véronique et SIGNOLES, Aude, *Vivre sous Occupation. Quotidiens palestiniens*, Paris, Ginko éditeurs, 2012.

BOUCRIS, Luc, *L'espace en scène*, Paris, Librairie théâtrale, 1993.

BOUCRIS, Luc, *La scénographie, Guy-CLaude François à l'oeuvre*, Montpellier, L'Entretemps, collection Ex machina, 2009.

BOUKHALED, Issam, « Un théâtre pour sortir du silence », *Cassandra*, n°67, automne 2006, p. 76-79.

BOULLATA, Issa J., « Ghassan Kanafani. Palestine's Children : Returning to Haifa and other stories », *Journal of Arabic Literature*, vol. 33 / 3, 2002, p. 294-295.

- BOULLATA, Kamal, « Art under the Siege », *Journal of Palestine Studies*, vol. 33 / 4, 2004, p. 70–84.
- BOUSTANI, Sobhi, « Littérature arabe en Israël : vers une sensibilité nouvelle », *Yod. Revue des études hébraïques et juives*, 2009, p. 93–104.
- BRECHT, Bertold, *Petit organon pour le théâtre. Scène Ouverte*, Paris, L'Arche, 1963.
- BRECHT, Bertolt, *L'art du comédien: écrits sur le théâtre*, Paris, L'Arche, 1999.
- BROCKETT, Oscar Gross, *History of the Theatre*, Boston, 1977.
- BURNS, Elizabeth, *Theatricality ; a study of convention in the theatre and the social life*, Londres, Longman, 1972.
- CARRACILLO, Carmelina, « Enjeux politiques du théâtre-action, l'esthétique donne force à la parole critique », *Le Théâtre d'intervention aujourd'hui*, Études théâtrales, n° 17, 2000, Centre d'études théâtrales, Université catholique de Louvain, p. 18-25.
- CARRE, Olivier, *L'idéologie palestinienne de résistance, analyse de texte. 1964-1970*, Paris, Armand Colin, Fondation Nationale des Sciences Politiques, 1972.
- CHABOT, Clyde, « L'envers du théâtre : le spectateur privé du spectacle », *Du Théâtre, La Revue*, n° 19, hiver 1998, p. 43-58.
- CHENIKI, Ahmed, *Théâtre en Algérie: itinéraires et tendances*, Thèse de doctorat, Université Paris-Sorbonne, 1993.
- CHENIKI, Ahmed et JOUANNY, Robert, *Le théâtre en Algérie: histoire et enjeux*, Aix-en-Provence, Edisud, 2002.
- COHEN, Cynthia E., GUTIERREZ VAREA, Roberto, WALKER, Polly O. (éd.), *Acting Together. Performance and the creative transformation of conflict. Volume I : Resistance and Reconciliation in Regions of Violence*, Oakland, New Village Press, 2011.
- CONCOLINO MANCINI ABRAM, Bianca, « Le monologue dans la comédie italienne de la Renaissance », *Monologuer: pratiques du discours solitaire au théâtre*, éd. Françoise Dubor et Christophe Triau, Rennes, France, Presses universitaires de Rennes, 2009.
- COPFERMANN, Emile, *Le théâtre populaire, pourquoi ?* Paris, François Maspéro/Cahiers Libres, 69, 1965.
- COPFERMANN, Emile, *La mise en crise théâtrale*, Paris, François Maspéro, 1972.
- COPFERMANN, Emile, *Vers un théâtre différent*, François Maspéro/Petite collection Maspéro, Paris, 1976.
- CORM, Georges, *Le Proche-Orient éclaté: 1956-2003*, Paris, Gallimard, 2003.
- CORVIN, Michel, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, 1991.
- CORVIN, Michel, *Polieri. Une passion visionnaire*, Paris, Adam Biro, 1998.

CORVIN, Michel, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Paris, Bordas, 2008.

COUPRIE, Alain, *Le théâtre: texte, dramaturgie, histoire*, Paris, Armand Colin, 2015.

CUCHE, Denys, « Diaspora », in *Pluriel-Recherches. Vocabulaire historique et critique des relations interethniques*, Cahier n° 8, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 14-23.

CUCHE, Denys, « Entre assimilation et diasporisation : les immigrants d'origine palestinienne au Pérou », in L. Atenby-Yemini, W. Berthomière et G. Sheffer (dir.), *Les diasporas. 2000 ans d'histoire*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005, p. 457-467.

CUCHE, Denys, *Éloge de la marginalité culturelle*, Les cahiers de la Chaire, Université Saint-Joseph, Beyrouth, 2012.

CUCHE, Denys, *La notion de culture dans les sciences sociales*, Paris, La Découverte, 2016.

DAKKAK, Ibrahim, « Juin 1967 : la résistance au quotidien », in Élias Sanbar, Farouk Mardam-Bey, (éds.). *Jérusalem: le sacré et le politique*, éds. Élias Sanbar et Farouk Mardam-Bey, Arles, Actes Sud, 2004, p. 243-272.

DAOUD, Siham , « Interview with Emil Habibi », *Contemporary Theatre Review*, vol. 3, n° 2, 1995, Harwood Academic Publishers, p. 107-112.

DAOUD, Siham, « Interview with Bushra Karaman », *Contemporary Theatre Review*, vol. 3, n° 2, 1995, p. 113-121.

DARWICH, Mahmoud, (entretien), « A Love Story Between an Arab Poet and His Land. », *Journal of Palestine Studies*, vol. 31, n° 3, été 2002, p. 66-78.

DARWICH, Mahmoud, « En marge du transitoire. Entretien », *Revue d'études palestiniennes*, n° 100, été 2006, p. 34-49.

DARWICH, Mahmoud, *La Palestine comme métaphore: entretiens*, trad. Élias Sanbar et Simone Bitton, Arles, Actes Sud, 1997.

DARWICH, Mahmoud, *La terre nous est étroite : et autres poèmes 1966-1999*, trad. Elias Sanbar, Paris, Gallimard, 2000, (« Collection Poésie », 343).

DARWICH, Mahmoud, « Mon parcours poétique. Entretien avec Samer Abu Hawwash », *Europe, revue littéraire mensuelle*, trad. Kadhim Jihad Hassan, janvier 2017, p. 47-72.

DARWICH, Mahmoud, *Ne t'excuse pas: poèmes*, trad. Élias Sanbar, Arles, Actes Sud, 2006.

DARWICH, Mahmoud, « Trois lettres à Samih al-Qâsim », *Europe, revue littéraire mensuelle*, trad. Kadhim Jihad Hassan, janvier 2017, p. 73-87.

DAVALLON, Jean, *Le don du patrimoine : une approche communicationnelle de la patrimonialisation*, Paris, Hermes Science-Lavoisier, 2006.

DELMAIRE, Jean-Marie, (dir.), « Le Théâtre judéo-arabe », *Tsafon. Revue d'études juives du Nord*, n°19-20, hiver 1994-1995.

DESCAMPS-WASSIF, Sara , *Dictionnaire des écrivains palestiniens*, Institut du Monde Arabe Bibliothèque, Paris, 1999.

DEHEUVELS, Luc-Willy, « D'arbres et de lunes », in Luc Deheuvelds, Barbara Michalak-Pikulska, Paul Starkey, (éds.). *Intertextuality in modern Arabic Literature since 1967*, éds. Luc Deheuvelds, Barbara Michalak-Pikulska et Paul Starkey, Manchester, Manchester University Press, 2009, p. 33-43.

DEHEUVELS, Luc-Willy, « Le livre des trois cités de Farah Antūn : une utopie au coeur de la littérature arabe moderne », *Arabica*, vol. 46 / 3-4, 1999, p. 402-434.

DEHEUVELS, Luc-Willy, « Le témoignage littéraire: roman et théâtre entre Orient et Occident », in Dominique Chevallier et André Miquel (dir.), *Les Arabes, du Message à l'Histoire*, Paris, Fayard, 1995, p. 425-466.

DEHEUVELS, Luc-Willy, « Tawfīq Al-Ḥakīm, Pygmalion et le théâtre de l'esprit », *Arabica*, 42, mars 1995, p. 1-55.

