

**UNIVERSITE LUMIERE-LYON2**  
**FACULTE DES LETTRES**

N° attribué par la bibliothèque

.....

Thèse  
pour obtenir le grade de  
Docteur de l'Université Lumière-Lyon2

Discipline : Littérature comparée

présentée et soutenue publiquement par

M<sup>elle</sup> **Mourida AKAÏCHI**

**QUÊTE ET THÉÂTRALITÉ A TRAVERS LES**  
**ROMANS DE MOHAMMED DIB ET ĠASSĀN**  
**KANAFĀNĪ**

Sous la direction de  
Monsieur le Professeur **Charles BONN**  
et Monsieur le Professeur **Floréal SANAGUSTIN**

A mes Parents

## Remerciements

Je remercie mon cher Professeur, Monsieur Charles BONN, d'avoir bien voulu diriger ce travail. Je le remercie pour toute la confiance qu'il m'a accordée. Il a toute ma reconnaissance.

Ma profonde gratitude va à Monsieur le Professeur Floréal SANAGUSTIN pour avoir bien voulu co-diriger cette recherche, pour ses conseils et ses encouragements.

Sans eux, ce travail n'aurait pu aller à son terme.

Je remercie ma famille pour son soutien, et tous ceux qui m'ont apporté leur aide, ne serait-ce que par un simple mot d'encouragement.

« La littérature est infinie, en ce sens qu'elle dit une histoire interminable, celle de sa propre création ».

TODOROV (Tzvetan).

« Parmi les grands genres, seul le roman est plus jeune que l'écriture et le livre, et seul il est adapté organiquement aux formes nouvelles de la réception silencieuse, c'est-à-dire à la lecture ».

BAKHTINE (Mikhaïl).

<b>REMERCIEMENTS.....</b>	<b>3</b>
<b>SYSTEME DE TRANSLITTERATION DES CARACTERES ARABES .....</b>	<b>10</b>
<b>JALONS BIOGRAPHIQUES .....</b>	<b>13</b>
<b>ĠASSĀN KANAFĀNĪ.....</b>	<b>14</b>
<b>MOHAMMED DIB .....</b>	<b>15</b>
<b>INTRODUCTION.....</b>	<b>17</b>
<b>METHODOLOGIE .....</b>	<b>25</b>
<b>PREMIERE PARTIE : .....</b>	<b>29</b>
<b>LES TECHNIQUES DRAMATIQUES.....</b>	<b>29</b>
<b>CHAPITRE I : LE DEPLACEMENT DES PERSONNAGES .....</b>	<b>31</b>
<i>Vers une quête.....</i>	<i>32</i>
<i>Quête d'une libération.....</i>	<i>32</i>
<i>A la recherche d'un lieu et d'un temps perdus .....</i>	<i>36</i>
<i>Déplacement de l'écriture ?.....</i>	<i>43</i>
<i>Quête d'un sens .....</i>	<i>45</i>
<i>En vue d'une théâtralité.....</i>	<i>49</i>
<b>CHAPITRE II : LA GESTUELLE.....</b>	<b>57</b>
<i>Un geste expressif .....</i>	<i>57</i>
<i>Un geste de quête .....</i>	<i>60</i>
<i>Un geste langagier.....</i>	<i>62</i>
<i>L'écriture « geste » .....</i>	<i>64</i>
<i>Un Geste théâtral.....</i>	<i>67</i>
<b>CHAPITRE III : LES INTONATIONS .....</b>	<b>70</b>
<i>La voix.....</i>	<i>70</i>
<i>De retour à Ḥayfā : .....</i>	<i>70</i>
<i>La Plaie .....</i>	<i>76</i>
<i>La voix du texte.....</i>	<i>80</i>
<i>La voix de la quête .....</i>	<i>81</i>
<i>La voix de l'écriture .....</i>	<i>83</i>
<i>La voix et le jeu .....</i>	<i>86</i>
<i>Le jeu de la voix .....</i>	<i>88</i>

<b>DEUXIEME PARTIE :</b>	<b>92</b>
<b>SPATIALITE ET TEMPORALITE ENTRE QUÊTE ET THEATRALITE</b>	<b>92</b>
CHAPITRE I : L'ESPACE	93
<i>La représentation spatiale</i>	93
L'Incendie, Qui se souvient de la mer, et la mise en spectacle d'une mort	93
La terre « amour »	95
Les lieux tragiques	98
<i>De l'espace à l'écriture (Écriture spatiale ?)</i>	101
L'Espace Textuel	101
<i>L'espace théâtral</i>	101
Une délimitation matérielle	101
La scène fictive	101
(1) Cours sur la rive sauvage et De retour à Hayfā	101
La Visualisation	101
CHAPITRE II : LE TEMPS	101
<i>Le temps de la quête</i>	101
<i>Le temps dramatique</i>	101
<i>Le temps de la quête</i>	101
Le retour nocturne	101
(1) La nuit « obstacle »	101
La quête de la « verticalité »	101
(1) Le redressement	101
<i>Illustration schématique</i>	101
<b>TROISIEME PARTIE :</b>	<b>101</b>
<b>SCENOGRAPHIE ET DRAMATURGIE</b>	<b>101</b>
CHAPITRE I : LA SCÈNE ENTRE QUÊTE ET THÉÂTRALITÉ	101
<i>Entre éveil et militantisme</i>	101
<i>Scène et quête</i>	101
De la scène à la quête	101
La scène « quête »	101
<i>Le spectacle</i>	101
<i>La suite de scène</i>	101
L'Affranchissement	101
La multiplication de la narration	101
(1) L'Amant	101
CHAPITRE II : LA MISE EN SCÈNE	101
<i>Personnages en situation</i>	101

Le désarroi en scène .....	101
(1) L'agitation .....	101
(a) Les Terrasses d'Orsol et Habel.....	101
(1) Le discours .....	101
<i>La mise en scène de la quête</i> .....	101
La montée sur la scène romanesque .....	101
(1) Présentation et Définition.....	101
(1) Déroulement .....	101
(a) Le jeu éternel, le « drôle de jeu » .....	101
<b>CHAPITRE III : DISCOURS ET CONSTRUCTION DRAMATIQUE</b> .....	101
<i>Construction et Polyphonie</i> .....	101
Le roman en scènes .....	101
La « Polyphonie » .....	101
(1) Les narrateurs « acteurs » .....	101
(a) L'Amant et L'Aveugle et le Sourd .....	101
<i>D'une quête qui se dit à une parole qui se quête</i> .....	101
Le dire de la quête .....	101
(1) Discours militant .....	101
(a) A propos des hommes et des fusils.....	101
(1) Un discours didactique .....	101
La parole « quête » .....	101
(1) La parole angélique .....	101
<i>Discours et portée dramatique</i> .....	101
La représentation .....	101
(1) La dimension fictive .....	101
(1) Du tragique au dramatique .....	101
(a) Habel et Les Terrasses d'Orsol.....	101
Le monologue - dialogue.....	101
La puissance du verbe .....	101
(1) De retour à Hayfā .....	101
<i>Illustration schématique</i> .....	101
<b>QUATRIEME PARTIE :</b> .....	101
<b>DU ROMAN A LA SCENE</b> .....	101
<b>CHAPITRE I : UN MONDE ILLUSOIRE</b> .....	101
<i>Des personnages en fuite du réel</i> .....	101
Le dédoublement-renaissance.....	101
La fuite .....	101
<i>Une quête chimérique ?</i> .....	101
La quête rêvée .....	101



Le Mensonge .....	101
<b>CHAPITRE II : L'ECRITURE ET LE SONGE .....</b>	<b>101</b>
<i>Le songe « narrable » .....</i>	<i>101</i>
La souvenance .....	101
(1) La nostalgie : songe d'un temps, d'un espace, d'une vie. ....	101
(a) De retour à Ḥayfā et Ce qui vous est resté.....	101
<i>Du songe à la scène .....</i>	<i>101</i>
La vision.....	101
La connaissance solitaire.....	101
(1) Qui se souvient de la mer <i>et</i> Cours sur la rive sauvage .....	101
<b>CHAPITRE III : L'ECHAPPATOIRE DE L'ECRITURE .....</b>	<b>101</b>
<i>Dans le tragique.....</i>	<i>101</i>
L'Ambiguïté.....	101
La dépossession.....	101
La folie .....	101
<i>Dans le songe.....</i>	<i>101</i>
L'envolée poétique.....	101
Rêve sur l'écriture .....	101
(1) Le mot effectif .....	101
(1) La méditation sur le nom.....	101
<i>Illustration schématique.....</i>	<i>101</i>
<b>CONCLUSION.....</b>	<b>101</b>
<b>ANNEXE.....</b>	<b>101</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE.....</b>	<b>101</b>

**SYSTEME DE TRANSLITTERATION DES CARACTERES ARABES**

## CONSONNES

b =

t =

ṭ =

j =

ḥ =

ḫ =

d =

ḏ =

r =

z =

s =

š =

ṣ =

ḍ =

ṭ =

ẓ =

c =

ġ =

f =

q =

k =

L =

m =

n =

h =

w =

y =

## VOYELLES LONGUES

ā =

ū =

ī =

### VOYELLES BREVES

a =

u =

i =

### DIPHTONGUES

aw =

ay =

iyy =

uww =

## **JALONS BIOGRAPHIQUES**

## Ġassān KANAFĀNĪ

C'est dans la ville de ʿAkkā que Ġassān Kanafānī est né en 1936. Il vit à Jaffa jusqu'à l'âge de 12 ans. Après la défaite de 1948, il s'installe avec sa famille au Liban. Peu de temps après, la famille part en Syrie. A Damas, Kanafānī commence par donner des cours dans une école de l'U.N.R.W.A<sup>1</sup> pour enfants de réfugiés, puis va au Koweït en 1956 où il enseigne le dessin et l'éducation physique. Il rejoint le journalisme, et commence sa production littéraire. En 1960, il part de nouveau à Beyrouth où il écrit la chronique littéraire du journal hebdomadaire *Al-Ḥurriyya* (*La liberté*). Il devient le rédacteur en chef d'*Al-Muḥarrir* (*Le libérateur*) en 1963 et rejoint en même temps *al-Anwār* (*Les clartés*) et *Al-Ḥawadit* (*Les événements*) jusqu'en 1969 lorsqu'il crée *Al-Hadaḡ* (*La cible*), il devient rédacteur en chef jusqu'à sa mort violente<sup>2</sup> le 8 juillet 1972. Sa production littéraire a commencé dans les journaux : histoires, articles,...Et son écriture est inséparable de ses actions militantes :

« Ġassān Kanafānī représente un exemple singulier de l'écrivain politique, du romancier, du chroniqueur et du critique. Il excellait dans ses écrits comme il excellait dans sa vie, son militantisme et son martyr ». <sup>3</sup>

Il a eu le prix des « Amis du livre au Liban » en 1966 pour son roman : *Ce qui vous est resté*. Puis, le prix de l'organisation mondiale des Journalistes en 1974, et celui de « Al-Lūtis » de l'union des écrivains d'Asie et d'Afrique en 1975.

---

<sup>1</sup> L'U. N. R. W. A est une agence de secours aux réfugiés palestiniens.

<sup>2</sup> Ġassān Kanafānī était assassiné (bombardé dans sa voiture) par les services secrets israéliens. Bombardé dans sa voiture le 8 juillet 1972 à Beyrouth.

<sup>3</sup> KANAFĀNĪ (Gassan). *Al-ʿAdab al-Filastīnī al-Muqāwim taḡta al -htilāl 1948-1968*, Muʿassasat al-abḡath al-ʿarabiyya, Beyrouth, 3<sup>ème</sup> édition, 1987, p. 7.

## Mohammed DIB

Dib est né à Tlemcen le 20 juillet 1920. Issu d'une famille pauvre, il perd son père alors qu'il n'avait que dix ans. Scolarisé dès l'âge de six ans, il fréquente plusieurs établissements et sort de l'école normale d'instituteurs sans diplôme. La responsabilité familiale le pousse à pratiquer plusieurs métiers. En 1934-40, il enseigne à l'école primaire à Oujda, et l'année suivante, il est employé en tant que comptable, en 1945, auprès du syndicat des tisserands de la ville, devient fabricant de tapis jusqu'en 1949, puis journaliste. La lecture occupe très tôt une place importante chez lui et lui permet de faire connaissance avec les littératures étrangères et surtout la littérature française, et il commence à écrire des poèmes en 1946.

Mohammed Dib a eu plusieurs prix : le prix Fénéon en 1952 pour *La Grande maison*. Le prix René Laporte en 1961 pour *Ombre gardienne*. Le prix de l'Unanimité en 1963. Le prix du collège poétique de Menton en 1964. Le prix de l'Union des écrivains algériens en 1966. Le prix de l'Académie de Poésie pour l'ensemble de son œuvre en 1971, et plusieurs autres prix.

L'engagement des deux auteurs dépasse leurs oeuvres. Mohammed Dib et Ġassān Kanafānī militaient en effet tous les deux pour les idéaux socialistes, pour l'affranchissement de tout peuple opprimé et l'égalité entre les hommes. Nous verrons que ce dépassement permet une ouverture au sein de leurs oeuvres. Le rapprochement des deux auteurs ne réside pas uniquement au niveau de leurs romans, mais aussi dans leur expérience de la vie. Dib et Kanafānī ont tous les deux vécu l'occupation et partagé la douleur de leurs peuples, l'exil et l'éloignement. Kanafānī a vécu dans les camps et a partagé la vie de « cette classe sociale héroïque, celle qui est pauvre, écrasée et jetée dans les camps du malheur ». <sup>4</sup> Et Dib vit jusqu'à présent loin de son pays d'origine.

---

<sup>4</sup> KANAFĀNĪ (Gassan). *Umm Sa'īd*. dans *Al-Ḍāḡir al-kāmila*, Muḏassasat al-abḡaṭ al - Carabiyya, Beyrouth, 3<sup>ème</sup> édition, 1986, p. 241.



## INTRODUCTION

Bien qu'elles diffèrent dans le temps et l'espace, les littératures algérienne et palestinienne partent de la même position : celle qui débute par l'occupation d'un territoire et finit par la perte d'une patrie. Toutes les deux commencent par peindre l'état et la situation de deux peuples qui vivent la perte, l'oppression et la dislocation, et plaident pour l'affranchissement et la liberté. Elles offrent ainsi à la littérature arabe une nouvelle tonalité qui résonne de douleur, mais qui conduit plus tard à la révolte. Parmi tant d'auteurs, Mohammed Dib et Ġassān Kanafānī comptent désormais comme les chefs de file de ces deux littératures. Leurs écritures qui portent le drame des peuples algérien et palestinien vont au delà pour chercher la liberté de tout peuple opprimé. Cependant, l'histoire fait que les deux causes diffèrent dans le temps : celle de l'Algérie prend fin en 1962 alors que celle de la Palestine commence réellement et concrètement en 1948.<sup>5</sup>

L'œuvre de Dib fonde la littérature algérienne et maghrébine d'expression française dont *La grande maison*<sup>6</sup> marque le point de départ :

« Mohammed Die est un des plus constructifs et des plus profonds parmi les écrivains algériens de langue française, un des plus lucides aussi »<sup>7</sup>.

Elle suit deux voies différentes et se scinde en deux parties ; l'une se situe au temps de la colonisation, notamment la trilogie,<sup>8</sup> et l'autre vient après l'indépendance. Cette première qui s'enracine dans le réalisme, porte désormais les germes de la lutte et la révolte : l'homme colonisé qui était jusque là passif, commence à parler de sa condition, refuse la soumission et défie l'opresseur par

---

<sup>5</sup> L'occupation israélienne des terres palestiniennes s'est concrétisée en 1948, et le pays s'est soumis à un partage.

<sup>6</sup> DIB (Mohammed). *La Grande maison*. Paris, Le Seuil, 1952.

<sup>7</sup> DEJEUX (Jean). *Mohammed Dib, écrivain algérien*. Sherbrooke (Québec), Naaman, 1977.

<sup>8</sup> La trilogie de Dib regroupe les trois romans, *La grande maison*, *L'Incendie* et *Le métier à tisser*.

différents moyens<sup>9</sup>. La deuxième qui part des années 1962<sup>10</sup>, marque un tournant très important au sein de l'œuvre. Elle se détache ainsi du réalisme, et se tourne plutôt vers le rêve et la quête :

« N'ayant plus à nous faire l'avocat d'une cause, dit Mohammed Dib, nous essayons, j'essaie pour ma part, d'aller à présent vers des régions moins explorées, de faire œuvre d'écrivain dans le sens le plus plein du terme ». <sup>11</sup>

Mais se détache-t-elle réellement de la cause et de la lutte ? Nous verrons que cette seconde partie de l'œuvre porte toujours les séquelles d'une longue et douloureuse colonisation.

Kanafānī fait son entrée dans la littérature arabe par un apport très précieux , c'est son réalisme qui rompt avec une littérature ancrée dans l'imaginaire :

« Qui suis-je, s'interroge Yūsuf Idrīs, pour pouvoir présenter un auteur qui a ôté à la littérature arabe toute la honte, et qui a lavé de son sang la paresse de cent ans ? Qui suis-je et qu'ai-je fait pour la cause pour présenter un auteur qui a fait pour elle ce qui est devenu parmi les légendes ? » <sup>12</sup>.

Il traite dans ses écrits la réalité d'un peuple et d'un pays qui sont les siens, autrement que les autres l'ont fait<sup>13</sup>. Il ne s'arrête pas à la description d'un peuple opprimé, privé de sa terre, et ne le fait pas pour le pleurer comme d'autres écrivains nous y avaient habitué, mais pour appeler au soulèvement et à l'action. Ce

<sup>9</sup> Dans L'Incendie, les Fellahs de Bni Boublen sont conscients de leur condition et commencent à parler de leur exploitation par le colon.

<sup>10</sup>. Jean Déjeux, Jacqueline Arnaud et Charles Bonn retiennent cette date comme début de la deuxième partie de l'œuvre de Dib.

<sup>11</sup> Les Lettres françaises, 7 février 1963.

<sup>12</sup> IDRIS (Yūsuf). *Introduction, Al-ʿAṭar al-Kamila*, Beyrouth, Muassasat al-abḥaṭ al - Carabiyya, , 3<sup>ème</sup> édition, 1987, p. 18.

<sup>13</sup> Dire que d'autres écrivains qui précèdent Kanafānī se sont arrêtés à ces thèmes : défaite, perte,... n'enlève rien à la qualité de leurs oeuvres. Ces auteurs se sont investis de très près dans la cause. Et nous dirons même que cette phase de la littérature palestinienne est sûrement nécessaire et inévitable.

changement au niveau de l'écriture permet qu'on s'interroge sur le devenir de l'écriture kanafanienne :

« Étant écrivain, précise l'auteur, c'est sur le terrain de la littérature que j'ai choisi de combattre, en faisant connaître les réalités palestiniennes, en faisant partager par ceux qui me liront, les souffrances et les espoirs de notre patrie ». <sup>14</sup>

Par l'engagement militant qui la caractérise et l'affranchissement qu'elle réclame en insistant sur l'action, l'œuvre de Kanafānī offre à la littérature palestinienne une autre couleur et un autre ton qui la sortent de la douleur et de l'attente vaine.

Dib et Kanafānī sont ainsi deux innovateurs parmi leurs contemporains : l'un au sein de la littérature maghrébine et l'autre dans la littérature palestinienne et arabe en général. Ils se rapprochent aussi par la variété de leurs écritures ; tous les deux ont écrit des romans, des nouvelles et du théâtre ; l'œuvre de Dib s'élargit à la poésie.

Cette proximité dans l'itinéraire et au sein des deux oeuvres permet une étude comparative. Cependant, nous choisissons de mettre l'accent dans l'œuvre de Dib sur la deuxième partie. Bien que l'écriture change d'objet, son étude est d'un grand intérêt. Elle coïncide d'abord chronologiquement avec l'œuvre de Kanafānī, car toutes les deux ont pour point de départ les années 1960/1962. Cela nous paraît intéressant pour deux raisons : d'abord, si nous nous contentions d'étudier la première partie de l'œuvre de Dib et celle de Kanafānī qui s'ancrent toutes les deux dans le réalisme et le militantisme, nous risquerions de tomber dans la monotonie, en étant amené à suivre deux trajectoires qui vont dans un même sens. La deuxième, c'est parce que ce changement au niveau de l'écriture permet de s'interroger sur ce que serait devenue de l'écriture kanafanienne si l'auteur était resté en vie, et si la cause pour laquelle il écrit n'était plus présente. Et il serait regrettable de négliger cette nouvelle phase de l'écriture dibienne alors qu'elle est pleine de richesse, car elle pose l'interrogation au niveau du langage et de l'écriture, s'engage dans une quête différente, et répond en grande partie à notre thématique. Notre corpus sera ainsi limité à cinq romans de chaque œuvre :

---

<sup>14</sup> KANAFĀNĪ (Ġassān). *Al-Hadaf*, n°129, 15 septembre 1973. (cité par Saċīdi Mohamed).

- Chez Dib : - *Qui se souvient de la mer*. Paris, Le Seuil, 1962.
- *Cours sur la rive sauvage*. Paris, Le Seuil, 1964.
    - *La Danse du roi*. Paris, Le Seuil, 1968.
    - *Habel*. Paris, Le Seuil, 1977.
    - *Les Terrasses d'Orsol*. Paris, Sindbad, 1985.

- Chez Kanafānī : - *Des Hommes dans le soleil*. dans al<sup>ḍ</sup>Ātār al-kāmila, Muḍassassat al-abḥāt aal-ḥarabiyya, 1963.
- *Ce qui vous est resté*. dans al<sup>ḍ</sup>Ātār al-kāmila, Muḍassassat al-abḥāt aal-ḥarabiyya, 1966.
  - *Umm Saḥd*. dans al<sup>ḍ</sup>Ātār al-kāmila, Muḍassassat al-abḥāt aal-ḥarabiyya, 1969.
  - *De retour à Ḥayfā* dans al<sup>ḍ</sup>Ātār al-kāmila, Muḍassassat al-abḥāt aal-ḥarabiyya, 1969.
  - *L'Amant*. dans al<sup>ḍ</sup>Ātār al-kāmila, Muḍassassat al-abḥāt aal-ḥarabiyya, 1972.
  - *L'aveugle et le Sourd*. dans al<sup>ḍ</sup>Ātār al-kāmila, Muḍassassat al-abḥāt aal-ḥarabiyya, 1972.<sup>15</sup>

Nous serons amenés le long de cette étude à citer d'autres romans des deux auteurs. Nous citerons aussi certaines nouvelles, poèmes ou pièce de théâtre.

Venons-en à présent au sujet. Le choix de ce thème découle d'une constatation personnelle. Nous avons remarqué lors de la lecture des deux oeuvres, lecture indépendante l'une de l'autre et non parallèle, qu'une forte quête va de pair avec une théâtralité du roman. Ces deux thèmes se présentent parfois en même temps, comme l'un peut provoquer l'autre. Essayons de préciser ce que nous entendons par chacun des deux termes.

Par quête, nous entendons toute opération ou activité de recherche, voire de demande. La quête est à l'origine des deux oeuvres. Car partant de la perte d'une patrie et l'ayant vécue, subie, les écritures des deux auteurs se fondent sur la quête du

---

<sup>15</sup> *L'Aveugle et le Sourd* et *L'Amant* sont inachevés.

lieu perdu, et de toute valeur qui redonne la dignité, la légitimité et la paix aux peuples qui ont tout perdu. Nous verrons qu'elle est très variée, et peut aller de la recherche d'un personnage jusqu'à une quête métaphysique pour aboutir au sens. Ce thème n'est pas uniquement présent dans les écrits romanesques des deux auteurs, mais aussi dans leurs écrits théâtraux. *Mille Hourras pour une gueuse*<sup>16</sup> de Dib a pour sujet principal une longue et pénible marche en recherche de paix et la liberté. De même *al-Bāb*<sup>17</sup> de Kanafānī se fonde sur la quête d'une puissance chez Šaddād pour défier le Dieu Hibā.

Chez Kanafānī, la quête vise essentiellement la patrie perdue qu'est la Palestine. L'auteur évoque souvent différentes quêtes : on recherche les lieux, les siens, ... Mais il y en a une autre plus profonde, la quête intérieure que nous étudierons dans *Ce qui vous est resté*, celle de l'éveil et de la révolte qui insiste sur le changement et amène l'action. Chez Dib, elle est beaucoup plus large que cela, car elle pose des interrogations sur la vie, l'existence, le monde et surtout l'écriture à travers laquelle elle tend vers sa signification, le déchiffrement du langage et par delà, la transparence du monde.

Par théâtralité, nous entendons tout ce qui touche le théâtre : représentation, techniques dramatiques, scénographie. C'est : « la présence dans une représentation de signes qui disent clairement la présence du théâtre ».<sup>18</sup>

Si elle n'est pas présente à travers la représentation, la théâtralité a toujours sa place dans l'œuvre de Kanafānī. Le lecteur attentif remarquera qu'il y a souvent chez l'auteur le regard d'un spectateur de théâtre. En écrivant ses romans, Kanafānī pense souvent au théâtre et le fait dire par le narrateur ou le personnage. Il ne cesse de rappeler au lecteur la présence de scènes par les indications théâtrales. On retient dans la scène qui réunit : Maryam, Šafiyya, Sa'īd et Ḥaldun/Dov dans *De Retour à*

---

<sup>16</sup> DIB (Mohammed). *Mille Hourras pour une gueuse*. Paris, Le Seuil, 1980.

<sup>17</sup> KANAFĀNĪ (Ġassān). *Al-Bab*. Dans *Al-ʿaṭar al-kamila*, Beyrouth, Muʿassasat al-abḥaṭ al-ʿarabiyya, 3<sup>ème</sup> édition, 1993.

<sup>18</sup> UBERSFELD (Anne). *Les termes clés du théâtre*. Paris, Le Seuil, 1996, p. 83.

*Hayfa*,<sup>19</sup> où le narrateur observe certains états comme dans un théâtre : « Un silence – régna, alors que le sanglot de Şafiyya monta comme s'il venait des sièges d'un spectateur d'une grande sensibilité » (p. 398).

Parfois, il opère par une distanciation<sup>20</sup> pour isoler un personnage, ou le narrateur, ou lui-même, et en faire un spectateur d'une scène dans le roman. Sa<sup>c</sup>id, dans *Umm Sa<sup>c</sup>d*<sup>21</sup>, en observant les paumes de Umm Sa<sup>c</sup>d, avec tout ce que cette femme dégage de fatigue et de douleur, s' imagine dans un théâtre grec : « Tout ce qui se passait dans le cœur de cette femme, dit-il, je le compris alors et pour la première fois. Cette tristesse incurable, la veine d'une tragédie grecque, je la vivais » (p. 263). Ou encore dans *De retour à Ḥayfā*<sup>22</sup>, devant le comportement de Dov : « Sa<sup>c</sup>id eut soudain un étrange sentiment comme s'il assistait à une pièce de théâtre préparée minutieusement d'avance, et il pensa à des scènes dramatiques dans des séries B » (p. 398). Dans *Des hommes dans le soleil*<sup>23</sup>, l'entrée des personnages dans la citerne devient pour Abu al-Ḥayzurān un théâtre : « Et lorsque nous arrivons aux frontières du Koweït, leur dit-il, nous répéterons le théâtre pendant cinq minutes » (p. 97) ; nous aurons l'occasion de voir beaucoup d'autres exemples au cours de cette étude.

En même temps, la présentation des personnages et leur évocation donnent à voir en détail leurs déplacements, leurs gestes, leurs expressions ; ce qui incite le lecteur à suivre leurs changements aussi bien au niveau physique que psychologique.

Cette présence théâtrale revêt dans l'œuvre de Dib une forme différente. En plus des techniques dramatiques qui sont fréquentes, il existe des situations qui

<sup>19</sup> KANAFĀNĪ (Ġassān). *De retour à Ḥayfā*. . Dans Al-ʿAṭār al-kāmila, Beyrouth, Muḍassassat al-abḥāṭ al-ʿArabīyya, 1969.

<sup>20</sup> BRECHT (Bertholt). *Ecrits sur le théâtre*. Paris, L'Arche Editeur, 1963,1972, « Distancier, c'est transformer le chose qu'on veut faire comprendre, sur laquelle on veut attirer l'attention, de chose banale, connue, immédiatement donnée, en une chose particulière, insolite, inattendue. » p. 345.

<sup>21</sup> KANAFĀNĪ (Ġassān). *Umm Sa<sup>c</sup>d*. dans al-ʿĀṭār al-kāmila, Muḍassassat al-abḥāṭ aal-ʿArabīyya

<sup>22</sup> KANAFĀNĪ (Ġassān). *De retour à Ḥayfā*. dans al-ʿĀṭār al-kāmila, Muḍassassat al-abḥāṭ aal-ʿArabīyya, 1969.

<sup>23</sup> KANAFĀN (Ġassān). *Des Hommes dans le soleil*. dans al-ʿĀṭār al-kāmila, Muḍassassat al-abḥāṭ aal-ʿArabīyya, 1963.

teintent l'écriture romanesque d'une théâtralité tragique, et sont dans une relation profonde avec la quête, elle-même de nature tragique. Ainsi, ces situations sont telles que le personnage « quêteur » se trouve souvent enfermé au sein d'un monde qui lui semble étrange et muet. *Cours sur la rive sauvage*,<sup>24</sup> *Habel*<sup>25</sup> et *Les Terrasses d'Orsol*<sup>26</sup> incarnent ce thème de la quête inassouvie, et portent cet enfermement tragique des trois héros : Iven Zohar, Habel et Ed s'engagent dans différentes quêtes qui ont pour premiers objets la ville-nova, la fosse de Jarbher et la ville de Paris. Mais ces trois lieux dérobent leurs secrets et deviennent tragiques. Cependant cette théâtralité tragique touche surtout le langage et l'écriture dans le sens où ils se représentent. Car la quête dibienne a pour but ultime le déchiffrement du langage et l'aboutissement à un sens.

Le rapport entre quête et théâtralité semble évident, car d'une part, toute œuvre, romanesque ou théâtrale, est porteuse à notre sens d'une quête, si ce n'est de plusieurs; et si l'on remonte au théâtre grec, on trouve que la quête y est essentielle. C'est souvent celle, insistante entre l'homme et son Dieu, ou entre l'homme et le pouvoir :

« Le domaine propre de la tragédie se situe à cette zone frontière où les actes humains viennent s'articuler avec les puissances divines, où ils prennent leur sens véritable, ignoré de l'agent, en s'intégrant dans un ordre qui dépasse l'homme et lui échappe ». <sup>27</sup>

De plus, la représentation au sein de ce théâtre cherche à montrer comment l'homme peut réagir envers ces deux puissances : divine et politique. Il y a ainsi une double quête : celle de l'auteur, illustrée dans le texte, et celle du spectateur qui, lui, est à la recherche d'un divertissement et peut-être aussi de réponses à ses interrogations.

---

<sup>24</sup> DIB (Mohammed). *Cours sur la rive sauvage*. Paris, Le Seuil, 1964.

<sup>25</sup> DIB (Mohammed). *Habel*. Paris, Le Seuil, 1977.

<sup>26</sup> <sup>26</sup>DIB (Mohammed). *Les Terrasses d'Orsol*. Paris, Sindbad, 1985.

<sup>27</sup> VERNANT (Jean pierre). *Mythe et Tragédie en Grèce ancienne*. Paris, La Découverte, 1986, p. 39.

De même chez Dib, l'importance accordée au langage et à sa représentation dans la deuxième partie de son œuvre et le don de la parole au personnage nous amènent à penser à cette théâtralité. *Mille Hourras pour une gueuse* qui n'est que la scène de la marche du groupe de personnages dans *La danse du roi*, avec quelques ajouts, constitue un exemple pratique et convaincant pour nous ouvrir la voie de cette étude. Ce qui nous importe donc dans cette étude théâtrale, c'est la représentation. Nous verrons que celle-ci touche le personnage, l'espace, le temps,..., et même l'écriture.

Si la quête en tant que thème réside dans le contenu, la théâtralité vise plutôt l'esthétique du roman. Elle touche à sa forme et à sa construction, car :

« La véritable notion centrale de la recherche esthétique ne doit pas être le matériau, mais l'architectonique, ou la construction, ou la structure de l'œuvre, entendue comme un lieu de rencontre et d'interaction entre matériau, forme et contenu <sup>28</sup>».

---

<sup>28</sup> BAKHTINE (Mikhaïl). *Esthétique de la création verbale*. Moscou, « Iskoustvo », 1979, p. 10.



## METHODOLOGIE

Les études faites sur les deux oeuvres nous ont habitué à voir souvent le côté militant et idéologique chez les auteurs ; celles nombreuses qui ont été consacrées à l'œuvre de Dib se sont désormais intéressées à la quête, notamment celle de l'identité, de l'espace, des valeurs idéologiques, qu'on trouve dans les travaux de plusieurs auteurs comme par exemple :

Charles BONN : *Lecture présente de Mohammed Dib*. Alger, ENAL, 1988.

Beida CHIKI : La problématique de l'écriture dans la littérature algérienne de langue française. L'exemple des romans de Mohammed Die. Thèse de troisième cycle, Paris VIII, 1983.

Jean DEJEUX : *Mohammed Dib, écrivain algérien*. Sherbrooke (Québec), Naaman, 1977.

Naget KHADDA : *L'oeuvre romanesque de Mohammed Dib, propositions pour l'analyse de deux romans*. Alger, Office de Publications Universitaires, 1983.

La quête portée par la deuxième partie de l'œuvre reste peu explorée, excepté l'étude de Charles Bonn<sup>29</sup> qui se penche de très près sur le langage, et évoque la théâtralité au niveau de l'écriture. Elle constitue pour nous un apport précieux, car elle permet la transparence du monde dibien en insistant sur le langage et l'écriture.

Les travaux consacrés à l'œuvre de Kanafānī ont souvent pour thèmes la guerre, l'oppression, ... Ceux qui ont touché à la forme restent réduits. Nous retenons les études de :

ʿAbd al-laṭīf al-FARĀBĪ : *Al-ʿĀlim al-riwaʿī ʿinda Ġassān Kanafānī min ḥilāl Rijāl fī al-ṣams*.

Ḥaydar Tawfīq BAYDŪN : *Ġassān Kanafānī. Al-Kalima wa al-jurḥ*.<sup>30</sup>

Raḍwa ʿĀŠŪR : *Al-Ṭarīq ʿilā al-Ḥaymā al-uḥrā*.

---

<sup>29</sup> BONN (Charles). *Lecture présente de Mohammed Dib*, Alger, ENAL, 1988.

<sup>30</sup> Dans son étude, l'auteur conclut que les romans de Kanafani ont un rythme épique et non théâtral. Nous verrons le long de cette étude que le rythme est épique et théâtral à la fois.

En plus des études qui touchent directement les deux oeuvres, nous nous appuyerons sur des études critiques qui traitent du roman et du théâtre. L'étude de la théâtralité doit beaucoup à la théorie de Bakhtine. Cette liberté qui caractérise le roman en tant que genre nous permet d'aborder ce thème, car : « C'est lui (le roman) qui incarne au plus haut degré le jeu intertextuel, et qui donne à l'hétérologie la plus grande place<sup>31</sup> ». « Polyphonie » et « Dialogisme » sont parmi les clés les plus pertinentes qui nous permettent d'aborder le discours en tant que dialogue :

« Nous pouvons donc étudier la narration, au-delà des rapports Signifiant-signifié, comme un dialogue entre le sujet de la narration (S ) et le destinataire (D), l'autre. Ce destinataire n'étant rien d'autre que le sujet de la lecture, représente une entité à double orientation : signifiant dans son rapport au texte et signifié dans le rapport du sujet de la narration à lui ». <sup>32</sup>

Nous verrons tout au long de cette étude que Kanafānī, auteur et parfois narrateur, s'adresse dans toute son œuvre, selon n'importe quelle forme, à un interlocuteur privilégié : le peuple palestinien. De même, dans les romans de Dib, il y a souvent un personnage qui parle tout seul, mais il s'adresse en vérité à quelqu'un.

En maintenant ce rapport entre quête et théâtralité, nous essayerons de mener cette étude à travers les deux thèmes. Notre but est de voir comment ceux-ci figurent dans le roman, comment ils convergent - si convergence il y a -, et même comment l'un peut engendrer l'autre.

Pour cela, nous choisissons d'ouvrir ce travail par l'étude des techniques dramatiques qui serviront aussi bien la quête que la théâtralité. Nous empruntons l'ordre de ces techniques à Claude Lachet dans son étude du *Lys dans la vallée* de Balzac<sup>33</sup> selon trois chapitres : le « déplacement des personnages », « leurs gestes » et

---

<sup>31</sup> TODOROV (Tzevetan). *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique suivi des Ecrits du cercle de Bakhtine*. Paris, Le Seuil, 1981, p. 124.

<sup>32</sup> KRISTEVA (Julia). *Recherches pour une sémanalyse*. Paris, Le Seuil, 1969, p. 156.

<sup>33</sup> LACHET (Claude). *Thématique et technique du Lys dans La vallée...* Nous voulons souligner ici la finesse de cette étude et les indications théâtrales qu'elle repère attentivement. Elle est parmi les travaux qui nous ont encouragé à aborder le thème de la théâtralité.

« leurs intonations » participent aussi bien à la quête qu'à la théâtralité selon les deux interrogations suivantes : comment ces techniques vont-elles vers la quête ? Et dans quel cadre servent-elles à la théâtralité ?

En deuxième lieu, nous verrons que la spatialité et la temporalité sont deux composantes très significatives pour l'étude de ces thèmes. L'espace, objet du premier chapitre, peut servir de lieu théâtral comme être l'objet d'un grand désir, donc d'une quête. La spatialité est un thème essentiellement sensible chez les deux auteurs, car c'est sa perte qui est à l'origine des écritures. De même, le temps peut être celui d'une quête et/ou porter des moments dramatiques.

Ensuite vient la « scénographie et dramaturgie », volet aussi curieux que savoureux dans le sens où il illustre la représentation du roman. Comment la scène se construit-elle en tant que lieu et représentation ? Quelle est sa fonction dans l'écriture ? nous nous interrogerons sur sa nature dans chaque œuvre, son rôle dans l'aboutissement de la quête et sa composante dramatique. La dramaturgie touche plutôt à la construction du roman. Quel est l'apport dramatique dans les deux œuvres, et par quels moyens s'accomplit-il ?

Nous terminerons par un dernier volet qui traite du passage du roman à la scène, et qui se joue entre une quête romanesque et une situation théâtrale. Dans cette dernière partie, nous insisterons sur l'illusion. Quel est l'objet de cette illusion ? Et comment celle-ci permet-elle ce passage ?

A la fin de chaque volet, nous donnerons une illustration schématique du rôle de la quête et de la théâtralité. Et nous choisissons d'établir un dialogue entre les personnages dans les passages les plus significatifs du point de vue de ces deux thèmes que nous mettrons dans un annexe.

L'étude de la quête et de la théâtralité et le lien qui peut exister entre elles permettent de dire que notre travail, en regard des autres études sur les deux œuvres, touche aussi bien au contenu qu'à la forme. Et l'intérêt de cette démarche, ce n'est pas de créer un théâtre à partir du romanesque, ce qui peut être réalisé dans certains

cas<sup>34</sup> ; mais surtout de montrer que les oeuvres de Kanafānī et de Dib mêlent la quête à la théâtralité, et en tirent leur spécificité.

---

<sup>34</sup> Nous avons eu l'occasion de discuter de la théâtralité du roman avec Roger Planchon lors de sa conférence intitulée : Mise en scène, mise en mots, à Lyon, Université Lumière, 1997. Le roman dont l'écriture est teintée de théâtralité, nous a-t-il dit, peut passer à une pièce de théâtre.

**PREMIERE PARTIE :**

**LES TECHNIQUES DRAMATIQUES**

Ouvrir cette étude par les techniques dramatiques nous permet d'entrer d'emblée dans la théâtralité du roman d'une part, et de voir la relation qui peut exister entre elle et la quête dans les deux oeuvres, de l'autre. Quelles sont donc ces techniques auxquelles recourent les deux auteurs ? Et en vue de quoi s'installent-elles dans le roman ? Ce sont les deux grandes interrogations auxquelles nous allons essayer de répondre.

## CHAPITRE I : LE DEPLACEMENT DES PERSONNAGES

Le mouvement est une composante essentielle dans les romans des deux auteurs. Il constitue la démarche première, et parfois fondamentale du héros. Il est en effet très fréquent que les personnages partent, reviennent, marchent, tournent, vibrent sur place et parfois, s'engagent dans une longue marche. Ce mouvement peut parfois devancer les autres actions et devenir la raison pour le développement de l'écriture.

Ainsi, chez Kanafānī dans *De retour à Ḥayfa*<sup>35</sup>, le thème principal est le retour de Ṣafīyya et Saʿīd qui se déplacent de Ramallah à Ḥayfā après une absence de vingt ans. Dans *Ce qui vous est resté*<sup>36</sup> : Ḥāmid entame une longue marche à travers le désert pour rejoindre sa mère en Jordanie. Asʿad, Marwān et Abū Qays partent au Koweit avec l'aide d'Abū al-kayzuran dans *Des hommes dans le Soleil*.<sup>37</sup> Le héros Qāsim/Abd al-karīm de *L'Amant*<sup>38</sup> ne cesse de se déplacer d'un lieu à l'autre pour échapper à l'arrestation. L'héroïne de *Umm Saʿīd*<sup>39</sup> rythme le roman par les visites qu'elle rend à Saʿīd. Abu Qays et cāmīr dans *L'Aveugle et le Sourd*<sup>40</sup> vont vers la tombe du saint ʿAbd al-ʿaṭī pour demander son aide.

La démarche chez Dib est analogue:

---

<sup>35</sup> KANAFĀNĪ (Ġassān). *De retour à Ḥayfā*. Dans Al-ʿaṭār al-kāmila, Beyrouth, Muḍassassat al-abḥāṭ al-ʿarabiyya, 1969.

<sup>36</sup> KANAFĀNĪ (Ġassān). *Ce qui vous est resté*. Dans Al-ʿaṭār al-kāmila, Muḍassassat al-abḥāṭ al-ʿarabiyya, 1966.

<sup>37</sup> KANAFĀNĪ (Ġassān). *Des Hommes dans le soleil*. Dans Al-ʿaṭār al-kāmila, Muḍassassat al-abḥāṭ al-ʿarabiyya, 1963.

<sup>38</sup> KANAFĀNĪ (Ġassān). *L'Amant*. dans Al-ʿaṭār al-kāmila, Muḍassassat al-abḥāṭ al-ʿarabiyya, 1972.

<sup>39</sup> KANAFĀNĪ (Ġassān). *Umm Saʿīd*. dans Al-ʿaṭār al-kāmila, Muḍassassat al-abḥāṭ al-ʿarabiyya, 1969.

<sup>40</sup> KANAFĀNĪ (Ġassān). *L'Aveugle et le Sourd*. dans Al-ʿaṭār al-kāmila, Muḍassassat al-abḥāṭ al-ʿarabiyya, 1972.

Le héros de *Habel*<sup>41</sup> se rend au carrefour tous les soirs dans l'attente d'une rencontre ? Ou d'une réponse ?

Ed dans *Les Terrasses d'Orsol*<sup>42</sup> s'agite et ne cesse de retourner à la fosse, lieu de sa quête. Dans *Cours sur la rive sauvage*<sup>43</sup>, Iven Zohar s'engage dans un long voyage à la poursuite de Radia. Dans *La Danse du roi*<sup>44</sup>, Arfia et ses compagnons effectuent une longue marche nocturne dans la montagne.

Si tous ces personnages se déplacent, c'est bien pour agir, pour aller quelque part en vue de réaliser quelque chose. Une première action fondamentale servie par ce mouvement est la quête.

#### Vers une quête

Quelle que soit sa nature, la quête dans les romans de Dib et de Kanafānī présente des contraintes au personnage et exige son mouvement ; celui-ci peut aller de quelques pas à la course, jusqu'à l'errance, voire la perte.

Parmi les objectifs qui provoquent ce mouvement, on retient la tendance à une délivrance physique ou morale.

#### Quête d'une libération

Cette quête peut être morale ou physique, et parfois les deux à la fois. Dans la première, on retient *Des hommes dans le soleil* et *Ce qui vous est resté* de Kanafānī. Il s'agit de la fuite des quatre personnages : As<sup>C</sup>ad, Marwān et Abū Qays vers le Koweït dans la premier, et du départ de Ḥāmid vers la Jordanie dans le deuxième *Ce voyage* s'évoque dès le début en rapport avec la perte. Abū Qays a perdu pendant la guerre : « ses arbres, sa maison, sa jeunesse et toute sa campagne ». Il n'a pas d'autres solutions que d'aller travailler au Koweït comme plusieurs autres l'ont fait : « Est-ce que cette vie te plaît ici ? Tu vis comme un mendiant...Tu es père d'une grande famille, pourquoi n'iras-tu pas là-bas ? » (p. 47). Ce voyage vise la libération

---

<sup>41</sup> DIB (Mohammed). *Habel*. Paris, Le Seuil, 1977. 1972.

<sup>42</sup> DIB (Mohammed). *Les Terrasses d'Orsol*. Paris, Sindbad, 1985.

<sup>43</sup> DIB (Mohammed). *Cours sur la rive sauvage*. Paris, Le Seuil, 1964.

<sup>44</sup> DIB (Mohammed). *La Danse du roi*. Paris, Le Seuil, 1968.



du manque, de la pauvreté, et la quête d'une vie meilleure : Abū Qays, avec l'argent qu'il gagnera, pourra « scolariser son fils », « posséder quelques oliviers » et « peut-être, construire une maison quelque part » ; As<sup>C</sup>ad veut se libérer de la vie des camps et échapper à l'arrestation, Marwān veut aider sa famille après avoir perdu l'aide du frère aîné.

Dans *Ce qui vous est resté*, Ḥāmid se trouve dans une situation qui lui dicte l'éloignement. Suite à la perte de son père dans la guerre, l'éloignement de sa mère qui était obligée de rester en Jordanie lors de l'occupation de Gaza et la trahison de sa sœur Maryam qui a épousé Zakariyyā le « salaud », il décide de traverser le désert à la recherche de sa mère. Mais derrière cette quête de la mère, réside chez Ḥāmid une envie brûlante de se libérer de ce passé qui le couvre et l'enchaîne comme « une pelote de fils de laine » et qui l'a tant écrasé : « Il s'éloigna dans la nuit comme une pelote de fils de laine dont le début est attaché à sa maison à Gaza. Ils l'ont couvert de fils de laine pendant seize ans jusqu'à ce qu'il soit devenu une pelote ; maintenant, il la défait en se balançant dans la nuit » (p. 162). La quête de Ḥāmid à travers ce déplacement vise ainsi une libération intérieure, un détachement des événements qui l'ont marqué.

*L'Aveugle et le Sourd* illustre encore une fois ce rapport entre la quête d'une libération et le mouvement. Le handicap que vivent <sup>C</sup>Āmir et Abū Qays par le manque de la vue et de l'ouïe, est à l'origine de leur déplacement à la tombe du saint <sup>C</sup>Abd al -<sup>Ṣ</sup>āti. Cependant, l'accomplissement de ce déplacement se soumet à des étapes dont la première est une longue réflexion qui aboutit à une décision : « Mais je me sentais lié à lui, dit <sup>C</sup>Āmir, et peut-être c'est surtout pour cela que je décidais d'aller là la nuit » (p. 478). Puis, à l'acte même : « Et à travers mon monde qui nageait silencieusement dans un bassin d'eau, je partis à la tombe du saint Abd al-<sup>C</sup>āti » (p. 483).

Ce rapport très étroit entre la quête et le mouvement du personnage touche profondément *La Danse du roi de Dib* et *L'Amant de Kanafānī*.

#### *L'Amant et La Danse du roi*

Ces deux romans sont emportés par l'ambulation des personnages en vue d'une liberté. Le héros de *L'Amant* comme les personnages pourchassés de *La Danse du*

roi, ne cessent de rechercher une cache pour échapper à l'incarcération ; cependant cela diffère d'un roman à l'autre.

Dans *La Danse du roi*, la marche nocturne du groupe de personnages à travers la montagne s'effectue pour trouver une cache et échapper ainsi à l'arrestation. Le déplacement s'évoque d'ailleurs avant l'évocation de la quête, et se présente ainsi comme la condition pour son déroulement. Cette quête se soumet dans ce cas à la longueur de la marche ; plus celle-ci avance, plus on s'approche du but sans jamais l'atteindre. L'importance du déplacement réside dans son évocation incessante ; on parle souvent de ses difficultés, de sa longueur, de ses effets,..., on parle beaucoup plus d'elle que de la cache. Son accomplissement devient le moyen et le but à la fois : « ça serait du bidon, dit Slim, abattu par la fatigue, à ses compagnons, des fois, cette cache qu'on cherche ? Y a déjà combien de jours qu'on lui court après dans ces foutues montagnes » (p. 43). La quête d'un lieu à l'abri du danger obéit à cette marche qui les hante et devient leur seul souci : « Et il fallait marcher, coûte que coûte marcher. Marcher. N'avoir que ça dans la tête » (p. 35), tout comme elle hante le cours du roman : « Puisqu'il faut marcher, encore marcher... » (p. 53).

Ce déplacement plonge le personnage dans une lutte corporelle et un combat acharné contre des difficultés. Ainsi, l'on repère à travers le tourment et la souffrance des personnages et plus particulièrement de Slim. Cela peut s'avérer vertigineux ; lorsque Slim réalise qu'il ne peut plus continuer sa marche, il déclare à ses compagnons : « Je suis tout raide, tout dur en dedans. Je peux plus bouger mes pattes, je peux plus bouger mes bras, et je peux...je peux plus bouger ma tête... » (p. 36).

*L'Amant* de Kanafānī illustre ce rapport d'une manière très significative. Le héros Qāsim mène en effet un itinéraire de fuite d'un lieu à l'autre en vue d'échapper aux autorités britanniques. L'histoire du roman place le lecteur d'emblée devant ses déplacements qui commencent par son arrivée à Ġabasiyya : « Au début, personne ne savait comment Qāsim est venu à Gabasiyya et l'habita ... » (p. 421). Ensuite, au lieu de suivre ses déplacements, le roman remonte au passé pour narrer les événements dans le sens décroissant. Chacun de ces événements se construit désormais autour du déplacement du héros d'un lieu à l'autre, et s'accompagne d'une nouvelle identité : Alors que le capitaine Blacke cherchait ʿAbd al-Karīm dans le

sud, celui-ci se cachait sous le nom de Ḥassanīn et cueillait tranquillement le tabac dans les champs du Ḥāj ʿAbbās à Taršīḥa » (p. 452).

Nous verrons que le déplacement est très symbolique chez Kanafānī qui appelle en effet son peuple à couper avec un passé noyé dans l'attente vaine et à se révolter.

De la même façon, dans *Umm Saʿd*, les visites de l'héroïne chez Saʿīd s'effectue en apparence pour le voir et discuter avec lui, mais elles correspondent au fond à une libération intérieure de cette femme qui cherche en effet son fils à travers Saʿīd. Elle se le représente quand elle voit ce cousin et vit intensément des moments à travers leur dialogue :

«Elle vient tous les mardis, dit Saʿīd, elle regarde les objets se sentant profondément en eux, elle me regarde comme elle regarde son fils, me raconte le roman de son malheur, de sa joie, de sa fatigue. Mais elle ne se plaint jamais » (p. 259).

Umm Saʿd est en effet la mère de tous les Palestiniens. Chaque nouvelle visite lui apporte une nouvelle information sur son fils. Et le narrateur lui-même, à force de parler de Saʿīd, se le représente : « Et devant moi, les yeux de Saʿīd brillèrent derrière son petit canon, après les longues nuits d'absence, couvert de terre » (p. 277).

Ce mouvement qui emporte les personnages et à travers eux fait avancer le roman, évolue sans monotonie avec la progression de la quête jusqu'à devenir une course ininterrompue. Ainsi, Mohammed Dib compose avec *Cours sur la rive sauvage*, un panorama où jouent en même temps le voyage et la quête : la transformation de Radia est l'événement qui engendre sa perte pour Iven Zohar. Pour la poursuivre, celui-ci n'a d'autres moyens que le déplacement, il s'engage dans un long voyage à travers son monde. Iven Zohar est dévoré par un seul désir et une seule envie : retrouver sa femme Radia. Cela devient pour lui une obsession qui le lance dans tous les sens, puis le met dans un état de délire : il ne sait ni où se diriger ni jusqu'où continuer pour l'atteindre : « J'allai, dit-il, je pénétrai partout. Je tournai, j'appelai. J'errai » (p. 99), ou encore : « Je me hâtais, je courais presque » (p. 25). Plus loin encore : « Ma vue elle-même s'obscurcit » (p. ).

Bien qu'il soit soumis à des contraintes, le mouvement du personnage reste toujours la condition nécessaire pour réaliser la quête. C'est pourquoi les deux actes

se rencontrent souvent. Parfois, se déroulent en même temps, ce qui crée une étape osmotique : Le déplacement pousse à la quête, et la quête incite au déplacement.

Cependant ce mouvement qui vise une libération, va aussi à la recherche d'un lieu et d'un temps.

#### A la recherche d'un lieu et d'un temps perdus

Le lieu et le temps sont deux thèmes sensibles dans les oeuvres de Kanafānī et de Dib ; mais le rapport de l'auteur envers eux est différent. Chez Kanafānī, il s'agit de ce lieu perdu<sup>45</sup> qui représente la terre palestinienne que l'œuvre essaie de revendiquer et appeler à sa réappropriation. Le temps se rattache à la fois à une époque où cette terre était aux palestiniens et à un présent où elle n'est plus la leur.

Dans les romans de Kanafānī, toute action s'accomplit en vue de la quête de ce lieu perdu et du temps qui correspond à cette perte. *De retour à Ḥayfā* exprime le plus profondément cette quête très nostalgique du lieu et du temps. L'événement principal est le retour porté par le titre du roman ; Saḥīd et Ṣafiyya regagnent Ḥayfā après vingt ans d'absence ; ils ont quitté leur maison et leur fils lors de l'occupation de la ville en 1948. C'est à la suite d'une longue attente et d'une grande endurance qu'ils peuvent quitter Ramallah pour retrouver Ḥayfā. Ce voyage est le seul moyen qui peut servir leur quête. Ainsi, l'auteur guide leurs pas jusqu'à ce lieu. Le roman s'ouvre d'ailleurs sur le retour, puis le narrateur évoque sa raison qui n'est que la quête du lieu perdu : « Les gens vont partout, dit Ṣafiyya à son mari, n'irons - nous pas à Ḥayfā ? » (p. 357), et en réponse à Saḥīd, elle dit : « Nous verrons notre maison. Nous la verrons seulement » (p. 358). Mais derrière la recherche du lieu, il y a une autre plus douloureuse : celle de leur fils Ḥaldūn qu'ils ont laissé depuis vingt ans : « Depuis qu'il a quitté Ramallah, il ne cesse de parler, elle non plus... » (p. 341). Leur nostalgie les pousse à retrouver leur fils, les emporte aussi pour retrouver un lieu et un temps qu'ils avaient perdus mais qui les avaient toujours hantés :

---

<sup>45</sup> Le lieu perdu dans l'œuvre de Kanafani est la terre palestinienne occupée par les Israéliens.

Et une fois dans leur maison, ils se remémorent le temps où ils étaient là : « Et il avança (Saʿīd) en regardant autour de lui, découvrant les faits petit à petit ou d'emblée comme celui qui se réveille d'une longue perte de connaissance » (p. 365).

Cette découverte à laquelle procède Saʿīd est une dernière étape de la quête des lieux et du temps perdus que nous verrons plus en détail. Se trouvant dans cette maison après vingt ans, il recherche indices et signes qui lui permettront de se représenter et de revivre ce temps lointain.

La rencontre avec le lieu perdu les plonge dans le silence et la consternation : « Et c'est seulement près de Bayt Ġālim, ils gardaient le silence, et les voilà maintenant silencieux, en train de regarder les rues qu'ils connaissaient bien et qui étaient toujours dans leurs esprits comme des parties d'eux-mêmes » (p. 361).

Kanafānī montre à travers Saʿīd et Şafiyya l'état du palestinien qui revoit sa ville et sa terre occupées alors qu'il s'attend à les voir libérées. Le silence est l'expression de l'hébétude et l'incapacité du dire. Aucun mot ne peut rendre cette douleur. Seul le silence peut le faire. Tant que la découverte de leur fils les afflige, tant que la vue de Ḥayfā et de leur maison fait revivre le temps ancien ; ce temps jaillit d'un coup avec toute la douleur qu'il porte, il blesse : « Brusquement, le passé se présente, aigu comme un couteau. » ( p. 346). Et plus loin : « Les faits et les événements sont venus d'un coup, retombent l'un sur l'autre et remplissent son corps. Il se dit que Şafiyya, sa femme ressent la même chose, et c'est pour cela qu'elle pleure » (p. 341).

Ce temps que recherche Saʿīd existe partout et en toutes choses, même la nature l'incarne pour toujours. Les arbres de Ḥayfā deviennent ici un lieu de mémoire, une sorte d'archives où les habitants de la ville sont gravés éternellement :

« Les branches des sapins qui s'inclinaient au dessus de l'avenue tendaient de nouvelles branches, et il voulait bien s'arrêter un instant pour lire sur leurs troncs des noms creusés depuis longtemps qu'il pouvait remémorer un par un, mais il ne l'a pas fait » (p. 346).

Cependant ce temps auquel aspirent ces deux personnages diffère de leur présent par sa gaieté et par la joie de vivre, ainsi dans cette image de Şafiyya que fait revivre Saʿīd : « Brusquement, la maison apparaît, la maison même... et il lui

semblait, pour un moment, que Şafiyya, jeune et avec des cheveux tressés, lui paraîtrait de là-bas » (p. 362).

De la même façon que Saċid et Şafiyya, Fāris retourne à sa ville « Jaffa » après vingt ans d'absence et lorsqu'il arrive dans son ancienne maison et en voit les objets, le temps ancien revit d'un coup : « ce sont des anciennes journées, seulement elles affluaient maintenant comme si les portails qui l'emprisonnaient s'ouvraient tout grands » (p. 389).

Le temps perdu vit dans la mémoire du personnage. Il constitue pour lui un refuge désirable.

Kanafānī plonge à travers les sensations ce personnage dans un temps proustien. De même que Proust fait revivre un narrateur d'*A la Recherche du Temps Perdu* sa vie d'enfance à travers le souvenir et la sensation des objets qui permet de se représenter la chambre de la tante Léonie à Combray, de sentir l'odeur de ses fleurs séchées, de goûter la madeleine trempée dans du thé ; kanafānī fait revivre pour ces deux personnages le temps heureux de la paix à travers la vue des lieux et la sensation des objets. Ce temps proustien : « caché hors de son domaine et de sa portée, en quelque objet matériel ( en la sensation que nous donnerait cet objet matériel) que nous ne soupçonnons pas<sup>46</sup> » (p. 58), est en effet vivant et agissant : « affluaient ». Cette comparaison avec les portails qui s'ouvrent, n'est-elle pas une ouverture du passé sur le présent, une sorte de frontière qui permet au personnage de revivre ce temps lointain ?<sup>47</sup>

---

<sup>46</sup> PROUST (Marcel). *Du côté de chez Swann*. Paris, Gallimard, 1954, p. 58.

<sup>47</sup> Cette quête du lieu et du temps perdus est aussi présente chez Dib. Nous assistons dans la première partie de son œuvre à la recherche incessante et douloureuse d'une terre qui se trouve entre les mains de l'autre. C'est ce que nous trouvons chez les fellahs de *L'Incendie* qui ne cessent de dorloter une nostalgie mélancolique pour leurs terres. Le narrateur nous les décrit : « Ils s'en allaient d'une tâche à l'autre avec cette nostalgie de la terre qui leur aspirait l'âme et maintenant devant leurs yeux mirage quotidien. » ( p. 32) Ces fellahs ne sont plus les maîtres, dépourvus d'une possession et d'un pouvoir, ils cherchent le temps de leur royauté, et veulent se libérer du présent de l'humiliation : « Ne sommes-nous pas comme des étrangers dans notre pays ? dit Ben Youb aux autres, Par Dieu, mes voisins, je vous dis les choses comme je les pense. » (p. 46)

L'image de Şafiyya dans son jeune âge apparaît à Saʿīd au moment où il revoit leur maison à Ḥayfā : « Brusquement, la maison apparaît, la maison même... et il lui semblait, pour un moment, que Şafiyya, jeune et avec des cheveux tressés, lui paraîtrait de là-bas » (p. 362). Cette apparition évoque l'image des lieux qui se présentent au narrateur de la Recherche à travers le goût de la madeleine trempée dans du thé :

« Et dès que j'ai reconnu le goût du morceau de madeleine trempé dans le tilleul que me donnait ma tante ( quoique je ne susse pas encore et dusse remettre à bien plus tard de découvrir pourquoi ce souvenir me rendait si heureux), aussitôt la vieille maison grise sur la rue, où était sa chambre, vint comme un décor de théâtre, s'appliquer au petit pavillon donnant sur le jardin, qu'on avait construit pour mes parents sur ses derrières... » ( p. 61).

Cependant, la différence des souvenirs chez les deux auteurs est grande. Alors que Proust permet au narrateur de revivre des moments heureux à travers le souvenir et sa délectation, le temps ancien chez Kanafānī provoque la douleur et la consternation. La vue de Ḥayfā fait remonter ce temps et leur apporte du chagrin :

« Lorsque Saʿīd arrive en voiture aux terrasses de Ḥayfā en empruntant le chemin de Jérusalem, il sentit quelque chose lui ligoter la langue, il garda le silence et sentit le chagrin l'emporter de l'intérieur » (p. 341).

La quête du lieu n'aboutit malheureusement qu'à des mauvaises surprises :

« Et c'est le séisme..., celui de la rencontre..., de l'ignorance..., et vient le dialogue sévère et aigu comme la lame d'un couteau ». <sup>48</sup>

Saʿīd et Şafiyya comme tous les palestiniens rêvent de retrouver les lieux qu'ils ont laissés libérés, rendus à leurs habitants originaires, mais ils les revoient occupés par d'autres : « Sais-tu ? j'imaginai pendant vingt ans que s'ouvrirait un jour... mais je n'ai jamais imaginé qu'elle s'ouvrirait de l'autre côté, jamais. Je n'ai jamais pensé

---

<sup>48</sup> YAGI (Abd Al-raḥmān). *Maʿa Ġassan Kanafānī wa Guḥūdihi al-Qassassiyya*, Amman, Al-jāmiʿa al-ʿUrduniyya, 1983, p. 139.

cela c'est pour cela lorsqu'ils l'ont ouvert, eux, cela me semble horrible, banal et même humiliant... » (p. 343).

Tout leur reste étranger parce qu'occupé :

« N'avais-tu pas ce sentiment horrible que j'avais pendant que je conduisais ma voiture dans les rues de Ḥayfā je sentais que je la connaissais mais elle m'ignorait. J'avais le même sentiment dans la maison, ici, c'est notre maison ? Tu imagines cela ! Je crois que ça va être pareil avec Ḥaldūn...Tu verras (p. 385) !

La rencontre avec le lieu accentue la douleur qui serre le cœur et « ligote la langue » à cause de son caractère insupportable, ce qui les pousse à se réfugier dans le silence. L'auteur marque d'un côté la douleur aiguë de Saʿīd et Ṣafīyya au moment où ils revivent ce temps perdu, et veut montrer à son peuple le sort douloureux de ceux qui laissent les lieux sans se battre pour les sauvegarder, de l'autre. Cette pause sur les ruines d'un temps et d'un lieu volés et violés figure chez Kanafānī, non pas pour les pleurer à la façon des anciens poètes arabes<sup>49</sup>, mais pour faire passer le message porté par toute son écriture : restons sur les lieux et luttons. C'est le message de Saʿīd où se mêlent la remontrance et la désolation lorsqu'il répond à Ṣafīyya : « Si. Nous n'aurons pas dû rien laisser, Ḥaldūn, la maison, et Ḥayfā » ( p. 375).

Derrière cette rencontre du personnage avec le lieu, se dresse un grand spectateur qui a son mot à dire, c'est l'auteur. Kanafānī lutte contre les illusions et veut lancer ses personnages vers la construction d'un avenir meilleur. Ce n'est pas en rêvant ce temps passé que l'on peut remédier à la situation présente ; le peuple palestinien doit agir non pas pour retourner en arrière mais pour construire un avenir. Kanafānī montre à son peuple que la lutte est un devoir et que la fuite ne fait qu'aggraver la situation. Ḥayfā et la maison ignorent Saʿīd non pas par oubli, mais par « défi » et par « rage ». Ces Palestiniens qui se sont soumis aux événements de l'occupation israélienne et se sont dépêchés de quitter les lieux, n'ont pas essayé de

---

<sup>49</sup> Dans l'ancienne poésie arabe, « la pause sur les ruines » (Al-wuqūf ʿalā al-aṭlāl) se fait pour pleurer un être cher comme dans le cas du fou (Majnūn) Laylā.



les défendre, et d'y rester. Ḥayfā se personnifie comme d'autres lieux occupés, pour réagir à cet abandon par l'indifférence et par l'ignorance.

Ainsi, la quête de Kanafānī va vers la réappropriation de la terre palestinienne, vers une union définitive entre le Palestinien et sa terre pour que celle-ci le reconnaisse, pour que celui-là ne s'y sente plus étranger et pour qu'il retrouve les siens :

« Vous n'aurez pas dû quitter Ḥayfā. Et si cela n'était pas possible, vous n'auriez pas dû à tout prix laisser un bébé dans son lit. Et si cela était impossible, vous auriez dû essayer de revenir, dit Ḥaldūn à Ṣafiyya et Saʿīd » (p. 406).

Le retour de Saʿīd et Ṣafiyya n'est pas un vrai retour, mais plutôt une absence. D'ailleurs, ce n'est pas par hasard que le roman s'ouvre sur le retour : « Lorsque Saʿīd arrive aux terrasses de Ḥayfā » et s'achève par l'absence : « J'espère, dit Saʿīd à sa femme, que Ḥālīd est parti.. pendant notre absence » (p. 414) ! Saʿīd et Ṣafiyya se sont absents et se heurtent à l'absence. Tant que le peuple ne garde pas les lieux et ne lutte pas ; tant qu'il accepte de les laisser à l'occupant, il reste toujours ailleurs et prolonge l'absence.

Mais l'écriture de Kanafānī lutte contre cette absence physique et morale. Le peuple palestinien ne doit pas quitter les lieux ; il doit rester toujours présent dans la cause ; un éloignement par l'esprit est le vrai handicap et peut être le plus dangereux. L'absence est trahison, renonciation au devoir envers la patrie. L'auteur choisit une autre, celle qui va vers la lutte et le combat qui fait de *Saʿīd*<sup>50</sup> un héros, et de sa mère une femme fière. Elle est au contraire présence dans tout ce qui la symbolise :

« Elle tourna dans la pièce pendant que le bruit annonçait la fête à l'extérieur. Elle s'assit posant ses paumes sur sa poitrine, repliées sur elle mêmes dans cette image singulière qui ressemble à un enlacement intime.

---

<sup>50</sup> KANAFANI (Gassan). *Umm Saʿīd*. dans Al-ʿaṭār al-kāmila, Muʿassasat al-abḥāṭ al-ʿarabiyya, 1969.

Devant moi, les yeux de *Sacd* brillèrent derrière son petit canon, venant après les longues nuits d'absence, couvert de terre. Je lui demande :- il s'est absenté une année ? - Non, dit-elle, neuf mois et deux semaines, il est venu hier » (p. 277).

La présence de Umm Sa<sup>c</sup>d amène la présence de son fils. Sa<sup>c</sup>id voit dans la personne de cette femme, dans sa façon de s'asseoir, de parler, dans ses gestes..., le symbole de la lutte. C'est elle la source, la « matrice<sup>51</sup> » qui fait que Sa<sup>c</sup>d s'absente pour rejoindre les soldats. Le départ de Sa<sup>c</sup>d devient pour sa mère, retour : « Il dit qu'il reviendra dès que sa blessure se cicatrise, dit-elle. Et je remarque qu'elle dit « il reviendra » et non il « partira » (p. 278).

Sacd reste présent comme sa mère comme le sont elles-mêmes toutes les mères palestiniennes :

« Qui ? Répond-elle à Sa<sup>c</sup>id. Sa<sup>c</sup>d ? Que Dieu le protège. Il m'a enlacé une seule fois. Je lui ai dit :- Alors *Sacd* ? Ne serres-tu pas ta mère, ne l'embrasses-tu pas après cette absence ? Tu sais ce qu'il m'a dit ? Il m'a dit :- Mais je t'ai vu là-bas. Et il a ri » (p. 278).

Dib offre à Rodwan dans *La Danse du roi* un retour dans le passé quoique les temps fusionnent parfois chez celui-ci : « Sous les eaux gris bleu d'un crépuscule d'été étrangement sereines; passé et avenir s'y confondent dans une union intangible » (p. 164).

La méditation de Rodwan lui dicte la possibilité d'osciller entre présent, passé et avenir. L'amour, qu'il soit celui du père ou celui de Karima en tant que femme est un facteur essentiel qui porte la nostalgie et la recherche du personnage. Il est tellement puissant qu'il dépasse la mort :

« Et criaient en lui une nostalgie, un amour et une haine à côté desquels la mort qui unit elle aussi le commencement et la fin est plus douce, plus charitable » (p. 58).

La quête du lieu et du temps perdus chez Dib s'exprime plus à travers l'instabilité du personnage qu'à travers son mouvement. Dans la plupart des cas, c'est une quête intérieure. Le déplacement incessant du héros dans *Habel* pour

---

<sup>51</sup> SEURAT (Michel), *Kanafani. Des Hommes dans le soleil*. Paris, Sindbad, 1977.

rejoindre le carrefour où il se donne rendez-vous tous les soirs, a pour cause la séparation avec le lieu d'origine et le désir de comprendre un autre étranger. Habel étant exilé par son frère et se trouvant dans une ville étrangère, est livré à la solitude et à l'angoisse ; il ne peut être stable. Derrière ce déplacement peu à peu orienté vers la mort, Habel est à la recherche de ce temps et de ce lieu qui sont loin de la solitude et de l'effroi vécus dans cette nouvelle ville.

La nostalgie qui hante *Qui se souvient de la mer* n'est autre que ce désir d'un lieu perdu. Dans ce roman où se mêlent tristesse, nostalgie et espoir, le narrateur est le témoin principal de cette perte :

« Aussitôt l'ancienne vie, perdue déjà dans le sable commença à se retirer de notre maison, et la douceur, la fraîcheur de la mer ne purent affleurer » (p. 19).

Il renseigne sur l'importance de ce lieu : « Je porte plutôt ma vieille cité comme mon corps » (p. 22). Le lieu le plus important est celui que le titre du roman exprime en même temps avec son manque qui réside dans le souvenir. La mer est ce lieu perdu que le narrateur ne cesse de rappeler et de chercher à travers le temps.

Au delà, le déplacement entraîne un déplacement plus esthétique qui touche l'écriture du roman en vue d'une quête plus profonde et plus engagée.

#### Déplacement de l'écriture ?

Ce déplacement qu'on vient de voir, emporte l'écriture et devient à la longue non seulement une raison pour son développement, mais encore sa source créatrice.

Ce déplacement se situe au niveau des mots chez Kanafānī. *L'Amant* est rythmé par la présence du personnage-héros qui apparaît plusieurs fois sous un nouveau nom. Ce personnage est d'abord quelqu'un qui fuit d'un lieu à l'autre à la recherche de la sécurité : « Et ce soir-là, on dit à la Ġabassiyya que L'Amant « Al-Ġāšiq » était un criminel dangereux, se réfugiait ici une période... » (p. 7)

Mais chaque nouvelle fuite est accompagnée d'un nouveau nom qu'il s'attribue lui-même ou que les autres lui donnent. Lorsqu'il part pour la première fois travailler chez ʿAbbās, on le connaît sous le nom de « Ḥassanīn » : ʿAbd al-Karīm se cachait sous le nom de Ḥassanīn. » (p. 452 ), puis quitte ce lieu pour aller à la Ġabassiyya où

il réussit à trouver du travail chez le cheikh Salmān, et là il se donne pour nom « Qāssim » : « Au début, personne ne savait comment Qāssim venait à la Ġabassiyya et l’habitait » (p. 421).

Puis sa marche sur le feu devient une nouvelle qui s’échange d’une bouche à l’autre, et finit par lui attribuer L’Amant (Al-<sup>c</sup>Āšiq) comme nom.

« Et c’est ainsi que Qāssim perdit d’emblée son nom. » (p.) Ce nom est donné comme titre du roman. Ensuite, Qāssim est mis en détention et devient « le prisonnier n°362 ».

Le fait d’apparaître chaque fois sous une nouvelle identité est pour ce personnage une disparition, et d’une certaine façon, une mort pour ceux qui le connaissent déjà. Aussi, elle est apparition, naissance pour ceux qui ne le connaissent pas : « Cet après-midi-là, et après que les visiteurs quittent le domaine du Cheikh Salmān, Qāssim naquit soudain » (p. 439).

Le changement du nom, s’il révèle une nouvelle situation, il incarne une quête importante chez les autres puisqu’il reste toujours ambigu et mystérieux : « Et c’est ainsi qu’il priva les gens de raconter même une histoire sur lui après les avoir privé de toute relation avec lui » (p. 429 ).

En outre, chaque fois que Qāssim apparaît sous un nouveau nom, naît un nouveau personnage au sein de la narration, et le roman prend la forme d’un nouveau récit. Ainsi, l’apparition de plusieurs noms permet aussi l’apparition de plusieurs narrateurs, la multiplicité de l’écriture et sa diversité.

Dans *L’Amant* Chaque arrivée de Qāssim dans une nouvelle région s’accompagne d’une nouvelle identité qu’il se donne ; de <sup>c</sup>Abd al-Karīm à Hassanīn à Qāssim, à L’Amant jusqu’au prisonnier n°362. La narration acquiert de ce fait de nouveaux événements liés à chaque nouvelle identité et l’écriture voit à chaque fois la naissance de nouveaux mots qui permettent son développement. Se faisant pour la sécurité du héros, le mouvement s’avère aussi bénéfique pour l’écriture. Comme elle permet la libération du personnage, elle libère l’écriture en la guidant vers l’enrichissement.

De la même façon dans *La Danse du roi*, le mouvement est au centre de l’histoire du roman et permet ainsi la multiplication de son écriture. L’auteur procède

par une alternance de deux discours différents et de deux histoires : celle que rapporte Arfia et celle issue de la méditation de Rodwan. A travers cette alternance, l'auteur invite le lecteur à les suivre et à en déchiffrer les aboutissements. On devine que le sens est aussi multiple, qu'il crée un mouvement au sein de la narration et permet sa multiplicité : « on ne peut jamais tout raconter. », dit Arfia à Rodwan à la fin du roman.

Plus la marche dure, plus l'aventure se maintient dans le temps et dans l'espace, et plus le roman a une raison de se poursuivre. Tout tourne autour de la marche de ce groupe de personnages, et les événements qui adviennent se centrent autour d'elle et de ses étapes. Son renouvellement renouvelle l'écriture car le but reste toujours à atteindre : « Faut plus s'arrêter ! Dit Arfia à Slim. Faut plus s'arrêter tout le temps comme on a fait jusqu'à présent » (p. 97).

#### Quête d'un sens

Par définition, la quête d'un sens va vers la profondeur, c'est pour cela qu'elle exige plus d'efforts que d'autres quêtes. Le mouvement est parmi les moyens privilégiés pour la réalisation de cet objectif. *Les Terrasses d'Orsol*, *Habel* et *Cours sur la rive sauvage* véhiculent des recherches différentes dans l'apparence, mais elles visent le même but qui se rapporte au sens. Les trois héros : Ed, Habel et Iven Zohar se trouvent brusquement dans un monde qui leur présente des mystères. Ed, héros de *Terrasses d'Orsol* découvre dans la ville Jarbher là où il est en mission, une énigme, il s'agit de cette fosse qui abrite des êtres étranges. Habel, exilé par son frère, se trouve dans la ville de Paris dont les secrets lui restent dérobés. Et Iven Zohar est entraîné par son épouse Radia transformée en Hellé, dans une ville merveilleuse. Dans ces situations, tous les trois vont à la recherche d'un sens. Le premier a pour but de déchiffrer la fosse ; il faut donc qu'il aille sur les lieux : « Alors, ne réfléchissant pas davantage, je n'hésite pas, dit-il, je me mets à courir, ça m'est égal qu'on me voit » (p. 15). Comme le déchiffrement de cette énigme s'impose à Ed, le mouvement est lui aussi un recours inévitable : « Je suis retourné là-bas, à la suite de cette conversation. J'y ai couru, aucune force n'aurait pu m'arrêter » (p. 67), il se renouvelle et se multiplie jusqu'à devenir une activité quotidienne, un « retour » :

« J'y retourne, je ne peux pas y tenir, je cours à la fosse comme si je devais encore m'assurer de sa réalité... » (p. 82), et continue encore : « J'y suis retourné une fois de plus et arrivé là-bas, je les ai interpellés, longtemps, à perdre haleine » (p. 93).

Habel effectue une autre sorte de déplacement ; il se fixe un rendez-vous tous les soirs dans un carrefour et attend. Qu'attend-il ? la femme qu'il aime Sabine/Lily, mais , à travers cette attente, il veut comprendre le mode qui l'entoure : « Je débouche du métro, je prend la garde à cet angle et j'attends, j'en oublie Sabine » (p. 23).

Mais l'attente n'amène rien, ce qui renouvelle les rendez-vous : « Il n'y avait pas de réponse. Il n'y avait aucune réponse » (p. 33). Et d'un soir à l'autre, l'attente se maintient et le déplacement se renouvelle jusqu'à devenir un acte qui va vers le crime et la mort : « Je reviens à ce carrefour, je rôde, je me plante comme cet assassin, soir après soir. Rien n'arrive, rien ne se passe » (p. 43). D'ailleurs, l'attente vaine entraîne l'épuisement du déplacement : « Je n'y suis pas retourné, ce soir. »

Iven Zohar s'engage lui aussi dans un long voyage à la poursuite de Radia qui détient le secret de sa transformation et celui de sa ville. Ainsi, il commence par s'approcher d'elle : « J'avançais à tâtons. Cette femme perdue n'était pas Radia » (p. 11), mais elle continue à lui échapper. Il se presse alors : « Elle ne cessait de s'éloigner, la distance grandissait entre nous. Je me hâtais, je courais presque. Elle disparaîtrait et je ne la verrais plus » (p. 25). Et plus elle s'éloigne, plus il se laisse emporter par le mouvement : « Je me laissais entraîner, me disant : - jusqu'au bout. Jusqu'au bout. Jusqu'à l'épuisement de la dernière parcelle de feu jaillissant en moi » (p. 29). Puis, se rendant compte de l'impossibilité de son attente, il recourt à tous ses efforts pour continuer son déplacement jusqu'à ce qu'il devienne errance : « Je continuai d'avancer, mais il me fallut déployer d'énormes efforts pour placer un pied devant l'autre » (p. 37). Et même : « Tremblant, dit-il, je voulus encore la rattraper. Je serrai les dents. Je recommençai à marcher » (p. 38) ; « J'errerais, à n'en pas douter, je marcherai prisonnier d'une alternative sans dénouement : voyageur sollicité par une destination dont la réalité et le sens m'échappent, ou souvenir courant sur les ruines d'une contrée remémorée mais à jamais disparue » (p. 54) ; « J'allai, je pénétrai partout. Je tournai, j'appelai. J'errai » (p. 9).

L'échappée de la quête entraîne la multiplication du mouvement pour atteindre la course jusqu'à devenir errance. Ed, tourmenté par le nom qu'il cherche, se donne à la course : « Alors ne réfléchissant pas davantage, précise-t-il, je n'hésite pas, je me mets à courir, ça m'est égal qu'on me voie » (p. 15), course qui répond à celle d'Iven Zohar : « J'allai, je pénétrai partout. Je tournai, j'appelai. J'errai » (p. 99).

Et celle de Habel : « Je reviens à ce carrefour, je rôde, je me plante comme cet assassin, soir après soir » (p. 43).

Tant que le personnage garde l'espoir et s'obstine à réaliser sa quête, tant le déplacement continue son cours. Mais il va en s'épuisant car la quête s'avère dans les trois romans impossible à assouvir : « Je n'y suis pas retourné, »

« Il n'y a rien à attendre », dit Habel, (p. 65). Bien qu'il soit nécessaire, Le déplacement s'avère un moyen inefficace pour faire l'aboutissement de la quête. Car, nous le verrons au cours de cette étude, celle-ci reste toujours au delà des capacités de l'homme.

Toutefois, l'épuisement du déplacement cède la place à un autre, plus profond et plus ancré dans le roman : celui de son écriture, de ses idées en vue d'une quête de sens. Il converge vers une sorte d'impuissance du personnage dans sa recherche, et la quête devient alors plus générale et plus profonde. La recherche du nom dans *Les Terrasses d'Orsol* touche l'homme jusqu'à son existence et lie avec celle de la vérité.

« Même le nom que tu portes, ce n'est pas ton nom. Vous le savez tous, hein, que votre nom n'est pas votre vrai nom, que vous en avez un autre, que vous en avez un tas que vous vous donnez en dedans, en cachette et qui sont vos vrais noms, mais pas celui qu'on vous donne, et ces noms-là vous ne pouvez pas les dire, dit Ed aux autres » (p. 151).

Nous avons parlé du tournant de l'écriture de Dib, et nous avons dit que la deuxième partie de son œuvre se détache du courant réaliste et de l'engagement qui caractérisent la première partie de son œuvre. De ce fait, la nature de La quête change elle aussi, elle se rattache cette fois-ci au sens plus qu'à autre chose. Elle obéit au déplacement du personnage qu'on trouve dans *Les Terrasses d'Orsol*. Elle va directement au déchiffrement et à la charge significative. Le narrateur Ed arrive dans une ville étrangère, Jarbher, pour accomplir une mission. La première découverte qui

le marque dans cette ville est une fosse qui abrite des êtres étranges. Cette découverte l'engage dans la quête de la nature de ces êtres et de leur secret. Pour cela, il n'a que le déplacement comme première démarche. Il ne cesse de revenir à cette fosse pour observer ses habitants et réfléchir sur leur nature. Il voit d'abord en eux des espèces de reptiles dont il doute encore : « Il serait plus juste, réflexion faite, dit-il, de supposer qu'il s'agissait d'araignées au lieu de tortues ou de crabes, mais des araignées comme celles-là, de la taille d'un molosse, où en existe-t-il ? » (p. 29). La deuxième fois, il les regarde comme des larves. Puis il finit par comprendre que ce sont des hommes, des condamnés.

Cette quête se concentre donc autour du nom des êtres de la fosse, et rejoint à chaque fois l'innommable. Mais au fond, Elle est véhiculée à travers l'aventure de l'écriture en vue de donner un sens aux mots. Elle rappelle celle du héros de *Habel* qui ne cesse de se déplacer pour comprendre le monde qui l'entoure. Le rendez-vous qu'il se fixe tous les soirs et qui obéit à son déplacement jusqu'au carrefour, est en effet un rendez-vous avec la quête : « Je cherche et Dieu sait ce que je cherche dit-il. Ce qui me poursuit ? Mais qu'est-ce qui me poursuit ? Le trouverai-je ? Me trouvera-t-il ? Qui finira par rattraper l'autre ? ... » (p. 68).

Cette recherche qui le tourmente a pour objet essentiel la parole, mais une parole qui, à chaque fois tourne à l'énigme. Ainsi essaie-t-il de comprendre celle de Sabine : « Il passe encore son temps à traduire, à chercher le mot qui se cache sous un autre quand c'est elle qui parle et il faut qu'il se débrouille tout seul le plus souvent » (p. 84).

Le déplacement fonctionne ici comme une condition à cette quête. Dès l'arrivée de Habel au carrefour, il se confronte au monde extérieur, et la quête prend forme. Habel suit ainsi un itinéraire tracé par la quête elle-même, celle du lieu dont il se trouve exclu, celle de l'amour qu'illustrent les deux figures féminines : Sabine et Lily ou Sabine/ Lily, et pour finir, quête en une forme plus profonde, touche le langage et le sens. Habel veut trouver un sens à sa situation, à sa vie et à tout ce qui l'entoure. Il s'engage dans une chasse infinie pour déchiffrer la parole qui, par son côté énigmatique et indéchiffrable, devient chasseur harcelant et déstabilisant :



« Tout à coup, l'autre parole, encore elle, fond sur lui et autour de lui comme une tornade. Une parole avec tous ses dangers, une parole, comme toujours, intolérante et furieuse. Une parole sue laquelle ses lèvres se modèlent à son insu et tremblent de la même façon furieuse, intolérante » (p. 69).

La quête du sens qui obéit au déplacement du personnage, fait aussi l'objet du roman *Cours sur la rive sauvage*. Mohammed Dib entraîne Iven Zohar dans une ville merveilleuse à la recherche de la femme qu'il vient d'épouser, et trace un itinéraire d'une quête de sens qui va de pair avec celle de l'auteur. Iven Zohar veut atteindre Radia, mais à travers elle, il veut comprendre le secret de sa transformation et les énigmes de la ville qu'elle possède. La poursuite de cette femme, le voyage dans la ville-nova, deviennent une quête de signes. Parallèlement au voyage d'Iven Zohar dans la ville-nova, Dib effectue un voyage dans le monde des significations : « Je circulais au royaume des significations, je foulais la terre des signes » (p. 128).

Sans le déplacement, le narrateur ne peut espérer trouver ni atteindre Radia dans la mesure où celle-ci est dotée d'un pouvoir magique. De même, l'auteur, sans un mouvement de l'esprit et de l'imagination dans le monde des idées et de l'écriture, ne peut atteindre le sens.

Ainsi, le mouvement du personnage en vue d'une quête peut aller jusqu'à emporter l'écriture. Il arrache le roman à l'immobilité et lui offre un côté dynamique qui participe à sa théâtralité.

En vue d'une théâtralité

Le déplacement rentre dans la théâtralité du roman lorsqu'il est provoqué par le discours et l'accompagne.

*La Danse du roi* et *Le Maître de Chasse* sont les exemples les plus significatifs dans ce cas. Non seulement le discours s'inscrit dans le déplacement des personnages mais il tourne parfois autour de lui. Nous venons de voir que *La Danse du roi* est emporté par le mouvement du groupe marcheur, où on s'interroge sur le choix de la route : « On prendra la route française. Elle est plus facile » dit Arfia à ses compagnons. On parle de la longueur de cette marche : « Puisqu'il faut marcher,

encore marcher, voilà ! » répond Slim à Arfia. Et c'est surtout à l'intérieur de la marche de ce groupe que le discours dicte le mouvement, comme dans ces exemples significatifs :

C'est Arfia, lorsqu'elle aperçoit Wassem, parle toute seule en s'approchant de lui :

« Je suis une vieille folle et je radote : elle n'allongerait pas tant si j'avais trente années de moins...Tiens ! Un homme couché au bord du chemin ? Faut-il qu'il n'ait rien à perdre, celui-là. Elle s'approche de Wassem s'appuyant sur son bâton, elle se pencha et l'examina » (p. 118).

Puis, s'adressant à lui : « Arfia se redressa. - Puisses-tu vivre aussi vieux que moi : je ne te souhaite pas plus. Et toi, qui es-tu ? » (p. 119). Et : « Elle sourit encore à sa façon étrange et étendit la main sur lui : - Reste en paix. Ma route sera ce que la tienne aura été pour toi demain, érudit ! Elle lui tourna le dos, sans plus, et partit » (p. 125).

Babanag, couché, se redresse sous l'effet de la colère pour répondre à Arfia ; il « se recouche », « s'allonge à sa place » et « s'engourdit » : « Il se redresse. Il s'appuie sur son coude. - Tu te trompes : je suis pas fou ! il me répond, dit-elle. Et pas bête ! Ne crois pas ça ! Au contraire, je suis terrible qu'il te soit jamais arrivé de rencontrer sur ton chemin ! Il vaut mieux que tu le saches ! T'en auras la preuve, un de ces jours ! » ( p. 158).

Et lorsqu'ils évoquent leur situation en tant que colonisés : « Il reste un moment sans rien dire ; il se recouche. Il fait encore : - je serais obligé de te vendre. » (p.159). Empêché de dormir, il ne sait quoi faire : « Il dit encore : Dors ma petite. Moi, je n'y peux rien, je n'y suis pour rien. », et « Il s'allonge à sa place. Il se trémousse un peu, il se retourne d'un côté et d'autre. Puis il s'engourdit » (p. 163).

C'est Wassem lorsqu'il arrive devant le portail du riche Chedly « se dégingande » et « avance » vers le portail, puis tombe à la renverse » :

« Là-bas, se dégingandant en pleine lumière, le nommé Wassem prononça : - Enfin, j'arrive où il faut ! Il s'en fut seul, à présent, d'un pas décidé jusqu'au portail. Mais lorsqu'il fut à un doigt de le toucher de la

poitrine, il tomba soudain à la renverse, tout comme si les deux battants de bois massif lui avaient été claqués au nez » (p. 113).

Et comme on l'empêche de se rendre à la réception, troublé, il ne cesse de se mouvoir : « Il alla, revint et s'immobilisa devant la lanterne. - C'est impossible ! Et quand cela serait, j'ai l'habitude de me rendre aux réceptions toujours assez tôt pour être des premiers arrivés. On m'attendait , ce soir ! Pourquoi est-ce qu'on me bouclerait la porte au nez ? » (p. 114) ; « Wassem fit un pas en avant » (p. 114).

C'est se demandant sur Némiche et Bassel : « Il se soulève. - Ah, qu'il fait en les voyant étendus. Il se remet sur son séant. » - Ils nous ont laissé tomber ? Il dit. Eh ben...bonne route » (p. 60).

C'est Bassel qui répond à Arfia lorsqu'elle demande à Bassel et Némiche de mettre les pierres sur Slim : « Non, fait Bassel, et il a l'air de se réveiller. Il me regarde avec des yeux égarés et il se recule » (p. 58).

Némiche fait le même mouvement : « Non, fait Némiche. Et il se recule aussi, comme lui » (p. 58).

Dans *Le maître de chasse* :

Kamel Waed, lors de son dialogue avec Si Azallah à propos des mendiants de Dieu :

« Il reste derrière, devant, ou se promène dans la pièce, mais ne s'assied pas à son bureau. - Ne cherche pas à les empoisonner pour le plaisir. Il y a toujours ce pas que personne ne peut éviter » ( p. 18).

La comédie qu'il joue en singeant de montrer des poupées, engendre son déplacement :

« Poupées,  
singes savants,

Les uns marchant normalement, Les autres à reculons...

Reculant aussi, Kamel trébuche et s'en va tomber dans les bras d'un ami du docteur. Il jette des regards ahuris autour de lui et on ne peut dire si c'est de se retrouver sur les genoux de cet homme qu'il n'en revient pas le plus, ou de sa clownerie, ou de la tête que font les autres. Le Dr Berchig applaudit » (p.4 6).

Aymard, pour répondre à Karima :

« Il sort, il reste devant le portillon. - quel air ? dit-il » (p. 14).

Karima, devant Youb :

« Je m'écarte. Je sais qu'il ne peut rien dire. Je continue. Je ne m'attends pas à ce qu'il dise quoi que ce soit. Je m'attends à ce qu'il se produise Dieu sait quelle chose, ça oui, et personne ne comprendrait ce que c'est » (p.16).

Elle continue : « Je m'écarte de plus en plus de Youb, je recule et je regarde Laabane, parle à Si Azllah en marchant :

« Le bras serré sous le mien, il me serre de près, dit Si Azallah, il m'emmène. Il marche lentement. Il jette des coups d'œil, à droite et à gauche, étalant sa morgue tout en se tenant sur ses gardes. Il se résigne enfin à me confier : - Ce pays est un pays de fainéants ! Une poignée d'hommes doit faire le travail de douze millions de paresseux. Dieu m'en est témoin, mon unique ambition est pourtant de contribuer par mes efforts à son développement et de voir le résultat. Ce sera une satisfaction. » (p. 31)

Puis « se rapproche de lui » :

« Après un lourd silence, il se rapproche de moi et il a un accès de franchise sans précédent. Il me chuchote à l'oreille d'une voix exaspérée comme jamais je ne lui en ai entendu : - De tous les côtés on ne parle que de nationaliser ! Au profil de ces culs-terreux justement que vous voyez accroupis au cœur de la ville ! Et vous voulez que j'agrandisse mes installations ! » (p. 32).

Lorsqu'il parle à Marthe de Hakim Madjar, il « s'approche d'elle », « se baisse un peu » :

« - hein, madame Marthe, à quelle heure il va rentrer ? vous le savez, vous. Voyant que je ne lui fournis aucune réponse, il se met à rire sans bruit. Il s'approche de moi à pas silencieux, souples, il se baisse un peu, il me dévisage d'en dessous. - Ah, vous voulez me faire une surprise ? » (p. 177).

La continuité du dialogue excite encore le personnage et multiplie ses mouvements ; il recule, avance, se redresse : « fait un bond en arrière, se redresse. - Allons, madame Marthe. Vous savez au moins ce que vous dites ? on ne croirait pas.

Vous voulez me faire gober ça, à moi ? Dites tout de suite que vous n'avez pas envie que je le sache » (p. 177).

« Comme sans doute je ne lui parais pas disposée à ajouter autre chose, dit Marthe toujours de Si Azallah, il s'éloigne, prend une chaise. Il s'assoit dessus à califourchon, comme il le fait souvent, mais en me tournant le dos. Les mains croisées derrière moi, je demeure appuyée au mur » (p. 177).

Marthe, lui annonçant la mort de Hakim Madjar éprouve le besoin de « s'approcher » de lui : « A la fin, je me décide à aller vers lui. Sans doute n'ai-je plus mon impavidité de statue, je me sens pourtant raide en dedans, toujours froide. Et raide, froide, je franchis les quelques pas qui nous séparent. Je lui pose les mains sur les épaules. - Il aurait probablement mieux valu que vous ne le sachiez pas, mais Hakim est mort. Vous m'entendez, Lâabane ? Il est mort » (p. 178).

Dans les romans de Kanafānī, le discours engendre souvent ce type de mouvement :

C'est surtout Umm Sa<sup>c</sup>d qui ne cesse de se déplacer au moment où elle parle ; ainsi, devant Sa<sup>c</sup>id :

« Elle s'approche de moi en disant : « tu crois que cela est vrai ? Tu crois que c'est inutile d'aller le confier à son chef ? » (p. 265). « Et elle se tourna et se dirigea vers le balcon, je la suivis alors avec des pas lents.

Ou encore lorsque Sa<sup>c</sup>id évoque la libération de Sa<sup>c</sup>d, elle son mécontentement se traduit par le timbre de sa voix et ses mouvements :

« Elle paraissait inquiète, dit Sa<sup>c</sup>id, triste, malheureuse et n'a pas envie de parler. Je commençais à la pousser pour savoir ce que signifie cette étrange arrivée des gens qui étaient absents pendant vingt ans. Finalement, elle reconnaissait d'une voix comme le murmure : « C'est <sup>c</sup>Abd al-Mawlā qui a tué Faḍl. Elle le disait d'une brièveté stupéfiante, et malgré cela, l'affaire est devenue plus ambiguë et plus compliquée. Elle tournait comme quelqu'un qui a froid et cherche un abri » (p. 304).

« Umm Sa<sup>c</sup>d noua sa petite bourse et la mit sous le bras. Elle franchit la porte en direction du camp. Après quelques instants, elle est revenue, me prit le bras et m'emmena au balcon. Puis, elle indiqua un petit homme

qui était près d'un vélo : - Tu vois ce singe ? Celui qui est contre le mur, près du vélo » (p. 315).

Cette femme confiante, qui ne se laisse pas influencer par les autres, revient vers lui :

« Elle n'attendait pas ma réponse. Elle revenait à la salle, prit le sarment et le contemple comme si elle le voyait pour la première fois. Elle marchait lentement vers l'autre porte et disait : - Je vais le planter, tu verras comment il donnera des raisins. Est-ce que je t'ai dit qu'il n'a pas besoin d'eau ? Il se nourrit du sol » (p. 253).

Et elle essaie de lui montrer la réalité : « Elle se leva et me regarda avec son sourire du coin des lèvres et dit : - Bien ! tu n'es pas prisonnier, que fais-tu ? » (p. 255). Dans son discours, ses gestes, et ses mouvements, Umm Sa<sup>c</sup>d devient actrice : « elle tourna, un pas, deux pas, et soudain je m'entendais appeler « maman » (p. 287). De la même façon lorsqu'elle évoque de la lettre de Sa<sup>c</sup>d, elle éprouve le besoin de se mouvoir, elle se lève et parfois tourne sur place :

« Et elle se leva et commença à tourner de nouveau comme si elle était liée à ce papier que Sa<sup>?</sup>d avait écrit dans un lieu inconnu. Peut-être l'a-t-il accrochée sur un tronc d'arbre ou sur une arme, c'est pour cela que les lignes paraissaient épaisses, coupées .. » ( p. 309).

Dans *De retour à Hayfā*, Le déplacement se repère surtout au moment de la rencontre des trois personnages : Sa<sup>c</sup>īd, sa femme Şafiyya, Myriam et Ḥaldūn/Dov. Ainsi, nous repérons :

Ḥaldūn/Dov, s'adressant à Sa<sup>c</sup>īd, « se tourne », « se lève » :

« Et il se tournait comme un morceau de bois, comme s'il exécutait un ordre, et demandait à Sa<sup>c</sup>īd : - « Que voulez-vous, Monsieur ? » (p. 398). Puis : « Le jeune homme se leva brusquement : - Vous n'avez pas le droit de poser ces questions. Vous êtes de l'autre côté » (p. 399). S'apprêtant à leur dire sa réaction envers leur comportement, il marche vers la porte, puis vers la table :

« Le grand jeune homme marchait en ayant les mains sur le dos : trois pas vers la porte et trois pas vers la table. Il parut à cet instant comme s'il avait appris une longue leçon par cœur. Et lorsqu'il fut interrompu au milieu, il ne sut plus comment la finir. Il essaie de remémorer silencieusement la première partie pour pouvoir

continuer et brusquement, il dit : - Lorsque j'ai su que vous étiez arabes, je me demandais comment un père et une mère pouvaient s'enfuir et laisser leur bébé au lit » (p. 401). Ḥaldūn/Dov continue à leur monter son indifférence, en leur apprenant qu'il n'est plus le leur, et qu'il n'a su qu'il avait d'autres parents que depuis quelques semaines ; ainsi, il se lève et se redresse :

« Le jeune homme se levait de nouveau, et commençait à parler comme s'il avait préparé ces phrases depuis longtemps : Je n'ai su que Myriam et Ifrat n'étaient pas mes parents que depuis trois ou quatre ans. Depuis mon enfance, j'étais juif. J'allais au synagogue et à l'école juive. Je mangeais cachet et j'étudiais l'hébreu » (p. 400).

« Il regardait encore « Dov » lorsque celui-ci se leva. Il se dressait devant Saḥīd comme s'il présidait une colonne de militaires cachés, et faisait l'effort d'être calme : - Cela pouvait ne pas arriver si vous vous êtes comportés comme l'homme moderne doit le faire » (p. 406). Mais cette réaction inattendue les plonge dans un état d'hébétéude et d'affliction :

Ṣafīyya recule : « Elle recule, choquée en le regardant comme quelqu'un qui ne croit pas ce qu'il entend, puis lui demande avec une douceur mêlée de doute : - Qu'est-ce que tu as dit ? » (p. 405).

Saḥīd, troublé à son tour, fait quelques pas :

« Saḥīd faisait deux pas, et se remettait encore une fois à compter les cinq plumes du paon qui étaient dans le vase en bois et c'est pour la première fois depuis l'entrée du grand jeune homme dans la salle, il regardait Myriam et lui disait lentement : - Il se demande comment un père et une mère pouvaient s'enfuir et laisser leur bébé au lit » (p. 403). Il perd d'un coup ses forces :

« Saḥīd recula, choqué, poignardé, et sentit d'un coup un vertige qui le prenait, tout cela peut-il être vrai ? » Puis, se rendant compte de la situation : « Et il se retournait. Dov se tenait encore assis la tête entre les mains, lorsque Saḥīd arrivait à la porte, il disait : - Vous pouvez rester momentanément dans notre maison, cette affaire exige une guerre » (p. 413).

Il (Sa<sup>c</sup>īd) faisait quelques pas en regardant autour de lui en découvrant les choses petit à petit ou d'emblée, comme s'il sortait d'une perte de connaissance. » (p. 365)

Par sa multiplication, le déplacement et peut aller jusqu'à remplacer la parole : « Et Myriam faisait le va et le vient et lorsqu'elle disparaissait derrière la porte ... ils entendaient encore ses pas lents » (p. 382). Et devant Sa<sup>c</sup>īd et Şafiyya, elle essaie de choisir ses mots :

« Seulement, Myriam s'avança et s'arrêta, se prêtant à dire quelque chose de difficile. Puis, elle commençait à arracher ces mots qui paraissaient comme si une main les prenait du fond d'un puits asséché et poussiéreux : » Écoute monsieur Sa<sup>c</sup>īd, je voudrais vous dire quelque chose d'important. Et c'est pour cela, que je veux que vous attendiez Dov ou Ḥaldūn si vous voulez, pour que vous discutiez » (p. 383). Le choc fait tourner Sa<sup>c</sup>īd dans tous les sens : « Et Sa<sup>c</sup>īd quitta sa place et tournait dans les coins de la chambre » (p. 384).

Şafiyya, sous l'émotion se lève, s'arrête : « Et elle se leva et s'arrêta à côté de lui, puis dit d'une voix tremblante. : - ceci est un bon choix. Je suis sûre que Ḥaldūn choisira ses vrais parents. Il ne pourra pas nier la chair et le sang » (p. 384).

Comme Sa<sup>c</sup>īd : « se levait comme s'il était éjecté de sa place par un courant électrique. Il regardait Maryam et dit d'une voix nerveuse : - Est-ce la surprise ? Est-ce la surprise que vous vouliez que nous attendions » (p. 397).

Ces différents déplacements offrent au roman un côté dynamique et vivace. Le personnage qui se bouge à l'encontre d'un autre qui reste immobile retient le lecteur davantage ; on l'observe lorsqu'il se lève, s'assied, s'approche, s'éloigne, avance, recule, tourne, part, revient, se dresse, bondit ; il excite la curiosité et invite le lecteur à le suivre pour repérer son itinéraire et savoir le lieu de son aboutissement. Lorsque le discours se rajoute à ce déplacement, le personnage devient dans ces deux actes, un acteur sur scène sous les yeux du lecteur. Le lieu qui peut servir ici de scène est généralement mentionné. Et c'est ainsi que certains passages du roman sont « emportés » dans le flot de la narration du romanesque au théâtral.



## CHAPITRE II : LA GESTUELLE

Le déplacement du personnage ne peut passer sans d'autres mouvements du corps. Un déplacement peut provoquer un geste, et un geste peut amener à un déplacement. De même, qu'il est rare qu'un personnage parle et se contente de la parole sans faire des gestes. Que peut exprimer le geste dans les romans de Kanafānī et dans ceux de Dib ? Et quelles fonctions peut-il avoir ?

### Un geste expressif

Dans l'évolution des personnages à travers leurs discours, le geste est un élément parmi ceux qui expriment l'état d'âme. Il peut être signe de joie comme de tristesse, de fatigue comme de force,... C'est selon les situations et les états que cette expression diffère d'une œuvre à l'autre.

Chez Kanafānī par exemple, il est fréquent que les personnages recourent aux gestes pour exprimer un état d'âme généralement tourmenté. Les gestes de Umm Sa'īd<sup>52</sup> expriment une douleur intérieure. La sagesse de cette femme n'empêche pas sa souffrance qui passe à travers le geste même si elle essaie de la dépasser et de la vaincre. Voici comment elle répond à Sa'īd lorsqu'il lui demande à propos du départ de son fils : « Et vous n'êtes pas triste ni mécontente ? »

« Ses paumes repliées dans sa poitrine bougèrent, je les vis belles, fortes, toujours capables de créer quelque chose, je doutais qu'elles gémissaient vraiment. Et elle dit : - Non. J'ai dit à ma voisine ce matin que je souhaite avoir dix enfants comme lui. Je suis fatiguée, cousin. Ma vie s'est épuisée dans ce camp. Matin et soir, j'invoque Dieu . Vingt ans se sont écoulés, et si Sa'īd n'est pas parti, qui partira ? » (p. 263).

La beauté et la force de cette femme, le gémissement que portent ses paumes résident aussi dans son discours. Umm Sa'īd, malgré sa fatigue et l'épuisement que

---

<sup>52</sup> KANAFĀNĀ (Ġassān). *Umm Sa'īd*. dans *Al-ʿaṭār al-kāmila*, Muḥassasat al-abḥāṭ al-ʿarabiyya, 1969.

lui cause la vie du camp, reste fière du départ de Sa<sup>c</sup>d. Ce départ n'est qu'une forme de sa lutte qu'elle doit à la patrie et reconnaît en tant que devoir : Sa<sup>c</sup>d doit partir pour combattre, car « si Sa<sup>c</sup>d ne part pas, qui partira ? ». Elle est au fond triste et peinée par l'absence de son fils, et non pas surtout parce qu'il est dans les rangs de la résistance en tant que militant. Sa grandeur l'empêche de dire sa souffrance et de montrer sa faiblesse. Mais le geste le trahit et fait découvrir son état d'âme, tout comme son discours.

Une autre fois, cette mère inquiète à propos de la lettre de son fils qu'elle reçoit, s'exprime à travers le geste des mains : « Elle s'assit sur le siège (comme une chose qui tombe d'elle-même), mettant ses paumes l'une sur » (p. 305).

Plus loin, elle : « levait sa tête inquiète » (p. 309), ou lorsqu'elle parle de son mari avec regret, elle tape des deux mains : « Umm Sa<sup>c</sup>d tapa une paume sur l'autre, dit Sa<sup>c</sup>id, je faillis entendre dans leur heurt le bruit de deux morceaux de bois » (p. 335).

Dans un état où se mêlent la désolation et la révolte, Umm Sa<sup>c</sup>d ne trouve que le geste pour s'exprimer. C'est une façon d'exprimer le soulagement que de taper une paume sur l'autre. Ce geste qui soulage, délivre cette femme de sa douleur, du moins momentanément, et lui permet de parler de la misère et de la peine de son mari.