DEHEUVELS, Luc-Willy, « Tâhâ Husayn et Le livre des jours; Démarche autobiographique et structure narrative », *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée*, 2002, p. 269-295.

DEHEUVELS, Luc-Willy et RUOCCO, Monica, « L'évolution du théâtre dans l'entre-deux-guerres », in Boutros Hallaq, Heidi Toelle, (éds.). *Histoire de la littérature arabe moderne*, éds. Boutros Hallaq et Heidi Toelle, Arles, France, Actes Sud, 2007, p. 467-516.

DELBONO, Pippo, *Le corps de l'acteur, ou la nécessité de trouver un autre langage. Six entretiens romains avec Hervé Pons*, Besançon, Les solitaires intempestifs, « Du Désavantage du vent », 2004.

DELBONO, Pippo, *Mon théâtre*, éds. Myriam Bloedé et Claudia Palazzolo, Arles, Actes Sud, 2004.

DELBONO, Pippo, *Récits de juin*, traduction de Myriam Bloedé et Claudia Piazzalo, Arles, Actes Sud, 2008.

DELBONO, Pippo, « Entretien : Une beauté qui n'oublie jamais la douleur », *Cassandra*, n° 74, été 2008, p. 82-87.

DELBONO, Pippo, *Regards*, Arles, Actes Sud, 2010.

DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, les Éditions de Minuit, 2005.

DIAZ, Sylvain, « Brecht, ce rêveur », *Les chantiers de la création* [En ligne] <http://lcc.revues.org/226>.

DIECKHOFF, Alain, *Israéliens et Palestiniens : les défis de la paix*, La Documentation Française, Paris, 1994.

- DIECKHOFF, Alain, *Israéliens et Palestiniens : l'épreuve de la paix*, Paris, La Documentation Française, 1996.
- DIECKHOFF, Alain, (intr.), *Israël. De Moïse aux accords d'Oslo*. Paris, L'Histoire, Éditions du Seuil, 1998.
- DIECKHOFF, Alain, *La Nation dans tous ses états. Les identités nationales en mouvement*, Paris, Champs, Flammarion, 2000.
- DIECKHOFF, Alain, *Israël : une identité nationale en crise*, Paris, La Documentation Française, 2001.
- DIECKHOFF, Alain (dir.), *Israéliens et Palestiniens : la guerre en partage*, Paris, Balland, 2003.
- DIECKHOFF, Alain, *L'Etat d'Israël*, Paris, Fayard, 2008.
- DIECKHOFF, Alain, *Le conflit israélo-arabe*, Paris, Armand Colin, 2011.
- DORT, Bernard, « Conditions sociologiques de la mise en scène théâtrale », *Théâtres réels*, Paris, Seuil, Paris, 1971, p. 51-66.
- DORT, Bernard, « Le temps des monologues », *Le Monde.fr*, 26 mai 1980, [En ligne : http://www.lemonde.fr/archives/article/1980/05/26/le-temps-des-monologues_2821438_1819218.html].
- DUVIGNAUD, Jean, *Spectacle et société*, Denoël/Gonthier, Collection Méditations, Paris, 1981.
- DUVIGNAUD, Jean, « Faisons honte à Dieu », *Cassandra*, Hors-Série n° 3, Théâtre des mondes arabes, 1999.
- ELAD, Ami, *Modern Palestinian literature and culture*, Londres, 1999.
- EL SAKKA, Abaher, « Le théâtre dans la société palestinienne », in Mohammed Habib Samrakandi, (éd.). *Horizons maghrébins. Créations palestiniennes*, éd. Mohammed Habib Samrakandi, Toulouse, France, Presses universitaires du Mirail, 2007.
- Encyclopédie de l'Islam. Tome V, Khe-Mahi*, Leiden, Pays-Bas, France, E.J. Brill, 1986, xviii+1254; lvii p.
- ENSLER, Eve, *The vagina monologues*, New York, Villard, 2008.
- ENSLER, Eve et STEINEM, Gloria, *Monologues du vagin*, trad. Christine Barbaste, Paris, Ed. Balland, 1999.
- EZRATY, Igal et SOLOMON, Alisa, « Staging Reconciliation: The Arab-Hebrew Theater of Jaffa Makes a Model », *Theater*, vol. 31 / 2, 2001, p. 35–43.
- FELDMAN, Yael S., « Postcolonial Memory, Postmodern Intertextuality : Anton Shammas's *Arabesques* Revisited », *Modern Language Association*, vol. 114, n° 3, mai 1999, p. 373-389.

FIX, Florence, et TOUDOIRE-SURLAPIERRE, Frédérique (éd.) *Le monologue au théâtre, 1950-2000: la parole solitaire*, Dijon, Éd. universitaires de Dijon, 2006.

FOUREST, Laure, « La Palestine comme écran, ou comment passer « de l'autre côté du miroir ». Le cinéma de Kamal Aljafari », *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée*, décembre 2013, 134, p. 85-98.

FRANCOIS, Guy-Claude, *Construire pour le temps d'un regard*, Nantes, Fage Éditions, Musée des Beaux-Arts, 2009.

FREEDLEY, George et REEVES, John A., *A History of the Theatre*, New York, Crown Publishers, 1941.

FREYDEFONT, Marcel, (textes choisis), *Petit traité de scénographie. Représentation du lieu/Lieu de représentation*, Nantes, Maison de la Culture de Loire-Atlantique, Éditions Joca seria, 2007.

ĠĀDIRĪ, 'Abd al-Karīm, *Les origines du spectacle algérien*, trad. Taleb Brahim Daoud, Alger, Publications Union des écrivains algériens, 2003, 119 p., [En ligne : <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb40067371r>].

GENETTE, Gérard, *Figures. III*, Paris, Éd. du Seuil, 1972, 1972.

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Editions du Seuil, 1982.

GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Éd. du Seuil, 1987.

GERMANOS, Marie-Aimée et BOUSTANI, Sobhi, *La littérature arabe dialectale: un patrimoine vivant*, éd. صباحي بستاني, Paris, Karthala, 2016.

GHANAYIM, Mahmoud, *The quest for a lost identity: Palestinian fiction in Israel*, Wiesbaden, Harrassowitz, 2008.

GINTZBURGER, André, « Du 13 août 1994 au 12 janvier 1995 », [En ligne : <http://histoire-du-theatre.over-blog.org/article-19205718.html>]

GITRE, Carmen M. K., « Acting and playing in the Modern Middle East », *Arab Studies Journal*, volume 17, n° 1, printemps 2009, p. 177-182.

GRASSIN, Jean-Marie, « Pour une science des espaces littéraires », in *La géocritique mode d'emploi*, Presses Univ. Limoges, 2000, p. I-XIII.

GREIMAS, Algirdas Julien, *Sémantique structurale: recherche de méthode*, Paris, Presses universitaires de France, 2002.

GRESH, Alain et VIDAL, Dominique, *Palestine 47: un partage avorté*, Bruxelles, Editions Complexe, 1987.

GRESH, Alain, *Israël, Palestine. Vérités sur un conflit*, Paris, Fayard, 2001.

GOYTISOLO, Juan, « Genet et les Palestiniens. Ambiguïté politique et radicalité poétique », *Revue d'Études Palestiniennes*, n°83, printemps 2002, p. 74-83.

GUIGNARD, Xavier, « Récréation, récréation, résistance. Quels rôles pour la dabké en Palestine ? », *Jeunesses arabes du Maroc au Yémen: loisirs, cultures et politiques*, 2013, p. 340.

HABIBI, Émile, *Les aventures extraordinaires de Sa'ïd le peptimiste: roman*, trad. Jean-Patrick Guillaume, Paris, Gallimard, 1987.

HABIBI, Émile, *L'optissimiste, les circontances étranges de la disparition de Said Abou-An-Nahs l'optissimiste*, Paris, le Sycomore, 1980.

HACHEM, Maya, *La production théâtrale en Syrie : acculturation ou folklore ? L'oeuvre et l'époque de Al-Qabbânî, de 1865 à 1882*, 1993.

HAFEZ, Sabry, *Al-tağrib wa-al-masrah : dirāsāt wa-mušāhadāt fī al-masrah al-inglīzī al-mu'āşir*, Al-Qāhira, al-Hay'at al-miṣriyya al-'amma li-l-kitāb, 1984, (« 8 دراسات أدبية »).

HAFEZ, Sabry, « The Quest for Freedom in Arabic Theatre », *Journal of Arabic Literature*, vol. 26, n°1-2, 1995, p. 10-36.

HALEVI, Ilan, *Sous Israël la Palestine*, Paris, Le Sycomore, 1978.

HALEVI, Ilan, « La Palestine entre préservation et transformation. Plaidoyer pour un décodage social des contradictions politiques dans la société palestinienne. », *Revue d'études palestiniennes*, n° 98 nouvelle série, hiver 2006, p. 3-13.

HAIDAR, Aziz, « The Different Levels of Palestinian Ethnicity », in Milton Jacob Esman, Itamar Rabinovich, (éds.). *Ethnicity, pluralism, and the State in the Middle East*, Ithaca, Etats-Unis d'Amérique, 1988, p. 95-120.

HAIJ ALI, Hanane, *Théâtre Beyrouth*, Beyrouth, Amers Ed., 2010.

HALIMI, Serge et LE MONDE DIPLOMATIQUE, *Le Monde diplomatique. L'atlas, ISSN 1779-0689. Un monde à l'envers*, Paris, Le monde diplomatique, 2011.

HAMDAN, Mas 'ud, « L'expérience théâtrale palestinienne en Israël de 1948 à 2005 : quelques repères », *Théâtre/public: revue bi-mestrielle de l'Ensemble théâtral de Gennevilliers*, vol. 2 / 181, éd. Théâtre de Gennevilliers, 2006, p. 106-112.

HAMMER, Juliane, *Palestinians Born in Exile. Diaspora and the Search for a Homeland*, Austin, The University of Texas Press, 2005.

HAMON, Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », *Littérature*, n° 6, mai 1972, p. 86-110.

HAMZÉ, Chawki, *L'Evolution du théâtre libanais à travers les influences occidentales*, ANRT, 1987.

HASS, Amira, *Boire la mer à Gaza. Chroniques 1993-1996. Préface d'Arlette Farge*, Paris, La Fabrique, 2001.

HASS, Amira, « La Palestine sous la botte », *Revue d'études palestiniennes*, n°83, printemps 2002, p. 3-19.

HASSON, Shlomo, « Territories and identities in Jerusalem », in *GeoJournal*, vol. 53, 2001, p. 311-322.

HEACOCK, Roger (dir.), *Temps et espaces en Palestine : flux et résistances identitaires. Of Times and spaces in Palestine : The Flows and Resistances of Identity*, Beyrouth, Institut Français du Proche-Orient, 2008.

HEAD, Gretchen « The Performative in Ilyās Hūrī's *Bāb al-Shams* », *Journal of Arabic Literature*, vol. 42, 2011, p. 148-162.

HEVER, Hannan, « The « Other » Will Arrive Tomorrow », *Contemporary Theatre Review*, vol. 3, n° 2, 1995, p. 91-106.

HEULOT-PETIT, Françoise, « Présences de l'autre : éléments de dramaturgie du monologue et de la pièce monologuée contemporaine », *Monologuer: pratiques du discours solitaire au théâtre*, éd. Françoise Dubor et Christophe Triau, Rennes, France, Presses universitaires de Rennes, 2009, p. 197-219.

HILAL, Aziz, « Réappropriation du passé : le théâtre arabe face aux textes médiévaux », *Babel* [En ligne], 15 I 2007

HUSSEIN, TAHA, *Le livre des jours*, trad. Jean Lecerf et Gaston Wiet, Paris, Gallimard, 1947.

al-HUSSEINI, Jalal, « Réfugiés 50 ans après : l'évolution de la représentation du réfugié palestinien dans le discours officiel de l'UNRWA », in Stéphanie Latte Abdallah (dir.), *Images aux frontières. Représentations et constructions sociales et politiques. Palestine, Jordanie, 1948 – 2000*, Beyrouth, Institut Français du Proche-Orient, 2005, p. 105-127.

HUY, Tâm Tran, « Wajdi Mouawwad, l'exil comme laboratoire », *Qantara*, n° 69, automne 2008, p. 8-9.

JALABI-WELLNITZ, Batoul, *Les paramètres de l'énonciation dans la deuxième période du théâtre de Sa`ad Allah Wannus*, thèse de Doctorat en linguistique et sémiologie de l'arabe, dir. Joseph DICHY, Lyon, Université Lyon II; 2003.

JALABI-WELLNITZ, Batoul, *Spectateurs en dialogue: l'énonciation dans le théâtre de Sa`dallah Wannous de 1967 à 1978*, Damas, Institut français du Proche-Orient, 2006.

JAYYUSI, Salma Khadra, ALLEN, Roger Michael Ashley et BADAWI, Muhammad Mustafa, *Modern arabic drama: an anthology*, Bloomington, 1995.

JIRYIS, Sabri, *Les Arabes en Israël, 1948-1967*, Beyrouth, Centre de Recherches Palestiniennes, 1969.

Nazmi al-JU'BEH, « Palestinian Identity and Cultural Heritage » in Roger HEACOCK (dir.), *Temps et espaces en Palestine : flux et résistances identitaires. Of Times and spaces in*

- Palestine : The Flows and Resistances of Identity*, Beyrouth, Institut Français du Proche-Orient, 2008, p. 205-231.
- JOURDHEUIL, Jean, *Un théâtre du regard*, Paris, Christian Bourgeois éditeur-Odéon Théâtre de l'Europe, 2002.
- KALACHE, Mohamad Chafic el-, *La problématique du théâtre dans sa relation avec la réalité vivante : l'exemple libanais*, 1987.
- KANAFANI, Ghassan, *Des hommes dans le soleil: nouvelles*, trad. Michel Seurat, Paris, Sindbad, 1977.
- KANAFANI, Ghassan, *Retour à Haïfa et autres nouvelles*, trad. Jocelyne Laâbi et Abdellatif Laâbi, Arles, Sindbad, 1997.
- KASHUA, Sayed, *Les Arabes dansent aussi.*, trad. Katherine Werchowski, Paris, Belfond, 2003.
- KAYNAR, Gad « The Actor as Performer of the Implied Spectator's Role », *Theatre Research International*, vol. 22, n° 1, mars 1997, p. 49-62.
- KAYNAR, Gad, « Israël », in Nicole Leclercq, Institut international du théâtre, (éds.). *Le monde du théâtre: un compte rendu des saisons théâtrales 2005-2006 et 2006-2007 dans le monde*, éds. Nicole Leclercq et Institut international du théâtre, Bruxelles, , p. 257-267.
- KEBRAT-ORECCHIONI, Catherine, « Le dialogue théâtral », *Mélanges offerts à P. Larthomas*, Paris, PUF, 1985, p. 32-49.
- KHALIDI, Rashid, *Palestinian Identity : The Construction of Modern National Consciousness*, New York, Columbia University Press, 1997.
- KHALIDI, Rashid, *The Iron Cage, the Story of the Palestinian Struggle for Statehood*, Boston, Beacon Press, 2006.
- KHALIDI, Rashid, *Palestinian identity: the construction of modern national consciousness*, New York, Columbia University press, 2010.
- KHALIDI, Tarif, « La Palestine des siècles arabes classiques. L'espace, le sacré et le temps », *Revue d'Études Palestiniennes*, n° 100, été 2006, p. 50-56.
- KHAZNADAR, Chérif, *Le théâtre arabe*, éd. Nada Tomiche, Paris, Unesco, 1969.
- KHOUEIRI, Joseph, *Théâtre arabe, Liban, 1847-1960*, Louvain-la-Neuve, Cahiers théâtre Louvain, 1984.
- KHOURY, Elias, « Mahmoud Darwich : Rita et la poétique du couple », *Revue d'études palestiniennes*, éd. Institut des études palestiniennes, 2001, p. 58-69.
- KHOURY, Yvette, "Akhir Yom (The Last Day): A Localized Arabic Adaptation of Shakespeare's Rome and Juliet", *Theatre Research International*, 33, 2008, p. 52-69.
- KLEIN, Jean-Pierre, *L'art-thérapie*, Paris, Presses universitaires de France, 1997.