Dib, lui aussi, exprime l'état du personnage à travers le geste. Dans *La Danse du roi*<sup>53</sup>, le geste oscille entre deux contraires, force et faiblesse. Qu'ils soient dans une situation de défense et d'attaque, ou dans une situation d'engourdissement et d'incapacité, les personnages, outre la parole, recourent aux gestes. Ainsi, Slim, tourmenté par la fatigue, nous est décrit par Arfia :

« Et il se casse en deux, Slim ; il reste comme ça. Il regarde les rochers. Puis ses genoux se plient aussi ; et ils cognent le sol » (p. 54).

Ou encore : « sa tête pend sur sa poitrine comme sciée au cou par une corde » (p. 78).

Dirigés vers le bas, les gestes de Slim sont très significatifs dans le sens où ils expriment sa fatigue et l'épuisement de ses forces, ils portent en eux une faille et une

---

<sup>53</sup> DIB (Mohammed). *La Danse du roi*. Paris, La Seuil, 1968.

défaite. Défaite qui annonce la mort de ce personnage que l'on rencontre quelques pages plus loin. A l'encontre de Slim, Arfia est en position de force : c'est elle qui veille à la continuité de la marche, et calme le délire de ses compagnons. Lorsque Slim s'imagine l'arrivée des corbeaux qui vont les attaquer, elle réagit par le geste contre son délire: « Je lui saute à la gorge, dit-elle de Slim, je le tiens des deux mains. Je serre de plus en plus fort, je lui bloque les conduits » (p. 55).

Dans ce délire agonisant, Slim ne voit pas d'autres porteurs de délivrance que Arfia. Cette femme que lui et les autres désirent et redoutent à la fois, est la seule qui peut le consoler et lui redonner la force, il se réfugie ainsi vers elle : « Il se jette sur moi, dit-elle, il m'empoigne avec la force de quelqu'un qui voit venir la mort » (p. 57). Mais elle réagit encore plus violemment : « Alors, tu comprends, moi, dit-elle à Rodwan, d'une seule poussée je l'étends sur le dos et je le tiens comme ça, solidement, un genou sur la poitrine, il ne peut plus bouger » (p. 57).

Le malaise de Ed dans *Les Terrasses*<sup>54</sup> depuis la découverte de la fosse de Jarbher, se traduit entres autres expressions, lui aussi par des gestes. Ed s'engage dans le déchiffrement de cette énigme en vibrant corps et âme. Il passe son temps à réfléchir, à se déplacer, et une fois en face de la fosse, il gesticule comme il se décrit lui-même :

« .je me sens entièrement libre de mes mouvements, et m'inclinant au dessus du parapet je ne me soucie plus que de retrouver mes gestes de la veille, les seuls gestes, et de répéter ces gestes » (p. 16).

Le geste est un élément qui fonde cette scène de la fosse, il est, nous le verrons plus en détail, le seul moyen de communication pour ces êtres entre eux-mêmes.

L'auteur souligne ce rôle du geste non seulement à travers la réaction du personnage, mais encore il le note : le narrateur dit de Mahi qui regarde le travail d'Ocacha : « Il esquissa un geste vague d'agacement » (p. 32) dans *Le métier à tisser*<sup>55</sup>. Tout comme Kanafānī évoque Umm Sa'c'd : « Elle levait la tête, inquiète » (p. 309).

---

<sup>54</sup> DIB (Mohammed). *Les Terrasses d'Orsol*. Paris, Sindbad, 1985.

<sup>55</sup> DIB (Mohammed). *Le Métier à tisser*. Paris, La Seuil, 1957.

Pour Kanafānī et Dib, le geste devient un moyen d'expression qui va de pair avec l'état et la situation du personnage. S'il est au service d'un état d'âme généralement peiné et tourmenté, il sert aussi la quête que véhicule le roman.

#### Un geste de quête

Si le geste peut exprimer un état d'âme, il peut aussi tendre vers la réalisation d'une action, d'un projet. S'interrogeant sur son rôle, Sartre dit:

« Et qu'est-ce que c'est que le geste ? on ne peut pas exactement le définir comme quelque chose qui n'est pas un acte, car souvent les actes sont en même temps des gestes ». <sup>56</sup>

Parmi les exemples qui illustrent ce rôle du geste, *La Mariée*<sup>57</sup> de Kanafānī. Dans ce roman, le geste va de pair avec la quête. L'homme rendu fou « Majnūn » par la perte de son fusil, part à sa recherche en demandant aux autres s'ils ont vu la mariée : celle-ci n'est autre chose en vérité que cette arme par laquelle Kanafānī symbolise la patrie perdue. Cette demande se trouve précédée d'un geste du personnage en quête. « En tout cas, dit le narrateur : il mit sa grande paume sur mon épaule et demanda » (p. 593). L'interpellation de l'autre passe à travers ce geste de la main où résident la supplication et le désir qui remplissent cette quête.

Loin d'être oublié, ce geste se transmet et se renouvelle d'un personnage à l'autre. Le narrateur lancé lui-même dans cette quête, reproduit le même geste envers un autre à qui il repose la même question : « Je mis ma main sur son épaule, dit-il, et lui demanda » (p. 594). Traduisant à la fois un rapprochement et une supplique, le geste de la main s'avère nécessaire ; dès qu'il y a échec, il s'interrompt : « A ce moment-là, sa main tomba d'elle-même sur son côté et se tourna, seulement je l'entendis dire, comme s'il parlait à lui-même » (p. 593).

---

<sup>56</sup> SARTRE (J. P). *Un théâtre de situations*. Paris, Gallimard, 1973, p. 118.

<sup>57</sup> KANAFĀNĪ (Ġassān). *La Mariée*. dans *Al-ʿĀṭār al-kāmila*, tome II, Muʿassassat al-abḥāṭ al-ʿarabiyya, 1965.

Dib fait du geste, d'un roman à l'autre, un guide de la quête. Dans *Cours sur la Rive sauvage*<sup>58</sup>, le personnage conduit cette quête plus à travers le geste qu'à travers la parole. Radia, personnage de la quête, « dicte » en effet plusieurs enseignements dont le geste est présent à son poursuivant pour l'aider et lui faciliter sa poursuite. Là voilà devant Iven Zohar : « Le regard triste, elle est devant moi, mais elle ne peut achever son geste et son bras tombe » (p. 66). Plus loin « Elle me prend par sa main, dit-il, et m'emmène » (p. 84).

Plus la quête se complique, plus le geste devient significatif : « Je fais brusquement volte-face : elle s'éloignait déjà. Non comme si elle marchait, plutôt comme si elle glissait, et tournée tout le temps de mon côté. Je tombe à genoux, les yeux follement attachés sur elle. Sa silhouette s'amenuise, se brouille. Je plonge mon visage dans mes mains » (p. 67).

Radia se multiplie en plusieurs femmes qui se contentent de gesticuler et transmettre les mêmes gestes de l'une à l'autre : « Et le plus terrible déploiement de gestes qu'il m'ait été donné de voir débute d'un coup » (p. 76). Terribles gestes donc qui, loin de guider ce personnage, le plongent dans la confusion et la perte. Radia est à la fois dans toutes ces femmes et elle n'est nulle part. Ainsi, le geste se fait moyen pour compliquer la quête. Dans ce roman, il devient action délicate et déterminante, guide la quête comme il est susceptible de la détourner. Iven Zohar devant Radia, comprend à travers son regard qu'il ne doit pas esquisser de gestes : « Il me fallait éviter de faire un geste, de bondir vers elle » (p. 32). Ce qui importe ici, c'est la limite entre l'accomplissement et le non accomplissement du geste. Tant que celui-ci exige du personnage la précaution et la réflexion avant de son accomplissement, il reste non seulement un important agissant mais aussi un agissant efficace. Et plus encore, un acte qui a ses conditions et ses propres codes.

Toutefois, le geste du personnage s'installe dans le discours pour symboliser la quête. La demande d'Abū Qays devant la tombe du saint ʿAbd al-ʿĀtī dans *L'Aveugle*

---

<sup>58</sup> DIB (Mohammed). *Cours sur la rive sauvage*. Paris, La Seuil, 1964.

et le Sourd<sup>59</sup> de Kanafānī repose lui aussi sur le geste. Cet homme aveugle qui finit par se diriger vers la tombe du saint pour lui demander de l'aide dit, une fois arrivé sur les lieux : « Je vous tends ma main, o ! vieillard .... » Plus loin : « Tendez-moi votre main o ! <sup>c</sup>Abd al-<sup>c</sup>ātī » (p. 485).

Dans ce geste de la tension de la main réside toute la quête du personnage, qui tend la main au saint en signe d'appel à l'aide et à la délivrance de son « monde sombre ». Délivrance qui obéit à la réciprocité de ce geste même.

Les deux auteurs véhiculent le geste à travers ces deux dernières fonctions, et le dotent d'une troisième qui est plus ancrée dans le tissu textuel et qui a trait au langage.

#### Un geste langagier

Dans cette fonction, le geste n'est ni invention des deux auteurs ni création de leurs textes. Le geste comme langage remonte aux origines de l'homme. Il est né lors de la communication initiale avec la nature.

« Le langage se constitue originairement sur le mouvement même du travail d'adaptation à partir du niveau anthropoïde »<sup>60</sup> nous dit le philosophe Vietnamien Thao à ce propos d'après Engels :

Ce type de geste s'impose dans certaines situations. Lorsque le personnage n'a pas envie de parler, il recourt au geste pour répondre à son interlocuteur. Ce langage du corps, langage second<sup>61</sup>, est présent et important dans les deux oeuvres. Il suffit de suivre le discours des personnages dans *De retour à Hayfā*<sup>62</sup> de Kanafānī pour s'en apercevoir. Myriam répond à Sa<sup>c</sup>īd quand il lui demande si elle les connaît, lui et sa femme :

---

<sup>59</sup> KANAFĀNĪ (Ġassān). *L'Aveugle et le Sourd*. dans Al-<sup>ṣ</sup>āṭār al-kāmila, Mu<sup>ṣ</sup>assassat al-abḥāṭ al-<sup>c</sup>arabiyya, 1972.

<sup>60</sup> THAO ( Iranduc). *Recherches sur l'origine du langage et de la conscience*. Ed. Sociales, 1971, p. 13.

<sup>61</sup> BONN (Charles). Idem. p. 16.

<sup>62</sup> KANAFĀNĪ (Ġassān). *De retour à Hayfā*. dans Al-<sup>ṣ</sup>āṭār al-kāmila, Mu<sup>ṣ</sup>assassat al-abḥāṭ al-<sup>c</sup>arabiyya, 1969.

« elle leva la tête par l’affirmative plusieurs fois pour insister sur le fait réfléchit un peu pour choisir ses mots et dit lentement » (p. 366).

En réponse à Sa<sup>c</sup>id : « Elle leva la tête acquiesçant sans rien dire » (p. 357). Ou lorsque Şafiyya : « le prit par la main pour qu’il cesse de parler.. » (p. 368).

Dans Umm Sa<sup>c</sup>d, le discours de Umm Sa<sup>c</sup>d oscille entre la parole et le geste. Pour répondre à Sa<sup>c</sup>id qui s’informe à propos du départ de Sa<sup>c</sup>d, elle recourt au geste : « Et il me sembla, dit-il, qu’elle montra de son bras un certain endroit » (p. 251). Il lui reproche son ignorance, et il juge que Sa<sup>c</sup>id ne doit pas lui poser cette question, Umm Sa<sup>c</sup>d ne prend pas la peine de parler, elle se contente du geste et de cette phrase à la fois exclamative et réprobatrice : « Comme si tu ne le sais pas ! » (p. 251), lui dit-elle.

Parfois, le geste se présente comme un message. Zaynab dans *L’homme qui n’est pas mort*, apprenant la nouvelle de la vente de la terre de Ali à un israélien se révolte. Lorsque cet agriculteur lui annonce lui-même la nouvelle, elle : « leva ses bras et les croisa sur sa poitrine » (p. 169).

De cette manière, Zaynab agit sur <sup>c</sup>Aliyy et lui fait comprendre que derrière ce geste, il y a un message, de refus et de colère. D’ailleurs le narrateur dit bien que <sup>c</sup>Aliyy comprend et : « trouve qu’il lui faut expliquer rapidement son idée » (p. 169). Dans cette fonction :

« Le geste transmet un message dans le cadre d’un groupe et n’est langage que dans ce sens, nous dirait Julia Kristeva ». <sup>63</sup>

Métaphore du langage, le geste devient parfois langage lui-même. Mohammed Dib use de son utilisation dans ce dernier rôle avec *La Danse du roi* où les personnages communiquent dans des situations à travers le geste. Lorsque Slim plonge dans le délire à cause de la fatigue, Arfia pour se défendre, lui rend la raison et le calme en recourant au geste : « Je me penche » dit-elle, il réagit sans tarder et en utilisant le même moyen corporel : « il se confond avec la terre » (p. ) De la même façon, pour éloigner Babanag qui n’arrête pas de « se coller à elle » et lui demander

---

<sup>63</sup> KRISTEVA (Julia). *Recherches pour une sémanalyse*. Paris, Le Seuil, 1969.

des faveurs, elle : « battit sa robe pour bien montrer qu'il ne devait espérer d'elle aucune complaisance » (p. 109).

Wassem, ce savant qui se distingue des autres parle en grand, et essaie de le prouver : « il esquissa un geste pour exprimer qu'il n'avait rien à y voir ». (p. ) lorsqu'il voit les deux pèlerins se quereller.

Dans *Le Maître de chasse*<sup>64</sup>, Kamel :

« déploie toute une gestuelle, langage second, langage du corps, qui, s'il ne nie pas forcément toujours le langage de ses mots, n'en a pas moins une écrasante réalité qui enlève une part de leur réalité à ses rôles, souligne leur simulacre ».<sup>65</sup>

Dib et Kanafānī font du geste un langage, et l'incarnent aussi dans leurs écritures. Les personnages ne font que se mouvoir au sein d'un monde qu'ils récusent et veulent changer. Cette vivacité se transmet à l'écriture pour la rendre plus dynamique. Il ne s'agit pas d'un lapsus calami bien au contraire, le geste se présente parfois comme une nécessité pour la réalisation de l'écriture.

L'écriture « geste »

*Les Terrasses d'Orsol* porte le geste au cœur de l'écriture. Nous avons parlé de la scène de Jarbher et de son effet sur le narrateur ; comme son horreur hante son esprit, le geste hante la texture du roman. Seul moyen de communication des êtres de la fosse entre eux et avec le monde extérieur, le geste se transmet au personnage « quêteur » au niveau du corps et de l'esprit :

« Des pensées en permanentes gestation, l'océan tel qu'il est, ces pensées comme elles viennent, remuées, confondues ensemble, en gestation, toujours en gestation, je me sens entièrement libre de mes mouvements... » (p. 16).

---

<sup>64</sup> DIB (Mohammed). *Le Maître de chasse*. Paris, La Seuil, 1973.

<sup>65</sup> BONN (Charles). *Idem*, p. 149.



Le geste devient le moteur qui sert à la fois à déchiffrer l'énigme dans le roman et à prolonger son écriture. Plus les pensées du narrateur « gesticulent », plus l'écriture se développe. La « gestation » des idées entraîne la fluidité de l'écriture, donc son mouvement qui concrétise d'abord ces idées « rejetons » du geste, ce qui explique la fréquence du mot « gesticuler » et ses dérivés. On repère :

« Ils se contorsionnaient, gesticulaient » (p.10).

« Des pensées en permanentes gestations » (p.15).

« gestes » (p. 16 , 73 , 79 , ...)

« ondulation » (p. 17)

« se replie » (p. 83)

« tondait » (p.93)

Le geste se narre, s'écrit, et devient source d'écriture. Si nous pensons l'écriture à son stade d'accomplissement, ne trouvons-nous pas qu'elle est geste ? Mais, porte-t-elle <sup>66</sup>un geste autre que sa réalisation matérielle ? Si l'écriture du roman sert à nous informer,<sup>67</sup> à nous apprendre quelque chose, elle nous l'indique et nous le montre. Elle porte en elle un geste qui en vérité, exige le déploiement de son filigrane pour atteindre son ultime but, celui du sens.

Le militantisme qui marque les oeuvres de Kanafānī et de Dib rend les héros plus grands et plus importants que les autres. L'action et la réaction d'un personnage vis-à-vis d'une situation donnée font sa grandeur. Kanafaānī y ajoute le geste, cette composante contribue à sa grandeur et à une dimension symbolique. L'exemple de Umm SaCd est dans ce cas très significatif. Comme lors de son apparition, pour son discours, le narrateur est aussi très sensible aux mouvements de cette femme. Observons la dans cette scène où son bras tendu symbolise force et pouvoir :

---

<sup>66</sup> Il y a chez kanafānī une grande admiration, voire une grande affection pour les personnages qui incarnent le militantisme et la profonde réalité palestinienne, comme dans sa propre vie. Ces personnages dépassent parfois la grandeur humaine pour entrer dans le monde de l'inspiration. Umm SaCd comme le héros de *L'Amant* deviennent mythologiques et presque surnaturels par leurs comportements et leurs actions.

« Son bras indiqua encore une fois ces frontières, il tourne au dessus de la bibliothèque, de la chaise, des enfants, de ma femme, de l'assiette et moi, puis il demeura dirigé vers moi, tenu comme s'il était un pont ou un obstacle, et demanda : et toi, que feras-tu, cousin ? Vingt ans se sont écoulés, hier soir, j'ai pensé à toi pendant que j'écoutais que la guerre est finie. Je me suis dit : il faut que j'aie le voir. Si Sa<sup>cd</sup> était là, il me dirait : c'est à son tour de venir nous voir cette fois-ci...le feras-tu ? » (p. 252).

Le narrateur y trouve parfois « un pont ou un obstacle » ; d'autres fois, l'auteur donne une image poétique de ce croisement des deux mains de cette femme comme l'enlacement de deux oiseaux <sup>2</sup> :

« Elle s'assit comme une chose qui tombe d'elle-même, en mettant ses paumes l'une sur l'autre dans ce mouvement singulier qui ressemble à l'enlacement de deux oiseaux. Et on pouvait voir la lettre de Sa<sup>cd</sup> paraissant par le bord blanc d'entre ses paumes... » (p. 305).

Portant sa tendresse et son amour, les bras de Umm Sa<sup>cd</sup> deviennent deux oiseaux qui s'aiment et expriment ainsi cet amour.

Dib utilise le geste pour symboliser un monde inférieur et délaissé. Par son déchiffrement des êtres de la fosse dans *Les Terrasses d'Orsol*, Ed trouve en eux des hommes. Le lieu où résident ceux-ci, est très symbolique ; il représente un trou, incarne le bas, donc l'inférieur. Différents des autres, ces hommes qui symbolisent les plus démunis de la société jarbheroise, sont dépourvus de leur langage : la parole. Il ne leur reste que recourir à d'autres moyens et c'est le geste, langage animalier, qui incarne leur condition et leur permet de communiquer.

### Un Geste théâtral

« Au fond, le théâtre est geste. Et il est geste, vous le savez, jusque dans le pantomime ». <sup>68</sup>

Kanafānī et Dib ont le sens de la mise en scène, et sont très sensibles à la manifestation des gestes des personnages. Ils font de leurs discours une composante qui aide à la théâtralité du roman.

Dans *De retour à Hayfā* , la rencontre des quatre personnages (Saʿīd, Şafiyya, Maryam et Ḥaldūn/Dov), est une scène où l’auteur note les gestes au moment du discours :

Voici Myriam au moment où elle reçoit Saʿīd et Şafiyya : « Elle leva la tête plusieurs fois en signe d’affirmation pour insister sur le fait, réfléchit un peu pour choisir ses mots puis dit lentement : - Vous êtes les propriétaires de cette maison, je sais bien » (p. 366).

Une fois entrés dans la maison, le dialogue se déclenche: remarquant l’émotion de son mari : « Şafiyya lui tint la main pour qu’il ne continue pas à parler, il se ressaisit, et essaie de continuer son discours : je veux dire que votre présence ici, dans cette maison, notre maison, moi et Şafiyya, est un autre sujet. Nous sommes venus juste pour regarder les objets, ces objets sont les notre, peut-être, vous pouvez comprendre cela » (p. 368).

De la même façon, dans *Umm Saʿīd*, Kanafānī souligne les gestes les plus symboliques au moment du discours à travers le regard de Saʿīd qui la décrit :

« Elle recommença à nouer son écharpe blanche autour de sa tête comme elle faisait toujours lorsqu’elle est en train de penser à autre chose et dit : peut-être ne sais-tu rien sur la vigne. C’est un arbre fertile qui ne nécessite pas beaucoup d’eau. Beaucoup d’eau lui nuit...tu dis : comment ? » (p. 249). Et au moment où elle évoque *Saʿīd*:

« Son bras indiqua encore une fois ces frontières, il tourne au dessus de la bibliothèque, de la chaise, des enfants, de ma femme, de l’assiette et moi, puis il demeura dirigé vers moi, tenu comme s’il était un pont ou

---

<sup>68</sup> SARTRE ( J. P). *Un théâtre de situation*, Paris, Gallimard, 1973.

un obstacle, et demanda : et toi, que feras-tu, cousin ? Vingt ans se sont écoulés, hier soir, j'ai pensé à toi pendant que j'écoutais que la guerre est finie. Je me suis dit : il faut que j'aie le voir. Si Sa<sup>c</sup>d était là, il me dirait : c'est à son tour de venir nous voir cette fois-ci...le feras-tu ? » (p. 252).

« Elle leva la tête, inquiète, puis elle trouva le début du fil : si je vais chez Umm Layt et je lui rappelle l'histoire de Faḍl et de Abd al-mawlā, cela... » (p. 309). Lorsqu'elle rencontre la dame dans l'immeuble où elle travaille : « Umm Sa<sup>c</sup>d essuya ses mains mouillées avec sa tunique, puis elle baissa ses manches levées, regarde autour d'elle et dit : Ma sœur, je jure que je ne le sais pas. Ils ne me l'ont pas dit... Tenez, balayez le reste des escaliers... » (p. 318).

Abū Sa<sup>c</sup>d, ému et fier en regardant son fils s'entraîner à l'arme :

« Abū Sa<sup>c</sup>d leva un peu la tête et dit au vieillard : - Et son grand frère Sa<sup>c</sup>d est avec les soldats dans les grottes. Abū Sa<sup>c</sup>d tient sa femme à lui, indique en disant au vieillard qui regarde toujours la cour : - Cette femme donne des enfants qui deviennent soldats. Elle enfante et la Palestine reçoit » ( p. 334).

Dans *La Danse du roi* de Dib, on repère les gestes pendant le dialogue de Wassem et des voleurs/pèlerins : c'est Wassem qui continue à parler :

« Wassem agita ses longs bras devant lui. - Ce n'est pas ce que je vous demande ! Vous prétendez ne pas me connaître ? Quelqu'un prétendrait ne pas me connaître ? » (p. 137).

A cette réaction, les voleurs répondent par les gestes et les mots qui lui conviennent ; le premier : « Courbant le dos et exécutant de petits saluts, le pèlerin implora : - Pardon, maître ? Mais si ! Tout le monde vous connaît ! Permettez-moi de vous présenter nos respects. Je n'ai que trop tardé à le faire » (p. 137). Et le deuxième : « Le pèlerin croisa les bras en diagonale sur sa poitrine et répondit : - je vous en suis très humblement reconnaissant, maître ; je suis vraiment confus... » (p. 142).

Puis tous les deux répondent par le même geste : « Les deux pèlerins s'inclinèrent ensemble. - Nous vous en félicitons ! »

Et voilà Wassem de nouveau qui parle en connaisseur : « Wassem leva un doigt docte. - La pierre renferme aussi un message, enseigne la sagesse populaire. Et moi, j'ajouterai : le petit déjeuner porte aussi un message...Le déjeuner ! » (p. 140).

« Étendant le bras, wassem rendit grâce. - Peuple admirable ! peuple généreux ! » (p.142).

La comédie des deux voleurs continue ; ils essaient de se disculper devant Wassem : « les deux petits hommes, sous l'avalanche de sa tonitruante colère, rentrèrent la tête dans les épaules. D'une même voix, ils se disculpèrent : - Par tous les saints ! Nous, on rien vu ! Nous sommes d'inoffensifs pèlerins !... » (p. 148).

Mais c'est le dernier geste de Wassem qui couronne cette scène puisqu'il trace ce côté représentatif en « feignant de lever un verre », et fait de lui le roi qui reçoit : « Buvez, je l'ordonne ! dit-il, et il tendit le bras comme s'il levait un verre, bien qu'il n'eût rien dans la main. A partir de ce jour, vous cessez d'être des bouffons voués à l'amusement du roi. Entrez et venez recevoir... » (p. 151). Ce dernier geste de Wassem est très révélateur car il incarne l'illusion qui caractérise le théâtre que nous aurons l'occasion de voir dans cette étude. Le geste joue le rôle de la simulation. Wassem ne tient pas un verre, mais il fait comme si.

Expressif, agissant, communiquant, théâtral, voilà comment Kanafānī et Dib représentent le geste dans leurs oeuvres. Qu'il serve de signe de faiblesse ou de force, de tendresse ou d'obscénité, vif, doux, chorégraphique, le geste permet au personnage de s'exprimer, rentre dans sa quête, remédie aux failles de son discours et accomplit la théâtralité du roman.

### CHAPITRE III : LES INTONATIONS

Metteurs en scène, Kanafānī et Dib suivent de près leurs personnages et notent dans le détail leurs intonations. Ces intonations découlent du timbre de la voix qui n'est pas constante et change souvent. L'état de souffrance, parfois de colère, de révolte et d'engourdissement dans lequel se trouvent les personnages de Dib et de Kanafānī, affecte aussi leur voix. En essayant de suivre ces changements vocaliques, nous allons montrer qu'à chaque timbre de la voix correspond une intonation qui sert la théâtralité.

La voix

De retour à Ḥayfā<sup>69</sup> :

Étudier la voix dans *De retour à Ḥayfā*, revient à entendre et à suivre de près le discours. Discours qui se développe particulièrement lors de la rencontre des quatre personnages, Saʿīd, Ṣafiyya, Maryam et Ḥaldūn/Dov. L'affliction qui frappe Saʿīd et Ṣafiyya à leur retour dans leur ancienne maison et l'hébétéude qu'ils vivent d'une part ; la surprise et la situation inconfortable de Maryam et Ḥaldūn/Dov de l'autre, se traduisent par le timbre vocalique repérable dans leurs voix.

C'est Saʿīd qui, après avoir écouté le discours de Ḥaldūn/Dov, choqué : « Saʿīd sursauta comme s'il était piqué par un courant électrique. Il regarda vers Maryam et dit d'une voix nerveuse : - Est-ce la surprise ? C'est la surprise que vous vouliez que nous attendions ? » (p. 397). Et : « d'une voix basse, il dit » (p. 397 et 398) Bien que la surprise le déstabilise, il garde encore son calme pour pouvoir continuer son dialogue et voir la réaction de Ḥaldūn/Dov :

« demanda avec son calme surprenant : - Vous êtes à l'armée ? Qui combattez-vous ? Pourquoi ? » (p. 399).

Dans cette situation, Ṣafiyya sous l'émotion essaie de faire réfléchir Ḥaldūn/Dov : « le silence se prolongea longtemps, Ṣafiyya qui se calma de nouveau,

---

<sup>69</sup> KANAFĀNĪ (Ġassān). *De retour à Ḥayfā*. dans *Al-ʿāṭār al-kāmila*, Muʿassassat al-abḥāṭ al-ʿarabiyya, 1969.

demanda d'une voix basse : - Ne sens-tu pas que nous sommes tes parents ? » (p. 399) Puis, elle demande à son mari : « lui demanda, émue : - Qu'est-ce qu'il a dit ? » (p. 400). Mais, après l'avoir entendu, elle réalise la perte de ce fils si attendu : « Şafiyya reculait, ébahie, elle le regardait comme quelqu'un qui ne croyait pas ce qu'il avait entendu, puis lui demandait d'une douceur mêlée de doute : - Qu'as-tu dit ? » (p. 405).

Maryam, devant ses deux visiteurs, n'échappe pas non plus à l'émotion qu'on repère dans son comportement et surtout dans sa voix : « Puis, elle déclara d'une voix tremblante : - C'est Dov. Il est arrivé ! » (p. 395). Elle : « tremblait légèrement, elle se frottait les mains alors que Saʿīd écoutait sa femme qui pleurait d'une voix à peine audible » (p. 396).

Ḥaldūn/Dov, le ton diffère chez ce personnage selon qu'il s'adresse à Maryam ou aux autres. Dans tous les cas, sa voix exprime bien sa réaction. Il s'adresse à Maryam d'une voix plutôt « basse » pour lui dire qu'il ne connaît pas d'autre mère qu'elle : « Et enfin le jeune homme dit d'une voix basse : - Je ne connais pas d'autre mère à part toi, pour ce qui est de mon père, il était tué à Sīnāī depuis onze ans et je ne connais que vous » (p. 397). Puis, s'interrogeant sur la visite de Saʿīd et Şafiyya, sa voix revêt la force et la décision : « le jeune homme s'avança vers Maryam et commença à lui dire d'une voix qu'il voulait être décisive, tranchante et totalement audible : - Et qu'est-ce qu'ils sont venus faire ? Ne dis pas qu'ils veulent me récupérer » (p. 398).

De même dans *Umm Saʿīd*<sup>70</sup>, l'auteur note surtout les intonations de l'héroïne : C'est lorsqu'elle parle du départ de son fils chez les soldats : « Sais-tu ? Si Saʿīd revient ce soir, s'il revient, je ne pourrai pas manger. Est-ce que tu comprends maintenant pourquoi il doit traverser les frontières » (p. 252). Poursuivant son discours, elle dit à Saʿīd que tant que les palestiniens restent dans cette situation, ils sont en prison. Car : « Le camp est une prison, la maison, le journal, la radio, le bus

---

<sup>70</sup> KANAFĀNĪ (Ġassān). *Umm Saʿīd*. dans Al-ʿaṭār al-kāmila, Muḥassasat al-abḥāṭ al-ʿarabiyya, 1969.

et le regard des gens. », elle : « murmurait comme si elle parlait à elle-même » (p. 256). Puis, cette réalité l'affecte mais elle maîtrise sa colère et : « dit calmement : - Chacun dit maintenant « je ne voulais rien dire. Pourquoi donc tout cela arrive ? Pourquoi ? Pourquoi vous ne laissez pas la voie pour ceux qui veulent dire ? Pourquoi ne voulais-tu... » (p. 256). Et même si elle se met en colère, Umm Sa<sup>c</sup>d finit par garder son calme, elle : « dit lentement » (p. 256).

Dib est un auteur qui est toujours sensible dès ses premiers romans à l'indication du timbre vocalique du personnage. Dans *Le Métier à Tisser*<sup>71</sup>, Dib prête à ses personnages le même timbre de voix. Ainsi, on note:

Aini :

« d'une voix de somnambule, elle ressassa » (p. 39)

« bredouillant des sons inintelligibles et sans suite » (p. 38)

Lamine :

« remuait encore les lèvres ; il formait des mots à voix basse » (p. 53)

Le vieux qui parle à Ocacha :

« sa voix sourde trébucha lourdement sur les mots » (p. 120).

Le tisserand parlant à Omar :

« avec une amertume qui contredisait le ton gai de ses paroles, il demanda » (p. 138).

Cet état qui dicte au personnage un ton sourd où se mêlent soupir et murmure, s'accroît et tourne au malaise et à la colère. La voix se dote alors d'une force et le ton devient sonore voire criard. Si nous revoyons *De retour à Hayfā*, nous assistons à un changement au niveau de les voix des personnages :

Le premier homme de l'usine qui reçoit Omar qui : « avait parlé d'un ton excédé, peu engageant » (p. 25).

Zbèche face à Omar : « Aussitôt d'une voix complaisante, il s'écria » (p. 26). C'est le Géant qui « lui demanda d'une voix de basse » (p. 27).

Ocacha dont « la voix jaillit, un peu rauque, un peu railleuse » (p. 138).

---

<sup>71</sup> DIB (Mohammed). *Le métier à Tisser*. Paris, La Seuil, 1957.



La voix de Hamedouch qui : « Au dessus de toutes les autres, planait, querelleuse, passionnée, exigeante... » (p. 141).

Mais c'est surtout dans *La Danse du roi*<sup>72</sup> que ce ton criard s'accroît et va jusqu'à inonder le roman. La voix est tellement forte qu'elle tend plutôt vers le cri. C'est Arfia qui raconte à Rodwan sa marche nocturne avec ses compagnons. Elle rapporte leur discours. Elle dit d'elle-même :

« Je crie : où c'est qu'il est passé ? ...on s'arrête. J'appelle » (p. 40).

« Tu arrives ? je crie. » (p. 41), en parlant de Slim qui est abattu par le froid et la fatigue.

« le soleil commence à descendre ! je lui crie. On fera bien de se préparer à continuer » (p. 96).

« je dis plus fort : - on prendra ... » (p. 42).

De Bassel : « Bassel se met à glapir » (p. 55).

« Il s'éclaircit la voix : raah !... » (p. 37).

Les pèlerins :

« Le précédent s'efforça de couvrir ses protestations en s'adressant à Wassem d'une voix stridente : - Quel honneur pour nous, pauvres pèlerins, d'avoir rencontré sur notre route un homme de votre valeur et de votre réputation ! » (p. 137).

« Ce qu'il cause bien ! murmura le second pèlerin. Le premier s'écria d'un ton admiratif : - Vous avez sûrement beaucoup étudié, pour devenir savant à ce point ! » (p. 138).

« Le second homme se mit à rire sur tous les tons en se donnant des tons sur les cuisses. - Ah ! Ah ! Ah ! Ouh ! Ouh ! Ouh ! » (p. 140).

De Némiche : « Moi, je prétends ? hurle Némiche. » (p. )

de Babanag : « Et lui, qui avait perdu sa voix dans la course, râla :- fais moi ce plaisir » (p.109).

de Wassem : « Au secours ! Au voleur ! A l'assassin ! » (p. 144 ).

« C'est alors qu'il se met à pousser des plaintes comme s'il allait accoucher :- Aie ! Aie ! Oh !

---

<sup>72</sup> DIB (Mohammed). *La Danse du roi*. Paris, La Seuil, 1968.

« Il regarda piteusement ses pieds, et d'une voix que gagnait l'émotion, il poursuivit : - Vous connaissez l'expression : savant de la racine des cheveux à la pointe de ses souliers » (p. 141). Le ton va de pair avec la colère de l'égosillement : « Je l'ai entendu s'égosiller une dernière fois... » (p. 182), au rugissement : « Et il lança dans un rugissement : - Maître Wassem ... » (p. 114), jusqu'au cri : « Les cris de Wassem remplissaient la nuit :- Au voleur ! Au voleur ! Au secours ! A moi. » (p. 135), « Wassem continua à s'époumoner :- Au voleur ! Au voleur ! » (p. 137).

De Slim : « Il beugle, encore lui qui recommence, qui fait ce grabuge : laisse-moi ! laisse-moi ! » (p. 17), l'état de Slim lui dicte une intonation marquée par la douleur qui le met dans un état de délire : « Et lui, continue Arfia, il gueule toujours :...je demande pas mieux ! » (p. 17), « Et lui, il crie, plus fort, et il grelotte convulsivement : - Du feu ! de quoi se chauffer ! » (p. 96), « Il grogne alors, Slim : - Attendez-moi...Toi non plus, gueule pas... » (p. 18), « Et il répète encore, d'une voix tantôt petite, tantôt gueularde : - Des corbeaux ! Des corbeaux ! » (p. 55) , « Et il gueule :- Arfia, protège-moi ! protège-moi ! » (p. 58), « Slim pousse des grands cris :- comment ! on fera pas une petite pause ? Merde pour ma gueule, laissez moi ici ! » (p. 40) , « Arfia ! Plus près ! Arfia ! Plus près ! - Protège-moi ! Et de nouveau ça le reprend, à hurler, mais à hurler : - Les revoilà ! Ils foncent sur nous ! » (p. 57).

Bassel se met à glapir. Et moi : Slim, fais pas l'idiot ! Y a rien ! Tu ne vois pas ? Y a rien ! » (p. 55)

Il est naturel que l'état dans lequel se trouve Slim lui dicte de pareilles réactions dont le timbre vocalique est une impression directe. La fatigue, la nuit, le froid, les paquets d'épines, agissent sur lui et font qu'il « grogne, gueule, hurle, crie, vocifère... » jusqu'à avoir une voix d'enterré : « Et Slim, toujours couché, avec sa voix d'enterré : - Tu vas pas dire que c'est de notre faute, dit-il à Arfia, si on est démolis comme ça ! » (p. 39). Slim mène un itinéraire narratif à travers sa voix. C'est à force de crier, de vociférer qu'il devient lui-même voix, porteuse de tout un état d'âme rongé et meurtri par la fatigue.

La voix du personnage devient en quelque sorte la voix du texte. Les deux auteurs poursuivent cet itinéraire vocalique jusqu'à la personnification de la voix. Plus le malaise s'accroît chez le personnage, plus la voix se lasse, fléchit et

s'épuise. Ne pouvant soutenir cet état de colère et de détresse, elle répond en s'enrouant, puis en se blessant et enfin en se cassant. Ainsi,

Dans *La Danse du roi* :

Arfia : « Le froid nous a déchiré le gosier, il faut parler avec cette plaie dans la voix, cette lame plantée dedans » (p. 37).

Ainsi, dans cet état, les deux auteurs vont jusqu'à faire de la voix un être dans l'être du personnage. Un être qui sent, s'affecte et souffre.

Dans *La Danse du roi*, Wassem, dépouillé de ses habits, ému :

« regarda piteusement ses pieds, et d'une voix que gagnait l'émotion, il poursuivit... » (p. 141).

Arfia dit de Slim qui renonce à la marche :

« Ce n'était plus une vraie voix. Ça refusait de sortir de sa gorge » (p. 35).

C'est Slim : « Il se met à couiner » (p. 45).

Némiche : « Il baragouine encore, lui : - Arfia...haa...Approche-toi, je t'en prie...protège-moi...sois bonne... » (p. 56).

« Némiche, il ronchonne : - Pourvu que les minutes gagnées ne soient pas celles qui nous crèveront. » (p. 41).

Wassem : « Oh, mes pauvres escarpins ! gémit Wassem » (p. 136).

Dans *Le métier à tisser*, Dib traduit l'endurance des personnages dans leurs voix qui va de l'enrouement jusqu'à la fêlure :

dans *Le Métier à Tisser* de Dib :

Sous l'effet de l'émotion : « Aini gémit : « cet orphelin » (p. 22).

« Que faire ? dit-il (le père de..) d'un ton plaintif » (p. 46).

« Mais bientôt, il se réveilla. Il (le rouquin) gémit alors ... » (p. 133).

« Hamid continua d'une voix enrouée, blanche... » (p. 132).

« Le rouquin meugla d'une voix enrouée : Lâche... lâche... » (p. 68).

« Ils étaient déjà perdus dans la foule qu'on percevait encore la voix cassée du vieux qui chevrotait au loin ... » (p. 121).

« s'enquit Hamedouch d'une voix altérée... » (p. 129).

« Omar n'avait d'attention que pour cette voix fêlée » (p. 117).

Omar, essayant de consoler Zbèche dans *Le Métier à Tisser*, l'entendit :

« murmurer, la voix entrecoupée de sanglots... » (p.77).

Lamine dont : « une intonation de souffrance s'était glissée dans sa voix ... » (p. 153).

Sa'ïd dans *Umm Sa'ïd*, parlant de Umm Sa'ïd :

« entendit sa basse voix pleurer comme le silence » (p. 345).

Cette phase de la blessure de la voix nous retient ici car elle n'affecte pas seulement celle-ci mais elle est aussi présente dans les deux oeuvres comme une marque. Les personnages kanafaniens et dibiens portent une plaie multiple et diverse du physique à l'âme.

#### La Plaie

La blessure affecte la voix et le corps du personnage, elle rentre dans la quête et figure comme une épreuve parmi les autres épreuves. Dans *La Danse du roi*, Slim, torturé par la fatigue, en est le plus affecté. A force de marcher dans la montagne et le noir, il a les pieds déchirés par les épines : « La nuit ! Le froid ! Des paquets d'épines dans les pieds ! dit Slim » (p. 37).

Kanafānī dans *L'Amant*<sup>73</sup> fait de Qāssim un personnage qui lutte pour rester et travailler chez Salmān même s'il doit marcher sur le feu et avoir les pieds couverts de plaies. Ou encore Umm Sa'ïd lutte pour gagner son pain et faire vivre ses enfants ; elle a les mains couvertes de gerçures à force de travailler dans de très dures conditions :

« Umm Sa'ïd étala ses mains devant moi, dit Sa'ïd, les blessures se répandaient sur leur rudesse comme des fleuves rouges et secs. Elles exhalaient une odeur singulière, l'odeur de la lutte héroïque lorsqu'elle fait partie du corps de l'homme et de son sang » p. 297).

Elle parle de ses plaies à Sa'ïd :

---

<sup>73</sup> Nous avons déjà évoqué cette scène où Qasim marche sur le feu en présentant le café à Salman.

« ... Ces plaies sous les couches de la fatigue vont être séchées par l'halètement. Elle se lavent toute la journée par la sueur chaude dans laquelle je pétris le pain de mes enfants. Oui, cousin, les mauvaises journées les couvriront d'une peau épaisse et il serait impossible de les voir. Mais je sais, moi seule sais qu'elles me piqueraient sous cette peau. Je le sais » ( p. 297) !

Mais la plaie dépasse le corps du personnage par son effet pour toucher son être. Cette blessure aiguë et intérieure, nous la trouvons chez Wassem dans *La Danse du roi*. Figure du savant qui demande à être reconnu et entendu pour faire profiter les autres de ses connaissances, Wassem se trouve d'une part dépouillé et martyrisé par des bandits ; d'autre part, il est refusé à la réception du riche Chedly : « Ils m'ont assassiné, moi le noble, l'érudit, l'illustre Wassem » (p. 145) ! Blessé donc physiquement et moralement puisque (sa valeur et ses connaissances sont ignorées), il entre dans la colère et la révolte, et plonge même dans un délire qui engendre la mort.

Dans *De retour à Hayfā* : la rencontre de Sa<sup>c</sup>īd et Şafīyya avec leur fils et tout ce qu'elle provoque d'émotion et de souffrance, sert à raviver une plaie qu'ils portent depuis leur sortie de Ḥayfā. Tout leur espoir tombe dans la douleur et l'ironie amère lorsqu'ils découvrent que Ḥaldūn leur est devenu étranger et a perdu toute ressemblance et tout lien avec eux jusqu'à son nom.

La plaie existe donc. Guérit-elle avec le temps ? C'est l'œuvre elle-même qui nous donne la réponse.

la plaie est finalement une marque. Elle peut se cicatriser mais elle persiste comme une douleur morale. Lorsque Umm Sa<sup>c</sup>d et Sa<sup>c</sup>īd évoquent de la blessure de Sa<sup>c</sup>d, Sa<sup>c</sup>īd découvre que cette femme porte elle-même une ancienne plaie : « Elle me montra comment la balle perfora le bras du poignet au coude, dit-il de Umm Sa<sup>c</sup>d, ..., et il me sembla pour un moment que je voyais une trace d'une vieille plaie cicatrisée mais latente, s'étendant du poignet au coude » (p. 278). Et lorsqu'il l'interroge à ce propos, elle lui répond : « Ah, ceci est une vieille plaie, des jours de la Palestine... » (p. 270).

Des déchirures des pieds de Slim aux gerçures des mains de Umm Saʿd, aux brûlures des pieds de Qāssim, à une douleur morale ; les personnages dibiens et kanafaniens montrent la profondeur d'une plaie. Plaie qui affecte les auteurs eux-mêmes ainsi que leurs écritures. Que Dib et Kanafānī le disent explicitement ou non, la plaie est présente à travers des thèmes qui hantent les deux oeuvres comme le font l'exil, l'oppression, la perte,... D'autres vivent ainsi, surtout les poètes palestiniens car ils portent la plaie de la perte d'une patrie et plaident pour le retour et la liberté. Cette strophe du poème *Le Vieux Temple* de Fawzi al-ʿAsmar<sup>74</sup> est essentielle par son rythme et sa recherche formelle :

Je ne cesse, dans mon vieux temple  
De ramasser les lettres  
Je les dissous dans un fourneau  
J'en crée un chant  
un hymne de soulagement et d'espoir  
Et son rythme  
De notre blessure  
De notre blessure qui colorie le parfum.

La plaie du poète l'inspire. Loin d'être une paralysie comme on peut l'imaginer, elle devient non seulement une force qui lui permet de créer, mais aussi source d'art :

« Et son rythme  
De notre blessure ».  
Elle prête tout son effet vibratoire aux « lettres » pour leur donner du rythme.  
Mahmoud Darwish<sup>75</sup> dit encore dans *Les Fleurs du Sang* :

---

<sup>74</sup> KNAFĀNĪ (Ġassān). Al- ʿadab al-Filaṣṭīnī taḥta al-iḥtilāl. Beyrouth, Muʿassasat al-abḥāṭ al-ʿarabiyya, 1987.

<sup>75</sup> Mahmoud Darwish est un poète et un critique. Très poursuivi pour sa grande œuvre très militante et engagée qui a entraîné par trois fois son emprisonnement en 1965 et en 1967. Parmi ses plus beaux recueils : « *Des oiseaux sans ailes* » (1960), *Les feuilles d'oliviers* (1964), *Un Amant de Palestine* (1966), *La fin de la nuit* » (1967) ...etc.

Kafr Qasim !

Je suis revenu de la mort pour vivre, pour chanter

Laisse- moi emprunter ma voix à une blessure ravivée

Je suis plaideur d'une blessure qui ne ( marchande pas).

Cette plaie ardente « ravivée » « Mutawahhija », est à l'origine de la création. Son ardeur renvoie à la douleur du poète, à son paroxysme d'où cet état dicte la voix et les mots. Tout l'engagement du poète est donc focalisé sur la blessure qui devient la cause à partir de laquelle et pour laquelle se réalise la création.

La plaie dans l'œuvre de Kanafānī ne se limite pas à ces blessures physiques de la fatigue et du labeur d'*Umm Saʿd*, ni à celle de l'âme et de la dignité de tout un peuple disloqué, exilé et arraché de ses lieux, inguérissable et fatale, elle est celle, plus grave encore, de la vengeance : celle de Maryam sur Zakariyyā et celle que Ḥāmid s'apprête à accomplir sur le soldat israélien :

l'acte de Maryam sur Zakariyyā se transforme en plusieurs voix qui s'émettent de partout : du « couteau » au « bois frottant le mur » jusqu'à « l'écoulement du sang » :

« J'entendais la voix du couteau s'enfonçant dans la chair lentement mais sûrement, dit Maryam de Zakariyyā. Elle était accompagné de la voix du bois frottant fortement le mur. Il renflait comme s'il se réveillait de son sommeil, et la voix de l'écoulement du sang me parvenait. Puis, il sursautait, tombait et s'entassait sous la table » (p. 233).

La plaie de la vengeance ne passe pas sous silence ; elle se fait entendre et devient « toute voix » pour celui qui l'accomplit.

La plaie du militantisme reste gravée pour toujours. Non seulement comme une marque, mais elle est cet événement qui ressuscite le militant. Elle est plus forte que la mort puisqu'elle la défie et l'ôte de l'esprit des gens pour prendre sa place en tant que mémoire. Umm Saʿd imagine toujours Faḍl vivant à travers le souvenir de ses blessures bien qu'il soit mort :

« Je l'imagine toujours assis sur le seuil, et le sang mêlé de la terre et de la poussière s'écoule de ses pieds. Je ne l'imagine pas mort. Et au même

moment, j'entends le bruit des applaudissements, des félicitations et des ululements, dit-elle » (p. 309).

L'œuvre de Kanafānī porte une voix essentielle : celle de la lutte, mais elle porte aussi plusieurs autres voix comme celles qui hantent *Umm Sa'ad* : « celles de la fatigue, de l'ennui et de la peur de l'inconnu » (p. 303), et ne se manifestent jamais.

Outre la voix du personnage, les romans de Dib et ceux de Kanafānī sont porteurs d'une voix plus puissante et plus prenante, qui dépasse généralement celle d'un être humain et réside dans un monde qui est étrange et inaccessible.

#### La voix du texte

Elle est sans origine dans *Habel* :

« ...la voix sans origine, sans autre origine qu'elle-même, encore... » (p. 90).

Dangereuse puisqu'elle fuse de partout : « Et l'autre voix tâtonnante, circonspecte, voix résolue, têtue, voix qui ne s'arrêterait pas, refuserait de s'arrêter même, et surtout sous le fallacieux prétexte qu'elle vient de prononcer le mot définitif, parle » (p. 206).

Nous avons vu que la narration du roman ressuscite la voix du personnage : celle de Slim dans *La Danse du roi*. Cette façon de la créer, de l'appeler pour alimenter la chaîne narrative est en effet fréquente dans l'écriture des deux auteurs. Celle qui hante Rodwan est « sarcastique » ; il s'agit en effet, et c'est le roman qui nous l'apprend, de la voix de son père mort à l'âge de trente ans, son âge à lui. Fruit de la méditation de Rodwan, elle dicte l'italique au texte, participe d'une part à un rajout narratif dans le roman : c'est elle qui permet à Rodwan comme à nous, lecteurs, de connaître l'histoire de Nahira et de cette scène de l'agonie que nous venons d'évoquer plus haut. Empruntant cette voix de l'au-delà, le texte actualise son récit et l'insère dans le rythme de la narration.

Cette voix que le texte porte, guide non seulement l'écriture, mais véhicule aussi la composante la plus importante qui est la quête.



La voix de la quête

C'est surtout dans l'œuvre de Dib qu'il existe une voix autre que celle des personnages qui participe à la quête. Cependant les personnages, en ont-ils besoin ?

Quelle soit celle du père de Rodwan dans *La Danse du roi*, de l'ange de la mort dans *Habel* ou du maître dans *Le maître de chasse*, cette voix reste la source de la tentation et de la séduction. Laabane, poursuivi par cette voix, ne peut échapper à sa séduction et son influence.

« L'entend-il souvent, cette voix ! Est-il souvent près de succomber à ses perfides séductions ! Tenté par elle comme par un sortilège, ne se revoit-il pas bien des fois devant la demeure familiale et ne lui semble-t-il pas qu'elle va s'ouvrir pour le recevoir ! Mais il y devine aussitôt une maison interdite et s'en détourne, heureux de l'oublier » (p. 161).

Elle s'engage dans une chasse féroce pour dire ce qu'elle a à dire. Elle est dans *Le maître de chasse* :

« Une voix qui semble avoir inventé l'éternité, et vouloir prendre l'éternité seulement pour raconter son histoire - mais qui ne rend compte au fond que d'elle même » (p. 206).

Celle qui harcèle Rodwan est ce fil narratif qui mène la quête. C'est la méditation de Rodwan, et son songe qui l'amène pour frayer la voie à un passé douloureux. Une voix qui évoque des événements passés pour déboucher sur des interrogations sur la vie, l'existence, la liberté, la vérité. Le père de Rodwan, agonisant, devient grâce à sa voix, un acteur qui raconte, apprend et divertit :

« alors restez, dit-il à ses visiteurs, le spectacle va continuer, c'est la fin, ne la ratez pas, vous n'en verrez plus de semblable » (p. 86).

« tout ce qui comptait à mes yeux : une vie conforme à la vérité... La vérité !

Ah, vous ne savez pas ce que c'est, et vous ne le saurez jamais » (p. 93) !

D'autre part, elle sert à accentuer la quête, du personnage ou de l'auteur : « Il lui fallait ..., plonger dans les sources des ténèbres et surprendre cette parole à son véritable point d'émission... » (p. 52).

Ainsi, par son effet, la voix du texte plonge le personnage dans un état fiévreux où crient en lui : nostalgie, amour et haine pourtant encore plus violents que la mort :

« plus douce, plus charitable » (p. 52). Elle débouche donc sur la quête la plus profonde : celle du sens.

Dans *Cours sur la rive sauvage*, la quête d'Iven Zohar suit son itinéraire à travers la voix de Radia : voix qui provient de toutes parts, guide ce personnage « quêteur » ; elle est comme un phare qui illumine la voie pour la narration du roman : « C'est elle qui me répond, j'en suis sûr. Mais sa voix provient d'au-delà des choses et, pour cette raison, elle inquiète » (p. 60), nous dit Iven Zohar. Un peu plus loin : « Qu'est-ce qui vous manque ? fait à ce moment la voix, planant dans le ciel » (p. 61).

Comme dans *Le Maître de chasse*, la voix qui parle à Laabane est à Kamel Waéd véhicule la quête la plus profonde, qui, dissimulée par la quête de l'eau pour les mendiants de Dieu ; elle va vers la réponse absolue et l'ultime vérité.

Kanafānī, pour mieux incarner sa philosophie qui réside dans la volonté individuelle, recourt à la voix divine dans *Al-Bāb*<sup>76</sup> ; il s'agit de la voix du Dieu Hibā que Šaddād tente de défier en construisant Irama, paradis terrestre. Toute la force de ce Dieu s'exprime à travers sa voix, et c'est par elle qu'il arrive à détruire Irama :

« C'était une étrange voix qui fissurait la terre et Irama s'y enfonçait, puis des feux jaillissaient et brûlaient tout » (p. 65).