KOTZAMANI, Marina, "Lysistrata on the Arabic Stage", *A Journal of Performance and Art* (83), The MIT Press, 2006, p. 13-41.

LAÏDI-HANIEH, Adila, « Le Centre Khalil-Sakakini de Ramallah. L'histoire mouvementée d'un centre culturel. », *Revue d'études palestiniennes*, n° 99 nouvelle série, printemps 2006, p. 62-75.

LANDAU, Jacob et GIBB, Hamilton Alexander Rosskeen, *Etudes sur le théâtre et le cinéma arabes*, trad. Francine Le Cleac'h, Paris, Maisonneuve et Larose, 1965.

LANDAU, Jacob et GIBB, Hamilton Alexander Rosskeen, *Studies in the Arab theater and cinema*, Philadelphia, Etats-Unis d'Amérique, University of Pennsylvania Press, 1958.

LANDAU, Jacob et GIBB, Hamilton Alexander Rosskeen, ; *دراسات في المسرح والسينما عند العرب*, trad. أحمد مغازي et Aḥmad Muḡāzī, éd. لويس مرقس et Luwīs Murquṣ, Le Caire, الهيئة المصرية العامة للكتاب, 1972, al-Hay'at al-Miṣriyyat al-‘Āmma lil-Kitāb, 1972.

LARTHOMAS, Pierre, *Le langage dramatique*, Paris, Armand Colin, 1972.

LATTE ABDALLAH, Stéphanie, « La part des absents. Les images en creux des réfugiés palestiniens », in Stéphanie Latte Abdallah (dir.), *Images aux frontières. Représentations et constructions sociales et politiques. Palestine, Jordanie, 1948 – 2000*, Beyrouth, Institut Français du Proche-Orient, 2005, p. 63-104.

LATTE, Stéphanie, « Palestine. Une « toile carcérale » qui enserme toute la société - Grève de la faim des prisonniers palestiniens », [En ligne : <http://orientxxi.info/magazine/palestine-une-toile-carcerale-qui-enserme-toute-la-societe,1866>]

LAURENS, Henry, *La question de la Palestine, Tome premier, 1799-1922 : l'invention de la Terre sainte*, Paris, Fayard, 1999.

LAURENS, Henry, « Palestine, 1948. Les limites de l'interprétation historique », *Esprit*, août-septembre 2000, p. 119-146.

LAURENS, Henry, *La question de la Palestine, Tome deuxième, 1922-1947 : une mission sacrée de civilisation*, Paris, Fayard, 2002.

LAURENS, Henry, *La question de la Palestine, Tome troisième, 1947-1967 : l'accomplissement des prophéties*, Paris, Fayard, 2007.

LAURENS, Henry, « L'identité palestinienne d'hier à aujourd'hui », in Roger HEACOCK (dir.), *Temps et espaces en Palestine : flux et résistances identitaires. Of Times and spaces in Palestine : The Flows and Resistances of Identity*, Beyrouth, Institut Français du Proche-Orient, 2008, pp. 43-54.

LAURENS, Henry, *La question de Palestine, 1967-1982 : le rameau d'olivier et le fusil du combattant*, Paris, Fayard, 2011.

LAURENS, Henry, « Jérusalem, capitale de la Palestine mandataire », in Élias Sanbar, Farouk Mardam-Bey, (éd.). *Jérusalem: le sacré et le politique*, éd. Élias Sanbar et Farouk Mardam-Bey, Arles, Actes Sud, 2004, p. 219-240.

- LAURENS, Henry, *La question de Palestine. Tome troisième, 1947-1967 : le temps des prophéties*, Paris, Fayard, 2007.
- LEFEBVRE, Henri et HESS, Rémi, *La production de l'espace*, Paris, Anthropos, 2000.
- LEJEUNE, Philippe, *Écrire sa vie: du pacte au patrimoine autobiographique*, Paris, Éditions du Mauconduit, 2015.
- LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, 1996.
- LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, 2005.
- LESCH, Ann Moseley, *Arab Politics in Palestine, 1917-1939 : The Frustration of a National Movement*, Ithaca, Cornell University Press.
- LEVY, Shimon et YAARI, Nurit, « Theatrical Responses to Political Events: The Trojan War on the Israeli Stage During the Lebanon War, 1982–1984 », *Journal of Theatre and Drama*, vol. 4, 1998, p. 99–123.
- LINDHOLM SCHULZ, Helena (avec Juliane HAMMER), *The Palestinian Diaspora. Formation of identities and politics of homeland*, Londres, Routledge, 2003.
- LITVAK, Meir, *Palestinian collective memory and national identity*, New York, Palgrave Macmillan, 2009.
- MAALOUF, Amin, *Les identités meurtrières*, Paris, Grasset, 1998.
- MAGRATH, Douglas R., « A Study of *Rijāl fī al-Shams* by Ghassān Kanafānī », *Journal of Arabic Literature*, vol. 10, 1979, Brill, Leiden, p. 95-108.
- MASALHA, Nur, *Expulsion of the Palestinians: the concept of « transfer » in Zionist political thought, 1882-1948*, Washington (D.C.), États-Unis d'Amérique, Institute for Palestine studies, 1993.
- MAST, Edward, « Sahmatah : Awakening History », *The Drama Review*, vol. 44, n° 3, automne 2000, p. 113-130.
- MEE, Erin B., « The Cultural Intifada: Palestinian Theatre in the West Bank », *TDR/The Drama Review*, vol. 56 / 3, 2012, p. 167–177.
- MERMIER, Franck, et PUIG, Nicolas, (dir), *Itinéraires esthétiques et scènes culturelles au Proche Orient*, IFPO, 2007.
- MESKIN, Aharon, « Le théâtre en Israël », *Le théâtre dans le monde*, vol. 14, n° 3, mai-juin 1965.
- MILO, Yosef, « Le premier théâtre municipal en Israël », *Le théâtre dans le monde*, vol. 14, n°3, mai-juin 1965.
- MIQUEL, André, *La littérature arabe*, Paris, P. U. F. , coll. « Que sais-je », 1969.

- MOOSA, Matti « Naqqāsh and the Rise of the Native Arab Theatre in Syria », *Journal of Arabic Literature*, vol. 43, 2012, p. 102-131.
- MOREH, Shmuel, « The Shadow Play (*Khayāl al-Ẓill*), *Journal of Arabic Literature*, vol. 18, 1987, p. 46-61.
- MORETTI, Franco, *Atlas du roman européen, 1800-1900*, trad. Jérôme Nicolas, Paris, Éd. du Seuil, 2000.
- MORETTI, Franco et JEANPIERRE, Laurent, *Graphes, cartes et arbres: modèles abstraits pour une autre histoire de la littérature*, trad. Étienne Dobenesque, Paris, France, les Prairies ordinaires, DL 2008, 2008, 139 p.
- MORRIS, Benny, *1948 : a history of the first Arab-Israeli war*, New Haven, Yale university press, 2008.
- MORRIS, Benny, *The Birth of the Palestinian refugee problem : 1947-1949*, Cambridge, Cambridge university press, 1988, (« Cambridge Middle East library », 15).
- MORRIS, Benny, *The birth of the Palestinian refugee problem revisited*, [Ed. rev, Cambridge, Cambridge university press, 2004, (« Cambridge Middle East studies », 18), [En ligne : <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb39144472j>].
- MUHAMMAD ALI, Taha, *Une migration sans fin: poèmes*, trad. Antoine Jockey, Paris, Galaade éd., 2012.
- MUSLEH, Abeer, « Theatre, Resistance, and Peacebuilding in Palestine », *Acting together: Performance and the creative transformation of conflict. Volume I: Resistance and reconciliation in regions of violence*, éd. Cynthia E. Cohen, Roberto Gutierrez Varea et Polly O. Walker, 2012, p. 97-122.
- NAJIB, Taher, *À portée de crachat*, trad. Jacqueline Carnaud, Montpellier, Éd. théâtrales ; Maison Antoine Vitez, 2009.
- NAKHLÉ-CERRUTI, Najla, « Création arabe palestinienne: théâtre, musique et beaux-arts (conférence, Haïfa, mai 2014) », 2014, [En ligne : <http://ifpo.hypotheses.org/6049>].
- NAKHLÉ-CERRUTI, Najla, « De “Bi-Tvah Yerikah” à “Rukab” : la traduction comme élément du processus de création théâtrale », *Le théâtre moyen-oriental contemporain traduit en langues étrangères*, éd. Nehmetallah Abi-Rached et Laurence Denooz, Paris, France, Classiques Garnier, 2015, p. 152-169.
- NAKHLÉ-CERRUTI, Najla, « Du théâtre politique au théâtre philosophique : les multiples voix du théâtre de Raymond Ġbāra, ou l’affirmation d’un genre en dialecte », in Marie-Aimée Germanos, Sobhi Boustani, صبحي بستاني, (éd.). *La littérature arabe dialectale: un patrimoine vivant*, éd. Marie-Aimée Germanos, Sobhi Boustani et صبحي بستاني, Paris, France, Karthala, DL 2016, 2016, p. 91-110.
- NAKHLÉ-CERRUTI, Najla, « L’art de raconter et l’art de jouer, entretien avec Hassan El-Geretly, artiste et homme de théâtre égyptien », 2014, [En ligne : <http://ifpo.hypotheses.org/6213>].

NAKHLÉ-CERRUTI, Najla, « L'oubli et la mémoire dans l'histoire du théâtre libanais. Le cas de Raymond Ğbara », 2013, [En ligne : <http://ifpo.hypotheses.org/5358>].

NASRALLAH, Aida et PERLMANN, Lee, « Weaving Dialogues and Confronting Harsh Realities. Engendering Social Change in Israel through Performance », *Acting together: Performance and the creative transformation of conflict. Volume I: Resistance and reconciliation in regions of violence*, éd. Cynthia E. Cohen, Roberto Gutierrez Varea et Polly O. Walker, 2012, p. 123-144.

NASSAR, Hala Khamis, « Stories from under occupation: performing the Palestinian experience », *Theatre Journal*, vol. 58 / 1, 2006, p. 15-37.

NATUR, Salman, « On theatre and reality – on theatre as reality », *Contemporary Theatre Review*, vol. 3, n°2, 1995, p. 87-90.

NAUGRETTE, Catherine, *L'esthétique théâtrale*, Paris, Editions Nathan-HER, 2000.

NAZZAL, Nafez, *The Palestinian exodus from Galilee, 1948*, Beyrouth, Institute for Palestine studies, 1978.

NETS, Rafi, « Major events and the collective memory of conflicts », *International Journal of Conflict Management*, vol. 23, n°3, 2013, p. 209-230.

NIQUEUX, Michel (dir.), *Le caractère national : mythe ou réalité ? Sources, problématiques, enjeux*, n°48, mai 2007, Caen, Cahier de la Maison de la Recherche en Sciences Humaines.

NOIRIEL, Gérard, *Histoire, Théâtre, Politique*, Paris, Contre-feux Agone, 2009.

OTTY, Nick, « Theatre of the Oppressed : Cultural Action for Freedom. Boal, Freire, and the « Major Pedagogy » of Brecht in the context of higher education », *Contemporary Theatre Review*, vol. 3, n° 1, 1995, p. 87-100.

PAGAN, Nicholas O., « Inside Fateh Azzam's *Baggage*: Monologue and Forced Migration. », *Theatre Research International*, 32, p. 16-31.

PAPPE, Ilan, « A Text in the Eyes of the Beholder : Four Theatrical Interpretations of Kanafani's *Men in the Sun* », *Contemporary Theatre Review*, vol. 3, n° 2, p. 157-174.

PAVIS, Patrice et UBERSFELD, Anne, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, A. Colin, 1996.

PICASTOR, Erwin, *Le théâtre politique*, Paris, L'Arche, 1972.

PICAUDOU, Nadine, *Le mouvement national palestinien. Genèse et structures.*, Paris, Comprendre le Moyen-Orient, L'Harmattan, Paris, 1989.

PICAUDOU, Nadine (dir.), *Territoires palestiniens de mémoire*, Paris-Beyrouth, Karthala-IFPO, 2006.

PICAUDOU, Nadine, « 1948 dans l'historiographie arabe et palestinien », in *Encyclopédie en ligne des violences de masse*, [En ligne] <http://www.massviolence.org/fr/1948-dans-l-historiographie-arabe-et-palestinienne>, ISSN 1961-9898.

PIRANDELLO, Luigi, *Écrits sur le théâtre et la littérature*, Paris, Editions Denoël/Gonthier, Collections Méditations, 1968, pour la version française.

PIRINOLI, Christine, « Jeux et enjeux de mémoire : genre et rhétorique mémorielle durant la commémoration du cinquantenaire de la *Nakba* », in Nadine Picaudou (dir.), *Territoires palestiniens de mémoire*, Paris-Beyrouth, Karthala-IFPO, 2006, pp. 87-114

POLIERI, Jacques, *Scénographie Sémiographie*, Paris, Denoël/Gonthier, collection Grand Format Médiations, 1971.

POUZOL, Valérie, « Déclinaisons autour de l'*alma mater* dans les discours nationalistes palestinien et israélien 1948-2000 », in Stéphanie Latte Abdallah (dir.), *Images aux frontières. Représentations et constructions sociales et politiques. Palestine, Jordanie, 1948 – 2000*, Beyrouth, Institut Français du Proche-Orient, 2005, p. 341-365.

PUIG, Nicolas, « « Bienvenue dans les camps ! », L'émergence d'un rap palestinien au Liban : une nouvelle chanson sociale et politique », in Nicolas Puig et Franck Mermier (dir.), *Itinéraires esthétiques et scènes culturelles au Proche-Orient*, Beyrouth, Institut Français du Proche-Orient, 2007, p. 147-165.

PUIG, Nicolas, « Exils décalés. Les registres de la nostalgie dans les musiques palestiniennes au Liban », *Revue Européenne des Migrations Internationales*, 2009 vol. 25, n° 2 p. 83-100.

RADI, Mohamed, « Les échos du silence dans "Retour à Haïfa" », *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, vol. 26, éd. Universidad Complutense de Madrid. Departamento de filología francesa, 2011, p. 273-289.

RICHARD, Jean-Pierre, « Paysages personnages », in Sylviane Coyault, (éd.). *Des récits poétiques contemporains*, éd. Sylviane Coyault, Clermont-Ferrand, France, Centre de recherches sur les littératures modernes et contemporaines, Université Blaise Pascal, 1996, p. 29-48.

ROTH, Arlette, *Le théâtre algérien de langue dialectale : 1926-1954*, Paris, F. Maspero, 1967. 1 vol., (« Domaine maghrébin »).

ROUBINE, Jean-Jacques, *L'Art du comédien, Que Sais-Je ?*, Paris, Presses Universitaires de France, 1985.

ROUBINE, Jean-Jacques, *Introduction aux grandes théories du théâtre*, Paris, Bordas, 1990.

RUANO-BORBALAN, Jean-Claude, *L'identité. L'individu, le groupe, la société*, Auxerre, Editions Sciences humaines, 1998.

RUOCCO, Monica, « La géographie du nouveau roman saoudien selon Yūsuf al-Muḥaymīd », *Arabian Humanities. Revue internationale d'archéologie et de sciences sociales sur la péninsule Arabique/International Journal of Archaeology and Social Sciences in the Arabian Peninsula*, février 2014, [En ligne : <http://cy.revues.org/2740>].

RYNGAERT, Jean-Pierre, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Nathan, 2000.

SADOWSKA-GUILLON, Irène « Le Théâtre au Liban. Entre marché culturel et militantisme », *Cassandra*, n° 61, printemps 2005, p. 16-18.

SADOWSKA-GUILLON, Irène, « Si loin. Si proche. Faire du théâtre... Mission impossible ? », *Cassandra*, n° 74, 2008, p. 64-66.