Kanafānī la guide à travers ses romans pour en faire l'emblème de l'espoir et l'incarnation de la stabilité : c'est ce sarment de vigne que Umm Sa<sup>c</sup>d dans *Umm Sa<sup>c</sup>d* avait planté et qui pousse avec « une voix audible » (p. 366). Cette voix vise la lutte d'un peuple ; elle doit rester audible et entraîner l'enracinement dans la patrie.

Elle est la « voix » et la « voie » du texte, celle que l'auteur attend le long de sa chasse d'écriture.

---

<sup>76</sup> KANAFĀNĪ (Gassan). 3<sup>ème</sup> édition. *Al-Bāb*. Beyrouth, Mu<sup>ṣ</sup>assassat al- Abhat al- Carabiyya, 1993.

### La voix de l'écriture

« Notre parole, nous l'embaumons, telle une momie, pour la faire éternelle, car il faut bien durer un peu plus que sa voix ; il faut bien, par la comédie de l'écriture, s'inscrire quelque part ». <sup>77</sup>

Qu'elle appartienne à l'ange de la mort, à la mort elle-même dans *Habel* et dans *La Danse du roi*, ou au maître dans *Le maître de chasse*, la voix s'apparente davantage à l'écriture et au texte écrit, plus forte et plus effective : « L'autre voix monte sous la mienne, dit Habel, l'efface et parle, remplissant le monde : je suis là.. ; suis » (p. 190). Par son tâtonnement, sa circonspection, sa résolution, son entêtement, sa ténacité, elle devient infinie. Elle monte au dessus de toute voix pour l'effacer, et ne se divulgue que dans le silence et ne se bâtit que sur la mort : « Et l'autre voix...adieu » (p. 190) chante : « un salut et une invitation que nul n'entend qui envahissent tout et qui pourraient aussi bien être un adieu. » ; elle est la voix de perfection, de la gloire de l'écriture. L'écriture que l'auteur veut qu'elle soit puissante et éternelle.

Comparée à la voix du personnage, la voix du texte qui ne sert pas seulement la parole, mais aussi la pensée, n'est pas soumise au temps ; c'est la voix du temps lui-même. Elle est éternelle comme celle de la pensée de Arfia dans *La Danse du roi* :

« Levant la tête au ciel, elle se mit alors à penser tout haut, d'une voix sans âge, de la voix du temps si celui-ci pouvait prendre une figure de femme... » (p. 118).

Arfia est en effet ce personnage-narrateur qui est en vérité coquille vide : « Lieux de récits divers, coquilles creuses et non personnages....réels », <sup>78</sup> elle est voix qui va en parallèle avec celle du père de Rodwan, toutes les deux fondatrices du roman. Elle prête sa force au texte, et acquiert l'âge du temps. Et bien que la voix du personnage peut s'effriter avec l'achèvement du roman comme dans le cas de Rodwan : « Sa gorge se noua et une main de glace se posa sur son cœur » (p. 203), il y a une autre voix qui vit et persiste : c'est celle du texte. Elle demeure suspendue et

---

<sup>77</sup> BARTHES (Roland). *Le grain de la voix. Entretiens*. 1962-1980. Paris, Le Seuil, 1981, p.9

<sup>78</sup> BONN (Charles). *Ibid.* p. 16.

tend à gagner les demeures de la royauté du sens. Ainsi, la gloire et l'éternité reviennent à la voix du texte et à elle seule.

Dans *Le maître de chasse*, par son étrangeté, la voix est dans le roman l'élément le plus inquiétant, elle est différente des voix des personnages qui sont soumises à plusieurs maux, et joue le rôle du guide:

« Un chant puénil et frêle monte. Inflexible comme l'amour et la haine, il s'élève sans s'exténuer sans se casser, sans s'enfler non plus. Il semble y capter la voix de cette solitude et de la lumière noire dont midi l'arrose par rafales » (p. 64).

Enfant de la solitude, de la création qui remonte au plus profond de l'être de l'auteur, la voix de l'écriture reste la plus puissante, la seule qui veut sonder le sens, et briser les obstacles pour trouver la réponse : « Sa voix passe comme une coulée de fer fondu. Elle ouvre l'obscurité, elle la balaie de sa traîne de roussi et laisse les chairs de la nuit plus inertes, plus calcinées » (p. 118). La voix du maître est bien celle de l'auteur, et la chasse, est l'acte d'écrire.

Les personnages kanafaniens portent différentes voix. D'abord la voix de ce temps d'attente et d'incapacité est généralement une voix qui, faute de pouvoir s'entendre, reste à l'intérieur comme une force douloureuse. Maryam dans *Ce qui vous est resté*, porte pendant longtemps la voix de la vengeance qui attend le moment de l'action, comme dans le cas de Şafiyya dans *De retour à Hayfā* qui : « répétait le mot « Ḥaldūn » mille fois, un million de fois, et depuis, elle portait pendant des mois, une voix rouillée, blessée qui ne peut s'entendre » (p. 355).

Cette voix qui reste étouffée à l'intérieur du personnage, est pour Kanafānī elle de l'incapacité qu'il faut ressusciter et lever très haut.

L'autre voix est celle qui se lève et se fait entendre, c'est celle de l'homme militant comme Umm Sacd dont la voix n'a pas de limite.

Kanafānī fait de *Ce qui vous est resté* un lieu de naissance et de vie fondé sur la voix. Le début du roman réside dans le silence et l'attente : Ḥāmid, lors de sa traversée du désert est confronté à une solitude horrible ; Maryam restant à Gaza, vit dans le silence et la solitude bien que Zakariyyā partage sa couche . Ces deux héros ne font pas entendre leur voix en dépit de la douleur et de l'amertume qui les rongent.

Ils n'ont que le songe au sein duquel ils ruminent les événements passés. Au fur et à mesure que le roman avance, les personnages acquièrent des voix : Ḥāmid s'affronte au soldat israélien et fait entendre sa voix en disant ce qu'il a envie de dire. Maryam s'affronte à Zakariyyā et fait entendre sa voix définitive, celle de la vengeance.

La naissance de la voix engendre la vengeance qui prête sa parole au texte, à l'écriture qui guide l'auteur appelant à la lutte. Pour Kanafānī, elle est celle du militantisme vécu par le personnage militant comme pour Umm Sa<sup>c</sup>d :

« je ne sais pas pourquoi, dit Sa<sup>c</sup>id, je suis parti tout de suite au camp. Je voyais Umm Sa<sup>c</sup>d dans la marée de boue, dressé comme un signe de lumière dans un océan infini d'obscurité. Elle me voyait arriver, faisait un signe de la main. Sa voix était plus forte que le tonnerre grondant au fond du ciel. L'écho se répandait de toute part comme des cascades : « t'as vu ? je t'ai dit que Sa<sup>c</sup>d offrirait une voiture à sa mère » (p. 273).

Tout possède une voix dans l'œuvre de Kanafānī, des objets jusqu'au silence. Le texte est un lieu où elle fuse de partout. Celle du militant engendre la lutte de tout un peuple que l'auteur veut éveiller et arracher à l'attente et au silence, et la prêter nécessairement à l'action et la vengeance : la voix du couteau qu'enfonce Myriam dans le ventre de Zakariyyā est celle de la vengeance, mais aussi de la longue souffrance de cette femme.

« Et il me semblait à ce moment-là que ces battements sont la voix du silence. Et la silence ne peut pas être sans voix sinon il n'existerait pas » (p. 222).

« Et j'entendais la voix du couteau qui s'enfonce lentement mais sûrement dans sa chair. Cette voix était accompagnée de la voix du bois qui frotte durement le mur » (p. 233).

*Ce qui vous est resté* fait naître non seulement la voix de la vengeance mais aussi, la plus forte et la plus recherchée, celle du silence de Maryam qui l'a étouffée durant les menaces de Zakariyyā :

« Brusquement, la voix du silence grondait derrière la fenêtre. Les chiens commençaient à aboyer d'une violence continue » (p. 233).

« Brusquement, sa gorge se noua et un lourd silence mêlé d'une attente amère régna. L'aboiement haletant d'un chien me parvenait. Puis, il se répandait de tous les côtés » (p. 229).

Malgré ses phases de faiblesse et de cassure, la voix dans les oeuvres de Kanafānī et de Dib, résiste et reste présente. Signe d'une vie, d'une force que portent les deux oeuvres : pour Kanafānī, elle vise cet espoir que l'auteur, lui-même militant, garde pour la volonté de son peuple et de sa capacité à changer les choses, alors que pour Dib, elle vise davantage l'écriture qui, elle, continue à vivre en quête du sens. L'écriture qui tend à la pérennité par la voix nous ramène à l'interrogation : Qu'en est-il du rôle de la voix dans la théâtralité du roman ?

#### La voix et le jeu

La voix et le jeu sont deux composantes principales dans la théâtralité du roman. D'ailleurs, les deux mots piliers du théâtre grec : tragédie et comédie ont une étymologie basée sur la voix.

Tragédie : du grec *tragôdia* : chant religieux dont on accompagnait le sacrifice d'un bouc aux fêtes de Bacchus.<sup>79</sup>

Comédie : du grec *komoedia*, dérivé de *komodos* qui signifie : chanteur dans une fête.<sup>80</sup>

Mohammed Dib, dans deux scènes de *La Danse du roi*, focalise le jeu sur la voix : Dans la comédie où Slim et Bassel imitent des paysans, outre la façon de manger dans une gamelle et les gestes comiques, la voix figure comme l'emprunt le plus important, elle est emphatique et caricaturale : « Et Bassel avec sa grosse voix qu'il rend encore plus grosse : - alors, comme ça, tu leur as filé de taule ? » dit-il à Slim (p. 19).

Puis, dans la scène de l'agonie du père de Rodwan, l'auteur fait d'elle le seul moyen que possède le malade-acteur pour jouer son rôle. Seule la voix, donc la parole qui accomplit le « spectacle » dans ce cas. Le malade, alité et ne peut pas

---

<sup>79</sup> GRAND LAROUSSE DE LA LANGUE FRANÇAISE. Librairie Larousse, 1978. p. 6174.

bouger. Entouré de ses visiteurs, le malade ne fait que discourir et se prend lui-même pour un acteur qui présente un spectacle devant des spectateurs : « Divertissons-nous à tenir chacun notre rôle ... moi, celui d’amuseur public et vous, de bons spectateurs toujours prêts à applaudir.. » (p. 86).

C’est grâce à sa voix, bien qu’elle soit sans netteté et faible, qu’il surmonte cette dernière phase de sa vie et retient ses visiteurs-spectateurs autour de lui. D’ailleurs, le spectacle s’achève avec l’épuisement de cette voix : « Sur un signe de tante Noubia, des oraisons montent et couvrent rapidement la voix hoquetante » (p. 94). La voix du personnage devient avec toutes ses inflexions, théâtrale. Il suffit que le personnage parle qu’on entend sa voix et la théâtralité du roman est justifiée.

L’intonation du personnage reste très expressive de son état d’âme, comme le geste. L’auteur s’en sert pour dévoiler l’état intérieur de ses personnages. La nervosité qui caractérise le personnage dibien nous paraît dans sa voix qui, généralement affectée, et tend toujours à se faire forte coléreuse jusqu’à la cassure. Par contre, la douleur qui hante le personnage Kanafanien fait que sa voix tend vers le soupir, la douleur. Chez Dib, la voix est parfois tellement forte qu’elle se blesse. La colère la détruit et le cri la tue. Parfois la voix devient gaie, mais cela cache sûrement une amertume intérieure et une ironie agaçante. Ceci tient de la nature des personnages chez les deux auteurs. Cette intonation n’est pas constante comme nous venons de le voir, et passe par des étapes : de la faiblesse au murmure, de l’enrouement à la blessure jusqu’à la cassure. Et l’intonation, de sourde devient sonore puis embrouillée et ténébreuse.

La voix se casse, mais elle ne saurait tarder à se cicatriser comme se cicatrisent les blessures de Qāssim par le simple rapprochement de son cheval « Samrā » et le frottement de son nez.<sup>81</sup> Cette cicatrisation de la plaie qui sauvegarde la voix, sauvegarde aussi le discours et la voix de l’écriture. Ainsi, l’intonation est un thème qui ne touche pas uniquement le discours du personnage, mais il englobe aussi le dire

---

<sup>80</sup> LE ROBERT. Dictionnaire historique de la Langue Française. Paris, Dictionnaire Le Robert, 1992, p. 451.

<sup>81</sup> « ...Puis « Samra » arrive, elle sentit l’eau et me regarda un moment puis avança et frotta son nez rose sur mon épaule et me dit que les plaies ne tardent à se cicatriser... » p. 427.

de l'auteur et toute l'œuvre. Teinté des différentes intonations des personnages et de celle de l'auteur, le roman acquiert une intonation propre. Nous avons vu à propos de *La Danse du roi* que le ton dominant est criard et « gueulard », et se prête au roman par l'utilisation d'un vocabulaire très significatif : il est en effet rare que l'auteur utilise le verbe « dire » pour qualifier le discours d'un personnage mais plutôt : « gueuler », « crier », « glapir », « beugler », « grogner », ...

### Le jeu de la voix

La voix incarne le jeu dans toute les étapes de sa manifestation. Dès son apparition, elle change de lieu et retrouve le personnage là où il est sans lui permettre d'en savoir l'origine : sur un tertre bosselé où est Rodwan dans *La Danse du roi* au carrefour où le héros attend dans *Habel*, jusqu'à sortir de la bouche de l'homme mourant. Ce jeu d'apparitions soudaines et impromptues ne fait que déstabiliser le personnage et l'inquiéter encore plus. Il se manifeste aussi dans la façon de s'adresser au personnage ; la voix n'émet pas uniquement des paroles, comme on peut l'imaginer, mais elle harcèle, saute, tourne, part, revient, et ne sait pas où se mettre.

« Revenir, lui sauter dessus, lui tourner autour comme le vieux lui avait tourner autour ce premier soir. Revenir, lui tourner autour, vouloir lui dire quelque chose et ne pas y arriver au bout du compte, ne jamais y parvenir. Une voix en peine et revenant de plus loin encore. Depuis qu'elle avait commencé à se faire entendre, une voix qui s'étonne et n'a plus rien de commun avec l'autre, celle d'avant, et qui poursuit comme si elle était toujours assurée de l'attention de Habel... » (p. 89).

Bien qu'elle réussisse à agacer le personnage et le déstabiliser, la voix demeure reste la source de la parole tragique. Son jeu est lui même tragique, il traduit en vérité son incapacité de dire ce qu'elle veut dire. Ce jeu de l'impuissance ressemble plutôt à la vibration de Ed autour de la fosse de Jarbher, à la stupeur de Habel au carrefour lieu du rendez-vous nocturne, au délire de Slim dans la montagne, au chancellement de Wassem dans l'acte de simuler le roi qui finit par la mort, jusqu'à l'agonie du père de Rodwan. Elle ressemble à cette danse fantomale, spectrale que perçoit Habel :



« Le manège d'une silhouette glissant entre elles dans une sorte de danse fantôme, pique aussitôt la curiosité de Habel. Se pourrait aussi bien être un homme qu'une femme. Ce pourrait être aussi bien les deux en un, homme et femme et les deux du genre à vouer aux autos une adoration sans borne » (p. 63).

Elle est l'expression de l'embarras et l'impuissance qui hantent les personnages de Dib autant que son écriture. Elle est l'incapacité de dire ce à quoi l'auteur s'affronte en voulant amener son écriture à la transparence, au sens clair et sans ambiguïté : « Revenir, lui tourner autour, vouloir dire quelque chose et ne pas y arriver au bout du compte, ne jamais y parvenir » (p. 89).

Cette voix en peine se charge d'accomplir le jeu de l'écriture elle-même qui se joue, et joue pour se frayer une voie lumineuse, mais elle ne rencontre que l'obscurité. Si l'auteur utilise la voix comme moyen principal d'accomplir le jeu théâtral, il fait d'elle le jeu qui lui est propre. Le fait de chercher cette voix ailleurs, n'est autre chose qu'un jeu parmi d'autres chez l'auteur pour accomplir son écriture. Il en fait un jeu, mais il faut aussi que celle-ci joue. Le jeu continue au carrefour, dans le trou, jusqu'au chevet du mort. Le jeu continue et l'écriture continue à être jouée. A qui donc le jeu final ? Celui-ci appartient sûrement à l'écriture, mais tant que le sens est à chercher, le jeu reste à accomplir.

Ainsi, les deux auteurs, en artistes, décrivent et montrent de très près les états d'âme, les déplacements, les gestes, les discours de leurs personnages. De ce fait, la création d'un personnage chez Dib comme chez Kanafānī obéit à une profonde recherche.

L'étude de la gestuelle et de l'intonation nous permet de dire que Dib et Kanafānī « stylisent »<sup>82</sup>. Le geste et l'intonation, jouant un rôle fondamental dans le côté théâtral du roman, nous amènent à dire que l'extraction d'un théâtre de ces oeuvres romanesques serait, très plausible dans le monde des deux auteurs. Ce théâtre répondrait à une peine quotidienne et vécue par tout un peuple. *La Porte Al-*

*Bāb* de Kanafānī et *Mille Hourras pour une gueuse* en sont les plus grandes illustrations.

Dans *Le Maître de chasse* :

Kamel Waêd, lors de son dialogue avec Si Azallah à propos des mendiants de Dieu :

« Il reste derrière, devant, ou se promène dans la pièce, mais ne s'assied pas à son bureau. - Ne cherche pas à les empoisonner pour le plaisir. Il y a toujours ce pas que personne ne peut éviter » ( p. 18).

La comédie qu'il joue en singeant de montrer des poupées, engendre son déplacement :

« Poupées,  
singes savants,

Les uns marchant normalement, Les autres à reculons...

Reculant aussi, Kamel trébuche et s'en va tomber dans les bras d'un ami du docteur. Il jette des regards ahuris autour de lui et on ne peut dire si c'est de se retrouver sur les genoux de cet homme qu'il n'en revient pas le plus, ou de sa clownerie, ou de la tête que font les autres. Le Dr Berchig applaudit » (p.4 6).

Aymard, pour répondre à Karima :

« Il sort, il reste devant le portillon. - quel air ? dit-il » (p. 14).

Karima, devant Youb :

« Je m'écarte. Je sais qu'il ne peut rien dire. Je continue. Je ne m'attends pas à ce qu'il dise quoi que ce soit. Je m'attends à ce qu'il se produise Dieu sait quelle chose, ça oui, et personne ne comprendrait ce que c'est » (p.16).

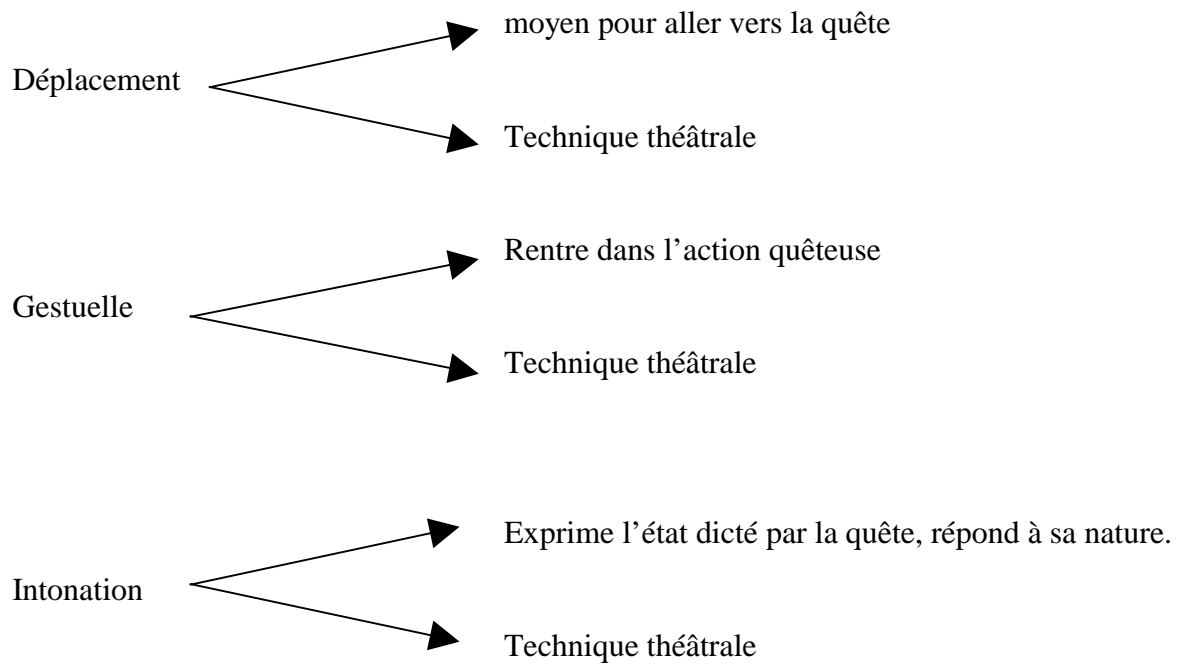
Elle continue : « Je m'écarte de plus en plus de Youb, je recule et je regarde

---

<sup>82</sup> nous empruntons à Brecht cette « élégante » expression. Dans son étude, Brecht, parlant du *Style et Naturel*, dit : « Styliser, c'est faire en sorte que les gestes et intonations signifient quelque chose ( la peur, la fierté, la pitié, etc. ) in *Ecrits sur le théâtre*. L'Arche éditeur, Paris, 1963, p. 359.

Illustration schématique :

### Les Techniques dramatiques



**DEUXIEME PARTIE :**

**SPATIALITE ET TEMPORALITE ENTRE QUÊTE ET  
THEATRALITE**

## CHAPITRE I : L'ESPACE

Étudier l'espace dans l'œuvre de Dib comme dans celle de Kanafānī, est une entreprise qui peut être à la fois délicate et pertinente. Le rapport des deux auteurs à la composante spatiale mêle affection, douleur et désir. Nous avons vu plus haut combien l'espace perdu est objet de quête, et combien l'auteur tient à sa réappropriation. Qu'il s'agisse d'un lieu réel, vécu, ou imaginaire, décrit dans le roman ou indiqué par de simples allusions dans le discours des personnages, il est évident que Kanafānī et Dib sont très sensibles à ce côté spatial. C'est à la lumière d'une telle sensibilité que l'on veut voir, comment le lieu est représenté dans chacune des deux oeuvres, et de quelle façon s'investit-il dans l'écriture du roman.

### La représentation spatiale

Non seulement le lieu géographique diffère d'une œuvre à l'autre, mais il est de deux ordres. Dans l'œuvre de Dib, il s'agit de deux espaces différents : le premier est un espace réel, présent surtout dans la première partie de son œuvre ; c'est la terre algérienne sous la tutelle du colon, et souvent représenté comme étant volé et violé. Le deuxième vise celui de l'éloignement et de l'exil ; il est souvent instable, fugitif et symbolise généralement le lieu où se trouve l'auteur. Dans celle de Kanafānī, c'est le même espace réel et vécu, la terre palestinienne entre présent et passé.

L'Incendie<sup>83</sup>, Qui se souvient de la mer<sup>84</sup>, et la mise en spectacle d'une mort

Dans *L'Incendie* et *Qui se souvient de la mer*, l'espace figure comme composante fondamentale, voire le thème principal. Le premier roman part de l'évocation d'un lieu arraché à ses propriétaires originaux : les *fellahs* de Bni Boublen ; l'auteur y peint la douleur provoquée par la perte, et le met en spectacle dans l'événement de l'incendie.

---

<sup>83</sup> DIB (Mohammed). *L'Incendie*. Paris, Le Seuil, 1954.

<sup>84</sup> DIB (Mohammed). *Qui se souvient de la mer*. Paris, Le Seuil, 1962.

Dans le deuxième, il met en scène un lieu qui ne cesse d'être violé par le biais des transformations qui amènent à la mort de l'ancienne cité et à la vie d'une autre nouvelle.

Tous les deux invitent à la mise en spectacle de la violation spatiale. Dans *L'Incendie*, l'espace qui constitue l'événement principal du roman par sa brûlure, est surtout celui de la campagne algérienne. Ce lieu modeste et pauvre, n'appartient plus à ses propriétaires légitimes qui sont les fellahs, et se trouve sous la tutelle de l'étranger. Dib le présente à travers l'état d'âme de ces Fellahs qui expriment douleur et chagrin. Cette terre apparaît baignée dans le noir : « Les hautes terres baignaient à présent dans le noir..., le pays ne fut plus qu'une mer de brume qui se balançait doucement » (p. 17). Par sa soif et sa désolation, elle dégage une douleur qui affecte sa couleur. Elle est en effet « jaune », « rouge », « noire », « grise », ..., et répond à l'état d'âme peiné des fellahs dépossédés de leur droit et de leur royauté :

« Et depuis, dit Ba Dédouche, ceux qui cherchent une issue à leur sort, ceux qui, en hésitant, cherchent leur terre, qui veulent s'affranchir et affranchir leur sol, se réveillent chaque nuit et tendent l'oreille » (p. 26).

Comme le sont les fellahs, la terre est en deuil dans l'attente de son affranchissement, cet état s'accroît avec la progression de l'histoire du roman jusqu'à la brûlure, événement-clé du roman la met en spectacle sous forme de parcelles mortes : « N'ayant pas dépassé les gourbis isolés au milieu des champs, le feu laissa des carrés de terre brûlée » (p. 131). Cette brûlure qui porte une mort fait penser à l'engloutissement de la cité dans *Qui se souvient de la mer*.

Ce deuxième roman est le plus étonnant du point de vue de la représentation spatiale. L'auteur fait assister le lecteur à des transformations spectaculaires qui font la mort d'un lieu : l'ancienne cité, et la vie d'une autre, la nouvelle. Cette mort se fait selon des étapes ; elle commence par le mouvement : la cité explose : « Sous leur poussée, il arrive parfois que des rues entières éclatent, et tout le monde court, essaye de sauver les meubles, les magasins ferment » (p. 65). Elle se détruit et enfin se noie dans le sol : « Lorsque à un moment donné, la ville s'était enfouie dans les couches sédimentaires, beaucoup de gens en avaient profité pour se cacher » (p. 66).

Cependant, ce lieu qui bouge, qui se fait spectacle est le reflet d'un état d'âme et de l'imaginaire de l'auteur. Par l'imagination des effets de la guerre, l'espace devient une fresque où se peint toute l'horreur, le spectacle où le mouvement au sein des deux cités va en sens contraires ; plus la nouvelle cité se dresse, plus l'ancienne tombe en ruines : «...la nouvelle ville qui continuait à pousser, monter. Mais au fur et à mesure, à l'arrière-plan, les constructions anciennes révélaient une misère inexprimable » (p. 56).

L'espace nouveau chez Die s'écrit selon un imaginaire, un sentiment et une prise de conscience. Il se peint plus qu'il ne s'écrit. Cette représentation qui dépasse la réalité, n'est au fond qu'une forme de la quête de l'auteur celle qui l'amène à une écriture de pressentiment et de vision ainsi que le dit la préface : « Pourquoi Picasso a-t-il peint Guernica comme il l'a fait, et non comme une reconstitution historique ? ». <sup>85</sup>

Kanafānī procède d'une autre manière pour représenter le lieu accaparé. L'auteur qui porte la terre palestinienne au plus profond de lui-même, va vers l'échange et le lien qui existe entre elle et l'homme. Ce lien très intime est exceptionnel chez le personnage militant, il a pour origine la séparation d'avec cette terre, et sa perte.

La terre « amour »

La perte de la terre engendre chez le personnage kanafanien un désir et une soif à sa reconquête. Elle devient dans cette situation la mère dont on cherche la protection et l'aide, mais cette mère ne suffit pas dans l'acte d'aimer, elle est donc remplacée par la femme « autre » dont on cherche encore l'amour. Dans cette situation, il éprouve le besoin de l'enlacer, de pénétrer dans ses profondeurs et de communiquer avec elle.

Dans *Des hommes dans le soleil*<sup>86</sup>, Abū Qays sent l'odeur de la terre comme si elle était « une odeur d'une femme qui venait de se laver avec l'eau froide et étalait ses cheveux mouillés sur son visage » (p. 37).

---

<sup>85</sup> DIB (Mohammed). Idem. p. 187.

<sup>86</sup> KANAFĀNĪ (Ġassān). *Des Hommes dans le soleil*. dans al-ʿāṭār al-kāmila, Muʿassassat al-abḥāṭ al-ʿarabiyya, 1963.

Dans *L'Amant*<sup>87</sup>, l'auteur fait de la terre une protection pour le héros. Ce personnage ne cesse de se déplacer d'une région à l'autre pour échapper à l'arrestation et à la prison. A chaque fois qu'il arrive dans un nouveau lieu, il acquiert une nouvelle naissance par l'identité qu'il se donne. Il est ainsi enfant de la terre devenant complice pour lui garantir la liberté et la sécurité. D'ailleurs, par son travail même, Qāssim/L'Amant..., entretient un rapport direct avec la terre. Il travaille dans les champs, communique avec la terre, connaît son langage et ses secrets. Et c'est justement à cause de ce lien fort que la complicité de la terre va jusqu'à l'identification, car l'arrestation de Abd al-Karīm ne peut se faire qu'après une saisie de la terre elle-même :

« Sais-tu ? Me disais-je, alors que je retournais déçu, amer et fatigué, dit le capitaine Blacke avec amertume au major, que c'est la terre même qui est complice, , et que pour arrêter cAbd al-Karīm, il faut saisir d'abord la terre... » (p. 440).

cAbd-al Karīm devient dans cette situation, inséparable de la terre comme l'est l'enfant de sa mère. Elle le garde et le protège, et son atteinte ne peut passer qu'à travers la sienne.

Kanafānī va encore plus loin dans cette représentation spatiale et fait du lieu un personnage qui vit, qui sent et qui parle. Dans *Ce qui vous est resté*<sup>88</sup>, le désert participe à la narration d'une manière active. Ḥāmid voit le désert pour la première fois en tant qu'« un être qui respire à perte de vue, ambigu, effrayant et intime en même temps... » (p. 161). Cet « être » répond à son toucher par l'ébranlement : « Et sans crainte ni hésitation, il s'allonge sur la terre et la sent trembler comme une vierge... » (p. 169), mais l'auteur manifeste un lien encore plus profond avec la terre qui va au delà de l'amour et de l'appropriation, pour toucher à l'inceste et à la mort. La terre qui vit et

---

<sup>87</sup> KANAFĀNĪ (Ġassān). *L'Amant*. dans al-ʿāṭār al-kāmila, Muḍassassat al-abḥāṭ al-ʿarabiyya, 1972.

<sup>88</sup> KANAFĀNĪ (Ġassān). *Ce qui vous est resté*. dans al-ʿāṭār al-kāmila, Muḍassassat al-abḥāṭ al-ʿarabiyya, 1966.



sent, devient femme qui exprime l'amour. Ḥāmid, pour échapper au danger, se réfugie dans la terre comme s'il se jette dans les bras d'une femme aimée qui le reçoit avec la chaleur et l'émotion d'une rencontre amoureuse :

« Il enfonça ses doigts dans la terre, goûtant sa chaleur qui se diffusa dans son corps. Il eut l'impression qu'elle respirait devant lui, son halètement excitant caressa ses joues. Il colla contre elle ses lèvres et son nez ; ses sourdes palpitations s'accrochèrent alors que la voiture faisait brusquement demi-tour » (p. 169).

Ce moment d'échange, de communication intime se présente comme la métaphore d'un rapport amoureux qui se déroule selon des étapes : d'abord la rencontre qui engendre la chaleur, puis l'acte lui-même dans l'enfoncement des doigts dans la chair qui engendre le halètement « Al-lihāt », la palpitation « Al-wajīb » et enfin le repos sur sa poitrine.

La personnification de l'espace et son indépendance chez Kanafānī évoque Proust :

« Si mythique soit-elle, dit Gérard Génette, l'individualité des lieux est en fait beaucoup plus marquée, chez Proust, que celle des êtres »<sup>89</sup>.

L'espace jouit non seulement d'une importance fondamentale chez Kanafānī, mais il devient aussi l'arme de l'échange, qui est la parole. C'est cette quête urgente et cette façon de porter l'espace dans l'âme et dans l'esprit qui provoque le miracle : le dire du désert. La recherche du lieu va pour Kanafānī jusqu'au souffle de la vie. L'auteur projette son amour et son attachement à cette terre violée à travers les personnages militants. Et ce rapport avec la terre, avec le lieu, se justifie pour lui qui écrit pour la plus importante des causes, la reconquête de l'espace palestinien.

Ce lien intime qu'on trouve dans la représentation spatiale chez Kanafānī, tourne en une relation tragique chez Dib. D'une domination par la misère, la soif, puis, par le vol et le viol, Dib conduit le lecteur à une autre dimension spatiale qui, à son tour, ne manque pas non plus de douleur. Celle-ci, bien qu'elle soit plus riche que la première,

---

<sup>89</sup> GENETTE ( Gérard). *Figures III*. Paris, Le Seuil, 1972, p. 204.

n'appartient pas au monde de la stabilité ; bien au contraire, elle incarne l'errance et la perte.

### Les lieux tragiques

dans l'œuvre de Dib, tant que l'espace ancien est représenté avec douleur et amertume, Le nouveau est vécu comme un univers tragique et un lieu de perte physique et morale, et parfois plus morale que physique. Ce qui caractérise ce deuxième espace, c'est l'étrangeté, l'insécurité et surtout l'imprécision ; c'est à la fois un lieu et un « non lieu » comme le qualifie Bachir Adjil :

« Le lieu chez Dib est un espace dénué de charge symbolique. Il évoque un endroit imprécis, quelconque, non inscrit dans l'ordre temporel et topographique ». <sup>90</sup>

Dans ce monde de perte et d'enfouissement fait l'objet de plusieurs romans de Dib. Que l'on soit dans *Qui se souvient de La mer*, ou dans *Cours sur la rive sauvage*, ou encore, dans *Habel*, les personnages « quêtés » vont vers un monde qui se creuse et qui sombre dans les ténèbres. Le narrateur de *Qui se souvient de la mer* glisse dans le sous-sol à la quête d'un sens. Iven Zohar pénètre dans la ville-nova à la poursuite de Radia. Mais *Les Terrasses d'Orsol* et *Habel* mènent le lieu à la condamnation.

### Les Terrasses d'Orsol<sup>91</sup> et Habel<sup>92</sup>, lieux de condamnation

Dès le titre, *Les Terrasses d'Orsol* et *Habel* préparent le lecteur à l'entrée dans une dimension spatiale. Dans le premier, bien qu'on ait affaire aux « Terrasses » de la ville d'origine du narrateur : « Orsol », on se trouve en face d'un autre lieu, la ville de Jarbher. Le premier ne figure dans le roman que comme lointain et nostalgique. Nostalgie portée

---

<sup>90</sup> ADJIL ( Bachir). *Espace et écriture chez Mohammed Dib : la trilogie nordique*. Paris, L'harmattan, 1995, p. 26.

<sup>91</sup> DIB (Mohammed). *Les Terrasses d'Orsol*. Paris, Sindbad, 1985.

<sup>92</sup> DIB (Mohammed). *Habel*. Paris, Le Seuil, 1977.

par l'événement fondamental : l'exil qui renvoie au lieu d'origine, perdu, et à un autre étranger. L'histoire de chacun de ces deux romans tourne autour de deux personnages héros dans deux villes étrangères où ils frôlent la solitude et le désarroi., Ed est dans la ville de Jarbher pour accomplir une mission, et Habel, chassé par son frère, se trouve dans un carrefour de Paris, où toute la ville se « met en scène ».

La ville de Jarbher, malgré sa richesse : « Par moments la parcourant, dit Ed, je crois vivre l'un de ces rêves qui nous font ressouvenir de lieux pourtant jamais visités... » (p. 37), devient un lieu tragique par la présence de la fosse. Celle-ci, par l'étrangeté de ses êtres et l'horreur qu'elle dégage, occupe tellement l'esprit du narrateur qu'elle détourne l'objet de sa mission. Elle devient le centre de tout Jarbher, comme elle est le fondement de la narration. Toute la ville se réduit en quelque sorte à ce lieu maudit qui devient la hantise principale du narrateur qui ne voit qu'elle, ne pense qu'à elle et ne se dirige que vers elle : « Mais il y a ce repaire du diable, comment l'oublier, nous dit-il » (p. 42), et de l'écriture du roman.

Lieux de condamnation, la fosse en tant que lieu de quête finit par condamner Ed à une errance éternelle : « Avec ce fantôme, cette idée de lui-même qui lui fait face, il peut errer sans fin dans la solitude glacée, courir sans fin » (p. 27).

Le tragique de cette ville réside non seulement dans la présence du trou, mais surtout dans son déchiffrement, et dans la quête de la nature de ses êtres. Plus ce déchiffrement bute contre l'impossibilité de réponse, plus le souci du narrateur s'accroît et sa mission se bouleverse en une quête brûlante. La fosse, lieu de condamnation des êtres qu'elle abrite, condamne par conséquent tout Jarbher.

Ce caractère tragique évoque le carrefour dans la ville d'exil de Habel. lieu d'attente amère, le carrefour devient lieu d'errance physique et morale. Il est lieu tragique par excellence. En effet, Habel attend sans jamais rencontrer personne, mis à part les apparitions illusoires de Sabine/ Lily. Son rendez-vous fixé tous les soirs tourne au rendez-vous avec le crime : « A ce carrefour. J'y reviens comme un assassin sur les lieux de son crime, dit-il » (p. 33). Puis, à la mort : « Sept soirs d'affilée que je donne rendez-vous à ma propre mort, à ce carrefour » (p. 55).

Cette errance s'accroît avec deux itinéraires « quêtes » inassouvies. Plus Ed bute contre l'impossibilité de déchiffrer la fosse, de trouver le nom de ses habitants ; plus la fosse s'étale et s'approfondit en tant que lieu de perte. Et plus la solitude de Habel dure, plus son attente reste suspendue, et plus le carrefour l'incite à y revenir. Il n'a aucune autre fonction que d'attendre dans ce carrefour. Ce lieu, par la solitude et l'ambiguïté qu'il porte, réveille les douleurs de la séparation d'avec la patrie et les siens, du monde : « Je reviens à ce carrefour, dit Habel, je rôde, je me plante comme un assassin, soir après soir. Rien n'arrive, rien ne se passe » (p. 43).

Habel meurt d'attente et de solitude tous les soirs en ce lieu, sa mort est causée aussi par la séparation d'avec le lieu d'origine et la confrontation avec un lieu étranger. La ville d'exil devient tragique parce qu'elle constitue, comme c'est le cas de Jarbher, le lieu de la quête inassouvie qui a pour objet le langage. Cette quête est stimulée par la plongée de ce personnage dans ce lieu. Habel veut comprendre ce monde nouveau, la raison pour laquelle il est dans cette situation, et le langage des rares personnages qu'il y rencontre, mais tout lui reste ambigu, et la ville qui renvoie ici à Paris, devient lieu de l'absence de réponse, et des multiples interrogations qui restent suspendues. Devenue tragique, la ville plonge le personnage dans une situation compliquée et se transforme ainsi en un espace d'errance. Cependant pour Ed comme pour Habel, l'errance morale est la plus forte : « ..Ce vagabondage, dit Ed, ce mauvais rêve poursuivi de rue en rue, une errance qui a duré longtemps » (p. 22). Une deuxième errance est causée par le désir de déchiffrement, le hante et ne lui laisse aucun moment de répit : « Mais il y a les nuits sans sommeil, pense-t-il, les réveils en sursaut et en sueur.. » (p. 96).

L'errance est aussi plus profonde et plus douloureuse au niveau de l'écriture. L'auteur, dans l'acte de sa création, est le parfait errant à travers l'imagination guidée par la plume, et le désir de trouver un sens à son écriture. La nature de la quête chez Dib exige cet autre espace, tout comme l'acte d'écrire qui a besoin d'errance et d'espace nouveau. Celui-ci est instable comme le sont les personnages, et l'auteur lui-même. La ville bouge, se transforme, disparaît, réapparaît, vit et meurt.

L'éloignement de l'auteur est un facteur essentiel dans cette représentation ; Dib sait désormais la valeur de l'espace d'origine puisqu'il vit au sein d'un autre. Et s'il place son personnage dans un lieu tragique et sans issue, c'est qu'il veut montrer la profondeur de sa quête et le degré d'engagement qu'elle exige.

Kanafānī, lui, se contente de cet espace où l'écriture combat. Il rompt avec ce type d'espace qui incarne le tragique parce qu'il refuse de voir son peuple condamné et passif. Et veut l'inciter à agir, à savoir revendiquer le lieu perdu. Mais comment l'écriture porte-t-elle cette revendication ?

De l'espace à l'écriture (Écriture spatiale ? )

Si l'écriture se fait pour évoquer un lieu perdu, c'est parce que l'auteur veut inciter à sa reconquête. Kanafānī va vers la présence de l'espace palestinien. Quel rôle cet espace joue-t-il alors dans son écriture ?

*De retour à Ḥayfā*<sup>93</sup> est le plus marqué par l'espace puisqu'il le porte jusqu'à son titre. Le retour de Ṣafiyya et Saʿīd engendre le récit du roman. Et comme le fait personnage, l'écriture va à la quête de Ḥayfā : lieu natal de l'auteur, et ville perdue pour les Palestiniens. L'écriture évoque d'abord l'arrivée : « Lorsque Saʿīd arrive aux terrasses de Ḥayfā, venant en voiture par Jérusalem, il sentit quelque chose lui ligoter la langue. Il garda le silence et sentit un chagrin profond » (p. 341), et s'engage alors à ouvrir les portes de ce monde sous les yeux du lecteur aussi bien dans le présent que dans le passé. Pour bien définir et entourer cet espace, l'auteur procède par un flash-back : il revient sur la douloureuse occupation de Ḥayfā<sup>94</sup> et la narre à travers le souvenir de Saʿīd : « Le mercredi matin, vingt et un avril 1948, Ḥayfā était une ville qui ne craignait rien bien qu'elle fût dominée par une tension ambiguë » (p. 346).

---

<sup>93</sup> KANAFĀĪ (Ġassān). *De retour à Ḥayfā*. dans al-ʿāṭār al-kāmila, Muʿassasat al-abḥāṭ al-ʿarabiyya, 1969.

<sup>94</sup> Nous rappelons qu'il s'agit ici de l'occupation israélienne de la ville de Ḥayfā en 1948.

Puis l'écriture retourne au temps présent, celui du retour des deux personnages qui sentent les lieux et se les remémorent un par un. Une fois dans leur maison, Saḥīd et Şaffila vont à la quête du temps et de l'espace. L'écriture qui naît de ce retour, devient le guide de la quête du lieu et de sa découverte, jusqu'à dans une situation ambiguë pour remettre en question le lieu même : « Qu'est-ce que la patrie ? » s'interroge Saḥīd. L'écriture kanafanienne qui ne cesse de réclamer l'espace et de le ressusciter, va jusqu'à en faire un témoin de l'histoire de tout un peuple. Ḥayfā ne reconnaît plus celui qui l'abandonne :

« N'as-tu pas éprouvé ce sentiment horrible que j'éprouve lorsque je conduis ma voiture dans les rues de Ḥayfā ? dit Saḥīd à sa femme. Je sentis que je la connaissais mais elle me rejetait. Et j'ai ce même sentiment quand je suis à la maison. C'est notre maison ! Peux-tu imaginer cela ? Elle nous ignore ! » (p. 385).

Et elle le personnifie, comme le désert dans *Ce qui vous est resté*, devenu un être qui sent, réagit et agit : « Dès l'instant où je sentis son premier pas sur mes rives, je sus qu'il était un étranger, dit le désert en parlant de Ḥāmid » (p. 172).

Ainsi, cette écriture qui fait revivre l'espace, vit à son tour grâce à lui. Dans *l'Amant*, les différents lieux où le héros se réfugie à chaque fois deviennent la raison pour le développement de l'écriture. Ce changement de lieu stimule la marche de l'écriture comme si elle avait besoin d'innovation spatiale.

Chez Dib, la ville-nova tient lieu de source d'écriture pour la narration de *Cours sur la rive sauvage*<sup>95</sup>. Cette ville qui exerce un attrait sur le narrateur ne cesse de séduire l'auteur à travers le regard et le déplacement d'Iven Zohar. L'aventure de l'écriture pour l'auteur va de pair avec l'aventure de son personnage qui s'engage dans un monde merveilleux. En « rapportant » l'espace, l'écriture le déploie en quelque sorte devant le lecteur, et devient à son tour spatiale. Racontant l'espace, sa marche se nourrit de sa présence. L'écriture dibienne veut entre autres projets, nommer l'espace parce qu'en le

---

<sup>95</sup> DIB (Mohammed). *Cours sur la rive sauvage*. Paris, Le Seuil, 1964.

nommant, on le possède : « Toutes ces choses qui se dressent, dit le héros de Habel, de les nommer » (p. 12). Et c'est ainsi qu'elle rentre dans cette quête profonde et douloureuse d'un sens, et d'une forme, qui par ses faces spectaculaires, fait entrer l'espace dans une dimension théâtrale.

L'écriture des deux auteurs se fonde sur l'espace dans la mesure où celui-ci est occupé par l'autre, est menacé et doit être reconquis et compris. Chez Kanafānī, cela touche un point névralgique, celui de tout palestinien conscient de la valeur de la terre. La douleur qu'elle véhicule est manifeste, et elle peut avoir son « champ ». Celle de Dib embrasse un espace plus large et rejoint une dimension métaphysique. L'espace devient l'objet de désir que l'écriture veut ressusciter. Et l'écriture elle-même, désir et quête, cherche un sens ultime. Plus l'espace s'échappe, plus l'écriture s'aventure dans un écoulement à sa poursuite jusqu'à sa propre perte. C'est ainsi que ce manque de l'espace fonde l'écriture du roman, sans jamais ôter le désir qui le dote. Mais en quoi ces deux écritures peuvent-elles différer ?

Si celle de Kanafānī porte en elle l'espace, c'est pour servir la plus importante cause à laquelle l'auteur se donne : La libération et la revendication de la terre palestinienne. Nous avons vu combien cette écriture est toute nostalgie, douleur et révolte. Celle de Dib n'exclut pas cette cause, mais elle l'évoque dans une autre forme de quête. Elle porte l'exil symbolisé dans ces lieux aussi étrangers qu'étranges, et mène l'auteur à s'interroger sur le langage et ses énigmes. Elle porte l'espace en vue de mener d'autres quêtes plus profondes. Le lieu d'exil devient lieu de quête par la solitude et le désarroi du personnage, par le manque essentiel du lieu d'origine, d'un entourage et d'une langue : « Qui tout nu affronte la solitude, dit le héros dans Habel, la férocité » (p. 38), une fois qu'il « pénétra dans une ville grande comme une planète, sombre, vindicative comme un marâtre, et rageuse comme elle » (p. 56).

Dans les deux oeuvres, l'écriture de l'espace va vers une quête. Et c'est là que réside la théâtralité de l'espace puisqu'il sert de lieu où se déroulent des actions pour accomplir la quête. La ville-nova dans *Cours sur la rive sauvage* n'est finalement dans l'écriture qu'un espace de la quête du narrateur. La création d'une ville merveilleuse et

théâtralisée a pour but d'inciter le narrateur à vouloir déchiffrer ses énigmes et ses secrets. Elle est un prétexte pour lancer la quête. D'ailleurs, lorsque cette quête bute et reste suspendue, le lieu s'attribue cette absence et devient lieu de non-réponse. L'écriture devient dans cette situation hiéroglyphe, et passe à ce « degré zéro » selon l'expression barthienne<sup>96</sup>.

L'écriture de Dib se nourrit du lieu et vit pour lui, et par sa quête. Construisant l'espace, elle dépend aussi de lui. Elle rentre à son tour dans une impasse et son lexique s'inscrit dans un champ tragique, puis voulant embrasser un autre espace, elle engendre le désir chez l'auteur de la faire aboutir.

#### L'Espace Textuel

L'espace textuel chez Dib, est celui de la quête, si accentuée et dominante ici. De cela, nous venons de retenir ce qui touche le langage et le sens en profondeur. En effet, dans l'œuvre de Dib, l'espace reste pour sa plus grande part, le lieu du déploiement et de la représentation de la parole ; le langage se joue et se teste, les mots essaient de se créer en ce lieu de l'absence de réponse : « Le vieux, dit Habel, ce n'est pas un nom. Mais il n'avait pas jugé utile de se présenter. Alors je l'avais baptisé le Vieux, n'ayant pas trouvé autre chose. Et j'ai continué, je l'ai appelé toujours le Vieux » (p. 27). L'impossibilité du déchiffrement de la parole laisse le libre champ à l'interrogation incessante, et crée pour finir une parole qui revient sur elle-même, et « se parle ». Dans *Les Terrasses d'Orsol* et *Habel*, l'espace du texte est ce lieu où l'acte de nommer fait défaut, et rentre lui-même dans une dimension tragique.

Chez Kanafānī, l'espace du texte dépasse la quête pour devenir celui de l'action pour que le peuple palestinien doit cesser d'attendre et passer à l'acte. Tous les

---

<sup>96</sup> Barthes (Roland). *Le degré zéro de l'écriture*. Paris, Le Seuil, 1953 et 1972, p. 9. « Le degré zéro de l'écriture » signifie pour Barthes l'écriture qui n'a pas de sens. En parlant des étapes de l'écriture, dit : « ...elle atteint aujourd'hui un dernier avatar, l'absence : dans ces écritures neutres, appelées ici le degré zéro de l'écriture, ... »



mensonges et les fausses croyances s'y dévoilent, et seule la réalité persiste comme dans *L'Aveugle et le Sourd*<sup>97</sup> où le saint ʿAbd al-ʿĀṭī s'avère un « simple champignon poussé par hasard sur la branche d'un arbre ». Le désert dans *Ce qui vous est resté* où Ḥāmid s'engage dans une longue marche, devient lieu du faire-face et des règlements de compte entre Ḥāmid et le soldat israélien. L'espace textuel chez Kanafānī n'est plus celui où la plume pleure sa perte, mais il est le théâtre de l'action et de la réaction.

Outre ces représentations qu'on vient de voir, et qui oscillent entre un espace tragique et un espace nostalgique, le lieu dans les deux oeuvres se prête à une autre représentation cette fois plus dynamique et rejoignant la dimension dramatique du roman.

#### L'espace théâtral

« L'espace devient le support sur lequel tous les signes et systèmes scéniques se greffent ; il comprend les dispositifs scéniques et le lieu d'où le public assiste à l'événement théâtral, donc la scénographie et l'architecture théâtrale ».<sup>98</sup>

La scénographie et l'architecture théâtrale sont les deux composantes fondamentales de l'espace théâtral que Pavis signale ici. Dans les romans de Dib et de Kanafānī, plusieurs sortes d'espace sont mentionnées. Nous allons essayer de montrer si cet espace est délimité. Puis, dans quelle mesure sert-il de lieu de spectacle, et enfin, est-il exposé au regard ? Les espaces repérés comme lieux de théâtralité, comportent deux types de délimitation. Certains lieux chez les deux auteurs sont délimités matériellement.

---

<sup>97</sup> KANAFĀNĪ (Ġassān). *L'Aveugle et le Sourd*. dans al-ʿĀṭār al-kāmila, Muʿassasat al-abḥāṭ al-ʿarabiyya, 1972.

<sup>98</sup> PAVIS (Patrice). *Voix et Images de la scène. Essais de sémiologie théâtrale*. P. U. de Lille, 1982, p. 201.

### Une délimitation matérielle

Nous rangeons dans ce type d'espace tout lieu délimité, par un mur ou par un objet,...etc. Dans les romans des deux auteurs, certains lieux sont délimités grâce à d'autres composantes. Ils peuvent être théâtralisés, par leur aire d'action dramatique et le discours. Kanafānī et Dib nous en donnent les détails, ainsi pour la maison de Sa<sup>c</sup>id dans *Umm Sa<sup>c</sup>d*, pour la salle de Myriam dans *De retour à Hayfā*, ou encore la chambre du malade dans *La Danse du roi*<sup>99</sup>. Nous avons parlé de la théâtralité qu'engendre l'arrivée de la mère de Sa<sup>c</sup>d chez Sa<sup>c</sup>id, et la rencontre des quatre personnages chez Myriam dans *De retour à Hayfa*. Grâce aux détails que l'auteur fournit, on peut en déterminer les limites. Ainsi savons nous qu'il y a un couloir : « Elle m'apparut, dit Sa<sup>c</sup>id à propos de Umm Sa<sup>c</sup>d, alors qu'elle traversait le couloir comme quelque chose de hautain et de grand... » (p. 253), et un balcon : « Elle fit demi-tour et alla vers le balcon, je la suivis alors avec des pas lents et lui demandai... » (p. 249). De la même façon, nous savons que la salle où Myriam accueille Sa<sup>c</sup>id et Şafiyya, contient une table et des sièges : « Et lorsqu'ils arrivèrent dans la pièce, il (Sa<sup>c</sup>id) put voir que deux des cinq fauteuils appartenaient au salon qu'il possédait » (p. 365).

Non seulement l'auteur permet de découvrir et de connaître l'espace à travers les détails, mais le lieu se construit aussi sous les yeux du lecteur à travers le mouvement et l'action. A chaque arrivée de Umm Sa<sup>c</sup>d, le narrateur visualise la femme à la façon d'un acteur qui monte sur scène. On suit ses pas dès son apparition jusqu'à son arrivée dans cette maison. « Cette femme venait toujours, elle montait du fond de la terre comme si elle escaladait une échelle infinie » (p. 245). Lors de chaque visite, on connaît son « itinéraire qui n'est d'ailleurs pas très vaste. Elle traverse un couloir pour entrer dans la salle et ne la dépasse que parfois quand elle accède au balcon, lieu qui reste toujours dans les limites de la maison. « Umm Sa<sup>c</sup>d entra ; elle dégagea une odeur de la campagne » (p. 246). Chaque arrivée de cette femme chez Sa<sup>c</sup>id conditionne leur discours, leurs déplacements et leurs gestes.

---

<sup>99</sup> DIB (Mohammed). *La Danse du roi*. Paris, Le Seuil, 1968.

La théâtralité qu'engendrent le discours de ces personnages, leurs déplacements et leurs gestes, théâtralise cette maison. Dans *De retour à Hayfā*, la maison de Myriam sert d'espace pour cette théâtralité qu'engendre la rencontre de Saḥīd, Şafiyya, Myriam et Dov. La maison s'y réduit au salon où Myriam reçoit les parents de Dov, avec une table et des sièges : « Et lorsqu'ils arrivent au salon, il a pu voir deux sièges des cinq qu'ils avaient du même harnais... » (p. 365). Une fois dans les lieux, les personnages ne les dépassent pas et y inscrivent leurs déplacements. Umm Saḥīd est dans la salle, parfois dans le couloir, ou sur le balcon. Saḥīd tourne dans la salle, Myriam se déplace jusqu'à la fenêtre puis jusqu'à la porte.

Une fois le lieu théâtral se construit, le texte romanesque glisse également vers la théâtralité. L'entrée de Saḥīd et Şafiyya dans leur ancienne maison est aussi une entrée textuelle dans la théâtralité. Ce monde retrouvé est celui de l'impression, de la sensation et du rêve qui les plonge dans un autre temps révolu que l'espace crée et actualise. Cela nous renvoie à Proust<sup>100</sup> où le côté social obéit à une théâtralité : Swann, lorsqu'il vient chez les Verdurins, entre dans un univers qui n'est pas le sien. Ce cadre réduit et clos sert d'espace pour cette rencontre et tout ce qu'elle engendre de composantes théâtrales.

Nous avons parlé jusqu'ici d'un espace bien clos, délimité et souvent réduit à une pièce (chambre, salle), mais il en existe un autre type de lieu délimité non matériellement, mais par la disposition des personnages eux-mêmes et aussi par leurs discours, leurs gestes, leurs déplacements ; aussi par la disposition de l'assistance, ce qui lui donne des compositions théâtrales. Il s'agit d'un espace qui se module selon les émotions des personnages même pour quelques instants, le temps du déroulement d'une action ou d'un événement.

Le lieu qui se réduit à une pièce dans une maison figure aussi dans *La Danse du roi* où le narrateur, en nous décrivant le père de Rodwan dans les derniers moments de sa vie, nous fait introduire dans un lieu scénique. Il s'agit d'une chambre où se trouvent le

---

<sup>100</sup> PROUST (Marcel). Du côté de chez Swann.

malade dans son lit, et ses visiteurs qui viennent le voir. Carré ou sphérique, il sert d'espace scénique pour toute la théâtralité qu'engendre cette visite. Le discours du malade se révèle en effet un discours adressé à l'assistance dans cette chambre et exige son attention : « Taisez-vous! Il a encore dit quelque chose! Réclame tante Noubia. Tout bruit cesse ». De plus, la position du malade dans cet espace est celle d'un acteur : Non seulement, il est l'objet du regard : les visiteurs viennent pour le voir, mais c'est aussi lui qui détient le spectacle. Et les visiteurs deviennent alors de vrais spectateurs. D'ailleurs le malade lui-même reconnaît les deux rôles et vit ces moments comme un spectacle : « Le spectacle va continuer, dit-il à ses visiteurs, c'est la fin, ne le ratez pas.... Divertissons-nous à tenir chacun notre rôle jusqu'au bout, jusqu'au dernier souffle, moi, d'amuseur public et vous, de bons spectateurs toujours prêts à applaudir ».

Dans *Cours sur la rive sauvage*, la cérémonie est d'ailleurs illusoire. Au moment où le narrateur attend la célébration de son mariage avec Radia, il se trouve dans une « salle tendue de tapis de velours feu » pour se soumettre à l'action magique, celle-ci le pique de son « aiguille » de lumière, la cérémonie se transforme alors en une scène théâtrale dont les acteurs sont ce couple marié et les spectateurs sont les invités. La salle où se trouve le narrateur et les salles qui forment le lieu d'assistance : « D'autres salles, toutes semblables, semblablement décorées , prolongeaient celle-ci. Elles ne pouvaient déjà contenir un invité » (p. 15), définissent un espace qui semble avoir ses limites et qui sert de lieu pour cette scène étrange.

#### La scène fictive

C'est ce côté fictif qui permet de mettre des limites au lieu qu'on veut découvrir à présent. L'entraînement des enfants des camps dans *Umm Sa'ad* est un spectacle sans aucune délimitation matérielle. L'évocation de l'assistance en est la première indication. On sait qu'Abū sa'ad : « Et il vit son plus jeune fils, présentant à la foule une démonstration de ce que le guerrier doit faire lorsqu'il est attaqué à la baïllonnette à fin d'éviter le coup » (p. 332). Les spectateurs entourent en effet les enfants « acteurs » et constituent tout autour d'eux un cercle qui sert de lieu pour ce spectacle qui devient le

cercle de la représentation : « Ḥalaqat al-Ḥarḍ » : « Lorsque Saḥīd arrivait au cercle de la représentation, les gens applaudissaient. Umm saḥīd se mettait à côté de son mari sur un toit bas et regardait la cour » (p. 332).

Dib fait de la marche des personnages de *La Danse du roi* une scène qui a son espace propre. La distance que ceux-ci parcourent dans la montagne n'a de véritable présence dans la scène du roman que dans l'acte de marcher et par rapport à leurs discours. Elle devient un lieu qui sert pour leur déroulement. Ce discours actualisé par l'utilisation du temps présent porte, entre autres objets, l'espace lui-même : « On prendra la route française, dit Arfia aux autres, elle est plus facile, mais aussi il faut éviter le poste qui est là » (p. 42). La montagne se crée essentiellement pour la marche et les événements qu'elle engendre. Elle doit sa vie à la durée de cet acte ; Slim dit en marchant : « Ce serait pas du bidon, des fois, cette cache qu'on cherche ? Y a déjà combien de jours qu'on lui court après dans ces foutues montagnes ? » (p. 43). Et elle s'annule dès qu'il s'épuise. Depuis la mort de Némiche, Slim, Babanag et l'arrestation de Arfia ; le texte n'évoque la montagne que dans le rêve. L'espace se définit par rapport au temps de l'action et rentre dans sa durée.

D'un lieu limité matériellement à un qui se forme en plein air et tire ses limites d'autres composantes ( discours, déplacements,...), l'espace devient plus vaste mais garde toujours ses limites.

#### (1) Cours sur la rive sauvage et De retour à Ḥayfā

C'est le cas de la ville où est entrée Radia dans *Cours sur la rive sauvage* et vers laquelle elle a entraîné le narrateur. Bien que ce roman s'apparente par son écriture, à la science-fiction, la ville-nova, ville merveilleuse de Radia, reste un vaste lieu scénique. Sous le regard du narrateur, elle devient lieu de spectacles, et par suite sous nos yeux de lecteurs, par tout ce qu'elle contient définit ou caractérise son atmosphère, par les transformations qui l'habitent, par la nature de ses occupants (des danseurs, des gens en état de représentations..), et surtout par son caractère mobile, elle se vide de toute

stabilité pour former un vaste théâtre où opèrent d'abord les transformations qui véhiculent tout un monde fantastique et merveilleux, et les multiples spectacles qui engendrent des chants, des plaintes, ...etc. « C'est une ville mobile, spéculative ! s'exclame le narrateur ». Dans cette ville, tout se meut, tout est possible comme ces cris qui proviennent du monde merveilleux :

« Et la ville remonta, reflua du vide où elle s'était momentanément dissoute. Et revinrent : édifices en forme de ziggurats posés sans ordre dans le crépuscule, leurs inquiètes guettant aux fenêtres-alvéoles ou courant de l'une à l'autre. J'avais vu comment la fleur criait, la pierre criait, l'air criait, comment ce cri se levait, entreprenait le tour des choses, et comment cela n'était à vrai dire que des agissements de takas » (p. 127).

La nature s'allie à tous ces mouvements pour participer au spectacle comme les « takas » : « Mon œil captait leur va-et-vient d'ombres blanches et demeurait fasciné par le ballet que composaient leurs vols » (p. 16). C'est ce passage du mouvement des takas « va-et-vient » et surtout dans le mot « ballet » qui signifie tout un ensemble de mouvements rythmés et accompagnés d'un son musical.

Cependant le meilleur spectacle dans ce roman reste toujours le personnage de Radia qui traverse toute l'écriture par ses transformations successives. Elle est toute cette ville, elle devient l'un de ses éléments inséparables et en acquiert ses caractéristiques. Elle se multiplie, disparaît, apparaît, si elle est là pour la perte du narrateur, et pour exciter sa quête, elle forme le spectacle enchanteur de cette ville : « Celui qui voit quelque chose doit vouloir de moi et de ces lumières, dit-elle à Iven Zohar, de ce ciel, de ce décor et de ces autres... » (p. 60).

Toute la ville-nova devient un grand espace théâtral qui dégage des spectacles ; même les humains se transforment : le narrateur, une fois dedans, se dissocie en plusieurs hommes : « Et il est trois aussi, l'homme de pierre, l'homme d'eau et l'homme d'air » (p. 146). Elle est doublement théâtre puisqu'elle ne représente pas seulement le lieu où se manifeste une théâtralité, mais participe elle-même à ces manifestations. Toute la ville-nova qui doit normalement avoir ses limites et ne doit pas être infinie, sert

d'espace pour toutes ces manifestations théâtrales que le narrateur découvre en la parcourant et que le lecteur découvre avec lui.

Dans *De retour à Hayfā*, Kanafānī plonge Saʿīd dans un souvenir aussi bien amer que fondamental au niveau de l'histoire du roman : c'est le déclenchement de la guerre à Ḥayfā qui a causé son départ. Cet événement est raconté avec tous les détails et l'horreur imaginables, alors la ville devient un espace scénique sous le regard du lecteur. Ḥayfā se façonne suivant le déplacement des personnages, leurs gestes et leurs délires : « Les rues se transformèrent en une anarchie (Fawḍā ) ». Ainsi, elle se réduit totalement à une cour, à un espace plat, libre et sans repères, ce qui cause la perte des gens. « Brusquement, les choses s'entremêlent et les noms se mélangèrent : Al-Ḥalīssa, Wādī Rašmiyyā, Al-Borj, Al-Madīna al--qadīma, Wādī al-Nisnās, il sentit qu'il était complètement perdu, et avait perdu sa direction » (p. 350). Personne ne sait que faire ni ne peut se diriger, ni comment réagir. Tout le monde baigne dans un délire sous le feu et la fumée des tirs. Et toutes les composantes de la ville : rues, constructions,....., se dissolvent dans cette atmosphère, ce qui permet la manifestation de ce spectacle guerrier et construit le théâtre de la guerre.

Dans ce roman, l'espace se présente comme le lieu de différents spectacles, comme pour la comédie à la quelle se livrent Slim et Bassel en imitant les paysans, vraie représentation où se jouent deux rôles : celui du paysan par Slim et celui du capitaine par Bassel : « Nous deux, Némiche et moi, nous les regardons faire les clowns, dit Arfia à Rodwan » (p. 19). Ainsi en va-t-il de la scène qui se passe « devant le portail » du riche Chedly où l'érudit Wasseem se trouve dépouillé de ses habits et dans un état comique, se présentant comme l'acteur qui se déguise en roi en se couvrant de vieux journaux et en prenant une boîte de conserves vide pour couronne. C'est un véritable espace scénique puisqu'on ne peut le franchir qu'avec un déguisement : Arfia « se changea » avant d'y accéder. Wasseem met un costume qu'il ne met pas habituellement et propre à cette soirée : « Regarde l'habit que je porte, dit- il à Arfia, je l'ai mis pour cette soirée. » (p. 119).

## La Visualisation

Une composante essentielle de ce côté scénique, c'est l'exposition au regard :

« Pour qu'il y ait espace théâtral, il faut et il suffit qu'il y ait des hommes unis par la fonction du regard : des regardants et des regardés »<sup>101</sup> .

Les romans de Dib et de Kanafānī donnent beaucoup à voir. Dès que le narrateur déplace son personnage ou le fait agir, la première excitation qu'il provoque chez le lecteur va au regard pour suivre ses pas et ses actions, et parcourir l'espace pénétré. Même s'il n'est pas exposé directement, le lieu est indirectement l'objet d'un regard plus attentif et plus vigilant qu'aucun autre ; celui du lecteur. L'auteur lui-même procède parfois par séparation au niveau des personnages pour en faire des « regardants et des regardés », comme chez Kanafānī dans *De retour à Hayfā* où Saʿīd se met à la place d'un spectateur devant le comportement de Dov : « Il (Dov) Il posa son chapeau sur la table qui parut alors quelque peu incongru à côté du pot de fleurs et les plumes de paon, voire comique. Brusquement, Saʿīd eut une impression assistait à une pièce répétée antérieurement. Il se souvint de scènes dramatiques incroyables vues dans des séries B insipides » p. ( ) Ou dans *Umm Saʿīd* où Umm Saʿīd est l'objet du regard de Saʿīd et sa femme : « Ma femme, se mit à côté de moi et regarda la rue, puis dit : « C'est Umm Saʿīd qui arrive » (p. 245).

Le lieu où gît le père de Rodwan dans *La Danse du roi* comporte ces deux pôles. Nous avons d'un côté, le malade qui est en même temps l'objet de l'exposition et l'acteur puisque c'est pour le voir que les gens viennent ; d'un autre côté, les visiteurs qui ont, eux, la fonction de spectateurs : « Il se résigne à soutenir l'examen des regards convergeants vers lui » (p. 63).

La description de ses gestes au moment où il parle, les inflexions de sa voix, font de lui un acteur présent « hic et nunc ». Il est regardé non seulement par ses visiteurs,

---

<sup>101</sup> MAACHOUR (Mustafa). Rapport entre narrativité et la théâtralité dans un conte des Mille et une nuit ». Paris III,



mais aussi par le lecteur qui suit son discours, ses gestes et ses intonations : « Le malade fait des signes de dénégation de la tête, puis on perçoit des mots articulés d'une voix ténue, sans timbre... » (p. 82).

Le narrateur dans *Umm Sa<sup>c</sup>d*, joue aussi sur ces deux côtés lorsqu'il nous décrit ce spectacle de l'entraînement des enfants des camps. D'ailleurs, lorsqu'il dit « <sup>c</sup>Arḍ » « exposition », nous savons d'avance (ou nous nous y attendons) qu'il y aura ceux qui exposent et ceux qui regardent, donc des acteurs et des spectateurs. L'auteur utilise le regard comme un phare qui illumine la scène où se présentent les enfants-acteurs. Non seulement les spectateurs regardent, mais ils insistent aussi sur le fait de regarder et invitent les autres, y compris le lecteur, à bien regarder. Abū Sa<sup>c</sup>d ne se contente pas de regarder son fils : « vit son plus jeune fils Sa<sup>c</sup>īd donner une représentation devant la foule comme doit le faire un guerrier lorsqu'il s'expose à un coup pour éviter le danger » (p. 332), mais il demande à sa femme : « Regarde, le vois-tu ? C'est Sa<sup>c</sup>īd.., le vois-tu ? Surveilles-le bien » (p. 332). Le regard doit être partagé pour qu'on apprécie bien le spectacle. C'est pourquoi Abū Sa<sup>c</sup>d insiste chaque fois qu'il est ému par l'action de son fils : « Abū Sa<sup>c</sup>d applaudissait longtemps, il s'est bien dressé et regardait autour de lui avec orgueil. Puis, son regard croisait celui de Umm Sa<sup>c</sup>d, il se penchait et lui disait : - l'as-tu vu ? C'est Sa<sup>c</sup>īd ! » (p. 333). Et pour en être encore plus sûr, il : « montrait l'enfant en s'approchant d'elle pour qu'elle regarde bien là où il indiquait. Puis, il accentue sur ses mots : - Il est là, celui qui lève le fusil. Le vois-tu bien ? » (p. 333) Dès qu'un spectateur fait une remarque sur ce qu'il voit, Abū Sa<sup>c</sup>d en profite pour le soumettre à son regard : « Il prit le vieillard par l'épaule et lui montra avec son bras tendu le milieu de la cour et lui dit : - Vous voyez ce garçon qui prend le fusils ? C'est mon fils Sa<sup>c</sup>īd, le voyez-vous ? » (p. 334).

Cette émotion qui emporte les spectateurs et particulièrement Abū Sa<sup>c</sup>d, invite les autres à surveiller Sa<sup>c</sup>īd dans son entraînement ; elle traduit le désir de l'auteur de voir son peuple sur la scène de la lutte. Kanafānī insiste à travers le discours de Abū Sa<sup>c</sup>d sur le regard car il ne faut pas manquer ce spectacle qui porte l'avenir de toute une patrie et de tout un peuple. Toute l'assistance regarde ces enfants, et le lecteur aussi, mais le

« regardant » privilégié est l'auteur lui-même, lui qui dirige tous ces regards y compris celui du lecteur vers la scène singulière. Il veut donner à voir la vie, les conditions des palestiniens, mais la chose la plus importante reste la lutte qui conduit au changement : « Et il vit Sa<sup>c</sup>id, son plus jeune fils, faisant une représentation devant des foules » (p. 332). Chaque « côté » de la scène tient bien son rôle : les acteurs s'occupent à s'entraîner et les spectateurs répondent par les encouragements, applaudissements et émotion : « Et les larmes s'écoulèrent des yeux de Umm Sa<sup>c</sup>d » (p. 332).

Outre cette confrontation entre acteurs et spectateurs, Dib et Kanafānī procèdent par une exposition de l'espace, cette fois-ci, non pas aux yeux de spectateurs présents sur les lieux, mais du lecteur qui, lui, suit le texte avec le regard et l'imagination. Le regard du lecteur se définit lui-même dans l'acte de lire en parcourant d'abord les lignes puis tout ce qui est entre elles.

La description que nous fournit le narrateur de cet espace et des objets donne à voir au lecteur par cette façon d'exposer, par l'évocation de la couleur et de la matière.

Dans *Cours sur la rive Sauvage*, nous suivons tout le parcours qu'accomplit le narrateur dans la ville-nova. Nous voyons tout ce qu'il voit, comme nous pouvons partager les mêmes sentiments d'étonnement, de crainte ou d'enchantement. Le spectateur reste fidèle non seulement à tout ce que l'œuvre expose mais aussi, à tout ce qu'elle donne à entrevoir.

Nous pouvons dire enfin qu'il y a plusieurs éléments qui font d'un lieu un espace théâtral. La théâtralisation de l'espace dépend de ses limites (quelle que soit sa dimension, un espace théâtral doit avoir des limites). C'est ce que nous avons pu voir aussi bien chez Kanafānī que chez Dib, dans le cas d'une chambre, d'une maison, ou d'un espace délimité par d'autres composantes. Ensuite, cet espace doit servir de lieu pour un spectacle et doit être exposé au regard. De plus, le nombre de personnages qui agissent ou que nous avons appelés personnages « acteurs », reste justifié pour une scène théâtrale qui, elle, doit en contenir un nombre limité. Ce qui rapproche le roman du théâtre, car celui-ci, généralement « polyphonique », ne présente aucune contrainte pour un nombre infini de personnages. En effet :

« Nous sommes gênés au théâtre par le lieu, par le temps, et par les incommodités de la représentation, qui nous empêchent d'exposer à la vue de beaucoup de personnages tout à la fois, de peur que les uns ne demeurent sans action, ou troublent celle des autres. Le roman n'a aucune de ces contraintes : il donne aux actions qu'il décrit tout le loisir qu'il leur faut.. ».<sup>102</sup> Corneille cité par Hubert nous dit à ce propos.

La spatialité dans les deux oeuvres obéit ainsi à une représentation qui incarne la quête et la théâtralité. D'un lieu nostalgique à un lieu tragique, à un autre théâtral, l'espace marque les écritures de Die et de Kanafānī.

---

<sup>102</sup>HUBERT (Marie-Claude). Le théâtre. Paris, Armand colin, 1988, p. 18.

## CHAPITRE II : LE TEMPS

La composante temporelle revêt une présence et une fonction différentes dans les oeuvres de Dib et de Kanafānī. Ce qui nous importe ici, c'est de voir comment le temps se présente par rapport à la quête et à la théâtralité. Il peut y avoir plusieurs temps dans chacune des oeuvres, mais celui qui nous intéresse appartient au texte et fait partie de sa lecture car : « Le texte narratif, comme tout autre texte, n'a pas d'autre temporalité que celle qu'il emprunte métonymiquement à sa propre lecture ». <sup>103</sup>

### Le temps de la quête

dans l'œuvre de Kanafānī, on ne peut pas parler d'un temps unique. Passé, présent et futur s'y mêlent en effet sans que chacun perde de son importance. Le passé afflue à tout moment pour encombrer le présent et faire avec lui marche parallèle, le présent tend vers le futur et provoque parfois sa manifestation. Dans cette situation, les trois temps « s'imbriquent » selon l'expression de Farābī :

« ...le temps palestinien est un temps imbriqué. Il est totalement présent : présent, passé et futur. Le palestinien est alors un homme qui ne peut ignorer la continuité du temps. Lorsqu'il se meut, réfléchit, il agit selon les lignes du passé, du présent et du futur » <sup>104</sup> (p. 48).

Bien qu'il soit « imbriqué », le temps dans l'œuvre de Kanafānī suit différentes trajectoires selon qu'il est présent, passé ou futur. Il est vrai que le personnage kanafanien vit plusieurs temps ; le passé l'accable et l'enchaîne, le présent le tourmente et l'incite à l'action, et le futur reste lieu d'espoir et de représentation. Cependant, l'écriture kanafanienne vise à séparer ces différents temps et faire de chacun un facteur qui agit pour le soulèvement. Cette opération comporte deux phases qui vont en

---

<sup>103</sup> GENETTE (Gérard). *Figures III*. Paris, Le Seuil, 1972, p. 78.

<sup>104</sup> FARABI (Abdelletif). *Al ʿālim al-riwāʿī ʿinda Ġassān Kanafānī min khilāl Rijāl fi al-šaams*. Dār Al-ṭaqāfa Li al-našr wa al-tawzīʿ, s. a, p. 48.

parallèle : la première tend à se libérer du passé qui, au lieu d'enchaîner, doit être lieu d'enseignement. La deuxième veut que le présent soit différent du passé, et va vers la construction d'un futur qui remédie aux failles des deux premiers sans pour autant les renier. C'est à partir de cet objectif que l'auteur construit le présent pour s'ouvrir sur un futur, temps du « devenir des Palestiniens », voire de tout peuple opprimé. C'est un « temps vertical »<sup>105</sup> comme le qualifie Bachelard.

Parmi ces différents temps, il y en a un qui fonde l'œuvre de Kanafānī, celui qui amène l'action, la naissance et se charge de l'événement qui « était impossible ».

Parallèlement à ce temps de la quête qui menace et revient pour accentuer le tragique de la situation du personnage « quêteur », il en existe un autre que l'auteur recherche à travers son écriture et qui doit être chargé d'événements et de miracles. Il doit amener les rêves aux vérités comme le dit le narrateur ʿĀmir dans l'Aveugle et le Sourd :

« On dira après que ce qui est arrivé était impossible. Mais à présent, les autres disent que c'est une aventure, et moi, je dirais que c'est la naissance. Les petites vérités n'étaient au début que des grands rêves, cela est une question de temps, pas autrement ».<sup>106</sup>

### Le temps dramatique

Dans *Ce qui vous est resté*<sup>107</sup> de Kanafānī, l'attente et le songe d'une délivrance touchent à leurs limites, et tout devient annonciateur de changement. Le temps en est un

---

<sup>105</sup> BACHELARD (Gaston). *Le droit de rêver*. Paris, P.U. F, 1970.

Dans cette étude, Bachelard attribue le temps vertical au poète : « Et c'est le temps vertical que le poète découvre quand il refuse le temps horizontal, dit-il, c'est-à-dire le devenir de la vie, le devenir du monde » p. 228.

<sup>106</sup> KANAFĀNĪ (Ġassān). *L'Aveugle et le Sourd*. Dans al-ʿĀṭār al-kāmila, Beyrouth, Muḥassasat al-abḥāṭ al-ʿarabiyya, 1972. p. 473.

<sup>107</sup> KANAFĀNĪ (Ġassān). *Ce qui vous est resté*. Dans al-ʿĀṭār al-kāmila, Beyrouth, Muḥassasat al-abḥāṭ al-ʿarabiyya, 1966.

facteur privilégié qui ne cesse de réclamer cette nouvelle situation. Tout le monde romanesque se construit au rythme du temps qui ne cesse de « battre » plusieurs choses à la fois. L'horloge suspendue au mur dans la chambre de Maryam répond par ses battements non seulement à l'état d'âme de cette femme, mais elle guide aussi ses songes et teinte par son rythme les événements qu'elle vit. Maryam est la plus poursuivie par la marche du temps qui ne cesse de la menacer, l'horloge devient un être qui vit avec elle et guide ses songes : « C'est seulement lorsque la porte se ferma, que j'entendis l'horloge battre huit coups, comme si elle frappait à la porte une deuxième fois » (p. 179). Elle se mêle ainsi à la solitude et au tourment de l'attente dont l'évocation obéit au passage du temps, et devient un facteur qui fait « battre » tout l'univers de Maryam ; son cognement amène le pas de Ḥāmid et le mouvement de l'embryon qui « bat » dans son ventre. le départ de Ḥāmid : « Je ne peux pas, je ne peux pas, ses pas « battent » dans ma tête... » (p. 220).

« Tu es (Zakariyya) tout ce qui me reste ...toi qui es si loin, tu es pourtant dans mon lit...Tu me laisses seule à compter ces pas métalliques et froids qui battent contre le mur. Battent. Battent. Battent dans ce cercueil en bois accroché en face du lit » (p. 170).

Par son écoulement audible et sensible, le passage du temps s'effectue sous les yeux de Maryam et par suite, sous ceux du lecteur devenu spectateur. Cet écoulement porteur d'une voix fait de lui un temps théâtral où « les secondes s'écoulent effectivement sans réversibilité,... »<sup>108</sup> (p. 124). Il accentue la solitude de Maryam en lui rappelant l'absence de Ḥāmid d'une part, la trahison de Zakariyyā, de l'autre. La froideur qui caractérise sa marche s'assimile à l'état d'âme de ce personnage rongé par la douleur. L'horloge n'est plus un simple objet, mais devient lieu de mort, cercueil (načš), et sa voix est différente de celle du temps quotidien : « Depuis ce jour, elle est resté accrochée là à battre ses coups métalliques comme les coups d'une béquille sur le sol,

---

<sup>108</sup> VILLIERS (André). *La psychologie de l'art dramatique*. Paris, Librairie Armand Colin, 1951, p. 124.

sans arrêt. Elle bat. Bat. Bat. Zakariyyā, elle bat » (p. 171). Elle est la seule présence qui reste à Maryam après le départ de Ḥāmid. Elle est lieu du passage du temps qui n'est ni fuite ni écoulement, mais acquiert le rythme des « pas froids » qui répondent à la marche de Ḥāmid dans le désert, et devient le miroir dans lequel ce voyage se reflète et se mesure, traînant la tristesse et la douleur : « Il est loin maintenant. Il marche depuis au moins trois heures. Je compte ses pas un à un comme ces battements métalliques étouffés sur le mur en face de moi, les battements d'un cercueil » (p. 172). Cet « étouffement » qui caractérise la marche du temps correspond à la nature du voyage qu'entame Ḥāmid dans la désert : « Et il marche, dit le désert, ... un voyage mêlé de colère, de tristesse et d'étouffement et peut-être de la mort » (p. 172). Et correspond à la distance parcourue dans le désert.

« la béquille s'arrêta brusquement, un seul moment puis sonna neuf fois. Il a marché pendant trois heures » (p. 173).

Le temps est le facteur qui sonne la douleur, le danger et la vie à la fois. Même si Maryam peut oublier Ḥāmid pour un moment comme pendant la rencontre de Zakariyyā, les battements sont là pour la ramener à ses songes, seul moyen qui lui reste pour poursuivre les traces de son frère et estimer la distance qu'il parcourt dans le désert. Il joue un rôle de fil détecteur de la quête : « il se tourna de l'autre côté et se tût ; La chambre paraissait alors de nouveau abandonnée, cette voix monotone de battement continu qui tourne et heurte ma tête de tous les côtés » (p. 183).

Le temps chez Kanafānī est un signe événementiel. Il revêt l'importance de l'événement et le caractérise : La mort de la tante s'accompagne d'un seul « battement », signe décisif et marque d'arrêt. Il répond à cette fin par la dureté et le handicap « mutilé et sévère », et aussi par une impression de toucher à la fin « nous paraît un dernier pas » : « elle sentit profondément cela, ce seul « cognement » mutilé et sévère, nous paraît un dernier pas » (p. 174).

Alors que Maryam vit au rythme des battements de l'horloge, Ḥāmid se détache de sa montre, puisqu'il trouve que le temps n'a aucune importance dans cet immense désert où « seuls l'obscurité et la lumière comptent ». Celle-ci se perd avec l'éloignement de

Ḥāmid alors « que son seul rôle dans l'existence est de renseigner devant le véritable temps qui résiste sans geste ni voix » (p. 190). Depuis cette séparation, Ḥāmid ne se sent plus enchaîné par ces « deux petites aiguilles », et la montre lui « paraît » sur le galet froid « la seule chose dans ce monde qui sort du temps réel ».

Se détacher de la montre est dans ce cas signe de libération du passé qui ne cesse de mortifier Ḥāmid. C'est à partir de ce moment que Ḥāmid rentre dans un nouveau temps ; celui qui engendre le changement.

Le temps s'apparente au silence qui possède au fond une voix.

Dans *De retour à Hayfā*<sup>109</sup>, le temps est un facteur essentiel dans l'action des personnages. Le retour de Ṣafīyya et Saʿīd à Ḥayfā pour retrouver leur fils, se fait en même temps pour retrouver le passé et lorsqu'ils échouent, ils découvrent leur illusion et se détournent vers le futur » (p. 62).

Dans *De retour à Hayfā*, Kanafānī choisit un moment décisif à travers la rencontre de Ḥaldūn/Dov et de ses parents, qui s'inscrit dans un temps de surprise et de découverte douloureuse. Bien qu'il n'ait pour durée que celle d'une soirée, et peut-être encore moins, ce temps s'avère très fort car c'est celui de l'écroulement d'un rêve de vingt ans. Tout se décide pour Ṣafīyya et Saʿīd en l'espace de quelques heures, le temps de voir Ḥaldūn/Dov et d'entendre son discours. Le passé est brusquement rejeté et même regretté, et le présent ouvre sur une phase d'éveil et de changement qui remet en cause le rêve, la parenté, la patrie, jusqu'à Ḥaldūn lui-même : « Qu'est ce que la patrie ? S'interroge Saʿīd » (p. 405). Et en réponse à sa femme, il répète : « Qu'est ce que la patrie ? Ḥaldūn ? Nos illusions ? La parenté ... » (p. 405).

La force de l'écriture kanafanienne réside dans cette rencontre de différents temps que nous venons de voir. Le passé et le présent sont le moyen qui ouvrent sur le futur. L'écriture porte encore le passé, non pour le conserver, mais pour briser ses chaînes et pouvoir s'inscrire dans le futur qu'elle organise et prépare à partir du présent.

---

<sup>109</sup> KANAFĀNĪ (Ġassān). *De retour à Ḥayfā*. Dans al-ʿāṭār al-kāmila, Beyrouth, Muʿassasat al-abḥāṭ al-ʿarabiyya, 1969.



### Le temps de la quête

Si la quête est différente d'une œuvre à l'autre, le temps doit être sûrement propre à chacune, car il dépend de sa nature. Dans l'œuvre de Kanafānī, la quête dépend de deux temps différents : le passé et le présent qui doivent ouvrir sur un futur meilleur. Le passé est présent à travers le souvenir ; il emprisonne le personnage puisqu'il le hante. Il rentre ainsi dans une quête intérieure, alors que le présent s'évoque davantage comme un temps qui produit l'action et essaie de combler aux failles du passé.

La quête peut être réduite à la fuite que plusieurs Palestiniens ont pratiquée, comme dans *Des hommes dans le soleil*.<sup>110</sup> Dans le voyage « quête » des quatre personnages, le temps s'annonce comme une contrainte, puisqu'il « menace d'étouffement et de mort. » Il s'inscrit dans le sort de ces personnages et sa nature se repère dans les moments climatiques : « la chaleur couvre les moments de la journée dès le matin »; la nuit s'avère obscure, elle est : « sans lune et les coins du désert sont silencieux » (p. 147), et le soleil émet une chaleur brûlante : « Au milieu du ciel, le soleil trace dans le désert un grand dôme de feu blanc et le fil de poussière projette une ardeur aveuglante » (p. 131). Mais le temps le plus important est celui qui correspond à la présence des quatre personnages dans la citerne. Il détermine l'aboutissement du voyage. Il est ainsi arme à double tranchant : soit il est respecté, et alors la fuite aboutit ; soit il ne l'est pas et peut conduire à la mort. Dès le commencement du voyage, le temps menace la quête et détermine son aboutissement. Son écoulement traduit la nature de la voie qu'elle emprunte. C'est ainsi qu'il acquiert une valeur précieuse bien qu'il menace d'un sort tragique. Il se morcelle en se réduisant à quelques minutes comptées plusieurs fois : « Avant la frontière, à Safwān, dit Abū al-Kayzurān aux quatre personnages, vous allez rester dans la citerne, je vais descendre pendant cinq minutes après les frontières de cinquante mètres, vous monterez au dessus. Et lorsque nous arrivons à celles du Koweït,

---

<sup>110</sup> KANAFĀNĪ (Ġassān). *Des Hommes dans le soleil*. Dans *al-ʿāṭār al-kāmila*, Beyrouth, Muʿassassat al-abḥāṭ al-ʿarabiyya, 1963.

nous répéterons la scène pour cinq autres minutes » (p. 98). Il se réduit à quelques minutes, celles de la présence des quatre personnages dans la citerne, qu'on doit surveiller et compter, et se mesure au degré de patience et d'endurance de Marina, AsCad et Abū Qays à l'intérieur de la citerne. Mais l'écoulement de ces minutes devient le temps d'une agonie plutôt que celui d'une délivrance. Abū Qays compte de un à soixante pendant six fois, mais la dernière, il a compté « très lentement ». Cette lenteur, si elle traduit la fatigue de Abū Qays, traduit surtout la charge de chaque minute. Le passage d'une seule décrit le temps de toute une endurance dans la chaleur et l'obscurité. Plus le voyage dure, plus le temps devient objet de vigilance, il se fragmente en plusieurs unités : « je jure sur mon honneur, dit Abū al-Kayzurān aux autres, six minutes ! regarde la montre AsCad. Exactement six minutes ! Regarde ! Tu ne veux pas regarder ! Je vous l'ai dit dès le début, vous croyez que je vous ment...voici la montre ... Regarde....Regarde » (p. 122).

Mais cette valeur temporelle trouve place aussi dans l'écriture ; celle-ci, si elle peut s'ouvrir sur un autre temps, le fera à travers lui. Ainsi, elle ne cesse de le « mâcher » pour pouvoir s'en débarrasser et faire son entrée dans un autre : « Abū Qays dit : - six minutes...je comptais le temps de un à soixante. Une minute, c'est comme ça que j'ai compté...j'ai compté six fois... la dernière fois, j'ai compté très lentement » (p. 123). Le temps le plus important dans cette fuite est celui de la présence des personnages dans la citerne, celui de l'étouffement.

Si Kanafānī choisit cette nature temporelle pour marquer le voyage, c'est pour condamner la fuite, et montrer qu'elle n'est pas la solution. Bien au contraire, elle n'amène que l'échec et la perte. Sa fragmentation et sa mesure précise, marquent l'agonie de ces personnages et vont de pair avec l'approche de la mort. Mais l'écriture en fait un moyen bien différent, car s'il montre la fin du voyage et l'attente de ces personnages qui ne donnent que sur la béance, il marque la fin de l'erreur et le début de l'éveil qui engendrent d'ailleurs l'interrogation ultime prononcée par Abu al Kayzurān et reprise par le désert : « Pourquoi n'ont-ils pas frappé sur les parois de la citerne ? » Cette interrogation montre aux Palestiniens la voie de la délivrance puisqu'elle incite à

« frapper sur les parois de la citerne », et par suite sur toutes les portes pour échapper à l'échec et à la perte.

Cependant cette nature temporelle s'impose au personnage tant qu'il choisit la fuite et devient le moyen qui fait son sort tragique. Ce temps qui sonne l'erreur qui réside dans le choix de la délivrance personnelle.

Le passé qui ne cesse d'enchaîner le personnage kanafanien, rappelle le temps faulknerien où :

« Le passé n'est pas ce passé temporel qui n'est plus et dont on peut simplement se souvenir, il est quelque chose qui est là, maintenant, il est présent au sens propre aussi bien que passé ; en tant qu'il est inséré dans le temps, il fut et est donc passé au sens ordinaire du mot, mais en tant qu'il subsiste, il est présent ». <sup>111</sup>

Mais ce qui diffère pour les deux auteurs, c'est le comportement ou le « destin » du personnage. Car chez Faulkner, le personnage « avance, mais à reculons » alors que chez Kanafānī, il doit avancer pour se défaire des chaînes du passé. Kanafānī écarte le passé non pas pour l'effacer, mais pour en faire une force et un élan en vue de préparer le futur.

Dans *l'Amant*<sup>112</sup>, Kanafānī fait du temps un lieu privilégié et essentiel pour l'action militante. La narration remonte l'échelle temporelle à la recherche de l'unique événement, celui qui tourne autour du héros. Ce temps paré d'actions héroïques est sûrement celui que Kanafānī recherche et veut y inscrire ses héros. L'Amant/Qāssim/<sup>c</sup>Abd al-karīm échappe à toute force que ce soit pour devenir l'histoire légendaire que tout le monde échange. On ne peut le saisir ni le connaître, on peut que parler de lui lorsqu'il s'absente.

---

<sup>111</sup> POUILLON (Jean). *Temps et roman*. Paris, Gallimard, 1946, p. 219.

<sup>112</sup> KANAFĀNĪ (Ġassān). *L'Amant*. Dans al-ʿĀṭār al-kāmila, Beyrouth, Muṣassasat al-abḥāṭ al-Carabiyya, 1972.

Dans cette « épopée » où Kanafānī remonte au temps de la colonisation britannique<sup>113</sup>, l'ordre des événements s'inverse. Le roman part du dernier événement pour aboutir au tout premier, et c'est ainsi que le passé se déroule devant le lecteur et devient actuel. Cette remontée du fil du temps joue deux rôles : elle permet d'une part, l'ouverture du roman, resté en attente d'événements à venir ; et montre que l'itinéraire du héros reste à poursuivre, de l'autre. L'arrestation de Qāssim / l'Amant, est placée au début de la chaîne événementielle alors qu'elle est en vérité le dernier événement. Dans ce monde où l'histoire se poursuit en remontant l'échelle temporelle, la narration alterne sans arrêt d'un personnage à l'autre ; le héros épique, l'Amant qui symbolise le héros palestinien, reste à jamais insaisissable. Il échappe partout à quelque force que ce soit. Kanafānī dote à travers lui l'homme militant d'une capacité singulière et d'une grandeur inaccessible. On peut s'élever, recourir à tous les moyens pour l'atteindre, mais il reste toujours au dessus. Tout s'enchaîne dans le roman, mais la force militante même tombée dans les chaînes, finit par les briser. Le discours commence par là où il finit. L'on peut terminer le roman, mais le champ de la parole reste toujours ouvert, comme d'ailleurs celui de l'action. Et les événements remontent dans le temps pour ne jamais finir, pour échapper à l'oubli. Le roman se crée donc à partir de la fin (qui n'est pas la vraie fin), et c'est de là qu'il tire sa multiplicité.

Dans les romans de Dib, le temps est un facteur qui contribue essentiellement à l'inassouvissement de toute recherche. C'est souvent un présent qui menace par le tourment et l'angoisse. Son passage n'est pas non plus écoulement, ni fuite comme l'on vient de voir chez Kanafānī, mais retour qui amène le vide et accentue la durée de la quête.

---

<sup>113</sup> Kanafānī évoque en effet des événements qui s'inscrivent dans le temps de la colonisation britannique à travers le personnage du capitaine Blake.

### Le retour nocturne

Chez Dib, le temps acquiert comme la quête une dimension douloureuse. *La danse du roi*<sup>114</sup> et *Habel*<sup>115</sup> sont marqués par le retour qui n'amène que le vide. Dans les mêmes lieux, la montagne dans *La Danse du roi*, et le carrefour dans *Habel*, les mêmes nuits reviennent pour agacer encore le personnage, pour le menacer de danger, voire de mort. Ce temps sombre et opaque couvre le personnage sans jamais lui dévoiler la lumière du jour ni la progression de sa quête. Il se répète uniquement pour lui montrer que « les choses sont les mêmes. » Ainsi, il doit sa vie à la durée de la quête. Sa présence et son évocation n'importent que dans le cadre de son déroulement. Il ne se mesure pas heure par heure, mais soir par soir, nuit par nuit ; « par bloc » nous dirait Edgar Morin. Il se mesure surtout par rapport à la quête ; à la marche des personnages dans *La Danse du roi* : « le soleil commence à descendre ! je lui crie. On fera bien de se préparer à continuer ! dit Arfia à Slim. » (p. 96) Ou encore : « La nuit ne va pas tarder à tomber ! On n'a pas le choix ! Il faut sortir de cette montagne ! » (p. 97)

Dans *Habel*, l'attente du héros parle des soirs qui se succèdent parce que son attente ne mène à rien et les marcheurs de *La Danse du roi* parlent de la nuit parce qu'ils ne trouvent pas une cache : « Depuis deux soirs que je débouche du métro, que je me plante à ce carrefour, que j'attends. C'est le deuxième soir. Que j'attends de voir ce qui va se passer » (p. 23). Ce temps qui s'avère stérile et sans fin, devient plus un obstacle qu'un facteur de solution.

L'insistance de Habel sur le nombre de soirs justifie la durée de la quête. Plus la quête dure, plus le temps se multiplie, et plus le texte se développe. La multiplication du temps rime avec l'absence d'événements et le vide : « Je reviens à ce carrefour, je rôde, soir après soir. Rien n'arrive, rien ne se passe » (p. 43). Et lorsque l'attente s'avère

---

<sup>114</sup> DIB (Mohammed). *La Danse du roi*. Paris, Le Seuil, 1968.

<sup>115</sup> DIB (Mohammed). *Habel*. Paris, Le Seuil, 1977.

inutile, le temps s'évoque par sa simple évocation comme s'il « s'évanouit » avec l'évanouissement de la quête ». <sup>116</sup>

Dans *Les Terrasses d'Orsol*<sup>117</sup>, le temps se morcelle selon les étapes de la quête. Le jour se présente sous la forme de différents moments qui correspondent au déplacement du narrateur à la fosse, et au temps qu'il passe devant eux : « J'y retourne, je ne peux pas y tenir, je cours à la fosse comme si je devais encore m'assurer de sa réalité... » (p. 82). Et la nuit s'ancre dans ces moments de réflexion douloureuse et d'agitation. D'ailleurs son évocation se fait en rapport avec l'état du personnage « quêteur » : « La nuit acquiert l'agitation et l'inquiétude du personnage que lui dicte la découverte de la fosse. Elle se remplit de « tintamarre », de « clameurs » et de « giques de sauvages » ; « Quelle nuit que la nuit que je viens de passer ! dit-il, pleine de tintamarre, traversée de clameurs, de giques de sauvages,... ; » (p. 10). Bien que la lumière soit présente, les ténèbres restent « menaçantes » comme dans *La Danse du roi* et *Habel* : « Les avalanches de lumière ...que je me sente cerné par ces menaçantes ténèbres. » (p. 16) Moment du « songe et de la réflexion », la nuit est encore ici le temps où la quête prend forme : « La nuit tombe, je réfléchis, je songe au sinistre lieu, dit Ed » (p. 26), mais rien ne se passe bien que le temps s'écoule : « Les minutes passent, n'apportent aucune réponse » (p. 27).

La durée de la quête entraîne la fusion du temps ; la nuit devient jour et le jour nuit. Le temps se bouleverse comme l'espace, et parfois se fige et perd toute importance pour laisser le champ libre à la quête tant elle brûlante et insistante.

De cette façon, l'écriture porte le temps comme inconstance, elle le met en évidence parfois, et l'omet, d'autres fois. Ainsi, il n'est plus un temps réel, mais correspond aux moments de la quête et se représente pour son déroulement.

---

<sup>116</sup> MORIN (Edgar). *Introduction à la pensée complexe*. Paris, ESF éditeur, 1990.

<sup>117</sup> DIB (Mohammed). *Les Terrasses d'Orsol*. Paris, Sindbad, 1985.

## (1) La nuit « obstacle »

La multiplication des nuits rime dans les deux romans avec l'absence d'événements. Le rôle essentiel du temps est de se joindre aux autres difficultés que rencontre la quête pour lui présenter plus d'entraves.

Dans *La Danse du roi*, la nuit pèse aux personnages dès le début de l'histoire, et on cherche à le dépasser par tous les moyens comme par exemple, la comédie de Slim et Bassel : « Nous deux , Némiche et moi, nous les regardons faire les clowns. Ca nous aidait à passer le temps » (p. 19). Elle s'étale, et on ne songe qu'à la dépasser pour retrouver le jour ; mais la levée du jour elle-même se révèle douloureuse au lieu d'être répit : « Alors je souffre, dit Arfia, de ce jour qui se lève, plus que de tout le reste » (p. 54). Elle n'amène que des hallucinations et des visions noires ; Slim croit voir des corbeaux qui vont l'attaquer. Et lorsque la matinée inonde les lieux par sa « lumière de lait », elle amène avec elle une durée exceptionnelle : « Un moment se passe, pour Arfia, long comme un voyage au bout du monde » (p. 59). Mais cette durée est au fond très chargée ; elle est le signe d'un événement qui se prépare. Elle annonce dans tous les cas, la mort : « Il me semble, reprend Arfia, que quelque chose est en train d'arriver. ça tape dans l'air, dans le roc, dans mon cœur ; puis ça lance un cri. Ils filent par moments, les cris, comme d'un oiseau. C'est la mort qui s'approche ? » (p. 59).

L'approche d'une nouvelle nuit n'amène rien de nouveau comme dans *Habel* ; elle est pareille aux autres et ne fait que revenir : « Je pense : voici un soir de plus qui tombe, et je me dis que ce sera un soir comme les autres, dit Habel » (p. 95). Son retour renouvelle la marche, donc, la quête de la cache, et l'attente pour Habel.

Le retour est un « rendez-vous avec la mort » aussi bien pour les personnages de *La Danse du roi* que pour Habel. Dans ce premier, La nuit n'est plus un facteur externe qui agit par la fuite ou par la durée, mais devient un agent qui pénètre le corps et l'affecte comme le font le froid et les épines : « La fin de la nuit nous fait toujours mal, dit Bassel » (p. 36) ; ou Slim qui s'écrie : « On ne se sentait plus, il avait raison. La nuit, elle vous entraine dans la peau, il n'y avait que de la nuit en vous. Que de froid. » (p. 36) « La nuit ! Le froid ! Des paquets d'épines dans les pieds ! » (p. 37). La douleur de Slim qu'il

croit venir de la montagne, provient de la nuit : « C'est la nuit qui tombe, lui dit Arfia, c'est elle qui te donne cette saleté » (p. 101). Cette nuit longue, lourde, qui pèse et fait mal, « colle après » les personnages pour les alourdir encore plus, et rallonge leur marche. Elle les détourne ainsi de leur but et « embrouille » la voie de leur quête : « Cette obscurité, ce froid, près ou loin, ça embrouille tout » (p. 41). Son retour est une arrivée fantomatique qui ravage tout, couvre de douleur jusqu'à la meurtrissure, et ne laisse derrière elle que « la danse frénétique du vent » : « Voilà que la nuit tombe ! je dis, dit Arfia. Il recommence (Slim) à se battre les côtes des deux bras pour se tenir chaud. Il regarde toujours ce pays sur lequel la nuit se jette. Elle a déjà fait disparaître les fonds, et elle va tout gober. Il regarde ça, et moi aussi, je regarde ça, cette espèce de mort, et je ne pense à rien, les choses sont toujours ce qu'elles doivent être, jamais autrement. Et la nuit se referme sur nous, et la montagne avec elle, et là tout ce noir ne demeure que la danse frénétique du vent, ce vent fou qui nous acclame et ne sait rien faire d'autre » (p. 98).

La nuit, temps opaque et lourd, enveloppe le personnage non pas pour le protéger et le soulager, mais pour l'angoisser encore plus et lui montrer que les choses sont toujours identiques. Et si elle amène quelque chose, ce serait une « .. , danse frénétique du vent, ce vent fou qui nous acclame, dit Arfia, et ne sait rien faire d'autre » (p. 98). Danse du vide dans le vide qui fait écho avec la solitude féroce qu'affronte Habel et peut-être « tout nu » chaque soir, l'agitation et la vibration corps et âme de Ed, le délire de Slim et la danse ultime de Wassem. Et ce n'est que vers la fin de *La danse du roi* que son écoulement commence, celle-ci n'est qu'un signe de renouvellement de la marche : Arfia se rend compte de la distance qui lui reste à parcourir : « Le temps s'écoule, dit-elle à Wassem, j'ai encore du chemin à faire ! Si je ne veux pas arriver trop tard, comme toi en venant ici, il faut que ... ah ... » (p. 125).

Mais le thème du retour chez Dib ne concerne pas que le temps, il s'élargit à bien d'autres objets, c'est pour cela qu'il nous retient. Il s'avère en effet que l'écriture dibienne pratique des « retours » incessants à plusieurs niveaux : les personnages par exemple incarnent ce thème de retour d'un roman à l'autre : Omar, personnage du *Métier*



à tisser<sup>118</sup>, se retrouve dans *L'Incendie*<sup>119</sup> ; Kamel Waêd et d'autres figurent dans *Dieu en Barbarie*<sup>120</sup>, et dans *Le maître de chasse*, (finir). De même, la ressemblance que l'on peut trouver au niveau des noms de certains personnages comme Hellé dans *Cours sur la rive sauvage* et Lily dans *Les Terrasses d'Orsol*, peut être signe du retour du même personnage avec une modification du nom.

La quête obéit elle aussi à ce mouvement ; celle de la liberté, de l'identité, du déchiffrement, revient d'un roman à l'autre sous une nouvelle forme. *Habel*, *Les Terrasses d'Orsol*, *Le maître de chasse*, *La Danse du roi* ou encore *Cours sur la rive sauvage*, tournent autour de ces thèmes. Mais chacun emprunte une histoire et une voie de la quête propres.

Pendant ces différents retours sont gouvernés par un autre plus important, celui de l'écriture. Dans ce mouvement, l'écriture part en effet non pas pour se disperser, mais pour faire la boucle sans renoncer à continuer son développement. Elle pratique ainsi plusieurs retours, y compris son propre mouvement. Que signifie alors ce mouvement circulaire ?

La quête qui nous a préoccupé jusqu'ici, et fait l'élan et le développement de l'écriture, nous permet de voir dans ce tracé, un geste. Geste d'union, d'amour et de nostalgie ? Ou celui de refus de l'éloignement et de l'exil ? Cette quête qui provoque le départ de l'écriture reste toujours à poursuivre, et par conséquent, provoque cette voie qui ne fait que tourner autour du même but. Nous verrons plus loin que son retour est encore plus douloureux, puisqu'elle revient au songe, son point de départ, pour continuer l'interrogation et essayer de suivre un autre mouvement en vue d'une ouverture et peut-être, un point d'arrivée !

Ce retour témoigne d'une écriture « infinie » chez Dib. En achevant la lecture d'un roman, on croit que l'histoire est finie, mais elle renaît dans un autre roman par le retour

---

<sup>118</sup> DIB (Mohammed). *Le Métier à tisser*. Paris, Le Seuil, 1973.

<sup>119</sup> DIB (Mohammed). *L'Incendie*. Paris, Le Seuil, 1954.

<sup>120</sup> DIB (Mohammed). *Dieu en Barbarie*. Paris, Le Seuil, 1970.

des mêmes personnages et des mêmes thèmes. La présence des mêmes personnages d'un roman à l'autre, si elle explique la continuité de l'écriture dibiennne, est aussi signe de leur immortalité, et de la multiplicité de leur rôle. Cette vie fait de l'œuvre de Dib (du moins les romans qui « se reprennent »), une vaste scène où les mêmes acteurs accomplissent leurs rôles dans l'espace et le temps. Car si les mêmes personnages reviennent, même si leurs rôles changent, c'est pour jouer un rôle.