SAID, Edward, « Retour au pays », *Revue d'Études Palestiniennes*, n°46, Hiver 1993, p. 45-60.

SAID, Edward, *Culture et résistance. Entretiens avec David Barsamian*, traduit de l'anglais par Christian Calliyannis, Paris, Fayard, 2004.

SAID, Edward W., *La question de Palestine*, traduit de l'anglais par Jean-Claude Pons, Arles, Actes Sud, 2010.

SAID MOSTAFA, Dalia, « Literary Representations of Trauma, Memory, and Identity in the Novels of Elias Khoury and Rabī Jābir », *Journal of Arabic Literature*, vol. 40, 2009, p. 208-236.

de SAINT-DO, Valérie, « Les chemins ardu d'une renaissance », *Cassandra*, n° 61, printemps 2005, p. 19-20.

SALAMÉ, Ghassane, *Le théâtre politique au Liban (1968-1973): approche idéologique et esthétique*, Beyrouth, Dar-el-Machreq, 1974.

SALENSON, Irène, *Jérusalem: bâtir deux villes en une*, La Tour d'Aigues, Éd. de l'Aube, 2014, 255 p.

SALLOUKH, Tarek, *Theater in Lebanon : production, reception and confessionalism*, Transcript, 2005.

SANBAR, Elias, *Palestine 1948, l'expulsion*, Paris, Les livres de la Revue d'études palestiniennes, 1984.

SANBAR, Elias, « Nous n'avons jamais disparu », *Revue d'Études Palestiniennes*, n° 45, automne 1992, p. 25-32.

SANBAR, Elias, *Les Palestiniens dans le siècle*, Paris, Gallimard, 1994.

SANBAR, Elias, *Palestine : le pays à venir*, Paris, Editions de l'Olivier, 1996.

SANBAR, Elias, *Palestine : l'enjeu culturel*, Paris, Circé, Institut du Monde Arabe, 1997.

SANBAR, Elias, *Le bien des absents*, Circé, Arles, Actes Sud, Babel, 2001.

SANBAR, Elias, *La photographie d'une terre et de son peuple de 1839 à nos jours. Les Palestiniens*, Paris, Hazan, 2004.

SANBAR, Élias, *Dictionnaire amoureux de la Palestine*, Paris, Plon, 2010.

SANBAR, Élias, *Figures du Palestinien: identité des origines, identité de devenir*, Paris, Gallimard, 2004, (« NRF Essais »).

SANBAR, Élias et MARDAM-BEY, Farouk, *Jérusalem: le sacré et le politique*, Arles, Actes Sud, 2004.

SANBAR, Elias, « Le cinéma, retour à la visibilité », *Mouvement*, n° 42, janvier-mars 2007.

SANBAR, Elias, « Palestine : renaître au théâtre », *Mouvement*, n° 42, janvier-mars 2007.

SAYIGH, Rosemary, « The Palestinian Identity among Camp Residents », *Journal of Palestine Studies*, vol. 6 / 3, 1977, p. 3-22.

SCHERER, Jacques et SCHERER, Colette, *La dramaturgie classique en France*, Saint-Genouph, Nizet, 2001.

SCHONMANN, Shifra, « Between text and counter-text: Theatre in search of political meaning », *Contemporary Theatre Review*, vol. 3 / 2, 1995, p. 175–183.

SFEIR, Jihane, « Le désastre et l'exode, *al-nakba/al-hijra*. Imaginaire collectif et souvenir individuel de l'expulsion de 1948 », in Nadine Picaudou (dir.), *Territoires palestiniens de mémoire*, Paris-Beyrouth, Karthala-IFPO, 2006, p. 37-60.

SHAKESPEARE, William, *Oeuvres complètes*, II, éd. Henri Fluchère, Paris, Gallimard, 1991, (« Bibliothèque de la Pléiade », 51).

SHAMIR, Moshe, « Le théâtre Caméri », *Le Théâtre dans le monde*, volume 14, n° 3, mai-juin 1965.

SHAWOOL, Paul, *Arab modern theatre 1976-1989*, Londres, Riad ar-Rayyes, 1989.

SHEETRIT, Ariel M., « The Poetics of the Poet's Autobiography : Voicings and Mutings in Fadwā Tūqān's Narrative Journey », *Journal of Arabic Literature*, vol. 43, 2012, Brill, Leiden, p. 102-131.

SHIMONY, Batya, "Shaping Israeli-Arab Identity in Hebrew Words – The Case of Sayed Kashua", *Israeli Studies*, vol. 18, n.1, printemps 2013, p. 146-169.

SHOMALI, Qustandi, « Tradition et novation dans la littérature palestinienne : 1900-1948 », *Babel*, 2003, [En ligne], <http://babel.revues.org/1415>

SIMEON, Jean-Pierre, *Quel théâtre pour aujourd'hui ? Petite contribution au débat sur les travers du théâtre contemporain*, Essais, Les solitaires intempestifs, Besançon, 2007.

SLOTKIN, Lynn, « What Comes First, Being a Playwright or Being a Jew?. Snapshots of Seven Canadian Writers », *Canadian Theater Review*, vol. 153, hiver 2013, p. 44-49.

SNIR, Reuven, *Palestinian theatre*, Wiesbaden, Reichert, 2005.

SNIR, Reuven, « Palestinian theatre: Historical development and contemporary distinctive identity », *Contemporary Theatre Review*, vol. 3 / 2, 1995, p. 29–73.

SNIR, Reuven, « *Postcards in the Morning* : Palestinians Writing in Hebrew », *Hebrew Studies*, vol. 42, 2001, p. 197-224.

SNIR, Reuven, « The Emergence of Palestinian Professional Theatre After 1967: al-Balalin's Self-Referential Play al-[ayin] Atma (The Darkness) », *Theatre Survey*, vol. 46 / 1, 2005, p. 5–29.

SNIR, Reuven, « The Palestinian al-Hakawati Theater: A Brief History », *The Arab Studies Journal*, vol. 6 / 2/1, 1998, p. 57–71.

SOLHEIM, Jennifer, « “Please Tell Me Who I am” : Resisting Media Representation of Arab Masculinity and Violence in Wajdi Mouawad's Incendies », *Modern and Contemporary France*, vol. 22, n° 1, p. 59-70.

SONREL, Pierre, *Traité de scénographie. Évolution du matériel scénique. Inventaire et mise en œuvre du matériel scénique actuel. Technique de l'établissement des décors. Perspective théâtral. Autres scènes en usage*, Paris, Librairie théâtrale, 1944.

SPIELMANN, Guy, « Pour une brève archéologie du monologue dans la théorie dramatique classique », in Irène Roy, (éd.). *Figures du monologue théâtral ou Seul en scène*, éd. Irène Roy, Québec (Canada), Canada, Nota bene, 2007, p. 199-219.

STARKEY, Paul, « Philosophical themes in Tawfiq Al-Hakim's drama », *Journal of Arabic Literature*, vol. 7, n° 1, 1977, p. 136-152.

STEIN, Rebecca L. et SWEDENBURG, Ted, « Popular culture, Relational History, and the Question of Power in Palestine and Israel », *Journal of Palestine Studies, a Quarterly on Palestinian Affairs and the Arab-Israeli Conflict*, vol. 132, n° 4, été 2004.

STOCK, Mathis, « L'hypothèse de l'habiter poly-topique : pratiquer les lieux géographiques dans les sociétés à individus mobiles », *EspacesTemps.net*, Textuel, 26.02.2006, [En ligne], <http://espacestemp.net/document1853.html>

SUDERMANN, Jordan, « Palestinian Theatre By Reuven Snir », *The Arab Studies Journal*, vol. 14, n°2, printemps 2006, pp. 191-194.

SULEIMAN, Yasir, *The Arabic language and national identity: a study in ideology*, Washington, Georgetown University Press, 2003.

SULEIMAN, Yasir, « Palestine and the Palestinians in the Short Stories of SAMIRA 'Azzām », in *Journal of Arabic Literature*, vol. 22, 2012, p. 154-165.

SURGERS, Anne, « Rideau d'avant-scène », éd. Michel Corvin, Paris, France, Bordas, 2001. 2 vol.

TACKELS Bruno, *L'Humanité de chacun. Entretien avec Pippo Delbono*, *Mouvement*, n°28, mai-juin 2004, p. 56-60.

TACKELS, Bruno, *Pippo Delbono. Ecrivains de plateau*, V, Paris, 2009.

TADIÉ, Jean-Yves, *Le récit poétique*, Paris, Gallimard, 1994.

TAWIL-SOURI, Helga, “Towards a Palestinian Cultural Studies”, in *Middle East Journal of Culture and Communication* 2 (2009) 181-185.

- THOMAS, Thomas, *Crise politique en Palestine 1997-2007*, Paris, Michalon, 2007.
- THOURET, Clotilde, « Le monologue de théâtre dans l'Angleterre élisabéthéenne et jacobéenne et dans l'Espagne du siècle d'or : les enjeux d'une convention dramatique », *Monologuer: pratiques du discours solitaire au théâtre*, éd. Françoise Dubor et Christophe Triau, Rennes, France, Presses universitaires de Rennes, 2009.
- TOELLE, Heidi, « À quand un « printemps » de l'analyse littéraire? », *Arabica*, vol. 60 / 3-4, janvier 2013, p. 401-419.
- TOMICHE, Nada et KHAZNADAR, Chérif (dir.), *Le théâtre arabe*, UNESCO, Paris, 1969.
- TOMICHE, Nada, *La littérature arabe contemporaine: roman-nouvelle-théâtre*, Paris, Maisonneuve & Larose, 1993.
- TOUDOIRE-SURLAPIERRE, Frédérique, « “Un soir, tard, d'ici quelque temps” : Beckett à l'écoute », in Florence Fix, Frédérique Toudoire-Surlapierre, (éd.), *Le monologue au théâtre, 1950-2000: la parole solitaire*, Dijon, Éd. universitaires de Dijon, 2006, p. 35-48.
- TRIAU, Christophe, « Le personnage entre imposition et subversion : usages du monologue dans le théâtre français du XVIII^e siècle », in Françoise Dubor, Christophe Triau, (éd.). *Monologuer: pratiques du discours solitaire au théâtre*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009, p. 111-141.
- TRIAU, Christophe, « Le personnage entre imposition et subversion : usages du monologue dans le théâtre français du XVIII^e siècle », *Monologuer: pratiques du discours solitaire au théâtre*, éd. Françoise Dubor et Christophe Triau, Rennes, France, Presses universitaires de Rennes, 2009, p. 111-141.
- Tsafon : revue d'études juives du Nord. Le théâtre judéo-arabe*, Lille, Tsafon, 1994, (« 19-20 »).
- UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre. I*, Paris, Belin, 1996.
- UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre. II, l'école du spectateur*, Paris, Belin, 1996.
- URIAN, Dan, « “Hawajah Bialik” The Double Culture of the Israeli Arab Theatre in Hebrew Drama and the Israeli Theatre », *Contemporary Theatre Review*, vol. 3 / 2, 2006, p. 75-86.
- URIAN, Dan, « Introduction », *Contemporary Theatre Review*, vol. 3 / 2, 1995, p. 3-14.
- URIAN, Dan, *The Arab in Israeli drama and theatre*, trad. Naomi Paz, Amsterdam, Harwood Academics Publishers, 1997, 169 p., (« Contemporary Theatre Studies », 26).
- URIAN, Dan, « The emergence of the Arab image in Israeli theatre, 1948–82 », *Israel Affairs*, vol. 1 / 4, 1995, p. 101–127.
- URIAN, Dan, « The Image of the Arab in Israeli Theatre—from Competition to Exploitation (1912–1990) », *Theatre Research International*, vol. 17 / 1, 1992, p. 46–54.
- URIAN, Dan, « Theatre and the Intifada 1 », *Contemporary Theatre Review*, vol. 3 / 2, 1995, p. 207–220.

- URIAN, Dan, *The Judaic Nature of Israeli Theatre*, Harwood Academic, 2000.
- URIAN, Dan, « Games in the backyard-rape in the theatre », *Contemporary Theatre Review*, vol. 10, n° 2, 2000, p. 105-124.
- Dan URIAN, « Drama in Education: Case Studies », *Contemporary Theatre Review*, mars 2000, p. 1-9.
- URIAN, Dan, *Palestinians and Israelis in the Theatre*, Taylor and Francis, 2007.
- VAN ASSCHE, Christine Auteur, *Mona Hatoum.*, éd. Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Paris, Editions du Centre Pompidou, 2015.
- VIDAL, Dominique et ALGAZY, Joseph, *Le péché originel d'Israël: l'expulsion des Palestiniens revisitée par les « nouveaux historiens » israéliens*, Éd. de l'Atelier, Paris, Éd. de l'Atelier, 1998.
- VINCENT, Jean-Pierre, « Brecht, le plaisir de la politique », *Partisans*, n° 47, mai 1969, p. 30-36.
- VINSONNEAU, Geneviève, *L'identité culturelle*, Paris, Armand Colin, Collection "U", 2002
- WANNOUS, Saadallah, *Miniatures ; suivi de Rituel pour une métamorphose*, trad. Marie Elias, Rania Samara et Hanan Kassab Hassan, Le Méjan, Actes Sud, 1996.
- WANNOUS, Saadallah, *Rituel pour une métamorphose*, trad. Rania Samara, Arles, Sindbad : Actes Sud-Papiers, 2013.
- Michel WARSCHAWSKI, *Israël-Palestine : le défi binational*, Paris, Textuel, 2001.
- WEBER, Edgard, *L'univers romanesque de Rachid El-Daïf et la guerre du Liban*, Paris, L'Harmattan, 2001.
- WESTPHAL, Bertrand, *La géocritique mode d'emploi*, Limoges, Presses Univ. Limoges, 2000.
- WESTPHAL, Bertrand, *La géocritique: réel, fiction, espace*, Paris, Les Éd. de Minuit, 2007.
- WESTPHAL, Bertrand, *Le monde plausible: espace, lieu, carte*, Paris, Les Éd. de Minuit, 2011.
- WESTPHAL, Bertrand, *Le rivage des mythes: une géocritique méditerranéenne, le lieu et son mythe*, Limoges, Presses Univ. Limoges, 2001.
- WESTPHAL, Bertrand, *L'oeil de la Méditerranée. Une odyssée littéraire*, La Tour-d'Aigue, Ed. de l'Aube, 2005, (« Regards croisés »).
- WESTPHAL, Bertrand, « Pour une approche géocritique des textes. Essquisse », in *La géocritique mode d'emploi*, Limoges, Presses Univ. Limoges, 2000, p. 9-39.
- WESTPHAL, BERTRAND, « La guerre au théâtre : stratégie et dramaturgie », *Revista de Literaturas Modernas*, 2004, p. 9-22.

YAARI, Nurit, "Le théâtre de Hanokh Levin : du politique au mythique", *Théâtre public*, n°181, janvier-mars 2006.

YAARI, Nurit, « Juifs et Arabes sur la scène israélienne », *Yod. Revue des études hébraïques et juives*, 2009, p. 283–301.

ZOHAR, Ouriel, « Stop à la violence ! Entretien avec Fouad Awad », 1995 1994, (« Tsafon : revue d'études juives du Nord. Le théâtre judéo-arabe »), p. 39-56.

ZUABI, Amir Nizar, *I am Yusuf and this is my brother*, Londres, Bloomsbury Methuen Drama, 2014.

ZUABI, Amir Nizar, *Je suis Youcef et celui-ci est mon frère*, trad. Jacqueline Carnaud et Séverine Magois, Montreuil, Éditions théâtrales, 2011.

ZUABI, Amir Nizar, *The beloved*, Londres, Methuen Drama, 2012.