Une illustration schématique nous donne les tableaux suivants :

Les mêmes personnages	Romans
Omar	<i>La Grande maison, Le Métier à tisser</i>
Kamel Waëd, Jean-Marie Aymard, Dr Berchig, Hakim Madjar, Marthe	<i>Dieu en Barbarie, Le Maître de chasse</i>

Les mêmes lieux	Romans
La terre algérienne	<i>La Grande maison, Le Métier à tisser, L'Incendie, Dieu en Barbarie, Le Maître de chasse</i>

Les mêmes thèmes	Romans
La quête d'une libération	<i>La Grande maison, Le Métier à tisser, L'Incendie, La Danse du roi</i>
La quête d'une réponse	<i>Le Maître de chasse, Cours sur la rive sauvage, Qui se souvient de la mer, Les Terrasses d'Orsol, Habel</i>

Cette « récursion »<sup>121</sup> que trace l'écriture peut expliquer les secrets de l'œuvre dibienne. Dans ce mouvement qui fléchit et renonce à la ligne droite, résident l'abatement et la brisure que l'on trouve chez certains personnages. Ceux de *La danse du roi* par exemple, Slim et Wassem par exemple, Ce mouvement qui dure, provoque le vertige comme dans *Les terrasses d'Orsol* pour Ed, dans *Habel*, pour le héros, ou dans *Cours sur la rive sauvage*, pour Iven Zohar. L'écriture ne se ferme que sur cette douleur

---

<sup>121</sup> Nous empruntons ici ce terme à Edgard Morin.

de la quête qu'elle poursuit. Et lorsqu'elle revient, elle ne trouve ni l'objet d'amour dans Radia/Hellé ou Sabine/Lily ni le lieu d'origine qui reste loin et ravive la douleur de l'exil comme chez Habel, ni une signification aux mots qu'elle véhicule. Tout cela impose l'interrogation suivante : ce mouvement, n'est-il pas celui du monde ? De l'existence que l'on découvre parmi les trois principes d'Edgar Morin sous l'appellation de « récursion organisationnelle. » où « chaque moment du tourbillon est à la fois produit et producteur<sup>122</sup> » (p. 99). Par définition : « Un processus récursif est un processif où les produits et les effets sont en même temps cause et producteurs de ce qui les produits, nous dit Edgar Morin » (p. 100).

Tant que la quête n'aboutit pas, tant que la récursion reste le mouvement de l'écriture, elle devient rythme de l'œuvre et gouverne tous les autres rythmes.

Ainsi, le temps dans l'œuvre de Dib revêt la nature de la quête. Il est non seulement un facteur qui l'entrave et empêche son aboutissement, mais acquiert aussi son retour vide et agaçant.

Dans l'œuvre de Kanafānī, il y a une nature temporelle propre aux différentes phases de la vie du peuple palestinien. Si le passé se caractérise par la menace et l'étouffement, le présent doit « battre » l'action et la vie et le futur doit amener l'affranchissement.

#### La quête de la « verticalité »

« Le temps est un ordre et n'est rien autre chose. Et tout ordre est un temps. Et c'est ce temps vertical que le poète découvre quand il refuse le temps horizontal c'est-à-dire, le devenir de la vie, le devenir du monde ». <sup>123</sup>

---

<sup>122</sup> MORIN (Edgard). Op. cit. p. 33.

<sup>123</sup> BACHELARD (Gaston). *Le droit de rêver*. Paris, P.U.F, 1970, p. 226.

Le temps horizontal que Kanafānī refuse est bien celui de la passivité et de l'attente vaine. La quête de la « verticalité » commence par briser les chaînes du passé et stimuler le présent pour préparer son entrée dans un futur meilleur. Elle trouve désormais ses racines et ses élans dans le présent. Parmi ses signes, le redressement en est un des plus importants.

#### (1) Le redressement

Cet état auquel aspire l'œuvre kanafanienne touche aussi bien le niveau physique que moral. Les deux scènes de la vengeance de Maryam et son frère Ḥāmid dans *Ce qui vous est resté*, reposent, dans l'acte qu'ils accomplissent, sur un affrontement par la force et un redressement physique. Ḥāmid domine son adversaire : « Au moment où je le tenais, dit-il, par le bras en me mettant sur lui, je sus que j'étais plus fort que lui » (p. 205). Et Maryam affronte Zakariyyā et finit par le tuer : « Nous nous sommes jetés en même temps en nous fixant dans les yeux, dit-elle » (p. 230). Mais derrière ce redressement physique réside un autre, plus fort et plus profond, c'est la volonté qui est source de force et amène à cet acte. Il a fallu une longue endurance pour que ces deux personnages atteignent cet état qui ouvre sur un temps nouveau.

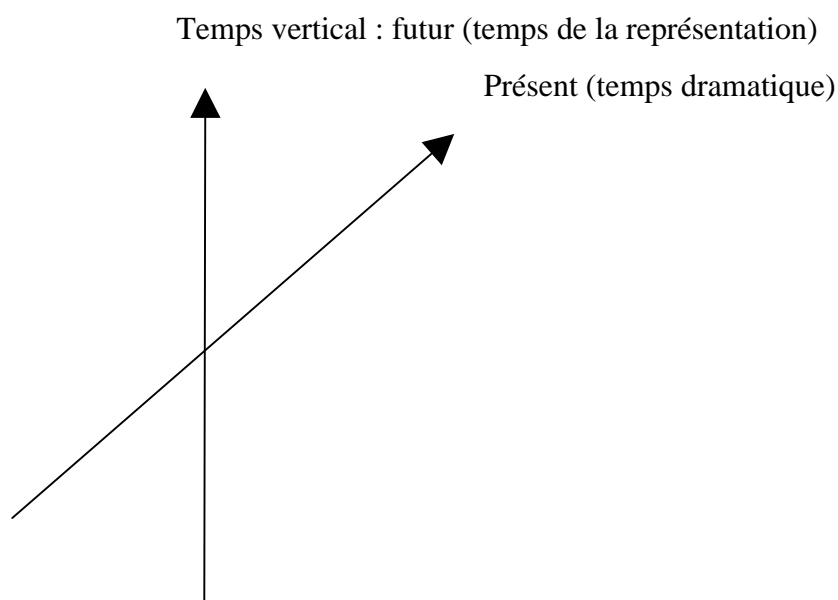
Cet état définit aussi celui de Abū Saḥd dans *Umm Saḥd*. A la suite de l'entraînement des enfants des camps, cet homme a changé, il « a changé depuis ce moment, c'est ce que Umm Saḥd m'avait dit, « bien sûr » elle dit : « la situation n'est plus la même, il m'a dit que la vie a un maintenant un goût, seulement maintenant » (p. 334). Plusieurs choses se sont modifiées chez Abū Saḥd. Son état s'est beaucoup amélioré, il « regarde le camp d'une autre façon, lève la tête, voit clair maintenant », et « marche comme un coq ». La fierté et l'espoir que lui offre ce spectacle, redonnent à Abū Saḥd sa force et son redressement. L'état de cet homme décrit un changement dans son entourage et dans tout le camp ; Abū Saḥd n'est d'ailleurs plus le même. C'est une nouvelle étape dans la vie des habitants des camps.

Cependant le redressement réside aussi dans l'éveil de <sup>c</sup>Āmir et Abū Qays dans *L'Aveugle et le Sourde* qui se libèrent des fausses croyances et du grand mensonge qu'est <sup>c</sup>Abd al-<sup>c</sup>Āṭī, auquel ils ont rattaché tous leurs rêves. Depuis la découverte de ce mensonge, <sup>c</sup>Āmir et Abū Qays acquièrent une conscience qui leur permet de sentir et de comprendre le monde. Ils dépassent leur handicap et affrontent le monde avec leur volonté, et se dressent contre tout mensonge. Leur réaction décrit ainsi le commencement d'un temps différent du passé ; c'est celui du redressement contre toutes les fausses croyances comme par exemple la réaction de <sup>c</sup>Āmir face à la nouvelle de la femme qui a pu enfanter après dix années de stérilité grâce à ce saint. <sup>c</sup>Āmir n'hésite pas à dire à Ḥimdān « qu'elle a trompé son mari » car « le saint n'est qu'un champignon. »

L'image paroxystique illustrant cette verticalité réside dans *L'Amant*. Le héros devient symbole mythique à travers ses actions révolutionnaires. L'Amant/Qāssim mène un itinéraire de fuite, devient insaisissable et se dresse contre tout piège et tout obstacle. Dans ses actions hors de pair comme sa marche sur le feu, ses différentes caches, il devient « prophète », « fou », « géant », et « illusion ». Il est présent quand il s'absente et absent quand il se présente, il est partout et nulle part.

Ce sont ces moments précieux où l'acte militant et révolutionnaire se met en scène, qui portent le temps nouveau chez Kanafānī. Ainsi, la verticalité temporelle fonde la quête dans l'œuvre de Kanafānī, et porte sa dramaturgie.

La représentation graphique de ces différents temps kanafaniens nous donne le schéma suivant :



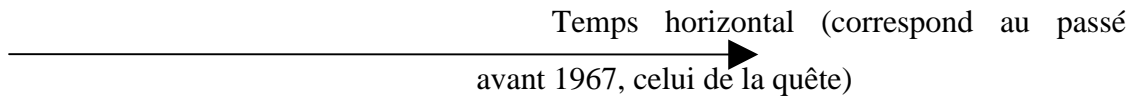
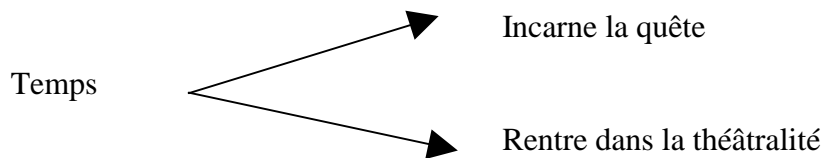
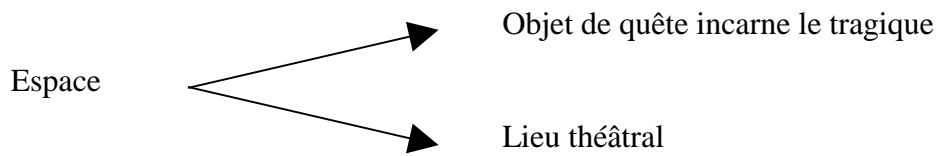


Illustration schématique

Spatialité et Temporalité



**TROISIEME PARTIE :**

**SCENOGRAPHIE ET DRAMATURGIE**



De l'espace et du temps, nous venons à la scénographie et à la dramaturgie. Deux composantes fondamentales du théâtre, et donc très liées à la théâtralité du roman. Quel est leur rôle dans la quête et la théâtralité ? Pour répondre à cette interrogation, nous choisissons de voir dans un premier lieu la présence scénique dans les romans, ensuite, la mise en scène, et enfin, la portée dramatique.

## *CHAPITRE I : La scène entre quête et théâtralité*

Comment la scène peut-elle se situer par rapport à la quête et à la théâtralité ? Nous signalons dès à présent que les scènes que nous relèverons ici, ne seront pas nécessairement théâtrales. Parmi les moments romanesques qui figurent dans les deux oeuvres, certains tendent, par la façon dont l'auteur les présente, vers la théâtralité. Nous allons procéder par éclatement, des scènes les moins théâtrales aux scènes les plus théâtrales.

La scène diffère dans les romans de Kanafānī et dans ceux de Dīb dans le sens où chacun des deux auteurs met davantage l'accent sur un aspect que sur un autre. Bien que la quête reste la composante fondatrice des deux oeuvres, Kanafānī, dans la construction de la scène, met l'accent plus sur le militantisme qui reste toujours une forme de recherche d'affranchissement et de liberté.

### Entre éveil et militantisme

Le réalisme qui marque l'oeuvre de Kanafānī va de pair avec le militantisme de l'auteur lui-même, et de ses personnages. Partageant la défaite de son peuple, Kanafānī cherche à travers son écriture à l'éveiller et à le sortir de sa passivité. Il part de son vécu dans sa force comme dans sa faiblesse, et l'engage dans la voie de l'action ; tout son art exprime donc ces deux côtés qui sont finalement les deux forces de son écriture. Il les rapporte avec fidélité, et parfois nous représente certains états et certains moments qui constituent le côté scénique du roman.

### De la scène à l'éveil

Ces moments qui peignent le vécu palestinien, deviennent pour l'auteur, le lieu de l'incitation à l'éveil et à l'action. Ainsi, Il nous fait assister dans *L'Aveugle et le Sourd*<sup>124</sup> à une scène qui nous montre ce peuple baigné encore dans les fausses croyances et le mensonge. La construction repose sur la rencontre des deux personnages devant la tombe du saint. <sup>ʿ</sup>Āmir l'aveugle, devant la « pseudo » tombe du saint, se répand en demandes et en supplications, lorsqu'arrive Abū Qays qui, lui aussi, vient demander l'ouïe. Ces deux personnages symbolisent, par le manque et le handicap qu'ils vivent, la réalité du peuple palestinien. Ce peuple qui a perdu sa patrie et son pouvoir, vit dans l'attente d'une délivrance miraculeuse comme ces deux personnages qui attendent la guérison du saint <sup>ʿ</sup>Abd al-<sup>ʿ</sup>Āṭī.

Mais l'auteur ne tarde à profiter de cette rencontre pour leur montrer le mensonge et l'illusion dans lesquels il vivent, il intervient par une surprise: les deux personnages découvrent que la tombe de <sup>ʿ</sup>Abd al-<sup>ʿ</sup>Āṭī n'existe pas et n'est qu'un « champignon qui a poussé par hasard sur la branche d'un arbre ». Et c'est à partir de ce moment que tout change et se bouleverse. Le mensonge du saint ouvre une nouvelle étape dans la vie de ces deux personnages comme dans celle de tous ceux qui ont attendu des miracles d'autrui. La situation tourne alors à la déception et à la dérision : Abū Qays voit désormais dans cette croyance un objet de moquerie : « Je me moquerai toute ma vie de moi-même chaque fois que je me souviendrai être venu demander des oreilles à un champignon, dit-il » (p. 495).

C'est à partir de cette découverte que cette scène devient le point de départ de nouveaux itinéraires dans le roman. Abū Qays et <sup>ʿ</sup>Āmir voient le monde d'une autre façon et acquièrent une sensibilité et une clairvoyance qui leur permettent de dépasser leurs handicaps : « Les perdants qui rassemblent le monde autour d'eux pour trouver un

---

<sup>124</sup> KANAFĀNĪ (Ġassān). *L'Aveugle et le Sourd*. dans al-<sup>ʿ</sup>āṭār al-kāmila, Mu<sup>ʿ</sup>assassat al-abḥāṭ al-<sup>ʿ</sup>arabiyya, 1972.

soulagement ! Lorsqu'ils rattachent leurs destins aux griffes d'un destin qu'ils ignorent pour se supporter eux-mêmes ». A partir du moment où la réalité du saint ʿAbd al-ʿĀṭī se découvre: les gens ne vivent plus dans ce rêve qui les a longtemps hanté en leur dessinant les miracles de ce saint. C'est le cas de ʿĀmir et Abū Qays qui deviennent d'un coup libres de toute superstition. ils ont vaincu ce chimérique saint et en vérité ils ont l'ont tué, ce qui marque leur triomphe :

« Durant des jours, après t'avoir tué cette nuit-là au fond de la campagne, tu étais notre triomphe qui nous a rendu la pulsion de la vie. Et les jours s'écoulaient alors que ta mort perd de son importance et nous le sentons comme un petit triomphe qui fend et perd son ardeur. Tu es l'arme illusoire des malheureux, qu'est-ce que tu as fait de nous » (p. 545).

Il est vrai que l'illusion laisse en général un sentiment de déception et de tristesse. Cependant, elle peut avoir aussi d'autres effets que nous allons essayer de découvrir dans les deux oeuvres.

Cette illusion se charge d'un changement, de toute une nouvelle façon de voir le monde : *L'Aveugle et le Sourd* sont convaincus que si miracle il y a, il ne doit venir que de soi-même et non d'un saint. Cette illusion ouvre sur un monde d'idées qui constitue une vérité philosophique. Abū Qays devient en effet un homme illuminé, il parle en homme sage et connaisseur. Il découvre que tout est futile, et rien ne mérite d'être considéré, il découvre que l'illusion est partout et que son monde est illusoire : « La vie, les pas de la futilité, le silence, la cécité, les ponts ne sont qu'une illusion puisque l'homme est sous le marteau du monde avec son tapage qui a la voix de la destruction ». Cet événement se charge d'un changement, de toute une nouvelle façon de voir le monde et ouvre sur un monde d'idées qui constitue une vérité philosophique chez Kanafānī.

De la même façon dans *Ce qui vous est resté*<sup>125</sup>. Les deux rencontres qui réunissent Maryam et Zakariyyā d'un côté, Ḥāmid et le soldat israélien de l'autre, constituent deux

---

<sup>125</sup> KANAFĀNĪ (Ġassān). *Ce qui vous est resté*. dans al-ʿĀṭār al-kāmila, Muḥassasat al-abḥāṭ al-ʿarabiyya, 1966.

scènes qui se font écho dans le temps bien qu'elles diffèrent dans l'espace. Ces deux confrontations sont le résultat de la longue attente symbolique d'un peuple qui a toujours renoncé à l'action et à la révolte. Mais, à un certain moment, cette réalité lui dicte la révolte comme seule issue. L'intervention de l'auteur se fait pour leur montrer la voie de l'affranchissement : Maryam se trouve dans la chambre face à un mari lâche et à un temps qui ne cesse de « battre » l'absence de Ḥāmid, la trahison de Zakariyyā et la solitude qui « lui reste », elle est cette femme qui ne peut plus ne pas réagir face à l'humiliation de Zakariyyā et ne peut plus se soumettre devant ses menaces. Elle décide de se venger et de mettre fin à leur liaison en le tuant. Ḥāmid, traversant le désert à la recherche de sa mère, rencontre un soldat israélien qu'il détient et finit lui aussi par le tuer. Dans ces deux scènes, l'auteur part de deux états de ces deux personnages pour leur ouvrir la voie de la révolte et de l'action ; et c'est la vengeance qui se fait voix dans le texte puisqu'elle rompt avec le noeud ou l'intrigue du roman.

Cette façon qu'utilise l'auteur pour confronter son personnage à la réalité, a lieu aussi dans *Des hommes dans le soleil*<sup>126</sup>. L'auteur nous fait assister à une scène tragique où le groupe de personnages qui prend la fuite vers le Koweït, périt en cours de route. Asʿad, Marwān, et Abū Qays, meurent asphyxiés de chaleur dans la citerne du camion sans aucune réaction. Cette attitude de soumission engendre l'interrogation répétée d'Abū al Ḥayzurān: « Pourquoi n'ont-ils pas cogné sur les parois de la citerne ? », interrogation chargée du message kanafaniren pour dire à son peuple que la fuite n'est ni la solution, ni la voie de la délivrance. L'auteur part de cette réalité, la fuite des palestiniens qui croient trouver la fortune et échapper à leur misère pour dire que l'affranchissement réside dans l'affrontement et non dans la fuite.

---

<sup>126</sup> KANAFĀNĪ (Ġassān). *Des Hommes dans le soleil*. dans al-ʿaṭār al-kāmila, Muʿassasat al-abḥāṭ al-ʿarabiyya, 1963.

De l'éveil au militantisme, l'auteur nous peint les épisodes les plus héroïques dans l'acte militant comme dans *L'Amant*<sup>127</sup>. Le héros l'Amant, Qāssim..., porte une très forte charge militante qui symbolise celle de tout le peuple palestinien. Kanafānī le montre dans sa marche sur le feu comme géant, un homme étonnant par ses actes. Ce passage à travers le feu, fait davantage que surprendre le Cheikh Salmān. événement étrange qui marque la conversation de Ġabassiens. Elle fait du personnage un géant, un mythique et non plus un être humain. Kanafānī part ainsi de la scène pour louer à travers cette image, l'action et le personnage militants.

La scène chez Kanafānī est ainsi, ce lieu où se joue la réalité d'un peuple. Elle est le panorama où se peignent les moments les plus sensibles de la vie d'un peuple blessé, disloqué, mais qui se trouve à l'aube de son éveil. L'auteur la crée à partir de la vie palestinienne pour montrer à son peuple la voie de l'action, celle où se jouent l'éveil et le militantisme. Si le militantisme se présente dans les romans de Kanafānī sous une forme scénique, c'est parce que l'auteur veut le mettre en valeur et en faire une représentation. Dans l'œuvre de Dib, c'est plutôt la quête qui fait l'objet et la matière de la scène.

### Scène et quête

Parler de la scène et de la quête chez Dib nous amène à dire que la présence de l'une implique celle de l'autre. La scène et la quête sont en effet deux composantes qui vont parfois ensemble, parfois, la présence de l'une fait celle de l'autre et dans d'autres cas, elles convergent vers une seule et même composante. Par sa nature profonde, la quête dans l'œuvre de Dib a besoin d'un univers propre pour son déroulement. C'est pour cela que l'auteur est souvent amené à créer une situation pour permettre la manifestation de chaque quête.

---

<sup>127</sup> KANAFĀNĪ (Gassān). *L'Amant*. dans al-ʿāṭār al-kāmila, Muʿassassat al-abḥāṭ al-ʿarabiyya, 1972.

### De la scène à la quête

Du monde de la quête dibienne, on retient un caractère étrange et un itinéraire hermétique. Son déclenchement obéit à toute une atmosphère préparatrice, à un monde scénique. Pour mettre sa quête au niveau du langage, Dib choisit de placer le narrateur : personnage « quêteur » le plus souvent devant une scène inquiétante et affligeante comme par exemple la transformation de la ville dans *Qui se souvient de la mer*<sup>128</sup>. Ce monde qui se brise et tombe en ruines jusqu'à s'enfuir dans les plus profondes couches terrestres, joue le rôle d'un stimulant pour déclencher la quête du narrateur. La première quête que provoque cet événement se situe au niveau des personnages qui rejoignent le sous-sol comme dans le cas de Nafissa : « Toutes fois je suis moins à la recherche de celle des deux dont je dois admettre l'existence qu'en quête de l'être miroitant de Nafissa que chaque manifestation révèle comme unique » (p. 68). Puis, observateur d'un monde qui rentre dans une dimension irréaliste, tout l'invite à distinguer le réel de l'irréel, le vrai du mensonger. Il s'engage alors à chercher une réponse à tout ce qui l'entoure, à tout ce qui se déroule devant ses yeux : une scène qui suscite l'interrogation insistante jusqu'au harcèlement, l'attente d'une réponse de toute part. Tout devient lieu de quête et par conséquent de réponse.

De même, l'attente du héros de *Habel*<sup>129</sup> au carrefour se répète tous les soirs. Si elle dure dans le temps et dans l'espace, c'est pour servir la quête de ce personnage. La solitude affligeante à laquelle Habel se confronte à chaque fois qu'il se trouve dans ce carrefour, l'incite à chercher une issue : rencontrer quelqu'un, peut être une femme qu'il est capable d'aimer : Sabine/Lily, et qui peut l'arracher grâce à l'amour aux douleurs de la solitude et au mal de l'exil : « . » (p. 32) Lieu de la quête de Habel, le carrefour est aussi un lieu scénique, où se joue l'horreur de la ville : le bruit insupportable des voitures, la circulation vertigineuse, la foule envahissante...etc. Tout ce monde place

---

<sup>128</sup> DIB(Mohammed). *Qui se souvient de la mer*. Paris Le Seuil, 1962.

<sup>129</sup> DIB (Mohammed). *Habel*. Paris, Le Seuil, 1977.

devant Habel son statut d'étranger et réveille sa nostalgie du pays dont il a été chassé. Le carrefour est donc le lieu originel de la quête pour Habel.

En même temps que la scène est nécessaire pour le déclenchement de la quête, elle constitue aussi son objet et va jusqu'à devenir la quête même. La quête chez Dib exige tellement d'efforts et d'engagement que l'auteur a besoin d'insister sur les étapes qui témoignent de son plus haut degré et de la réaction du personnage « quêteur ». L'auteur présente généralement cela sous une forme inquiétante et déstabilisante qui devient le moteur de l'action. Il choisit des situations singulières qui enferment le personnage et témoignent de la profondeur de sa recherche. Dans sa quête du nom, Dib nous fait assister à une scène extrêmement étrange dans *Les Terrasses d'Orsol*<sup>130</sup> : c'est la fosse que le narrateur découvre à Jarbher. Par son étrangeté et par le souci qu'elle lui dicte, elle traduit la complexité et les difficultés de la quête. Les êtres de la fosse deviennent les acteurs de cette complexité ; ils changent de nature, chaque fois que Ed essaie de les déchiffrer et de savoir leur nom. La multiplication de ces changements entraîne la durée de la scène et par suite, prolonge la quête du personnage.

#### La scène « quête »

L'instauration de la quête dans la scène et/ou par rapport à elle se poursuit dans l'œuvre de Dib jusqu'à ce que ces deux composantes se confondent. Dans *Les Terrasses d'Orsol*, la scène devient objet direct de la quête, voire la quête elle-même. La fosse de Jarbher où résident des êtres étranges constitue la scène qui dérange Ed, le hante, l'angoisse jusqu'à lui ôter la raison : « Avec ce fantôme, cette idée de lui-même qui lui fait face, il peut errer sans fin dans les solitudes glacées, courir sans fin » (p. 27). Mais, elle devient aussi une partie fondamentale de sa mission : « Des questions sans réponses, sacré nom, dit-il, .... » (p. 26) Dès sa découverte, Ed met toutes ses forces en action pour

---

<sup>130</sup> DIB (Mohammed). *Les Terrasses d'Orsol*. Paris, Sindbad, 1985.



comprendre ce mystère, pour déchiffrer ces êtres et connaître le secret de leur présence dans ce lieu. Lieu de la quête puisque Ed veut nommer les êtres dont le nom s'avère introuvable, elle devient elle-même quête. Ce sont les êtres qui déclenchent la quête, mais cette quête revient à la scène même : « Les habitants ignorent-ils tout de l'existence...de cet horrible trou.. » (p. 68). Partant du désir du déchiffrement de la fosse et de ses êtres, la quête de Ed devient plus universelle et embrasse le nom en général qu'il soit celui des choses, des êtres ou de l'homme. Et la fosse engendre la quête du nom jusqu'à celui du narrateur : « Même le nom que tu portes, ce n'est pas ton nom. » (p. 151) « Votre vrai nom c'est celui que vous emportez avec vous dans la tombe » (p. 151). Ce personnage, s'engageant dans la quête de la nature de ces êtres multiplie ses efforts. D'abord, il les trouve sous l'apparence de reptiles, une autre fois, ce sont des mammifères, puis des araignées. Une nature qui se complique ou progresse peut-être mais en tout cas, l'acte de nommer qui fait défaut le long du roman et qui incarne le côté le plus tragique, reste toujours inaccompli. De ce fait, la quête du narrateur devient la vraie scène. Elle s'étale dans le temps et dans l'espace du roman, et l'on ne pense qu'à son aboutissement. Le personnage « quêteur » devient, par ses actions et ses réactions tout un ensemble de données qui forme une scène déroulée sous les yeux du lecteur.

Parallèlement à cet état, le narrateur de *Qui se souvient de la mer*, devient, lui aussi dans l'acte de sa quête une vraie scène. Sa transformation en pierre, celle de Lkarmouni, figurent comme deux scènes encore plus étranges et plus mystérieuses que celle de la transformations des deux cités. Le narrateur se lance dans la quête d'un sens au monde qui l'entoure et à cette transformation elle-même. Comme ailleurs, Dib nous présente l'enfouissement de l'ancienne cité et la construction de la nouvelle, un spectacle qui installe le péril et la terreur : « Toutefois je suis moins à la recherche de celle des deux dont je dois admettre l'existence qu'en quête de l'être miroitant de Nafissa que chaque manifestation révèle comme unique » (p. 68). Comme tous les habitants de la cité, le narrateur se trouve plongé dans une atmosphère de panique et de perte. Il se met alors à chercher la vérité en ce monde qui mêle, force et faiblesse, mal et bien, mensonge et réalité, vie et mort : « Nous promenant dans cette simulation de la réalité, dit-il, nous

traversions, bien plus vivants que nous, les choses auxquelles nous n'offrions pas la moindre résistance » (p. 77). Ce monde qui se transforme rentre dans une dimension irréelle. Il ouvre ainsi la voie à la quête de la limite entre le réel et le mensonger : « Ce matin, dit-il, je suis particulièrement harcelé par ces questions, et j'attends des réponses de moi, de la ville, de la foule, des visages que je croise » (p. 86).

Dans sa nature même, la scène n'est d'une certaine manière qu'une face, un visage de la quête. Elle est le reflet et la traduction de la nature de la quête elle-même. L'étrangeté de la fosse dans *Les Terrasses d'Orsol*, le monde mystérieux où s'enfuit la cité ancienne dans *Qui se souvient de la mer*, traduisent ses complications et les difficultés qu'elle dicte au personnage-quêteur. Dib crée en effet la scène pour le déroulement de la quête. Mais il l'utilise en même temps comme miroir qui reflète sa nature et nous renseigne sur sa profondeur et sa durée.

## Le spectacle

Nous entendons par « spectacle », une étape fervente de la scène. C'est ce moment où tout - personnages, acteurs, actions - rentre en agitation et en bouillonnement. Le spectacle est aussi ce type de représentation d'une action ou d'un événement que l'auteur rend « présent hic et nunc » selon la terminologie de Roubine<sup>131</sup>. Ceci nous amène à voir les moments les plus significatifs de la scène. Ce sont des scènes dans la scène, des saynètes<sup>132</sup> qui forment plus un spectacle qu'une scène comme dans *Cours sur la rive sauvage* et dans *La Danse du roi*<sup>133</sup>. La marche du groupe de personnages dans ce dernier, que nous avons qualifiée de scène centrale, laisse le champ libre à la manifestation d'autres. Le jeu de Slim et Bassel au moment de leur repos, est une vraie comédie. Ces deux personnages « acteurs » s'assoient et prennent le temps pour jouer sous les yeux de leurs compagnons deux rôles : celui du paysan et celui du capitaine. Ce petit entracte sert à les divertir et à les aider pour reprendre leur marche : « Nous deux, Nemiche et moi, nous les regardons faire les clowns, dit Arfia. Ça nous aidait à passer le temps » (p. 19). Plus loin, le jeu auquel se donne Wassem vient couronner la marche de ce groupe. Wassem se déguise en roi et agit en un vrai comédien : « Wassem qui, avait fait une chute dans la décharge, se remit debout, coiffé d'une boîte de conserves vide, et commença imperturbablement à se passer des pneus de vélo usés autour du cou, à se draper de vieux journaux. Ce fut accoutré ainsi qu'il se retourna avec lenteur et majesté vers la femme et les quatre hommes » (p. 150). Cette comédie porte toute la symbolique du roman. Wassem simule le roi non pas pour amuser les autres, mais pour en finir avec la bouffonnerie et l'amusement : « Buvez, je l'ordonne ! dit-il, et il tendit le bras comme s'il levait un verre, bien qu'il n'eût rien dans la main. A partir de ce jour, vous cessez d'être des bouffons voués à l'amusement du roi. Entrez et venez recevoir... » (p. 151).

---

<sup>131</sup> ROUBINE (Jean-Jacques). *Théâtre et mise en scène*. 1880-1980, Paris, P.U.F, 1980.

<sup>132</sup> La saynète est une petite comédie bouffonne du théâtre espagnol ( que l'on jouait pendant un entracte) *Dictionnaire LE ROBERT*, Paris, 1993, p. 2046.

<sup>133</sup> DIB (Mohammed). *La Danse du roi*. Paris, Le Seuil, 1968.

Mais aussi, la scène onirique qui met terme à la méditation de Rodwan, tourne elle aussi au vrai spectacle. Bien que l'agonie du père se passe dans l'esprit de ce personnage, la narration l'actualise par l'utilisation du présent et du dialogue. Le malade devient acteur devant ses visiteurs qui sont à leurs tour, spectateurs. Il leur apprend des choses sur la vie à travers son expérience, et les divertit aussi.

Dans *Cours sur la rive sauvage*<sup>134</sup>, la cérémonie qui doit célébrer le mariage du narrateur tourne en des actions magiques et devient un vrai spectacle, notamment la transformation de Radia et son action sur le narrateur. L'atmosphère qui règne dans la salle où le narrateur gît est fervente, les gens sont objets d'agitation et d'émotion en attendant ce rassemblement : « L'émotion, l'incertitude agitaient leurs rangs », observe le narrateur. Le grelot sonne l'apparition de Radia qui donne le signal au déroulement de la fête. Se mêlent alors musique, chant et danse de l'assistance, qui tournent à l'ivresse et au délire : « chacun s'y jeta avec enthousiasme, y alla de sa chanson. La musique commandée là dessus, on dansa » (p. 20).

D'apparence gaie et cérémonieuse, cette cérémonie où toute l'assistance participe revêt l'habit de la comédie pour dissimuler au fond un sentiment de peur et d'angoisse : « ... ils préféreraient peut être dissimuler leur inquiétude et se prêter à cette comédie, eux aussi ». Cette cérémonie marque le point de départ des deux événements clés du roman : la perte de Radia d'une part, et la douloureuse quête du narrateur de l'autre. La quête d'Iven Zohar se déclenche ainsi de ce spectacle et devient elle-même spectacle le long du roman.

Kanafānī est sensible à ce type de représentation. Partant de certaines scènes du vécu de son peuple, comme l'entraînement des enfants des camps dans Umm Sa<sup>c</sup>d, il crée de vrais spectacles. Il fait des enfants des camps dans *Umm Sa<sup>c</sup>d*<sup>135</sup> de vrais acteurs dans leur entraînement aux armes. Ces enfants deviennent dans cette représentation, des

---

<sup>134</sup> DIB (Mohammed). *Cours sur la rive sauvage*. Paris, Le Seuil, 1964.

<sup>135</sup> KANAFĀNĪ (Ġassān). *Umm Sa<sup>c</sup>d*. dans al-ʿaṭār al-kāmila, Muḥassasat al-abḥāṭ al-ʿarabiyya, 1969.

héros. Car cet entraînement fait d'eux non seulement des enfants courageux malgré leur jeune âge, mais aussi les futurs militants et les défenseurs de la patrie. Ce sont « les chevaliers de la Palestine » qui portent la délivrance de tout un peuple. D'ailleurs, leur entraînement, l'espace circulaire (dāʿīrat) dans lequel ils se trouvent, et l'assistance qui les entoure en train d'exprimer sa réaction et son émotion : applaudissements, ululements, pleurs...etc. « les applaudissements résonnèrent dans la cour du camp comme du tonnerre », rappelle l'époque médiévale, par exemple, les romans de Chrétien de Troyes où il est fréquent que des chevaliers s'entraînent aux armes, généralement à l'intérieur d'une cour royale, que ce soit pour gagner un pari ou pour se préparer à une guerre prochaine.

L'écriture dibienne ne quitte pas le théâtre. Elle en a besoin pour son développement. Dans *Les Terrasses d'Orsol*, combien est théâtral cet espace où se rassemble une foule multicolore. Les personnages sont vêtus d'une façon diversifiée qui inspire la fête : « Des gitanes pavoisées comme un jour de fête » (p. 207). L'état d'âme de l'auteur se reflète dans ces différentes scènes qui sont dotées d'un caractère tragique : « Des travailleurs affublés du masque tragique de la dignité » (p. 207). Dib, ne manque pas de marquer *La Danse du roi* par ce type de scène théâtrale qui se rattache à la marche du groupe de personnages : Arfia, Slim...etc. Le jeu de Slim et Bassel dans les rôles des paysans et du capitaine forme une comédie couronnée par le spectacle de l'érudite Wassem qui se déguise en roi et qui accomplit « La danse du roi », titre et symbolique du roman. On sait que *Mille Hourras pour une gueuse*<sup>136</sup> n'est qu'un extrait de ce roman, avec quelques infimes rajouts et modifications. Et l'on peut dire que cette scène trop théâtrale, devenue vrai spectacle, ne peut plus trouver sa place au sein d'une écriture romanesque. Le roman, ne peut plus la supporter, la prête au théâtre. Il y a en effet deux mouvements pour ce spectacle dans deux directions opposées ; l'une ascendante, définit le vouloir de Wassem de dominer tout le monde ; l'autre descendante, le mène à sa

---

<sup>136</sup> DIB (Mohammed). *Mille Hourras pour une gueuse*. Paris, Le Seuil, 1980.

disparition : situation tragique qui clôture le spectacle et l'installe à son tour dans la tragédie.

Ce n'est pas uniquement parce que la scène peut témoigner d'un spectacle ou d'une composante théâtrale que l'on souligne sa présence, elle reste aussi un événement chargé et porteur de sens. Bien qu'elle soit différente d'une œuvre à l'autre, elle constitue un moyen efficace chez les deux auteurs. Elle permet d'illustrer et de visualiser les moments les plus sensibles, et les événements les plus marquants au sein du roman. Par son déroulement devant une assistance, par sa présence dans l'écriture, elle ne peut passer sans effet. Elle a donc une suite dans le roman.

#### La suite de scène

Étudier la suite de la scène permet de montrer non seulement son effet sur le personnage, mais aussi son importance dans le roman. C'est parce qu'elle est vue que la scène peut avoir des effets. Son déroulement est ce moment où le personnage, qu'il soit acteur ou spectateur, agit et réagit. Elle peut aller jusqu'à le toucher et changer son comportement. Elle est ce moment qui affecte.

#### L'Affranchissement

Si dans le théâtre grec, la catharsis est purification du spectateur par la terreur et la pitié, elle agit par une libération du personnage dans l'œuvre de Kanafānī. Cette libération d'une réalité lourde à porter et dure à vivre, touche directement le personnage dans *Umm Sa'ad* et *L'Aveugle et le Sourd*.

Le spectacle offert par les enfants des camps dans plus haut ; outre l'émotion qu'il induit chez le personnage, agit sur son comportement *Umm Sa'ad* évoqué et sur ses actions. Ce n'est pas simple hasard si Kanafānī fait ce choix : il s'agit d'abord des enfants qui incarnent la force et l'avenir du pays. Et ils sont de cette catégorie sociale qui a perdu le foyer et la patrie, comme l'auteur lui-même : enfants des réfugiés qui habitent

les camps dont la présence sur la scène du militantisme est très symbolique. Ils incarnent à la fois la classe la plus touchée par l'occupation, la jeunesse, la force et l'avenir de la Palestine. C'est pour cela que leur vue dans cette scène redonne de l'espoir aux adultes, les arrache au pessimisme et va jusqu'à agir au niveau du comportement quotidien pour le changer. Suite à la vue de ce spectacle, Abū Sa<sup>c</sup>d n'est plus le même. Il change de comportement vis-à-vis de sa famille et voit l'avenir d'un nouveau regard : Abū Sa<sup>c</sup>d changea depuis cet après-midi. C'est ainsi que Umm Sa<sup>c</sup>d m'a dit, dit Sa<sup>c</sup>id : « Bien sûr » dit-elle, la situation a changé. L'homme m'a dit que la vie a maintenant du goût, seulement maintenant » (p. 334). Ce père se redresse moralement et physiquement et retrouve d'un coup sa fierté : « Abū Sa<sup>c</sup>d applaudit longtemps, il se tint bien droit et regarda autour de lui avec fierté » (p. 333). Plus encore, il acquiert la clairvoyance : « Il se porta mieux, beaucoup mieux, dit Umm Sa<sup>c</sup>d à Sa<sup>c</sup>id. Il vit le camp d'une autre façon, releva la tête haute, commença à y voir clair » (p. 336).

Ainsi, ce spectacle redonne la fierté à ce personnage ; bien que cet entraînement n'ait duré qu'un moment, son effet reste très marquant dans sa vie. Il le délivre d'un état de désespoir qui l'a accompagné jusque là et lui permet d'avoir un nouveau regard sur l'avenir de son pays et de son peuple. Ce changement de Abū Sa<sup>c</sup>d est l'effet ou la suite du spectacle que Kanafānī veut atteindre. Le redressement de ce personnage, sa fierté et sa clairvoyance sont les attitudes espérées et attendus de tout un peuple. C'est ainsi que l'auteur montre que l'action est la seule issue pour un avenir meilleur. Et ce n'est pas par hasard non plus s'il choisit Umm Sa<sup>c</sup>d pour parler de ce changement ; on sait, et l'auteur lui-même nous l'a appris, que cette femme dit « vrai » et lorsqu'elle parle, elle enseigne. Tout palestinien doit donc prendre en compte son dire et tendre vers l'attitude de Abū Sa<sup>c</sup>d.

Dans *L'Aveugle et le Sourd*, la scène qui tourne autour de la rencontre de <sup>c</sup>Āmir et Abū Qays devant la tombe du Saint a pour couronnement un dénouement à la fois tragique - puisque tous les rêves de ces deux personnages échouent et leur handicap demeure à jamais inguérissable - heureux, puisqu'il permet leur éveil et les libère de toutes les chimères qu'ils ont vécues. La découverte du mensonge du Saint <sup>c</sup>Abd al-<sup>c</sup>Āṭī

et de ses miracles est ici affranchissement et éveil. Le mensonge disparaît et laisse la place à la réalité et à la vérité. <sup>c</sup>Āmir voit le monde d'une autre manière, et découvre que les apparences sont mensongères :

« Les choses que vous voyez, dit-il, a sont pas les choses, un jour, je vous expliquerai tout cela, sinon vous ne pouviez pas voir dans un champignon un prophète silencieux qui fait des miracles, et moi l'aveugle, qui sais que le miracle se fait du fond, le fruit est le miracle des racines qui se plantent au fond de la terre... » (p. 506).

La scène leur enseigne que si miracle il y a, il ne doit provenir que d'eux-mêmes et non des saints, ce qu'exprime la philosophie de Kanafānī : il n'y a que la volonté individuelle qui est source de miracles. Abū Qays n'attend plus l'ouïe du Saint, il prend l'initiative de se donner lui-même cette grâce, et remédie à son manque : « Et je te dis, dit-il à <sup>c</sup>Āmir, il ne reste plus de place dans le mur de mes illusions pour un nouveau clou auquel j'accroche une promesse des voix que je n'ai jamais entendus, et je me suis créée des oreilles avec lesquelles j'entends le monde » (p. 505). <sup>c</sup>Āmir a beaucoup changé, et voit les choses d'une manière plus claire : « Peut-être, précise-t-il, que les choses deviennent plus claires et plus limpides. Cela me donnait un soulagement étrange et surprenant » (p. 498).

D'ailleurs, le rire de Abū Qays, s'il montre son éveil, il est aussi chargé d'une double ironie : ce personnage se moque non seulement du Saint qui s'avère un « champignon », mais aussi d'eux-mêmes (lui et <sup>c</sup>Āmir) à cause de leurs illusions. Ce rire moqueur qui acquiert « le bruit d'une jarre d'eau », montre que le personnage prend sa distance par rapport à ce qui l'entoure. Et l'auteur est volontiers derrière ce rire, c'est lui qui les conduit à cette fin et veut les voir abandonner leurs fausses croyances.

Cette découverte est naissance : <sup>c</sup>Āmir renaît en acquérant un nouveau nom, celui de <sup>c</sup>Abd al-<sup>c</sup>āfī (le saint) qui, lui, meurt (son nom était la seule chose qui le liait aux gens et l'éternisait) : « Chez nous à Ṭayra, dit Abū Qays, lorsqu'un être cher meurt, lorsqu'un père, un grand-père ou un frère meurt, on donne son nom au nouveau né » (p. 509). En



effet : « l'Aveugle qui a acquiert la clairvoyance par connaissance, et qui a décidé d'illustrer lui-même son miracle, devient le nouveau substitut du saint ». <sup>137</sup> Depuis cette renaissance, c'Āmir sent et reconnaît les choses sans les voir des yeux. Abū Qays lui aussi, reçoit une sorte d'ouïe : « Mais la vérité, c'est que je lisais sur les lèvres des gens, et je savais ce qu'ils demandaient » (p. 517).

La naissance ouvre d'ailleurs le roman : « On dira après, dit le narrateur, que ce qui est arrivé était impossible, mais maintenant les autres disent que c'est une aventure, et moi, je dis que c'est une naissance » (p. 473).

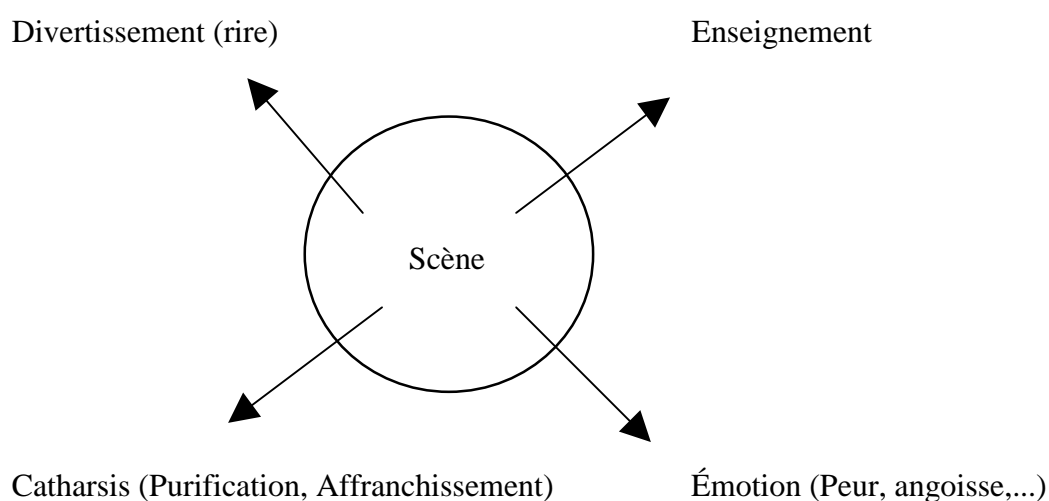
Cette suite marquée par l'éveil figure aussi dans *De retour à Hayfā*<sup>138</sup>. Le rêve de Saḥīd et Ṣafiyya de retrouver leur fils fond comme « la neige sous le soleil » : « ...et il s'étonna (Saḥīd) de perdre tout sentiment envers lui, et il imagina que toute sa mémoire envers « Ḥaldūn » était une poignée de neige sur laquelle brillait brusquement un soleil brûlant et la faisait fondre » (p. 406). Leur rencontre avec Maryam et Dov/Ḥaldūn ne leur laisse que déception, affliction, et couronne un rêve de vingt ans pour l'interrogeant. En même temps qu'ils voient leur rêve s'effondrer, Saḥīd et Ṣafiyya atteignent une libération qui les arrache au monde de l'illusion et du mensonge. Malgré la douloureuse découverte à laquelle ils se confrontent et l'affliction qu'elle leur porte, cette suite est plutôt heureuse dans la conception de Kanafānī puisqu'elle prépare à une meilleure vision du monde. La scène laisse derrière elle une réalité amère et dure à assumer non seulement pour ces deux personnages mais aussi pour tout palestinien. Ce fils dont ils ont rêvé pendant des années s'avère inexistant. Saḥīd et Ṣafiyya cherchent Ḥaldūn dans Dov, mais ils se rendent compte après avoir vu son comportement et entendu son discours, qu'ils l'ont perdu pour toujours, celui-ci ne peut pas être le leur même physiquement. Cette recherche s'avère ainsi inutile aux yeux de Saḥīd, voire une erreur puisqu'il incombe à tout palestinien de payer un prix et Ḥaldūn en est un. L'outre scène

---

<sup>137</sup> cĀṢUR ( Raḍwa). *Al-Ṭarīq ʿilā al-Ḥayma al-ʿuḥrā*. Beyrouth, Dār al-ʿadab, 1981, p. 160.

<sup>138</sup> KANAFĀNĪ (Ġassān). *De retour à Ḥayfā*. dans *al-ʿāṭār al-kāmila*, Muṣassasat al-abḥāṭ al-ʿarabiyya, 1969.

se présente comme une entrée dans le monde de l'endurance. C'est à partir de ce moment, où Sa'īd et Şafiyya découvrent leur illusion, qu'ils perdent leur fils et commencent le deuil. Si nous essayons d'illustrer ce que nous venons de dire, ces fonctions nous permettent d'avoir le schéma suivant :



Ainsi, l'action de la scène sur le personnage se manifeste sur le corps et sur l'esprit. Maléfique, elle accable. Bénéfique, elle divertit, purifie, et enseigne. Elle ne peut passer sans laisser des effets.

### La multiplication de la narration

Par son déroulement, la scène permet le renouvellement de la chaîne narrative du roman. Dès qu'elle s'installe dans l'écriture, elle agit par l'apport de nouveaux événements. Les deux scènes dont nous avons parlé chez Kanafānī dans *L'Aveugle et le Sourd*, permettent à la fois la continuité de l'écriture et son entrée dans le courant du changement et de la révolte. La rencontre des deux personnages Abū Qays et cĀmir dans *L'Aveugle et le Sourd* est la surprise qui va jouer un rôle essentiel dans la chaîne événementielle du roman. On apprend en effet, grâce à cette rencontre que cĀmir est sourd et vient du même village que Abū Qays : Ṭayra. Comme cĀmir, il vient jusqu'à la tombe de cAbd al-cĀṭī, demander son aide. La scène se noue autour de cette rencontre pour amener un autre événement qui bouleverse les deux personnages : la découverte du saint qui, de par son rôle multiplicateur de la narration, bouleverse aussi l'écriture de cette dimension onirique pour entrer dans la clairvoyance et de la dérision.

Chez Kanafānī, la scène est ce phare qui illumine la voie à l'aboutissement de l'écriture. C'est à partir d'elle que le changement s'opère : « Je me moquerai toujours de moi-même, dit Abū Qays à cĀmir, chaque fois que je me rappelle que je suis venu demander de l'ouïe à un champignon » (p. 495).

« Maintenant, et peut-être pour la première fois, dit cĀmir, je vois, dans l'obscurité qui entoure mes yeux, une vérité brillant d'une lumière que personne ne peut supporter, je t'accepte cécité, je te défie et je peux sonder ton fond, et si celui qui trouve dans un champignon un prophète et un saint qui font des miracles, moi je trouve, avec mes doigts, un fruit de l'insouciance qui glisse sur le pied de nos rêves comme la futilité qui pousse et se détruit ... » (p. 506).

Ainsi, le discours d'exhortation cède la place à un discours de vengeance : cĀmir acquiert une clairvoyance qui lui permet de voir le monde comme s'il avait des yeux, plus encore, il devient lui-même le saint en acquérant son nom : « je vais te nommer cAbd al-cĀṭī dit Abū Qays à cĀmir, une bénédiction pour ce souvenir » (p. 495).

### (1) L'Amant

Parler de la suite de la scène dans l'écriture de ce roman, est chose évidente puisque son écriture en dépend. Celle-ci se tisse de scène en scène jusqu'à y puiser son titre qui n'est autre que ce nom attribué à Qāssim par les gens de la Ġabassiyya, issu de sa marche sur le feu. Le roman commence par évoquer le moment le plus récent et remonte dans le temps pour nous rapporter les autres événements. La marche de Qāssim sur le feu constitue un acte étrange qui devient, de par l'effet qu'il dicte au Cheikh Salmān, une histoire curieuse que les gens de la Ġabassiyya véhiculent de bouche en bouche ; elle se prête ainsi à la narration et devient son objet même: « Les gens ne pouvaient raconter à son sujet que l'histoire de sa douce marche sur le feu » (p. 427).

S'enchaînant à cette scène, la narration nous en rapporte une autre qui tourne autour de l'arrestation du même Qāssim/Abd al-karīm, et à son tour, réveille d'autres réactions et participe au tissage d'autres histoires :

« Et ce soir-là, on dit à Ġabassiyya : l'Amant était un criminel dangereux qui s'était caché ici un temps et il avait trompé le chef, le cheikh Salmān et tout le monde. Et Dieu merci, on a pu l'arrêter avant qu'il commette un autre crime » (p. 433).

Cela fait penser à l'événement précédent dans son parcours ; sa fuite devant le capitaine Blacke. Objet de la narration du deuxième chapitre, cette fuite nous rapporte l'installation du héros chez l'agriculteur sous le nom de Ḥassanīn et son histoire personnelle : celui-ci s'est caché sous ce nom pour échapper à la poursuite du capitaine Blacke.

Dans cette façon de remonter dans le temps pour suivre le fil de la scène, l'écriture s'en nourrit et sa marche forme une quête de la scène créée à partir d'une autre dont l'écriture tire son souffle. Lorsque l'auteur dit au début du chapitre II :

« Personne, de toute façon, ne sait comment la vie s'organise. Parfois, l'on croit qu'une histoire est finie alors qu'elle vient de commencer » (p. 429).

Ne fait-il pas un clin d'œil à ces différentes scènes que l'on découvre dans le roman ? Ne dit-il pas ici au lecteur que la scène présente n'est que le début d'une autre qui va suivre ?

*L'Amant* est ainsi une suite de scènes ; si celle-ci vaut au personnage l'acquisition de différentes identités, elle est source créatrice pour l'écriture : c'est la naissance de nouveaux mots, qui font les différents noms du héros pour chaque événement : de <sup>c</sup>Abd al-karīm à Hassanīn à Quāsim à Al-<sup>c</sup>Āšiq (l'Amant) jusqu'à Al-sajīn (le prisonnier) n°162. Et si, comme l'annonce l'introduction, ce roman « pourrait être l'épopée qui était toujours dans l'esprit de Kanafānī pour faire la chronique de la révolution palestinienne... », il le serait, bien que ce roman reste inachevé, sûrement grâce à la forte présence scénique qui porte l'essentiel de l'événement.

Dans *Les Terrasses d'Orsol* de Dib, la scène devient l'obsession de l'écriture comme elle l'est pour le narrateur. Non seulement elle est l'événement affligeant et inquiétant qui s'installe dans le roman, mais elle devient aussi le projet principal de sa narration. Tout tourne autour de la fosse : les déplacements de Ed, ses actions, ses réactions. Tout son songe se centre autour d'elle et de son déchiffrement. Plus la quête du narrateur autour de la fosse se prolonge, plus la narration se développe. Ce développement est de plus en plus motivé par l'inassouvissement de la quête et l'absence de réponse. L'énigme de la fosse multiplie ainsi l'écriture jusqu'à bouleverser la mission du narrateur et devenir elle-même l'objet de ses rapports : « Ce sont des notes personnelles, dit-il. Elles ont trait à la fosse et au mystère dont elle s'entoure... » (p. 101). Cette scène qui hante le roman finit par condamner la narration à sa poursuite comme elle condamne d'ailleurs le narrateur à son déchiffrement : « Je pense, dit-il, quoi, la fosse ? Je suis condamné à la fosse ? Mais je ne dis rien, j'attends la suite » (p. 181).

La présence de la théâtralité chez les deux auteurs, fait qu'ils vont plus loin que la scène pour en montrer l'importance et l'effet. Comme dans le théâtre où le spectateur réagit d'une façon ou d'une autre ; la scène dans les oeuvres, est elle aussi, effective. La scène est ainsi lieu de quête comme de théâtralité. Elle permet de montrer les moments

les plus sensibles de la manifestation des deux thèmes. Et figure dans l'écriture comme une marque et un objet précieux pour son développement.

## *CHAPITRE II : La mise en scène*

En général, la mise en scène signifie la mise en évidence d'un personnage ou d'un autre élément dans un ouvrage littéraire. C'est :

« donner à (quelqu'un, quelque chose) une place dans un ouvrage littéraire ». <sup>139</sup>

Celle-ci peut être théâtrale ou non. La mise en scène est théâtrale lorsqu'elle touche à des techniques dramatiques :

« Le terme mise en scène désigne l'ensemble des moyens d'interprétation scénique : décoration, éclairage, musique, et jeu des acteurs ». <sup>140</sup>

Nous voulons voir dans ce nouveau volet que la mise en scène constitue dans nos oeuvres un des projets les plus importants des deux auteurs, nous verrons que ce terme « mise en scène » figure dans les deux oeuvres avec les deux sens que nous venons d'avancer. Comment cette mise en scène est-elle représentée chez les deux auteurs ? Et quel est son objet ? Ce sont les deux interrogations auxquelles nous allons essayer de répondre chaque fois que la mise en scène se présente.

Si l'on considère le roman comme un espace étendu sous les yeux du lecteur, on trouve que certains romans se prêtent à la mise en scène du personnage. Celui-ci devient en effet plus qu'un homme, et se présente comme un ensemble d'actions et de réactions qui s'exposent au regard.

---

<sup>139</sup> LE ROBERT. *Dictionnaire Historique de la langue française*. Paris, Dictionnaire Le Robert, 1992, p. 1892.

<sup>140</sup> VEINSTEIN ( André). *La mise en scène théâtrale et sa conception esthétique*. Paris, Flammarion , 1955, p. 9.

### Personnages en situation

Si l'écriture de Kanafānī est hantée par la quête de l'action comme nous venons de voir, elle est aussi lieu de recherche du personnage qui agit et milite. De cette quête découle une valorisation de l'action et de son sujet. Le militantisme se place ainsi en avant de toutes les autres composantes comme le personnage militant occupe le rang le plus héroïque. Cette façon de présenter le personnage militant que nous allons voir dans le cas du héros de *L'Amant*<sup>141</sup> et de *Umm Saʿd*<sup>142</sup> est une mise en scène qui obéit à une « distanciation » selon la terminologie brechtienne :

« Distancier, c'est transformer la chose qu'on veut faire comprendre, sur laquelle on veut attirer l'attention, de chose banale, connue, immédiatement donnée, en une chose particulière, insolite, inattendue ». <sup>143</sup>

C'est surtout à travers le militantisme et l'énergie que le personnage kanafanien devient la seule véritable force. Ainsi, il se soumet à une mise en scène. Dans tous ses écrits, Kanafānī réserve au personnage militant un rang au dessus des autres. Car celui-ci représente pour lui une force qui peut engendrer des miracles. La seule force à laquelle il croit et appelle son peuple à y croire. Mais la place qu'il accorde à Umm Saʿd reste singulière. Dès l'introduction, nous connaissons d'emblée Umm Saʿd :

« Umm Saʿd est une femme réelle, je la connais bien, et je la vois toujours. Je parle avec elle, j'apprends d'elle, il y a entre nous un lien (familial). Malgré cela, ce n'est pas ce qui fait d'elle une école quotidienne. Le lien familial qui est entre nous est infime si on le compare au lien qui la lie à cette classe sociale (), classe écrasée, pauvre, et jetée dans les camps du

---

<sup>141</sup> KANAFĀNĪ (Ġassān). *L'Amant*. dans al-ʿĀṭār al-kāmila, Muḍassassat al-abḥāṭ al-ʿarabiyya, 1972.

<sup>142</sup> kanafĀNĪ (Ġassān). *Umm Saʿd*. dans al-ʿĀṭār al-kāmila, Muḍassassat al-abḥāṭ al-ʿarabiyya, 1969.

<sup>143</sup> BRECHT (Bertolt). *Ecrits sur le théâtre*. Paris, L'Arche Editeur, 1963-1972, p. 345.



malheur, où j'ai vécu avec elle et je ne sais pas combien j'ai vécu pour elle » (p. 241).

C'est ainsi que l'auteur introduit son roman et présente Umm Sa<sup>cd</sup>. Umm Sa<sup>cd</sup> fait partie de cette classe sociale la plus écrasée, est ainsi plus proche de l'auteur socialement que familialement. Elle est une école qui ne cesse d'apprendre aux autres, et une militante puisqu'elle fait partie de cette classe sociale qui « a tout perdu et se trouve jetée dans les camps. » Elle partage avec l'auteur la vie de réfugiée et de militante, mais en plus de son rôle en tant que femme et mère palestinienne, elle possède le plus important rôle du roman, elle est l'héroïne qui guide son écriture jusqu'à lui donner son nom pour titre. Plus encore, sa fonction dépasse celui de l'auteur, puisqu'elle dicte les mots et l'auteur n'a ici d'autre fonction que celle d'un scribe :

« Umm Sa<sup>cd</sup> m'a beaucoup appris, dit-il . Je peux dire que presque toute lettre qui vient dans les lignes suivantes provient d'entre ses lèvres qui restèrent en dépit de tout, palestiniennes et d'entre ses fortes paumes qui attendirent en dépit de tout, l'arme pendant vingt ans » (p. 259).

Dès l'introduction, la grandeur de Umm Sa<sup>cd</sup> va en s'amplifiant au fur et à mesure que l'histoire du roman avance. La traversée qu'elle opère dans le roman fait d'elle un ensemble de forces qui se déploie sous nos yeux. Kanafānī ne décrit pas seulement cette femme, ne nous la présente pas seulement, il la met en scène corps et âme. Elle qui est « plus forte que le rocher », et « plus patiente que la patience », ne passe pas sous silence dans ses discours, dans ses états, ni dans ses actions. Lorsqu'elle parle, son discours résonne par son effet et par sa charge :

« Est ce que tu crois que nous ne vivons pas en prison ? que faisons-nous .... » (p. 255). Discours qui se met en scène par son caractère didactique. Elle sait plus que les autres et lorsqu'elle parle, elle s'exprime corps et âme : « je me levais, elle tremblait, c'était sans doute la première fois que je la voyais habitée par cette colère, dit le narrateur ».

Parfois, l'un des ses gestes devient un mouvement géant qui couvre l'espace du roman, comme dans cette description du geste de son bras qui devient une force miraculeuse et fait d'elle un être supérieur aux autres :

« Son bras indiquait une autre fois ces frontières là. Il tournait au dessus du bureau, du siège, des enfants, de ma femme, de l'assiette et de moi-même, puis il restait dans ma direction tenu comme s'il était un pont ou un » (p. 270).

Le bras de Umm Sa<sup>c</sup>d n'est plus un simple membre qui se tend, il devient une force qui se détache de tout le corps pour survoler personnages et objets, pour se mettre en scène, et devient le symbole de la communication (il ressemble à un pont) et celui de la lutte (ou un obstacle). La mise en scène du mouvement de Umm Sa<sup>c</sup>d porte toute la force de cette femme et la grandeur qui paraît dans sa marche : « elle m'apparut alors qu'elle marchait le long du couloir, quelque chose de fier et de haut... » (p. 253).

L'auteur dresse cette héroïne dans un tableau émouvant qui traduit ses pleurs : « le pleur jaillissait de toute sa peau, ses paumes dures sanglotaient d'une voix audible, ses cheveux gouttaient, ses lèvres, son cou, la déchirure de son habit... ». En cet état, le corps de Umm Sa<sup>c</sup>d devient un espace mouvant et émouvant où s'exprime fortement son état d'âme, sa douleur, voire celle de toute une classe sociale. Elle s'assimile ainsi à la terre où se joue le spectacle de la nature. Le pleur jaillit de toute sa peau, comme jaillissent les sources de la terre palestinienne. Le sanglot des paumes est audible, « les cheveux gouttent », le cou, jusqu'à la déchirure de l'habit. Et lorsqu'elle parle, elle dépasse sa nature humaine. Elle devient un lieu, un espace où se joue toutes ces forces. Elle est comme la terre où se joue le spectacle de la nature que ses forces dépassent : « sa voix était plus forte que la voix du tonnerre qui gronde, l'écho se répandait de toute part comme les cascades » (p. 273).

Cette mise en scène nous montre combien Umm Saʿd est grande et unique. Elle est la « matrice » nous dirait Michel Seurat<sup>144</sup>. Elle est la mère de tous les palestiniens, elle est la terre palestinienne.

La voix de Umm Saʿd acquiert cette force unique car elle incarne la voix du peuple le plus anéanti, la voix des habitants des camps qui ont tout perdu et mènent une lutte quotidienne pour survivre. Elle est celle du militantisme, du changement, et de la révolte. Mais n'oublions pas que derrière la mise en scène de cette femme en tant que personne, Kanafānī met en scène la force militante, la volonté du peuple qui peut faire des miracles, et qui peut arracher la vie de la mort comme la « pousse de vigne » qu'elle plante et finit par « fendre le sol » et pousser.

Ainsi, Umm Saʿd devient cette figure qui guide l'écriture du roman par sa force et par sa sagesse.

Nous avons vu que les chapitres de ce roman s'ouvrent sur l'arrivée de cette femme chez Saʿīd, arrivée que nous avons qualifiée de montée sur scène. Elle suffit à déclencher le dialogue et la narration. L'histoire du roman tourne autour de ce qu'elle dit et de ce qu'elle fait. Elle devient le centre du roman et de son déroulement. Ainsi, l'auteur fait d'elle le personnage que le lecteur doit suivre dans son discours, ses états et ses mouvements. Parfois l'un de ses gestes devient géant pour couvrir l'espace du roman et le dominer : « Son bras indiquait une autre fois ces frontières-là. Il tournait au dessus du bureau, du siège, des enfants, de ma femme, de l'assiette et de moi, puis il restait dans ma direction, tenu comme s'il était un pont ou un obstacle » (p. 270). Lorsqu'elle parle, ses mots résonnent par leur effet et leur charge. « est-ce que tu crois que nous ne vivons pas en prison ? Que faisons-nous dans le camp sauf marcher à l'intérieur de cette prison extraordinaire ? » Il y a des sortes de prison, cousin... » (p. 255). Nous assistons à tous les états : « elle brillait de bonheur ambiguë » (p. 254). Lorsqu'elle marche, elle devient

---

<sup>144</sup> SEURAT (Michel). *KNAFĀNĪ. Des hommes dans le soleil*. Nouvelles présentées et traduites par Michel SEURAT. Paris, Sindbad, 1977.

plus qu'un être humain : « elle m'apparut alors qu'elle marchait le long du couloir, quelque chose de fier et de haut ... » (p. 253) ; « je me suis levé, elle tremblait, sans doute c'était la première fois que je la voyais - avec cette colère » (p. 256). Lorsqu'elle pleure son corps devient toute une scène ou s'exprime sa douleur.

« le pleur jaillissait de toute sa peau, ses paumes dures sanglotaient d'une voix audible, ses cheveux gouttaient, ses lèvres, son cou, la déchirure de son habit, son haut front et ce grain de beauté suspendu sur son menton comme une banderole, mais pas ses yeux » (p. 270).

Umm Sa'cd devient plus qu'un personnage, c'est une femme qui symbolise toutes les femmes de la Palestine, toutes les mères qui vivent sa condition. Elle représente ce lieu d'expression de la révolte, de la souffrance, de la force, du défi et de la lutte. Elle est plusieurs valeurs à la fois, mais aussi une âme unique et une face unique : la révolte. Ainsi, elle retient notre attention et notre imagination plus qu'aucun autre personnage. Elle se met en scène. Sa voix devient une force surnaturelle : « sa voix était plus forte que la voix du tonnerre qui gronde dans le ciel, l'écho se répandait de toute part comme les cascades » (p. 273).

Par la façon de la présenter dans ses états et dans ses actions, Umm Sa'cd devient un ensemble où se mêlent la force, la souffrance, le défi, la lutte et la révolte. Elle se présente sous les yeux du lecteur comme un intérieur et un extérieur qui agissent et réagissent. On la voit corps et âme. Si l'auteur réussit à nous donner une image fidèle et expressive de ce que représente un personnage qui a partagé ses conditions et sa situation, ce serait effectivement celle de cette femme, en effet :

« L'auteur, à travers les rôles qu'il attribue à ses personnages, voulait vraiment refléter sa vie qui fait partie de la vie de son peuple opprimé et réfugié, à travers les traits et les réactions de ses héros ». <sup>145</sup>

---

<sup>145</sup> Al MUCAWWIS (Sālim). Beyrouth, *AL-Fikr al-Caraī*, p. 60

Dans l'œuvre de Dib, la mise en scène va plus loin que le personnage et touche des points plus profonds. La quête chez Dib est cette composante fondamentale qui meut le personnage et le déstabilise en vue de son aboutissement. Mais l'effet le plus profond s'exprime à travers l'état d'âme du personnage-« quêteur ». *Les Terrasses d'Orsol* et *Habel* nous rendent un état d'âme nu des deux héros.

#### Le désarroi en scène

L'univers du personnage dibien, les conditions dans lesquelles il vit et accomplit son itinéraire, agissent sur lui de manières différentes. Bien qu'il se trouve dans la plupart des cas contraint physiquement, c'est surtout l'état intérieur que l'auteur nous rend visible. Se trouvant au sein d'un monde qui lui dérobe ses secrets, le personnage dibien exprime un état d'âme hanté par le tourment et le malaise qui tourne au désarroi total. Ce désarroi ne peut être ni dissimulé ni maîtrisé. On note d'abord le mouvement, puis le discours. L'on découvre ainsi un intérieur nu qui laisse paraître tout ce qui l'affecte de différentes manières.

#### (1) L'agitation

Le mouvement chez Dib s'avère une composante fondamentale pour la quête, et davantage une vibration qu'un déplacement. Il est dicté par un état d'âme du personnage et constitue une expression directe du désarroi qui l'habite.

(a) *Les Terrasses d'Orsol et Habel*<sup>146</sup>

Ed s'annonce comme un personnage choqué par la découverte de la fosse : « Sacré nom, je n'ai de ma vie reçu un tel choc » (p. 10) Cet événement l'abat en effet et ne lui laisse aucun répit : « ... il ne faut pas être abattu ou tout excité comme je le suis, dit-il » (p. 11) ; « J'en suis encore tout ébranlé, malade » (p. 11). Habel côtoie une solitude féroce dans la ville de son exil. Dès le début du roman, on découvre Habel dans un état de stupeur et d'hébétude : « Habel n'a en tête que ce cataclysme solaire qui tourne à la stupeur. Puis, plus rien, évanouis, l'attente, l'éblouissement, l'hébétude » (p. 7).

Dans ces deux romans, les deux personnages-héros Ed et Habel incarnent l'agitation causée chez le premier par la découverte de la fosse de Jarbher et chez le deuxième, par la douleur de l'exil le malaise et le désarroi.

Plus cet état de choc et de malaise s'accroît chez le personnage, plus son mouvement se multiplie : « A ce carrefour. J'y reviens comme un assassin sur les lieux de son crime, dit Habel » (p. 33). Plus loin : « Je reviens à ce carrefour, je rôde, je me plante comme cet assassin, soir après soir » (p. 43). Parallèlement à ce mouvement, l'instabilité et l'inquiétude que vit Ed depuis la découverte de la fosse tourne au désarroi causé non seulement par la découverte du secret, mais encore par l'incapacité de déchiffrer et de déterminer la nature des êtres. Il multiplie ses déplacements : il va vers la fosse, revient, puis y retourne. Ed ne cesse de retourner à la fosse : « J'y retourne, dit-il, je ne peux pas y tenir, je cours à la fosse comme si je devais encore m'assurer de sa réalité... » (p. 82). Retour qui se renouvelle d'un chapitre à l'autre :

« J'y suis retourné hier après avoir quitté Dodérick. J'y suis retourné une fois de plus et arrivé là-bas, je me suis mis à crier dans leur direction, j'ai crié, je les ai interpellés, longtemps, à perdre haleine » (p. 93).

Le retour incessant au carrefour dans *Habel* et à la fosse dans *Les Terrasses d'Orsol*, répond à cet état instable qui agitent les personnages. Celui de Habel nous

---

<sup>146</sup> DIB (Mohammed). *Habel*. Paris, Le Seuil, 1977.

montre combien ce personnage est rongé par la solitude et combien il tient à trouver une réponse au monde qui l'entoure. Habel vit dans l'exil où il se confronte à une solitude meurtrière, il vit une vibration physique et morale. Son déplacement se multiplie dans ces rendez-vous nocturnes à un carrefour que le personnage se fixe avec une double figure féminine : Sabine/ Lily. La solitude et l'attente vaine : « Depuis six soirs, dit-il, c'est le sixième soir. Ce n'est pas arrivé. Et rien n'arrivera probablement jamais » (p. 48). nous

Habel ne fait que roder, faute de faire autre chose. Le désarroi se met en scène à travers ce mouvement incessant, répétitif et vertigineux : « Je rode, dit Habel, je me plante.. ».

La course, l'agitation, la vibration ininterrompue de Ed lève le voile sur une âme peinée et en fait un lieu de regard. Ce mouvement continu maintient la présence du désarroi qui hante le personnage, car s'il cesse de se mouvoir, cela implique qu'il rentre dans une quiétude et n'a plus besoin de quêter une réponse.

#### (1) Le discours

Dans une telle situation, le personnage ne se contente pas du mouvement, mais il parle souvent tout seul. L'attente de Habel est ce moment qui dure dans le temps et dans l'espace pour l'exposer corps et âme à un monde qui l'enferme dans toutes ses énigmes. Elle le met face au danger jusqu'à faire de lui un criminel. Cette situation se traduit par une parole qui ne cesse de dire la douleur, l'impuissance d'aboutir à une réponse, et le désarroi total devant un monde complexe : « Qui tout nu affronte la solitude, dit-il, la férocité ». Le tourment de l'attente longue et vaine s'exprime par la répétition des mêmes mots, « soir » et « attente » : « Depuis deux soirs que je débouche du métro, dit-il, que je me plante à ce carrefour, que j'attends. C'est le deuxième soir. Que j'attends de voir ce qui va se passer. » (p. 23) ; « C'est le quatrième soir, c'est le quatrième et (j'en oublie Sabine ; Lily aussi), s'il n'est pas du tout question d'assassin, il est au moins question d'un qui aurait pu laisser sa peau, je dirais même : aurait dû. Et qui

attend » (p. 33), « Attend depuis quatre jours de voir ce qui va se passer » (p. 35), « Qui attend. Qui expose de nouveau sa vie » (p. 37).

Dans le cadre de cette mise en scène, *Les Terrasses d'Orsol* et *Habel* s'apparentent à *La Nausée* de Sartre<sup>147</sup>. Le malaise est d'abord provoqué dans *La Nausée* par la vue de « quelque chose » qui reste à la recherche d'un nom : « Ce qui s'est passé en moi n'a pas laissé de traces claires, dit Roquentin. Il y a avait quelque chose que j'ai vu et qui m'a dégoûté, mais je ne sais plus si je regardais la mer ou le galet ». ( p. )

Cet état rappelle celle de Ed à la suite de la vue de la fosse : « Il ne fait pas l'ombre d'un doute, dit-il, j'ai vu cette abomination, ou quelque nom qu'elle mérite, s'est ...monde » (p. 11). Ainsi, ce malaise qui naît avec la naissance de la quête, se maintient le long de son déroulement, tourne au désarroi chaque fois que cette quête bute et devient une maladie qui le hante : « Bêtes ou peu importe quoi, je les tiens à l'œil, je tâche de ne pas les perdre de vue dans la crevasse avec tous les recoins qui s'y devinent et je suis encore pris de nausée, c'est au dessus de mes forces, je m'enfuis de nouveau, incapable de poursuivre plus longtemps cette observation, je m'enfuis comme hier » (p. 17), comme pour Roquentin :

« Quelque chose m'est arrivé, je ne peux plus en douter. C'est venu à la façon d'une maladie, pas comme une certitude ordinaire, pas comme une évidence. Ca s'est installé sournoisement, peu à peu ; je me suis senti un peu bizarre, un peu gêné, voilà tout » (p. 17).

De la même façon que Roquentin trouve l'existence nauséabonde, vit la nausée partout et la porte en lui ; le monde de la quête dans lequel s'engagent Ed et Habel, est nauséabond en raison de la solitude qui le caractérise, et de sa fermeture devant la transparence qui le rend encore vertigineux chez Habel :

« Une espèce de nausée l'accablait. Un haut-le-cœur qui n'avait pas fini de lui retourner l'estomac, et qui lui donnait l'impression d'avoir été déjà

---

<sup>147</sup> SARTRE (Jean-Paul). Op. cit. p. 14.



souillé. Comme sa volonté souillée, son plaisir souillé, son amour souillé » (p. 35).

Roquentin éprouve le même état : « Il est seul comme moi, dit-il mais plus enfoncé que moi dans la solitude, dit-il du petit homme, il doit attendre sa nausée ou quelque chose de ce genre » (p. 99). La solitude provoque le vertige : « Je me lève, dit-il, tout tourne autour de moi » (p. 176). Ce vertige qui cause la nausée est lui-même causé par la quête du nom :

« Les choses se sont délivrées de leurs noms. Elles sont là, pense Roquentin, grotesques, têtus, géantes et ça paraît imbécile de les appeler banquettes ou de dire quoi que ce soit sur elles : je suis au milieu des Choses, les innommables » (p. 179).

Nommer les choses, c'est leurs donner une signification, et lorsque le nom se perd, le sens s'évanouit avec lui comme pour la racine du marronnier chez Roquentin : « Les mots s'étaient évanouis, dit-il, et, avec eux, la signification des choses, surface » (p. 181). L'absence du nom renvoie à l'origine, à l'affirmation de l'existence. Tant que la chose échappe par son nom, tant qu'elle fascine Roquentin, et retient encore Ed au monde de la quête : « d'abord il y aura la peur, dit Ed, l'horreur et les nuits sans sommeil, et après ça, la longue suite de jours d'exil » (p. 226).

Le désarroi devient chez le personnage dibien une charge lourde à porter, un mal qui le perturbe, le tourmente, l'enfièvre, et le fait parler. C'est surtout le personnage-quêteur qui ne cesse d'exprimer son état d'âme, comme Ed dans *Les Terrasses d'Orsol*, le héros de *Habel*. Dès la première que Ed parle de la découverte de la fosse, il évoque un état de choc : « sacré nom, dit-il, je n'ai de ma vie reçu un tel choc » (p. 10), puis d'agitation : « Je m'en rendrai compte, mais tout à l'heure, je saurai si je donne en pleine folie et le monde aussi, ou cette ville, ça finira par me rattraper, par me revenir, je le sais » (p. 9).

Ce discours porte toutes les étapes de ce désarroi : du choc à l'excitation, à la maladie jusqu'à la nausée :

« ...il ne faut pas être tout abattu ou tout excité comme je le suis » (p. 11).

« j'en suis encore tout ébranlé, malade » (p. 11).

« que je me ressaisisse, ...temps » (p. 12).

« j'avais le sentiment de me perdre, de sombrer dans leur silence » (p. 13).

« je suis encore pris de nausées » (p. 17).

Parallèlement à ce désarroi qui se manifeste dès le début, il y a la lutte non seulement contre ce désarroi, mais pour prouver sa présence : « Que je surmonte mon agitation. » L'expression : « Sacré nom » que prononce Ed, et qui participe à l'ouverture de l'histoire, renseigne sur le désir violent de trouver un nom, et l'incapacité.

D'ailleurs, le roman prouve l'accentuation de cet état puisque l'expression revient souvent et devient un leitmotiv qui évoque le mystère de la fosse. Ed parle de son tourment, de son désir violent de mener sa quête, mais aussi de cette incapacité qui ne cesse de l'abattre et de compliquer de plus en plus sa démarche. Il s'expose corps et âme, il se déplace, s'interroge, veille, et souffre....

L'ennui et le tourment chez Habel que lui cause cette attente, s'expriment à travers son discours : l'absence de réponse met Habel dans un état tragique, de proximité avec la mort. Il se voit à la fois comme sujet et objet de la mort, acteur et victime en un lieu où le crime s'installe. Dans cet état, il devient : « comme un assassin qui retourne invariablement, inévitablement sur le théâtre de ses forfaits, sans être l'assassin » (p. 43). Il est en effet là pour : « Donner rendez-vous à sa propre mort » (p. 48). D'ailleurs, la transparence et la nudité dont parle Habel sont celles de l'âme : « Qui tout nu affronte de nouveau la solitude, la férocité » (p. 38).

Parallèlement, Habel baigné dans l'évanouissement et l'hébétéude. Il ne cesse de parler de cet état : « A ce même carrefour où j'ai raté ma mort, le carrefour ...diable » (p. 27).

Deux états d'âme noyés dans le désarroi : celui de Ed se manifeste à travers la forte agitation qui le hante et le discours qui exprime son état, là où se jouent l'agitation, l'abattement, l'excitation, l'ébranlement, la maladie, l'horreur, la nausée, le silence, la perte, le dérangement. Plus les mots qui expriment cet état remontent dans l'esprit du narrateur, plus le désarroi s'affiche sur la scène romanesque. Mais l'état de Habel est

plus accentué, car il parle d'un désarroi limite, celui qui touche à la mort ; il est rongé par la solitude jusqu'à l'effroi, jusqu'au crime, jusqu'à la mort :

« Comme un assassin sur les lieux de son crime » (p. 33).

« Depuis cinq soirs que je reviens exposer ma vie, tenter la mort » (p. 44).

« Seule la cassure, étoile invisible, a poursuivi sa route » (p. 142).

D'ailleurs la nudité dont il parle figure comme une porte scénique qui s'ouvre pour permettre l'installation du désarroi

En léguant la parole au personnage pour exprimer son désarroi, l'auteur lui prête la mise en scène de son état d'âme, et fait de lui ainsi le premier témoin. Le personnage dibien éprouve le besoin de parler de son désarroi tellement il le hante et l'affole. Le désarroi monte sur la scène romanesque, s'affiche, se dénude pour dévoiler le degré de son tourment. Une mise en scène qui a pour matière l'affolement, le tourment, la douleur, la folie : Habel, en rejoignant Lily, entre dans la folie : drame de vie, drame d'itinéraire. Tout sombre dans la folie de l'amour, la vie, la nostalgie, comme sombre la parole dans l'ambiguïté.

La scène est cet événement qui agit sur le personnage par le désarroi. Elle change d'un coup son existence quotidienne et le plonge dans l'interrogation incessante.

Cette souffrance qu'elle soit physique ou morale se traduit par une instabilité vis-à-vis de lui-même et du monde extérieur. L'auteur ne cesse d'indiquer et d'exposer cette agitation là où le personnage se trouve. Ed ne peut ni se maîtriser, ni retrouver sa stabilité devant le mouvement qui essaie de le dépasser : « Que je surmonte mon agitation, se dit-il » (p. 9) ; puis : « Enfoncé dans mon fauteuil, j'essaie de retrouver mon calme... » (p. 10). Cette mobilité dépasse le corps pour toucher l'esprit. Ed se déplace et tout se meut en lui jusqu'aux pensées elles-mêmes x: « ... des pensées en permanente gestation, l'océan tel qu'il est, ces pensées comme elles viennent, remuées, confondues ensemble, en gestation, toujours en gestation,... » (p. 16).

Cette agitation dans *Habel* se traduit par la fréquentation du carrefour : « je débouche du métro, je prends la garde à cet angle et j'attends » (p. 23).

Tous ces personnages rentrent en effet dans une agitation physique et morale, c'est le cas de Ed, Habel et Iven Zohar ou encore le groupe de personnages dans *La Danse du roi* ne cesse de remuer des idées et des réflexions à propos de leurs quêtes. La mise en scène de cet état d'âme ne s'arrête pas à ce niveau d'agitation, mais emmène le personnage jusqu'au délire et à la perte où il se trouve confronté à l'impossibilité de la réponse qu'il cherche. C'est pour cela qu'il use de la parole pour exprimer son tourment et sa douleur. Puis, si ce délire persiste, il le conduit à la perte. Les cris et les lamentations des personnages dans *La Danse du roi* sont des expressions de ce délire qui se justifie surtout dans le cas de Slim. Cet état s'étale sous les yeux du lecteur, il devient par les détails que l'auteur donne lieu d'exposition au regard.

La mise en scène de ce désarroi est ainsi une autre composante qui prouve et accentue la quête. D'ailleurs, l'on peut d'après cet état d'âme, lire le degré de sa complexité. Elle est en effet le miroir qui reflète sa nature. De même, cette mise en scène montre aussi l'engagement de l'auteur dans la quête qu'il dicte à ses personnages. Celui-ci peut en effet avoir d'autres comportements vis-à-vis d'eux, il peut les regarder de loin en train d'accomplir leurs itinéraires sans aucune implication, mais son expérience incessante dans le monde de la quête fait que les personnages ne lui sont pas étrangers, et lui permet de nous rendre leurs itinéraires transparents. La douleur de l'auteur dans sa quête de la création, les efforts qu'il déploie et les interrogations pour creuser par la réflexion et l'écriture en vue de trouver un sens à l'œuvre, le familiarisent avec le désarroi, car le sens reste toujours à trouver.

Cet état d'âme est en vérité le reflet du monde de la quête chez Dib. Si le personnage se trouve dans cet état dès qu'il touche à sa quête, c'est parce qu'il touche à un monde douloureux et sans réponse. Faisant partie de ce monde étrange, la quête se représente au sein de l'espace romanesque, se met elle-même en scène.

La quête du nom apparaît dès le début du roman et dès l'évocation de son état. Ce « quelque chose », ce « sacré nom », reste à déterminer aussi bien pour Ed que pour le narrateur de *La Nausée*. Comme le désarroi qui hante Ed là où il se trouve, la nausée est partout pour Roquentin jusqu'à être dans ses mains : « Et cela venait du galet, j'en suis

sûr, cela passait du galet dans mes mains. Oui, c'est cela, c'est bien cela : une sorte de nausée dans les mains » (p.)

En léguant la parole au personnage pour exprimer son désarroi, l'auteur lui prête la mise en scène de son état d'âme, et fait de lui ainsi le premier témoin. Le personnage dibien éprouve le besoin de parler de son désarroi tellement il le hante et l'affole. Le désarroi monte sur la scène romanesque, s'affiche, se dénuce pour dévoiler le degré de son tourment. Une mise en scène qui a pour matière l'affolement, le tourment, la douleur, la folie : Habel, en rejoignant Lily, entre dans la folie : drame de vie, drame d'itinéraire. Tout sombre dans la folie de l'amour, la vie, la nostalgie, comme sombre la parole dans l'ambiguïté.

Les moments de la quête dans l'oeuvre de Dib engendrent des étapes de crise du personnage-quêteur. Le malaise naît avec la naissance de la quête, se maintient tout au long de son déroulement, tourne au désarroi, devient une maladie qui le hante et finit dans la folie. Ce monde de la folie où Habel, Iven Zohar, Ed, finissent n'est que la continuité ou l'aboutissement du monde du malaise et du désarroi.

Le roman dibien va vers la représentation de la quête. Il tend à devenir une scène de la quête originelle et éternelle où se joue l'interrogation perpétuelle. Les mots rentrent en une vibration incessante en quête de sens qui peut réduire tout l'existence et tout le monde à une seule et ultime interrogation : où est la vérité ? Lieu de vibration où tout exige un déchiffrement, la scène du roman dibien est aussi le lieu de l'inquiétude et du désarroi.

#### La mise en scène de la quête

L'importance et la place fondamentale qu'occupe la quête dans l'oeuvre de Dib, fait qu'elle se valorise et se met en évidence par rapport aux autres événements du roman. Comment l'auteur procède-t-il pour cette mise en scène ?

### La montée sur la scène romanesque

La quête chez Dib se présente comme un projet qui, dès sa naissance dans le roman, devance tous les autres événements et finit par être son événement principal. La première consiste en sa présentation et /ou sa définition en tant que projet ; la deuxième est son déroulement même. La mise en scène de la quête chez Dib suit deux étapes essentielles. Nous assistons d'abord à sa présentation ou sa définition qui se fait généralement par le personnage « quêteur » ; puis son déroulement en tant que quête du nom dans *Les Terrasses d'Orsol*, d'une quête de réponse, d'un sens dans Habel et dans Cours sur la Rive Sauvage, d'une recherche d'une cache dans *La danse dur roi*, d'une quête de l'eau dans le Maître de Chasse,...

#### (1) Présentation et Définition

Pour installer la quête dans le roman, l'auteur commence généralement par la présenter, la définir. Cette présentation est souvent longue. L'on sait dans plusieurs romans qu'il s'agit dès le début d'une action de quête, mais sa définition obéit à une attente de la part du lecteur. Elle se présente elle dérobe ses secrets, sa vraie nature que le lecteur est amené à déchiffrer avec le personnage « quêteur ».

On apprend qu'il s'agit d'une quête autour de la fosse dans *Les Terrasses d'Orsol* bien que l'auteur vise derrière cela la quête du « sacré nom », mais de quel nom s'agit-il ? C'est la continuité de l'histoire qui seule, peut nous procurer la réponse. La quête de Habel tourne tout au début autour de l'attente de Sabine/Hellé que nous ne comprenons que plus tard. Iven Zohar cherche Radia, mais au delà de Radia ? Les personnages de *La danse dur roi* cherchent une cache. Les mendiants de Dieu dans Le maître de chasse cherchent de l'eau... Par cette manière de présenter la partiellement quête, l'auteur ne fait qu'exciter la curiosité du lecteur pour qu'il suive de près son déroulement et fasse connaissance de ses énigmes. Aussi, le personnage se présente comme quelqu'un qui s'engage dans sa recherche : « Je finirais bien par trouver une explication, nous dit Ed » (p. 9).

Ainsi, la quête s'installe d'une façon énigmatique, inquiétante. Elle est là, mais elle exige la patience et le temps pour qu'elle se révèle. Et ce côté dissimulé : dissimulation qui garantit sa durée, qui fait son installation lente, mais sûre sur la scène romanesque. Le lecteur s'engage parallèlement au personnage quêteur pour sa découverte jusqu'à ce que sa voix rejoigne celle de Ed pour dire : « sacré nom. » Et décide de sonder ses secrets : « Je finirais bien par trouver... » (p. 9).

Et celle de Habel : « on voudrait que la parole se parle elle-même, libérée ...voix » (p. 31).

Cette définition ou description de la quête constitue sa première insertion dans le roman comme projet d'action et comme sujet de narration. Et c'est à partir de ce moment que le lecteur s'installe à travers sa lecture lui aussi comme spectateur pour suivre son déroulement. D'ailleurs, on sait dès le début du roman le degré d'engagement du personnage pour accomplir sa quête: « je finirais bien par trouver une explication à tout ça; d'une manière ou d'une autre, il en faut une » (p. 9) dit Ed dans *Les Terrasses d'Orsol*. Habel attend toujours la réponse « depuis deux soirs ...» (p. 23) Le groupe de personne de *La danse dur roi* est déterminé à continuer leur marche en dépit des difficultés et les obstacles.

De cette façon, elle entame une marche dans le roman jusqu'à ce qu'arrive le moment de son déroulement. Et cette fois-ci, elle s'installe définitivement sur la scène romanesque.

### (1) Déroulement

Le déchiffrement repose sur la quête interminable du nom : « je me contenterai d'une demi révélation . Sacré nom, cette horreur me fait battre la campagne ! » (p. 82) La fosse devient désormais l'objet de la mission de Ed. On l'écrit et on l'envoie. Le déroulement se poursuit jusqu'à devenir un jeu.

(a) *Le jeu éternel, le « drôle de jeu »*

Une fois qu'elle s'est accaparée l'espace romanesque, la quête se fait le jeu de l'action du personnage et de l'écriture. Ed devient en effet un acteur infatigable, chasseur avant d'être gibier (p. 10). Il suit de près son jeu, il essaie de cerner ses erreurs et ses échappatoires, il s'y investit complètement : « tout compte moins que le trou ... » (p. 155) Il essaie de mener son jeu jusqu'au bout de sa réalisation, mais le jeu continue sans aucune fin concrète, sans aucun coup de théâtre : « retourner à la fosse ? un jeu qui me paraît encore plus futile, plus misérable que les autres désormais, je n'en vois soudain plus l'intérêt. Je réfléchis, j'examine la situation jusqu'où il est possible de le faire. »

« Futile », ou « misérable », le jeu continue. Et même la proposition que fait Saskor à Ed « laisse venir les choses », ne le convainc pas : « pourtant, dit-il, je ne suis pas plus disposé qu'avant à faire mienne cette philosophie » Sans réponse, le jeu de Ed continue sur la scène romanesque jusqu'à sa condamnation à la fosse, au jeu, à la quête. Et ce jeu se maintient non seulement par l'impossibilité de réponse, mais par la pensée de l'exil, la nostalgie de l'oubli. La quête se joue jusqu'à l'épuisement, jusqu'à la perte du sens. Et l'objet du jeu reste à poursuivre pour toujours, car « nous avons tous des noms qu'il ne faut pas dire, car s'il faut les dire... » (p.177)

Si le vrai nom est découvert, tout devient donné, le monde devient transparent, sans aucun secret et la présence de l'homme devient à son tour futile. Le vrai nom, c'est la vérité cachée et c'est elle qui maintient la mise en scène de la quête et son jeu sur la scène romanesque. Sinon, l'œuvre, comme le monde, serait sans énigme, sans symbole et sans secret. Cependant le lecteur qui parcourt l'écriture comme il peut parcourir le monde, aura-t-il un rôle utile ? Quelle autre fonction lui restera-t-il sinon de réduire les mots du roman ? L'écriture dibienne mène ses énigmes pour garantir la théâtralité.

La deuxième étape de cette mise en scène réside dans l'action du personnage, qui constitue le déroulement même de la quête. Celle-ci constitue le projet principal du personnage, et par la suite de la narration du roman ; la quête occupe une place privilégiée par rapport aux autres événements du roman et l'action se centre autour d'elle. Ed dans *Les Terrasses d'Orsol* ne fait que visiter la fosse depuis sa découverte. Sa



mission se réduit à déchiffrer leur nature, mais le nom lui fait défaut à chaque fois « alors, ... je me mets à courir, ça m'est égal qu'on me voie » (p. 15 ).

Habel se fixe un rendez-vous tous les soirs au carrefour, lieu de son attente, en vue d'une réponse au monde qui l'entoure et à sa situation. Les personnages de *La danse dur roi* s'engagent dans une longue et pénible marche. Ainsi, cette action vers la quête devient le moteur de la narration du roman, et sa durée garantit la continuité du fil narratif. De ce fait, elle devient l'objet de l'écriture du roman, de l'attention du lecteur et c'est ainsi qu'elle se porte à la scène du roman. D'ailleurs, la mission de Ed dans la ville de Jarbher tourne désormais dès la découverte de la fosse à cette douloureuse quête du nom « qu'est-ce qu'il y a ...toute la place » L'exil de Habel, premier sujet du roman, laisse la place à une profonde quête au niveau du langage. La quête devient le seul spectacle qu'il faut suivre dans toutes les étapes.

Pour accentuer cette mise en scène, l'auteur joue sur les difficultés que la quête peut poser et les complications qu'elle peut installer devant le personnage, chaque quête, dont on vient de parler, présente au personnage des obstacles et des difficultés comme la nature des êtres de la fosse qui ne cesse de changer et de se compliquer à chaque fois que Ed va les voir : « reptiles, crabes ... puis ... des hommes... » ou l'attente interminable de Habel qui dure sans réponse, ou encore les personnages de *La Danse du roi* qui vont vers la fin tragique qui attend les personnages.

Ces obstacles jouent comme un facteur qui maintient le déroulement de l'opération « quêteuse » et préserve sa mise en scène, puisque son aboutissement engendre sa fin, et sa fin signifie sa disparition de la scène romanesque. C'est cette impossibilité d'aboutissement qui fait la durée de l'action quêteuse comme dans le cas de Ed ou de Habel qui se confrontent à chaque fois à l'absence de réponse : Ed multiplie son déplacement et sa recherche, et Habel multiplie ses rendez-vous et ses attentes d'un soir à l'autre. Les difficultés que rencontrent les personnages de *La danse dur roi*, le long de leur route, ralentissent leur marche et par conséquent l'aboutissement à une cache se suspend dans le temps, et c'est ainsi que la mise en scène de la quête dure et se maintient.

La mise en scène de la quête chez Dib est finalement une entreprise qui s'impose à l'œuvre et à l'auteur. Le projet qu'elle installe chez le personnage comme chez l'auteur fait qu'elle porte le roman et son écriture. Par conséquent, elle se met en évidence. Nous assistons à sa narration en tant que projet à réaliser, puis à son déroulement qui lui permet de se placer sur la scène du roman. Ainsi, elle devient son objet principal comme celui des personnages « acteurs ».

### CHAPITRE III : Discours et construction dramatique

Si la scénographie est l'art de représenter ainsi qu'on vient de le voir, la dramaturgie touche l'écriture aussi bien dans le fond par l'apport dramatique que dans la forme par la construction du roman. Certains romans se présentent en effet selon des séquences qui forment plus des scènes que des chapitres : *Umm Saʿd*<sup>148</sup>, *Des hommes dans le soleil*<sup>149</sup> de Kanafānī, ou *Le Maître de chasse*<sup>150</sup> de Dib.

#### Construction et Polyphonie

##### Le roman en scènes

*Umm Saʿd* se divise en plusieurs parties rythmées par l'arrivée de l'héroïne chez Saʿīd. Chaque nouveau chapitre amène une nouvelle histoire et de nouveaux événements portés par le dialogue de Umm Saʿd. L'arrivée chez Saʿīd de cette femme au début de chaque chapitre qu'on a qualifiée de « montée sur scène » apporte au roman une division scénique. D'ailleurs, chaque chapitre doit son déroulement à cette arrivée et à son entrée dans la maison de Saʿīd. Nous notons : « Umm Saʿd entra », « Elle est venue comme d'habitude le mardi dernier, posa ses babioles et se tourna vers moi... », « Il pleuvait ce mardi matin. Umm Saʿd entra, elle était trempée » (p. 269), « Elle posa en arrivant ses misérables babioles dans un coin. Je ne l'avais jamais vue si gaie » (p. 277), « Soucieuse, Umm Saʿd, sitôt arrivée, se mit à tourner en rond dans la maison, cherchant en vain à se donner une contenance » (p. 303). Tous ces chapitres s'ouvrent sur l'arrivée de Umm

---

<sup>148</sup> KANAFANI (Ġassān). *Umm Saʿd*. dans al-ʿāṭār al-kāmila, Muʿassasat al-abḥāṭ al-ʿarabiyya, 1969.

<sup>149</sup> KANAFANI (Ġassān). *Des hommes dans le soleil*. dans al-ʿāṭār al-kāmila, Muʿassasat al-abḥāṭ al-ʿarabiyya, 1963.

<sup>150</sup> DIB (Mohammed). *Le Maître de chasse*. Paris, Le Seuil, 1973.

Sa<sup>c</sup>d qui engendre le dialogue avec Sa<sup>c</sup>id et offre un nouvel épisode dans l'itinéraire de l'héroïne.

*Des Hommes dans le soleil* se construit selon une ligne progressive. Les six parties décrivent l'organisation et les étapes du voyage-fuite des trois personnages Abū Qays, As<sup>c</sup>ad et Marwān. Le roman réserve une séquence à chacun de ces personnages pour les présenter et dire les raisons qui les poussent à fuir vers le Koweït : on apprend que Abū Qays a tout perdu pendant la guerre, « ses arbres, sa maison, sa jeunesse et toute sa campagne ». As<sup>c</sup>ad veut fuir de peur de l'arrestation et pour échapper au mariage avec sa cousine. Et Marwān veut aider sa famille après le départ de son père, et la suspension de l'aide de son frère qui travaille au Koweït.

«Tous ces personnages, en dépit de la différence de l'âge et des préoccupations, aspirent à la même chose qui les réunit sur le même plan. Son contenu passager est le travail visant à vaincre la faim et la pénurie, alors que son contenu essentiel est la poursuite de la stabilité».<sup>151</sup>

Les trois chapitres suivants s'organisent autour du voyage, de la négociation de son prix et ils en évoquent le déroulement et les conditions. Le dernier tourne autour de l'aboutissement de cette fuite qui se transforme en une fin tragique des trois personnages, et s'achève par le cri de Abu al Ḥayzurān repris par le désert : « Pourquoi n'ont-ils pas frappé sur les parois de la citerne ? ».

Ces chapitres ou séquences deviennent, par le déroulement de l'histoire qui n'est que ce voyage fatal, davantage des séquences scéniques. Car leur développement s'accomplit pour préparer cette fin tragique qui est la scène ultime dans le roman et dans la vie de ces personnages. De plus, As<sup>c</sup>ad, Marwān et Abū Qays sont des symboles, donc des représentations de trois générations du peuple palestinien. Leur présence en tant que telle est fictive ; elle est là pour servir cette fin et pour amener le dernier cri que Kanafānī prête à Abu al-Ḥayzurān puis, au désert. Dans cet acte de la fuite, les trois

---

<sup>151</sup> CABBĀS (Iḥsān). *Introduction des romans De Ġassān Kanafānī*. Beyrouth, Mu<sup>o</sup>assassat al-abḥaṭ al-a<sup>c</sup>rabiyya, 1986, p. 18.

personnages sont des acteurs passifs, tragiques, puisque sont condamnés d'avance. Ce destin qui les guide vers la mort s'avère pour Kananfānī fatal même s'ils étaient contraints à le subir. La fuite est condamnable, et le but de l'auteur est de lutter contre cette fin par la renonciation à la fuite. Cette construction scénique justifie d'ailleurs le passage du roman à la représentation cinématographique<sup>152</sup>.

Cette construction du roman en scènes est aussi présente chez Dib notamment dans *Le Maître de chasse*. L'auteur organise l'écriture selon trois parties qu'il appelle : livre 1, livre 2 et livre 3, qui eux-mêmes rapportent les dires des différents personnages présentés plus comme des acteurs qui montent sur scène que des personnages romanesques. Non seulement il lègue la parole à chacun, mais il annonce à chaque fois celui qui la prend : « Aymard dit », « Marthe dit », « Laabane dit », ...

« L'auteur se contentant dans tout le roman d'indiquer quel est le locuteur, sans donner une seule fois sa propre vision des faits. Le roman est alors une sorte de parabase multipliée à l'infini, ou du moins dans la seule limite de la clôture qu'impose le nombre fixe de personnages de la tragédie ».<sup>153</sup>

Tout le monde parle, et chacun a quelque chose à dire, même « celui qui n'a pas de nom », même le mort. Par cette construction, et par l'importante place du discours, le roman n'est plus le lieu où se déroule une histoire, un récit ; mais il se présente sous la forme de trois livres, trois actes, trois portes, dirions-nous qui s'ouvrent et lèvent le voile sur des personnages « acteurs » pour nous faire entendre leurs discours.

Si Kanafānī construit *Umm Sa'ad* autour de scènes où l'héroïne est le principal acteur qui monte sur scène ou *Des Hommes dans le soleil* pour condamner la fuite et inciter à l'action qui font voir la manifestation du militantisme ; Dib construit *Le Maître de chasse* selon cette forme où les mots sont poursuivis par plusieurs personnages

---

<sup>152</sup> Des hommes dans le soleil était effectivement adapté au cinéma par la direction générale du cinéma syrien sous le titre « Les dupes » « al Maḥdhūcūn », et était réalisé par l'égyptien Tawfīq Sālīḥ.

<sup>153</sup> BONN (Charles). *Lecture présente de Mohammed Dib*. E. N. A. L, Alger, 1988, p. 147.

jusqu'au harcèlement, jusqu'à sortir de la bouche du mort, et la parole se réfugie enfin dans la mort pour permettre la manifestation de la scène ultime, celle de la chasse de l'écriture portée par le chasseur maître qui est l'auteur.

Dib a besoin d'architecturer son roman selon différentes scènes de chasse pour pouvoir montrer sa chasse à lui, comme s'il avait besoin de s'entraîner, d'entraîner ses mots et ses idées à travers ses personnages. Cette chasse en tant qu'acte est en elle-même une scène où se mêlent à la fois le désir, le plaisir et le tragique, et où l'écriture elle-même devient la proie. Sa poursuite se maintient dans le temps, mais dans des espaces différents.

La construction du roman en scènes lie avec une autre composante qui contribue à la dramaturgie, c'est la polyphonie.

La « Polyphonie »<sup>154</sup>

« C'est ce don particulier d'entendre et de comprendre toutes les voix ensemble, et dont on ne trouve l'équivalent que chez Dante, qui a permis à Dostoïevski de créer le roman polyphonique ».<sup>155</sup>

La multiplicité de la voix est elle aussi une composante qui marque les deux oeuvres. Comment rentre-t-elle dans la construction du roman ? Et comment participe-t-elle à la dramaturgie ?

---

<sup>154</sup> Nous empruntons ici ce terme à Bakhtine. Dans son étude de l'œuvre de Dostoïvski, la polyphonie signifie la multiplicité des voix dans le roman. Celui-ci devient alors polyphonique.

<sup>155</sup> BAKHTINE (Mkhaïl). *La poétique de Dostoïevski*. Le Seuil, 1970 (pour la traduction), p. 68.

## (1) Les narrateurs « acteurs »

Dans les deux oeuvres, le narrateur s'efface souvent devant ce qu'il raconte. Certains romans dépendent en effet de plus d'une voix narratrice. Ces voix fonctionnent souvent en alternance comme par exemple dans *La Danse du roi*<sup>156</sup>, *Le Maître de chasse* de Dib, ou *L'Aveugle et le Sourd*<sup>157</sup>, *L'Amant*<sup>158</sup> et *Ce qui vous est resté* de Kanafānī.

*La Danse du roi*<sup>159</sup> dépend essentiellement de deux voix narratrices : celle de Arfia et celle du père de Rodwan. Elles alternent d'un chapitre à l'autre bien qu'elles racontent des événements différents, et le roman se développe à travers leur progression. Mais ces deux voix deviennent source de plusieurs autres surtout celle de Arfia qui engendre celles de Slim, de Némiche, de Babanag, de Bassel, de Wassem,... Ces personnages sont tout le long du roman en contact par le seul acte de la parole. Ils parlent en agissant, en se déplaçant ; et même quand ils sont immobiles, ils sont en train de parler. Leurs discours sont essentiellement provoqués par leur marche : on parle de la longueur de la route, de ses contraintes ; on se plaint, on lutte pour l'accomplir,..., et sa durée engendre une multiplicité de la voix qui se prête au texte même.

Arfia actualise l'histoire de sa marche avec ses compagnons à travers la montagne par l'utilisation du présent et du style direct en une scène où la parole fuse de toute bouche et où la voix domine.

---

<sup>156</sup> DIB (Mohammed). *La Danse du roi*. Paris, Le Seuil, 1968.

<sup>157</sup> KANAFANI (Ġassān). *L'Aveugle et le Sourd*. dans al-ʿāṭār al-kāmila, Muʿassasat al-abḥāṭ al-ʿarabiyya, 1972.

<sup>158</sup> KANAFANI (Ġassān). *L'Amant*. dans al-ʿāṭār al-kāmila, Muʿassasat al-abḥāṭ al-ʿarabiyya, 1972.

<sup>159</sup> DIB (Mohammed). *La Danse du roi*. Paris, Le Seuil, 1968.

(a) *L'Amant et L'Aveugle et le Sourd*

Dans ces deux romans, la narration s'échange entre plusieurs personnages jusqu'à l'effacement de la limite entre personnage et narrateur. Car chacun est porteur de message, et a son mot à dire. Si dans *Ce qui vous est resté*, Kanafānī procède par le monologue, dans *L'Amant et L'Aveugle et le Sourd*, les locuteurs deviennent plutôt narrateurs à tour de rôle, nous dirions des acteurs.