- ابن ذريل, عدنان, "رواد المسرح السوري : بين أواسط العشرينات وأواسط الستينات", دمشق, منشورات وزارة الثقافة, 1992
- أبو عيسى, زياد, "كلام عن المسرح", بيروت, مكتبة بيسان, 2003.
- أبو هيف, عبد الله, "المسرح العربي المعاصر. قضية ورؤية وتجارب", دمشق, منشورات اتحاد الكتاب العرب, 2002.
- أنيس محمد, "الحركة المسرحية في المناطق المحتلة", س.ل., دار جاليليو دار العامل, 1979
- حمادي, وطفاء, "الخطاب المسرحي في العالم العربي: 1990-2006", بيروت, المركز الثقافي العربي, 2006.
- خوري, الياس, "عالم الدلالات في الشعر الفلسطيني" شؤون فلسطينية, 41-42, مركز الأبحاث في منظمات التحرير الفلسطينية, بيروت, ص. 363-385.
- خوري, نايف فاير, "على مسرح الحياة. مقالة في النقد المسرحي. مقالات في الحركة المسرحية العربية في إسرائيل 1970-1990" الناصرة, دائرة الثقافة العربية, 2000.
- الراسي, جورج, "المسرح اللبناني في عصره الذهبي: 1970-1975", بيروت, دار الحوار الجديد, 2010, (« ذاكرة بيروت الثقافية », 7/4)
- الراعي, علي, "المسرح العربي بين النقل والتأصيل, الكويت, سلسلة الكتاب العربي, 18, 1988.
- سقانجي, محمد, "رواد التأليف المسرحي في تونس 1900-1950 دراسات ونصوص مسرحية", et مدني, عز الدين تونس, الشركة التونسية للتوزيع, 1986.
- السعودي, منى, "الفن هو أيضا طريق للتحرّر" شؤون فلسطينية, 41-42, مركز الأبحاث في منظمات التحرير الفلسطينية, بيروت, ص. 386-388.
- حبيبي, اميل, "الوقائع الغربية في اختفاء سعيد ابي النحس المتشائل", تونس, دار الجنوب للنشر, 1982
- حسين, طه, "الأيام", بيروت, دار الكتاب اللبناني, 1974
- سعيد, خالدة, "الحركة المسرحية في لبنان, 1960-1975: تجارب وأبعاد", بعلبك, لجنة المسرح العربي, 1998
- سعيد, خالدة, "الاستعارة الكبرى. في شعرية المسرحية", بيروت, دار الآداب, 2008.
- الشمالي, رشاد, "مرحلة الانتقال في الأدب الإسرائيلي المعاصر", شؤون فلسطينية, 34, 1974, ص. 66-77.
- شاول, بول, "المسرح العربي الحديث, 1976-1989", لندن, رياض أربيس للكتب والنشر, 1989
- شليوط, عفيف, "جنود المسرح الفلسطيني في الجليل", مؤسسة الأفق للثقافة والفنون-مسرح الميدان, حيف-شفاعمروا, 2002.
- عباد, يحيى, "رام الله الشقراء: رواية", الدار البيضاء, المركز الثقافي العربي, 2013
- عبازه, محمد, "تطور الفعل المسرحي بتونس : من اللامركزية إلى التجارب", تونس, مركز النشر الجامعي دار سحر للنشر, 1997

عباره, محمد, "تطور الفعل المسرحي بتونس : من اللامركزية إلى التجارب", تونس, مركز النشر الجامعي دار سحر للنشر,
2009

عبد الرحمن, فتحي, "المسرح الفلسطيني المعاصر", رام الله, جمعية الفنون الشعبية.

عساف, روجيه, "سيرة المسرح. أعلام وأعمال. العصور القديمة", دار الآداب, بيروت, 2009

عساف, روجيه, "سيرة المسرح. أعلام وأعمال. القرون الوسطى", دار الآداب, بيروت, 2009

عساف, روجيه, "سيرة المسرح. أعلام وأعمال. عصر النهضة", دار الآداب, بيروت, 2009

عواض, ريتا, "بيت الجنون : مسرحية رائدة", شؤون فلسطينية, 34, 1974.

محمد علي, طه, "الأعمال الكاملة", دار راية للنشر, حيفا, 2011

كرم, ريف, "كتابات على متن المسرح وهامشه", بيروت, دار الفرابي, 2010.

كنفاني, غسان, "الأثار الكاملة",

بيروت, مؤسسة غسان كنفاني : دار الطليعة, 1980

محبك, أحمد زياد, "حركة التأليف المسرحي في سورية 1945-1967", دمشق, اتحاد الكتاب العرب, 1984

ناطور, سلمان, "ذاكرة", بيت لحم, بديل, المركز الفلسطيني لمصادر حقوق المواطنة واللاجئين, 2006

طاهر, نجيب, "ركب", دار راية للنشر, حيفا, 2013

مسرح عشتار, "مونولوجات غزة", غزة, مسرح عشتار, 2010

منصور, جوني, "شوارع حيفا العربية", حيفا, جمعية التطوير الاجتماعية, 1999

ونوس, سعد الله, "الفيل يا ملك الزمان ومغامرة رأس المملوك جابر : مسرحيتان", بيروت, منشورات وزارة الثقافة, 1971

سعدالله ونوس, "بيانات لمسرح عربي جديد", بيروت, دار الفكر, 1977.

ونوس, سعد الله, "الأعمال الكاملة", دمشق, الأهالي, 1996. 3

"الدليل الثقافي", وزارة الثقافة, 2010

"الخطة الاستراتيجية لقطاع الثقافة والتراث 2014 - 2016", 2013

حليحل, عامر أين نحن من "الزمن الموازي"؟ [En ligne] Qadita.net »

<http://www.qadita.net/featured/amer-3/>.

« وزارة الثقافة - دولة فلسطين »

[En ligne : <http://www.moc.pna.ps/page.php?id=3>]

Najla Nakhlé-Cerruti
La Palestine sur scène
Une approche géocritique du théâtre palestinien
(2006-2016)

À partir d'un corpus de six pièces de théâtre produites entre 2006 et 2016 par des Palestiniens, ce travail étudie l'élaboration de la spatialité dans les textes et ses interactions avec l'espace réel dans lequel ils se déploient. En raison des fortes contraintes imposées aux Palestiniens dans leurs mobilités, la pratique du territoire représente d'abord une expérience identitaire qui marque les conditions de création et les choix dramaturgiques. Le théâtre offre un espace pour raconter cette expérience et c'est le témoignage qui occupe la scène, dans diverses formes d'autobiographie scénique. Le texte, support de mémoire devient un objet littéraire où le récit de soi monologué permet aux Palestiniens d'exprimer l'exil qu'ils vivent, dans sa double nature : géographique et psychologique. Dans ces récits scéniques, les personnages finissent par se confondre avec l'espace qu'ils décrivent ; s'élaborent alors des figures littéraires spécifiques à ce rapport à l'espace. Ainsi, l'image de l'enfermement manifeste les liens entre le texte et la réalité vécue et décrite. Cette poétique de l'espace participe aussi à la remise en question du mythe de la Palestine qui occupe les textes de cette décennie, et fournit ainsi un angle privilégié pour analyser les dynamiques identitaires des Palestiniens.

Théâtre palestinien ; Palestine ; géocritique ; monodrame ; exils ; récit de soi, témoignage ; identité palestinienne ; espace littéraire ; frontière

This work studies how the spatial dimension is elaborated in six theatre plays produced between 2006 and 2016 by Palestinians and how these texts interact with the real space within which they unfold. Because of the strong constraints imposed on Palestinians' mobility, the practice of territory embodies an identity experience. This alters the conditions and choices of production and theatre offers a space to tell this experience. In this body of texts, testimony takes center stage in the form of staged autobiography. The text therefore becomes a literary object, rather than a medium for memory. Self-narrative allows Palestinians to express their exiles in both geographic and psychological terms, by using the form of the monologue and other forms. In their stories, the characters are so affected by this experience of territory that they end up being conflated with the space they describe. The spatial dimension in the texts is elaborated from literary figures. The image of imprisonment expresses in a direct manner the links between text and reality. It participates in the questioning of the myth of Palestine that fills the texts of this decade. It is indeed in real and textual space that the identity dynamics of Palestinians are being built.

Palestinian theatre ; Palestine ; geocriticism ; monodrama ; exiles ; testimony ; Palestinian identity ; literary space ; borders ;