Beaucoup plus complexe que *Ce qui nous est resté*, *L'Amant* est « l'épopée » où l'ordre temporel s'inverse, et les personnages deviennent des acteurs qui se succèdent sur la scène de la parole. Le roman commence par l'évocation du héros Qāssim, et son arrivée mystérieuse à Ġabasiyya où il s'installe dans la ferme du cheikh Salmān. Puis toute la narration passe d'un personnage à l'autre avec de rares interventions du narrateur qui représente dans ce cas l'auteur.

Ces interventions se font généralement pour introduire le chapitre ou pour établir quelques liaisons entre les dires où chacun parle de l'autre, complète ou revient sur ce qu'il dit. On ne peut pas suivre les événements si l'on ne sait pas qui parle à qui et qui parle de qui et/ou de quoi. Salmān parle de Qāssim qui parle de Salmān. le capitaine Blake parle de Qāssim ; <sup>c</sup>Abd al-karīm parle de Blake, et ainsi de suite. Par cette prise de parole, les personnages deviennent des acteurs qui occupent successivement la scène romanesque pour parler de l'itinéraire du héros Qāssim. L'événement est en effet concentré autour de sa vie et ses actions, ce qui permet au lecteur de suivre l'histoire selon les interventions des personnages.

Ainsi, Qāssim dit : « J'avais lavé le cheval, je lui ai donné à boire et je l'ai laissé tourner derrière la maison pour bien se réveiller. Je savais lorsqu'il s'arrêta brusquement et hennit que le cheikh Salmān est sorti de la maison. Lorsque j'étais à côté du cheval au coin de la maison, il nous a vu et m'a fait signe d'avancer » (p. 422).

Et Salmān de Qāssim : « Je lui demandai s'il aimait le cheval. Il leva la tête, lui caressa l'épaule et le regarda dans les yeux et sourit. Je lui demandai son nom, il me répondit : « Qāssim ».



Blake de Qāssim/ʿAbd al-Karīm : « Il se créa dans ma tête comme une petite tempête, c'est sans doute ʿAbd al-Karīm, et je sais cela. Avant de me tourner, je lui fais entendre la voix de mon fusil en train de se préparer, et je criai : ʿAbd al-karīm ! Arrête-toi sinon je tire ! » (p. 443).

L'échange de la narration d'un personnage à l'autre, d'une bouche à l'autre, engendre une « plurivocité » ; elle devient plus discours que récit et le texte engendre la polyphonie. De cette façon, le personnage devient plus familier au lecteur, voire plus proche ; on sait ce que Salmān ou Blake pensent de Qāssim, mais on sait aussi ce que pense Qāssim des autres, comment il considère la vie et comment il se comporte avec le monde. Leurs apparitions successives créent un lieu scénique au niveau du roman, celui de la parole. Ainsi, ces personnages s'identifient aux acteurs qui occupent ce lieu scénique en alternance.

Par cette technique, le narrateur s'efface pour laisser le champ libre à l'intervention des personnages. Cette multiplicité des voix s'accroît dans *Ce qui vous est resté*, car ici, la parole ne se limite pas aux êtres humains, elle englobe aussi l'inanimé qui acquiert une voix et participe à la polyphonie. En effet :

« Ḥāmid, Maryam, Zakariyyā, l'horloge et le désert ne se meuvent pas selon des lignes parallèles (séparées), comme cela nous paraîtrait dès le début. Mais selon des lignes croisées qui parfois se rejoignent jusqu'à un point où elles ne paraissent que deux lignes. Cette union concerne aussi le temps et l'espace d'où il n'y a aucune différence de limite entre les espaces lointains ou entre les temps disparates. Parfois, entre les temps et les lieux en même temps » (p. 159).

La rencontre des lieux et des temps - même séparés et différents - est le champ que l'auteur prépare pour l'intervention des personnages. Bien qu'il s'agisse de deux espaces, Gaza pour Maryam, Zakariyyā, l'horloge, et le désert pour Ḥāmid ; les dires des cinq personnages se rapprochent et se rencontrent. Ce monde disparate s'unit et fait du roman une vaste scène où tous parlent pour que leurs discours se fassent écho, aboutissent à la révolte, et portent enfin l'action. D'un côté, le désert se lie à Ḥāmid et

acquiert la parole pour exprimer ses moments de solitude; de l'autre, le temps se lie à Maryam pour « battre » le vide et la douleur qui lui restent. Ces personnages :

« échangent entre eux des relations binaires Ḥāmid/Maryam, Ḥāmid/Zakariyyā, Ḥāmid/le désert, à travers lesquels ils se confrontent, se rapprochent, se séparent pour s'unir dans le dernier acte à la fin du roman ».

160

C'est ce mélange de l'animé et de l'inanimé, ces confrontations, ces rapprochements, ces séparations dont parle Bayḍūn qui portent le côté « dialogique » du roman, et par conséquent son côté dramatique. Le désert et le temps rejoignent les autres personnages pour participer à la dramaturgie. La fuite horrible du temps devant Maryam ravive toute la douleur qu'elle vit. Elle lui montre la réalité et la pousse à la révolte et à la vengeance. Le désert est le lieu où Ḥāmid revit tout un passé douloureux et grâce à la complicité de cet espace (vide, solitude, éloignement), peut s'affranchir de son passé et s'affronte à l'ennemi. Cette longue confrontation entre Ḥāmid et le soldat israélien n'aurait pas pu se produire dans un autre espace ; le désert, par le vide qui le caractérise, est l'espace idéal pour cette rencontre. Ḥāmid prend le temps de découvrir son ennemi et se laisse tenter par l'idée de la vengeance.

Au moment de l'écriture de ce roman (1966), la révolution réside encore dans le rêve du peuple palestinien. Cette situation complexe où le rêve se mêle à l'attente, est rendue par Kanafānī dans ce monde romanesque mêlé et complexe.

Dib et Kanafānī donnent souvent la parole aux personnages pour des raisons bien déterminées. Kanafānī fait parler le peuple palestinien pour que celui-ci comprenne lui-même la cause de sa défaite, et trouve la voie de l'action ; il adopte de cette façon une « forme ouverte » selon l'expression de Bayḍūn<sup>161</sup>. Et si Dib cherche la voix dans l'au-delà pour faire parler des morts et des anges ; Kanafānī fait parler la terre, le lieu dont la

---

<sup>160</sup> BAYḌŪN (Ḥaydar Tawfīq). Ḡassān KANAFĀNĪ : *Al-Kalima wa al-jurḥ*, (*Le mot et la plaie*). Beyrouth, Dār al-kutub al-ʿilmiyya, 1955, p. 88.

<sup>161</sup> BAYḌŪN (Ḥaydar Tawfīq). Op. Cit. p. 179.

valeur reste inestimable, et qui engendre toute son écriture. La voix du désert, n'offre pas seulement au roman une singularité par rapport aux autres, mais elle engendre encore une polyphonie illimitée.

Dib, sachant la profondeur et la complexité de la quête, choisit de donner la parole au personnage « quêteur » pour montrer d'une part, l'effort qu'elle exige, et l'impossibilité de son aboutissement, de l'autre. Dans cette façon de laisser le champ libre à l'intervention des personnages réside une dimension fortement dramatique. Le roman devient « polyphonique », et le discours de chacun tend vers le dialogue.

D'une quête qui se dit à une parole qui se quête

Le dire de la quête

Nous venons de voir que les personnages mènent un itinéraire de quête dans les deux oeuvres. Non seulement toutes leurs actions se centrent autour d'elle, mais ils éprouvent aussi le besoin d'en parler, prononcent un discours qui lui est propre, et en font un moyen pour sa réalisation. Celui-ci peut accompagner l'action qui la porte comme il peut être le signe de son inassouvissement ; nous verrons que dans ce cas, il ne reste que la parole pour dire la quête et la représenter.

Dans *De retour à Hayfā*,<sup>162</sup> kanafānī recourt à deux moyens essentiels pour accomplir la quête des deux parents Saḥīd et Ṣafiyya : d'abord, le déplacement, ensuite, le dialogue. Lorsque Saḥīd demande à sa femme : « Nous irons à Ḥayfā ... Pourquoi ? », elle répond d'une voix basse : « nous verrons notre maison là-bas, nous la verrons seulement » (p. 358). Ce qui est derrière la quête de Ṣafiyya, c'est le désir de voir le lieu qu'il ont quitté : Ḥayfā, leur maison et leur fils. La répétition du verbe voir : « nous verrons. », « nous la verrons seulement » exprime leur nostalgie et participe à la quête

---

<sup>162</sup> KANAFĀNĪ (Ġassān). *De retour à Hayfā*. dans al-ʿaṭār al-kāmila, Muṣasssat al-abḥāṭ al-Ḥarabiyya, 1969.

qui les hantent. Quête qu'ils ne peuvent abandonner : « Si tu veux y aller, dit-elle à Sa<sup>c</sup>id, je viendrai avec toi, n'essaie pas d'aller tout seul » (p. 359).

Ceux-ci n'ont qu'un seul but à travers leur retour : retrouver leur fils. Après avoir regagné Ḥayfā et leur ancienne maison où ils ont laissé leur fils depuis vingt ans, il leur reste à savoir où se trouve Ḥaldūn et comment le rencontrer. Sa<sup>c</sup>id et Şafiyya continuent de parler de Ḥaldūn, de sa réaction jusqu'à sa rencontre. Dès la rencontre de Myriam, leur parole se mêle de stupéfaction et de surprise, elle oscille entre l'espoir de Şafiyya qui n'imagine pas perdre son fils pour toujours et l'appréhension de Sa<sup>c</sup>id qui se rend compte qu'il n'est plus le leur avant même de le voir. Ils parlent de sa réaction : « cela est un juste choix, dit Şafiyya à son mari. Je suis sûre que Ḥaldūn choisirait ses vrais parents. Il est impossible qu'il renie l'appel du sang et de la chair » (p. 384). Le dire de Şafiyya reste encore chargé d'espoir. Elle n'accepte pas la perte de son fils bien qu'elle l'ait vécu pendant vingt ans. Elle n'imagine pas que cet enfant dont elle a rêvé pendant des années puisse renier ses vrais parents. Mais la confrontation avec ce Ḥaldūn détourne son dire à l'affliction et à la déception. Ils découvrent en effet, que le petit Ḥaldūn qu'ils ont laissé n'est plus le leur, il ne connaît pas d'autres parents que Myriam et Ifrat et il est devenu soldat israélien. Şafiyya n'acceptant pas cette surprise affligeante, essaie d'aller plus loin, et jouer sur les sentiments : « Ne sens-tu pas que nous sommes tes parents ? lui dit-elle » (p. 399).

Ou encore, Sa<sup>c</sup>id en réponse à Dov : « Je ne sais pas. Peut-être parce que je ne savais pas cela auparavant ou en avoir le cœur sûr. Je ne sais pas, en tout cas ; pourquoi ne poursuis-tu pas » (p. 401). Le discours joue un rôle déterminant dans la quête de ces deux personnages. Il constitue son seul fil détecteur. C'est en parlant avec Ḥaldūn / Dov et en l'écoutant qu'ils réalisent que le fils qu'ils recherchent est perdu pour toujours bien qu'il soit devant eux. Et maintenant, c'est le dire de Ḥaldūn qui devient la seule clé pour leur quête. Il s'avère dès le début décevant puisqu'il leur montre leur échec en affirmant qu'il n'a pas connu d'autres parents que Myriam et Ifrat :

« Je n'ai su que Myriam et Ifrat n'étaient pas mes parents que depuis trois ou quatre semaines. Depuis mon enfance, je suis juif. Je vais à la Synagogue et à l'école juive, je mange cacher et j'étudie l'hébreu, leur dit-il » (p. 400).

En parlant de son enfance, de son appartenance à Myriam et Ifrat, de son éducation ; Ḥaldūn/Dov les met devant la réalité. Mais il dit par la même occasion à ces deux parents que leur quête est vaine et qu'ils doivent réaliser sa perte. C'est au moment de cette découverte que Saḥīd se confronte à la réalité et se rend compte qu'il a payé un fils comme l'ont fait plusieurs autres palestiniens :

« Il me semble que tout Palestinien payerait ; j'en connais plus d'un qui ont sacrifié leurs enfants. Et je sais maintenant que moi aussi, j'ai donné un enfant d'une façon étrange, mais je l'ai payé comme prix... C'était ma part, et c'est quelque chose qui est difficile à expliquer » (p. 413).

C'est ainsi que Kanafānī utilise le dialogue comme moyen de quête pour montrer à ses personnages et à son peuple la réalité et pour les ôter de leurs illusions ; Saḥīd, réalisant la perte de son fils, dit à sa femme :

« Quel Ḥaldūn, Ṣafiyya ? Quel Ḥaldun ? De quelle chair et de quel sang parles-tu ? Et tu dis que cela est un juste choix ! Ils lui ont appris pendant vingt ans comment il doit se comporter jour après jour, heure après heure, en mangeant, en buvant et en dormant. Un juste choix ! Ḥaldūn ou Dov ou le diable si tu veux, ne nous connaît pas ! Tu veux mon avis ? Sortons d'ici et revenons au passé. C'est fini. Ils nous l'ont enlevé » (p. 384).

Puis, il leur montre leur culpabilité en tant que parents qui abandonnent leur enfant et en tant que palestiniens qui quittent leur ville. Et lorsque ceux-ci réalisent leur échec, ils parlent de tout et de rien. Saḥīd s'interroge sur la patrie et sa signification : « Qu'est-ce que c'est la patrie ? dit-il à Ṣafiyya ». Leur dire s'étouffe puisqu'il n'aboutit nulle part. Saḥīd ne veut plus répondre à Ḥaldūn : « je ne veux plus discuter avec lui, dit-il à sa femme ». Puis, il prend la forme d'une longue réponse qu'il fait à Ḥaldūn.

Chez Dib, la quête est dans la plupart du temps portée par le discours. D'une recherche d'identité : « Je dirais même .. à chercher qui nous sommes, d'où nous venons

et où nous allons, dit le Docteur Berchig dans *Dieu en Barbarie* »<sup>163</sup> (p. 9), à une quête de la liberté jusqu'à celle du sens. *Dieu en Barbarie* et *Le Maître de Chasse* sont deux romans où le discours a pour objet fondamental la quête, que ce soit celle des mendiants de Dieu ou celle de Kamal Waêd. Celui-ci en tant que personnage-« quêteur », n'a que la parole pour savoir la vérité qu'il cherche. Sa démarche est d'interroger son entourage pour trouver une réponse ; une fois, sa mère, une autre, Si Azzallah,... « Tu va me répondre sans détour, il s'agit d'une affaire capitale pour moi, dit-il à Si Azzallah » (p. 164).

*Les Terrasses d'Orsol*<sup>164</sup> est un roman où le discours se met directement au service de la quête, celle du nom qui plonge Ed dans un désarroi total après toutes les tentatives ; il ne lui reste alors que la parole pour l'évoquer, pour essayer de dépasser ses difficultés. Ed parle tout seul pour essayer de comprendre l'énigme de la fosse. Il profite de toute occasion pour dire aux autres qu'elle existe et voir leurs réactions : « Je dis j'essaie, je réfléchis : je finirai bien par trouver une explication à tout ça ; d'une manière ou d'une autre il en faut une » (p. 10). Mais, plus la quête résiste au déchiffrement, plus la parole tend vers l'interrogation jusqu'à se réduire à elle : « Ai-je vu, ou non, ce que j'ai vu ? s'interroge-t-il » (p. 11). La parole rentre dans le délire et devient son expression.

Le personnage « quêteur » mène un itinéraire entre le mouvement, la réflexion et la parole. Le déplacement vers le lieu de sa quête ne suffit pas pour apaiser son inquiétude. Ed parle alors tout seul, évoque la fosse, la solution qu'il faut trouver pour cette énigme, et lorsqu'il ne trouve pas la réponse, il proclame : « je me dis : il m'en faut une.. » Et dans les moments d'agitation qu'elle provoque, il essaie de se maîtriser en se disant : « je me dis alors : du calme. Du calme » (p. 10). Depuis cette découverte, Ed profite de toute occasion, et de toute conversation pour évoquer la fosse dans le but d'aboutir à une réponse ; une fois se trouvant avec Dodérick, il profite pour insister sur

---

<sup>163</sup> DIB (Mohammed). *Dieu en Barbarie*. Paris, Le Seuil, 1970.

<sup>164</sup> DIB (Mohammed). *Les Terrasses d'Orsol*. Paris, Sindbad, 1985.

son existence : « Mon ami, poursuis-je d'un coup,...car cette fosse existe bel et bien,... » (p. 96). Puis continue avec la même sûreté : « C'est cette institution ! on l'accepte, on cohabite ...je l'ai bien observé » (p. 96). Mais le discours de Ed comme sa quête restent sans réponse : « ...qu'en parler devient l'acte inutile et par conséquent absurde par excellence, conclut-il » (p. 96). Le dire de la quête essaie de trouver le nom de ce mystère qu'est la fosse et ses êtres, mais faute de le trouver ; il continue à l'évoquer.

Dans *Cours sur la rive sauvage*<sup>165</sup>, le narrateur recourt à tous les moyens pour poursuivre Radia/Hellé. Nous avons vu plus haut que cette quête lui dicte un long déplacement, mais celui-ci va de pair avec le discours. Iven Zohar, outre ses déplacements et ses actions, traduit les étapes de sa quête dans son discours. Il évoque ses difficultés, l'attitude de Radia,...

Le rythme du discours dans les romans de Dib suit celui de la quête. Il exprime généralement l'état d'âme du personnage « quêteur ». Le meilleur exemple pour illustrer ce cas se trouve dans *La Danse du roi*. Les personnages parlent en effet dans des situations qui leur dictent ce type de discours. Dans cette longue marche, ils n'ont que la parole comme acte qui atténue leur fatigue et leur peine. Leur discours est de ce fait coléreux et plaintif, ainsi, celui de Slim : -Arrêtons-nous ! -Arrêtez, j'en peux plus ! - Arrêtez, j'en peux plus (p. 35) !

Le discours va avec l'urgence de trouver une solution à leur situation. C'est Bassel : « Le jour...raah...Merde ! Le jour, il va se lever. Force-toi... !...Encore un peu. » Puis, il rejoint le délire : « Arfia, haa...Approche-toi, je t'en prie,...sois bonne » « tu peux pas savoir ! Touche-moi...là...les os. » Son rythme va de pair avec le rythme de leur quête et de leurs actions. C'est pour cela que les phrases sont généralement courtes, le ton est aigu et sonore. Et plus la marche s'allonge, plus cette urgence s'accroît, le discours mêlé par la colère et la douleur devient par conséquent plus vif. Il prépare ainsi la fin tragique de ces personnages. La force dramatique qui hante ce roman, emporte son

---

<sup>165</sup> DIB (Mohammed). *Cours sur la rive sauvage*. Paris, Le Seuil, 1964.

écriture et en fait une danse, celle qui réside dans la danse ultime de Wassem, ou dans le délire de Slim : « où est cette montagne... » demande-t-il aux autres.

Si chez Dib, le discours « quêteur » tourne au délire et à la perte ; chez Kanafānī, il va vers la déception, et c'est à partir de là qu'il sert l'affranchissement et atteint le but de l'auteur, abandonner les illusions et inciter à agir et à changer la situation. Cette différence justifie la nature de la quête dans chacune des deux oeuvres. Chez Dib, elle devient hermétique, la profondeur qu'elle veut atteindre est une entreprise qui s'avère vaine et rend tous les moyens inefficaces dont la parole elle-même. Pour Kanafānī, la quête de l'auteur qui veut atteindre l'éveil du peuple, dévoile au personnage une réalité qui vient souvent à l'encontre de ses rêves et de ses attentes. Elle entraîne le discours qui sert ces rêves dans une autre orientation.

#### (1) Discours militant

Le militantisme dans les oeuvres des auteurs fait la force de leurs écritures et marque leur engagement. Il commence par une acquisition de conscience qui se transmet souvent d'abord à travers le discours puis à travers l'action. Les personnages de Dib et de Kanafānī sont souvent voués à un état de souffrance qui rongent leurs vies et les rend mélancoliques et révoltés à la fois. Parmi les moyens qui expriment cet état, le discours en est un privilégié.

*L'Incendie*<sup>166</sup> de Dib qui exhibe la vie des Fellahs de Bni Boublen, relate leurs conditions et leurs réactions. L'auteur nous montre comment ces gens qui sont la raison d'être du roman acquièrent une prise de conscience qui remet en cause leurs conditions et surtout la présence coloniale. Comportement que l'on découvre à travers leurs nouveaux discours qui a une portée politique et militante : « Qu'est-ce que l'existence d'un Fellah ? s'interroge Ba Dedouche qui fait partie de cette classe sociale, quand l'hiver arrive, il s'abrite dans son gourbi ou dans une grotte obscure. Et ils grelottent, lui

---

<sup>166</sup> DIB (Mohammed). *L'Incendie*. Paris, Le Seuil, 1954. .



et les siens » (p. 38). Plus loin, il déclare en visant le colon : « Si notre pain est noir, si notre vie est noire, ce sont eux qui nous les font ainsi » (p. 39). L'idée de la couleur noire qui teinte le pain et la vie nous interpelle ici puisqu'elle rappelle le dire de Aïni dans *Le Métier à Tisser*<sup>167</sup> lorsqu'elle déclare : « Même notre pain est noir comme est noire la nuit qui nous entoure » ( p. 40). Dans ce roman qui raconte la misère des tisserands et des plus démunis de la société algérienne à cette époque, l'auteur prête la parole aux personnages pour exprimer leurs propres conditions comme ce dialogue entre Aïni et son fils : « As-tu revu le tableau de la mairie, lui demande-t-elle, on n'annonce pas de distribution de farine ? ». Et lui, de répondre : « Non, rien. Il n'y a de marqué que l'huile et le savon, que nous avons touchés. Si on compte comme la dernière fois, on aura de la farine dans huit jours » ( p. 41). Plus loin, elle ajoute : « Des mendiants arrivent de partout, ces jours-ci ». Et lui : « Rien d'étonnant à ça, par les temps qui courent » ( p. 4). Le discours des personnages illustrent bien cette réalité que nous trouvons dans l'image du tisserand que nous peint Ocacha : « Nous marchons pieds nus,..., nos haillons cachent à peine notre misère. Et dans notre ventre comme dans notre tête, il n'y a que des miettes et de la crasse !... » (p. 135).

Las de ses conditions si difficiles, le personnage cherche une justification et une raison pour la vie qu'il mène, il dirige donc son discours vers le sort. Un sort qu'il trouve généralement détourné de lui et le prive de son aide et de sa miséricorde comme l'affirme Skali dans *Le Métier à Tisser* : « Nous avons manqué de tout ; les déboires, les coups du sort ne nous ont pas été épargnés. Pour quelques minutes de joie, un océan d'amertume !... » ( p. 52), ou encore ce que dit Hamedouch : « Quoi donc ? Dieu lui même nous a abandonné ! » ( p. 33). Et le Vieux de dire : « Dieu a détourné sa face de nous ! » (p. 48). Ce discours qui dit et redit les conditions du personnage, écrasé par la misère et l'oppression, rapporte ses plaintes, ses souffrances, mais il dévoile la voie du changement.

---

<sup>167</sup> DIB (Mohammed). *Le Métier à tisser*. Paris, Le Seuil, 1957.

Ce discours ne s'arrête pas à décrire leurs états et à exprimer leur misère. Il sert aussi leur révolte. Lorsqu'il se trouve dans une situation qui ne lui permet pas d'agir, le personnage recourt à la parole pour exprimer sa colère et sa revendication. Aïni ne fait que crier ; son dire chargé de colère et de rage ne va pas uniquement contre son fils, mais contre les conditions qu'elle vit avec ses enfants. En effet, quand elle parle, elle s'égosille : « Où errais-tu jusqu'à cette heure ? Où ? Où ? dis-moi ! Ha hai ! Dois-je te déchirer la figure ou déchirer la mienne ? » (p. 8) en s'adressant à son fils qui est son seul soutien. Les tisserands, prenant surtout conscience de leurs conditions précaires et de l'exploitation des patrons, ne parlent que pour changer cette réalité. Voilà Hamza qui, cherchant une issue à l'état du pays, s'interroge sur les hommes et leurs actions : « Algérie ! Algérie !.. où sont tes hommes ? Qui est-ce qui les tirera de leur sommeil ? Le chagrin populaire est grand, le chagrin populaire est immense » (p. 103).

Cette interrogation ironique et amère à la fois, montre que le temps du changement est là et que les hommes doivent se réveiller et agir. Plus il touche à la réalité du personnage, plus ce discours devient coléreux et révolté. Le rouquin, parlant de la politique et de ses objectifs, s'écrie : « Bon, mais nous, les tisserands ? » (p. 104). Et la réponse de Hamza vient : « Nous ? nous sommes de la merde » (p. 104). Plus loin, Hamedouche affirme : « Je suis capable de tout, je suis prêt à vendre le monde pour un oignon, comme on dit, et même ma religion ! Quelle misère ! .. » (p. 135). De même, dans *L'Incendie*, les fellahs dont la vie bascule dès que le colon s'accapare de leurs terres, et les fait passer de maîtres à esclaves, acquièrent avec le temps une prise de conscience. Ils s'initient en effet à un discours militant et révolutionnaire : « Je dis qu'il est possible de guérir le mal dont souffre le monde. Le nouveau repoussera l'ancien, c'est sûr » (p. 82), affirme Ba Dedouche. Le « nouveau » dont parle Ba Dédouche qui « remplacera l'ancien » justifie le désir du changement, ce qui amène un nouveau discours. En effet Dib prête aux Fellahs un discours qui se libère de la peur et de la soumission comme il avait l'habitude de l'être. Il fait face à l'autorité et résiste contre l'oppression. Slimane répond à Kara, le cultivateur, dans un défi d'égal à égal : « Parce que les colons sont des voleurs, le caïd est un voleur, les gendarmes sont des voleurs,

l'administrateur est un voleur et messire Kara... » (p. 68). Plus loin : « Assassin d'enfants ! » Et encore : « arrière, hyène puante ! » (p. 118).

Dans les romans de Kanafānī, le discours qui sert l'éveil du peuple palestinien, sert aussi la souffrance et les conditions de ceux qui sont les plus touchés. Les personnages parlent de ce qu'ils vivent. L'auteur prête à ses personnages un discours militant. L'exemple le plus significatif est celui de Umm Saʿd. C'est surtout par la bouche de Umm Saʿd qu'on découvre la vie des camps. Tout le dire de cette femme tourne autour des habitants des camps dont elle fait partie, et de leur lutte. Lorsqu'elle parle de son fils qui a rejoint les soldats, elle éprouve de la fierté et voudrait bien être avec lui pour s'en occuper : « Des tentes ? dit-elle à Saʿīd, une tente est différente d'une autre ! J'aurais voulu vivre avec eux, leur cuisiner, veiller sur eux, mais les enfants sont une charge » (p. 265).

Kanafānī va jusqu'à fonder tout un livre sur le militantisme dont le titre est très significatif et porte aussi bien le discours militant que l'action militante :

(a) *A propos des hommes et des fusils*<sup>168</sup>

Dans cet ensemble de nouvelles, on se trouve au cœur du militantisme. Les personnages passent à l'action grandiose peinte à travers le petit Mansūr qui part d'un lieu à l'autre en quête d'un fusil pour pouvoir défendre la ville de Şafad. Tout le discours tourne autour de cette arme et de cette action. Cette arme que nous avons vu, précieuse et se présente comme la femme aimée dans *La Mariée* qu'on cherche dans tous les sens :

« Ce n'est pas mon fusil, c'est celui du pèlerin ʿAbbās, je l'ai payé et j'ai donné des olives en gage, c'est pour cela que je ne le donnerai à personne, à d'autres mains que celles-ci, dit le père de Mansūr à son fils » (p. 77).

---

<sup>168</sup> KANAFĀNĪ (Ġassān). *A propos des hommes et des fusils*. 4<sup>ème</sup> édition, Beyrouth, Muʿassasat al-abḥāṭ al-ʿarabiyya, 1987.

Plus encore, le dire de Mansūr s'adresse à l'arme et en fait un personnage cher et dorloté : « Et malgré cela, tu es un bon fusil, ta visée ne se trompe pas, lui dit-il » (p. 69).

Ce discours militant qui est aussi celui de l'auteur s'impose et se révèle fatal dans son œuvre. Il suffit d'observer cette phrase où le combat devient une action fatale ; elle fait partie de la vie de l'homme militant et même de sa nature, car : « Tu ne peux pas demander à un guerrier : pourquoi tu combats ? comme si tu lui demande pourquoi il est homme » (p. 51).

Une autre façon par laquelle l'auteur procède pour réaliser ce rôle qu'êteur du discours : c'est le didactisme. La parole devient un moyen pour véhiculer certains messages souvent ancrés dans la quête du personnage et de son auteur.

#### (1) Un discours didactique

Cette deuxième fonction est présente dans les deux oeuvres. Kanafānī, dans la quête d'un peuple militant et révolté, fait de Umm Sa'īd une femme qui détient un discours qui s'ancre dans la sagesse et l'intelligence. Cette héroïne qui représente « une école » ne peut pas ne pas détenir ce genre de discours. Elle prononce une parole qui provient d'une profonde conviction comme par exemple lorsqu'elle essaie de montrer à Sa'īd que la prison est partout, elle dit :

« Tu crois que nous ne vivons pas dans une prison ? que faisons-nous dans le camp à part marcher dans cette extraordinaire prison cousin ! Il y a des sortes de prisons!.. ; Le camp est une prison, ta maison est une prison, le journal est une prison, la radio, le bus, la rue et les yeux des gens... » (p. 255).

Sa sagesse et la maîtrise de son dire font qu'elle sache atteindre sa cible que ce soit à travers ses exclamations souvent ironiques comme dans sa réponse à al-MUḥṭār : « Remercie Dieu pour ton salut » (p. 254), ou à travers les interrogations dont elle sait généralement les réponses :

« Pourquoi donc tout cela arrive ? Pourquoi ? Pourquoi vous ne laissez pas la voie à ceux qui ont l'intention ? Pourquoi tu n'aspire à rien ? » (p. 256).

Ce discours qui milite, enseigne, pique aussi par son ironie. Dans cette phrase qu'elle lance au soldat qui cherche SaCd : « J'avais peur pour vous. » il y a tout un défi qui montre qu'elle considère son fils comme quelqu'un de grand et de courageux. Elle n'a pas peur pour lui ; mais au contraire, c'est au militaire de craindre SaCd. Cette femme qui donne des leçons chaque fois qu'elle parle, s'avère aussi connaisseuse et expérimentée. L'auteur nous illustre cela par l'image du sarment de vigne qui porte une forte symbolique : « Peut-être tu ne connais rien de la vigne, mais c'est une plante féconde qui ne nécessite pas beaucoup d'eau, dit-elle à SaCd » (p. 249).

Et l'auteur accentue cette connaissance par l'affirmation de ce qu'elle dit à la fin du texte lorsqu'elle s'écrit : « La vigne a bourgeonné cousin, elle a bourgeonné ! » (p. 336). Nous découvrons effectivement « la tête verte qui fend la terre avec une force audible » (p. 336).

Umm SaCd est l'héroïne idéale pour l'œuvre de Kanafānī puisqu'elle milite et enseigne comme l'auteur lui-même. Celui-ci, en la faisant agir et parler, cherche plusieurs « mères de SaCd » pour bâtir l'avenir d'un peuple.

Dib pousse ce didactisme jusqu'à fonder tout un roman. Dans *L'Incendie* où la parole s'apprend et se pratique chez les fallahs de Bni Boublen ; ces paysans acquièrent une prise de conscience et commencent à parler de leurs conditions sociales et politiques : « Mais ils ont commencé à parler du poids des injustices, à comprendre que les salaires offerts par les colons sont une misère, dit Comandar d'eux » (p. 30). Ils se rassemblent en effet pour parler de toute cette réalité : « Quand tu dis, le pain : est-ce que cela ne veut pas dire la vie ? voilà pourquoi c'est tout, pour des gens comme nous », répond Sidi Ali à Maamar. Comme ils apprennent aussi à défier et à faire face à l'exploitation, Ali ber Rabah répond à Kara Ali d'une façon nouvelle, un discours nouveau qu'on n'attendait pas d'eux : « Nous ne sommes pas tenus de vous répondre, Si Kara, déclara une fois de plus Ali ber Rabah à haute et intelligible voix » (p. 60).

Les paysans eux-mêmes sont conscients de cet acquis, puisqu'ils se rendent compte de l'importance de leur parole et de l'effet qu'elle peut avoir : « Nous parlons bien, tout le monde parle bien...Même le père Dédouche. Seulement, il faut qu'on y prenne garde » (p. 38).

Ce didactisme qui va en parallèle avec la progression de la narration englobe le roman : Omar se présente au début du roman comme quelqu'un qui apprend aux autres des vérités nouvelles : « Le monde, soutenait-il, est rond et non pas plat ; ce qui était le contraire d'une évidence » (p. 9).

Cette parole que nous venons de voir, peut servir de moyen d'affranchissement du personnage et de l'homme en général, comme elle peut servir aussi de moyen d'enseignement. Elle possède une autre fonction plus ancrée en elle et réside dans son effet.

Ainsi, lorsque le discours porte l'action et l'engendre, le roman revêt un caractère dramatique. Son rôle ne s'arrête pas à ce niveau, mais il a un autre effet direct dont témoigne l'interlocuteur.

La parole « quête »

La parole quêtée est différente d'une œuvre à l'autre. Même si les deux auteurs recherchent le mot effectif, cet effet va dans deux directions différentes. Chez Kanafānī, il doit amener le changement, enseigner et montrer une nouvelle voie.

Dans cette quête l'auteur pose deux grandes interrogations : que signifie cette parole ? Et quelle est son origine ?

Kanafānī recherche le mot effectif, celui qui sort de la bouche de Umm Sa<sup>c</sup>d. La lutte de cette femme se traduit par son travail chez les gens, par ses actions au sein des camps, mais aussi dans ce qu'elle dit. Sa parole a pour fonction essentielle d'éveiller les autres et de leur montrer la réalité telle qu'elle est. Lorsque Sa<sup>c</sup>id lui reproche la façon dont elle s'adresse à Moḥtar, elle : « se leva, me regarda en souriant, et dit : - D'accord ! tu n'est pas emprisonné, qu'est-ce tu fais ? Tu crois... » (p. 255). Umm Sa<sup>c</sup>d a atteint un niveau de conscience qui lui permet de voir plus que tout le monde, de comprendre la vie

et la réalité de son peuple. Tant que l'individu ne milite pas pour changer la situation, il est partout en prison ; qu'il soit à la maison, dans le camp, dans la rue, dans le bus,...

Mais derrière ce qu'elle dit, il y a le message de Kanafānī qui veut montrer à son peuple la voie de la libération. Ce peuple peut toujours écouter les informations à la radio, peut lire les journaux, ou se promener dans les camps, il reste toujours dépourvu de liberté. Et ce n'est ni la radio, ni le journal, ni Al-Muḥṭār qui peuvent le délivrer. La révolte seule peut le faire. Et le dire de Umm Sa<sup>c</sup>d crie cette révolte à travers la répétition du mot : « prison », il sert à pousser le palestinien à sortir de sa maison et de son camp pour faire face à la réalité, pour rejoindre les soldats comme le fait Sa<sup>c</sup>d.

La charge didactique que porte ce discours atteint son paroxysme dans l'unique et célèbre expression : « Toutes les tentes ne sont pas pareilles ! » (p. 264). En parlant de son fils, elle dit à Sa<sup>c</sup>id : « Sais-tu ? Les enfants sont une contrainte ! si je n'avais pas ces deux enfants, je le rejoindrai, j'habiterai avec lui, là-bas. Des tentes ? Les tentes ne sont pas pareilles ! » Puis, une autre fois : « Que te dire mon cousin ? cette nuit, j'ai senti que j'étais proche de la fin...quelle utilité ? je veux vivre pour la voir. Je ne veux pas mourir ici, dans la boue et la crasse des cuisines.. » (p. 271) ; « Je ne pleure pas cousin. J'espère pouvoir le faire. Nous avons beaucoup pleuré. Beaucoup...Beaucoup. Tu le sais. Nous avons pleuré plus que les eaux qui ont inondé le camp hier soir... » (p. 270).

Dib procède dans un premier lieu par un surplus de discours. Certains personnages parlent jusqu'à l'épuisement de l'histoire du roman et parfois jusqu'à la dépasser. Ils se nourrissent de parole comme le sont d'ailleurs les romans. S'ils luttent pour la liberté, pour la vie et pour beaucoup d'autres choses, ils luttent aussi pour sauvegarder leur parole. Arfia, ce personnage de *La Danse du roi* qui est « plus parole » que personnage, défie tout le monde et s'affirme grâce à un discours qui est sa seule arme : « Personne n'a jamais réussi à me fermer la bouche quand j'ai envie de parler. Non, il n'est pas encore né, celui-là, et ce n'est pas aujourd'hui que ça commencera ! » (p. 171). Slim, voyant Bassel et Némiche en train de l'imiter en répétant ses mots, se sent dépouillé de sa vie : « Me volez pas mes mots ! recommence Slim. Me coupez pas en deux pour

prendre chacun votre part ! Me volez pas ma vie ! Je veux pas que mes mots changent de personne ! » (p. 198).

Ces personnages ne cessent de discourir jusqu'à ce que la parole envahisse le roman et reste suspendue. Arfia dit qu'on a jamais assez de parler : « on ne peut pas tout raconter » dit-elle à Rodwan à la fin du roman. Raconter est un moyen chez Dib pour essayer de sonder la parole et de voir ce qu'elle peut signifier.

Dans *Le Maître de chasse* et dans *Dieu en Barbarie*, la parole fuse de toute part et de toute bouche. Le discours des personnages est en effet interminable. Tout le monde parle et tout le monde raconte des histoires jusqu'à ce que la parole devienne leurs vies mêmes. Ils deviennent ainsi des Shéhrazades <sup>169</sup> :

« Le procès d'énonciation de la parole reçoit dans le conte arabe une interprétation qui ne laisse plus de doute quant à son importance. Si tous les personnages ne cessent pas de raconter des histoires, c'est que cet acte a reçu une consécration suprême : raconter égale vivre ». <sup>170</sup>

Cette façon de léguer la parole aux personnages participe au côté dramatique du roman ; le discours s'actualise ainsi que les événements. Mais cette pratique ininterrompue ne peut dévoiler le mystère recherché. Bien au contraire, elle finit par devenir délire et fait que celui qui parle rejoigne la perte.

De la même façon dans *Habel*<sup>171</sup>, la parole se pratique jusqu'à défier le temps et l'espace . Elle s'éternise à travers le héros qui parle sans interruption jusqu'à la mort et après elle :

« Je le raconterai. Je le redirai. Je le répéterai à celui qui me mettra dans ma tombe » (p. 70).

---

<sup>169</sup> Chéhrazade dans *Les Mille et une nuits*, doit en effet sa vie à l'acte de parler. Elle passe ses nuits à raconter des histoires au roi pour échapper à l'exécution.

<sup>170</sup> Todorov (Tzvetan). *Poétique de la prose*. Paris, Le Seuil, 1978. p. 41

<sup>171</sup> DIB (Mohammed). *Habel*. Paris, Le Seuil, 1977.



Elle reste dans ce roman une source d'inquiétude dans le sens où elle garde son côté magique et maintient son mystère. C'est d'ailleurs pour cette raison que le mot est qualifié de « diable » pour Sabine :

« Il faut qu'elle retourne tous les mots comme des gants, pense Habel, chaque mot doit devenir à elle, chaque mot, sa propriété et chacun, pour avoir la chance d'être à son service, en couvrir un autre, tenir un autre en réserve, un diable dans sa boîte » (p. 84).

Pour essayer de pénétrer plus profondément le monde de la parole, Dib joue sur deux aspects : sa présence d'une part et son absence de l'autre : « Dis quelque chose ! Réponds ! Défends-toi ! Ne reste pas muet comme ça. On dirait un mur, s'écrit-elle » (p. 12).

La réaction de Sabine face au silence de Habel, et ses exclamations, montrent son inquiétude et son angoisse. Habel ne parle pas, mais cela ne veut pas dire qu'il ne dit rien ; il dit les choses à sa façon et peut-être plus fortement qu'en parlant, car :

« Sans langage, rien ne se montre. Et se taire, c'est encore parler. Le silence est impossible. C'est pourquoi nous le désirons ». <sup>172</sup>

Le personnage est confronté dans cette entreprise du déchiffrement au danger et même au malheur : « Je comprends ça. Je comprends beaucoup de choses, je comprends tout ; là est le malheur, pense-t-il ». Effet curieux ! puisque ce personnage même et nous les lecteurs, nous nous attendons à un effet contraire. Nous pensons que la compréhension est une délivrance. Mais, elle sert à acquérir une vérité qui ne peut être que déstabilisante au lieu d'être rassurante. La voix qui parle de l'injustice met Habel face à cette réalité insupportable. Ainsi, la parole reste illusion. L'homme qui se console d'elle ignore son côté échappatoire. Il parle en acceptant qu'elle reste énigme et mystère.

« Le monde, lorsqu'il parle, se croit tenu de parler, ce n'est ni pour se faire comprendre, ni pour se confier, ni pour détourner un danger, ni même pour dire quelque chose, mais seulement pour parler, dit Habel » (p. 31).

---

<sup>172</sup> BLANCHOT ( Maurice). *L'écriture du désastre*. Paris, Gallimard, 1980, p. 23.

Dans cette quête douloureuse, la parole chez Dib revient sur elle-même. Dès que la réponse fait défaut et l'interrogation se maintient, elle revient à son point d'origine :

« Mais quand la réponse est l'absence de réponse, la question à son tour devient l'absence de question ( la question mortifiée), la parole passe, fait retour à un passé qui n'a jamais parlé, passé de toute parole ». <sup>173</sup>

Elle devient ainsi une « parole qui se parle » selon l'expression de Todorov qu'il qualifie d'ailleurs de « plus belle », « La parole la plus belle est celle qui se parle. En même temps, c'est une parole qui égale à l'acte le plus violent qui soit : ( se ) donner la mort ». <sup>174</sup>

Si Dib écrit à partir d'un monde d'exil, il n'échappe pas de se heurter à un autre, plus ambigu et plus affligeant, c'est le langage qui devient le vrai lieu d'exil. La forte ambiguïté de la parole qui se présente aux personnages, et par suite à l'auteur lui-même, lui dicte une prise de position qui l'égale et le dépasse encore. En effet, face à ce monde indéchiffrable, le personnage procède par une fermeture totale au monde de la communication, par un suicide plus fort que le suicide : « Par quel moyen échapper à ce cloaque si ce n'est précisément en changeant de face » (p. 86), nous dit le narrateur de *Qui se souvient de la mer*. Ou encore, Laabane dans *Dieu en Barbarie* : « Contre ce ciel, il faut se faire pierre. Sous les couteaux du soleil, il faut se faire pierre » (p. 103). C'est par et dans la pétrification que Dib annule la sensibilité, et trouve le refuge et la protection face à ce monde affligeant comme Epiqueure qui trouve que « le bonheur des pierres est dans l'absence de douleur » <sup>175</sup>.

Cette entrée de l'auteur dans la quête d'un langage significatif ne trouve-t-elle pas sa raison et son origine dans l'homme poète ? Si Dante plonge dans l'autre monde ( Enfer, Paradis,...) pour suivre sa quête ; Dib s'engage dans un voyage illimité dans le monde de la parole. Nous verrons que cette quête permet la mise en scène de l'écriture

<sup>173</sup> BLANCHOT (Maurice). *L'écriture du désastre*. Gallimard, Paris, 1980, p. 54.

<sup>174</sup> TODOROV ( Tzevetan). *Poétique de la prose*. Paris, Le Seuil, 1978, p. 26.

<sup>175</sup> DIB (Mohammed). *Formulaires*. Paris, Le Seuil, 1970, p. 85.

dibienne qui se réduit à l'interrogation, se répète et veut son déchiffrement, mais plus elle se multiplie, plus le sens fuit.

Il existe une autre façon chez Dib pour détecter cette parole, c'est de la poursuivre jusqu'à remonter à son origine. Pour cela, il crée des voix et une parole « sans visages » qui proviennent de l'autre monde :

« La parole qui vole sans réponse ni souvenir reconduisant à la source non celle à qui l'événement advient mais celle qui à l'événement advient enceinte de l'intérieur réparatrice indifférente à l'image des jours » (p. 85).<sup>176</sup>

Cette parole se détache du monde du personnage pour accéder à un autre et devient une voix sans corps, une révélation, une parole angélique.

#### (1) La parole angélique

Le monde humain ne suffit pas pour sonder la parole. Dib va chercher sa signification dans un autre monde. C'est ainsi qu'il crée des voix inconnues qui participent à la narration. C'est la voix du père qui harcèle Rodwan dans *La Danse du roi* : « intempestive voix recluse dans un temps impossible à préciser et pourtant familier...visage. » Elle le surprend alors qu'il était plongé dans sa méditation sur le tertre bosselé, lui dicte l'inquiétude et le trouble. Elle le transporte dans un temps lointain pour lui permettre de revivre d'autres événements, et participe au développement de l'écriture. C'est aussi celle sans origine qui poursuit Habel. Elle est des fois reconnue en tant que celle du vieux, d'autres fois, reste énigmatique.

---

<sup>176</sup> DIB ( Mohammed). *Formulaires*. Paris, Le Seuil, 1970, p. 85Formulaires. Paris, Le Seuil, 1970, p. 85.

Ce désir de séparation de la parole du nom et du corps et son renvoi à un autre monde n'est finalement, à nos yeux que le degré le plus poussé de la quête de l'auteur. Cette opération remonte à un temps qui précède l'âge de l'homme et touche à un point névralgique : celui de la structure ( al-Haykaliyya) de la parole en tant que telle, en tant qu'acte. Mais, ne s'agit-il pas de renvoyer ici au rapport de l'auteur avec l'écriture avant son stade de matérialisation, de réalisation, n'est-il pas ce moment de séparation d'avec le corps ? Le temps de création chez l'auteur correspond effectivement à une phase de suspension dans le monde de la parole et uniquement dans ce monde. Ainsi, l'auteur s'oublie en tant que corps, que voix et laisse libre champ à la voix de l'écriture qui est plus efficace et plus effective. Cette absence du corps au profit de la réflexion, n'est au fond que le moment suprême de la création.

La quête au niveau du langage fait partie de la nature de l'écriture dibienne. L'auteur est avant tout poète, et c'est de la poésie qu'il est venu au roman. Le langage qui est une pure inspiration reste pour lui la vraie énigme. La parole qu'il cherche est celle qui est effective, celle qui agit et qui est capable de changer le monde. Nous la trouvons surtout dans la bouche des paysans comme ceux de Bni boublen dans *L'Incendie*. Ces gens qui se différencient des citadins par leur ancrage dans la terre et qui : « avaient quelque chose qui étonnait le sol ; là où ils posaient le pied, ils en tiraient une parole semblable à un cri qui pour nous, gens de la ville et des murs, demeurerait incompréhensible, dit le narrateur » (p. 10). Mais est-elle aussi la « parole oubliée », celle de l'âge d'or qui monte dans les oreilles des personnages de *Dieu en Barbarie* :

« La nuit glissait entre les cinq hommes. De longues minutes, elle s'écoula ainsi tandis qu'eux, prenant conscience de l'heure tardive, ils en écoutaient le parole oubliée élever ses intonations gutturales au-dessus et au dessous de l'écho de leurs parlotes » (p. 29).

Cet échec dans le déchiffrement, ne répond-il pas à la déception de tout écrivain dont parle Barthes :

« L'écrivain conçoit la littérature comme fin, le monde la lui renvoie comme moyen : et c'est dans cette déception infinie, que l'écrivain retrouve le

monde, un monde étrange d'ailleurs, puisque la littérature le représente comme une question, jamais en définitive, comme une réponse »<sup>177</sup> (p. 149).

Qu'il ait comme objectif le changement dans l'œuvre de Kanafānī ou la quête d'une réponse dans celle de Dib, le discours s'adresse non seulement à l'interlocuteur, mais aussi aux autres personnages et au lecteur. Sa durée dépasse celle du personnage. Même si celui-ci disparaît, il reste dans l'esprit du lecteur, il donne à réfléchir par sa charge et par sa portée symbolique.

Le discours fonde ainsi la dramaturgie du roman. Son étude permet de voir ses différentes fonctions. Comment peut-il participer à la quête et à la théâtralité ? Et quel est son effet en tant que mots.

## Discours et portée dramatique

### La représentation

#### (1) La dimension fictive

Bien que le discours touche à la réalité, a une fonction militante et effective, il peut avoir un caractère fictif dans le sens où il appartient à quelqu'un d'autre. Les deux auteurs recourent à ce genre de représentation pour illustrer leurs idées, et marquer certaines situations. Dans *l'Incendie*, le discours que Dib lègue aux fellahs a une double dimension représentative. D'abord on sait que cette parole est à l'origine fictive puisque les fellahs, généralement paysans, sont loin aussi bien de la lecture et de l'écriture que de la politique. Ils ne peuvent pas prononcer réellement ce type de discours, mais l'auteur crée cette parole et la leur prête pour servir son militantisme. Cette parole frappe non seulement par sa nouveauté, mais aussi par la présence de ceux qui la prononcent pour la première fois : « Mais ils ont commencé à parler du poids des injustices, à comprendre que les salaires offerts par les colons sont une misère » (p. 30).

---

<sup>177</sup> BARTHES (Roland). *Essais critiques*. Paris, Le Seuil, 1964.

Si Dib fait parler les fellahs comme des gens cultivés, il veut montrer que la parole peut être une première étape pour d'une part, préparer un changement, et d'autre part, la prise de conscience de ces propriétaires privés de leur droit. Dans cette exhibition, elle crée une prudence et une appréhension. Elle choque aussi bien ceux qui la prononcent que ceux qui la reçoivent. Elle se soumet ainsi à une fonction purement représentative qui fait qu'elle figure pour la première fois sur la scène du roman comme l'est un discours de théâtre sur la scène théâtrale. De plus, la théâtralité de cette parole réside essentiellement dans son exhibition en tant que « langage interdit », car :

« *L'Incendie* est producteur de signifiants, nous dit Charles Bonn, il exhibe des langages aussi interdits en eux-mêmes que leur signification illicite ». <sup>178</sup>

Non seulement ces gens prononcent une parole qui n'est pas la leur, mais la langue même dans laquelle ils parlent est étrangère, celle du colon que tous les algériens ne parlent pas nécessairement. Et même si elle est utilisée, elle n'est pas la langue quotidienne, de tout le monde. Chaque fois qu'un personnage algérien parle dans cette langue, son discours revêt d'une certaine façon, un caractère représentatif. Ce deuxième côté se justifie pour la plupart des personnages dibiens.

Certains personnages Kanafaniens, eux aussi, ont un discours qui n'est pas le leur : ils servent pour dire les idées de l'auteur plus que leurs idées eux-mêmes. C'est ce qu'on trouve dans le dire de Saʿīd lorsqu'il réalise qu'il a perdu son fils pour toujours et que Ḥaldūn dont ils ont rêvé, lui et sa femme, n'est en vérité que cet officier dans l'armée israélienne : « Quel Ḥaldūn, Şafiyya ? dit Saʿīd à sa femme, quelle chair et quel sang dont tu parles ?.. ». L'auteur met Saʿīd et Şafiyya devant une réalité amère pour faire passer un message. Il veut dire derrière tout cela que la fuite n'est pas la solution et pour éviter cette situation, il fallait rester sur les lieux et lutter :

---

<sup>178</sup> BONN (Charles).- Op. Cit p. 196.

« Si, nous ne devions rien quitter, Ḥaldūn, la maison et Ḥayfā ! N'avais-tu pas cet horrible sentiment que j'avais pendant que je traversais les rues de Ḥayfā ? Je sentis que je la reconnaissais mais elle m'ignorait. Et j'avais ce même sentiment dans la maison, ici. C'est notre maison ! Est-ce que tu imagines cela ? Elle nous ignorait . N'avais tu pas ce sentiment ! Je crois que cela va être pareil avec Ḥaldūn....tu verras ! » (p. 385).

Saḥīd se rend compte de l'indifférence du lieu qu'il retrouve, mais c'est surtout l'auteur qui prévient ceux qui laissent les lieux et leur montre désormais les conséquences de ce comportement. Comme Ḥayfā et la maison ignorent Saḥīd, Ḥaldūn ne le reconnaît pas non plus. La fuite n'engendre donc que la perte. Les idées marxistes de l'auteur sont derrière la réponse de Saḥīd: l'homme n'est finalement que le produit des relations sociales. Puis, il revient pour faire avouer Saḥīd et dire sa culpabilité, celle de s'enfuir et de tout laisser :

« Peut-être ne savait-il qu'il avait des parents arabes. Il l'avait probablement appris depuis un mois, une semaine ou un an... Qu'est-ce que tu crois ? Il se sent trahi, et il peut avoir plus de zèle pour Israël qu'eux-mêmes. Le crime a commencé le jour où nous l'avons laissé ici » (p. 385).

Dans *Umm Saḥīd*, bien que l'héroïne soit « une école », quand elle parle, elle enseigne, mais son discours reste porteur des idées militantes et révolutionnaires de l'auteur. Même si ce qu'elle dit vient uniquement d'elle et de son expérience, l'auteur partage ses idées et ses convictions avec elle son dire, puisqu'il vit les mêmes conditions.. Pour éveiller son peuple et lui ôter les fausses croyances, il fait dire Umm Saḥīd à propos du talisman qu'elle met comme collier :

« Je le portais depuis l'âge de dix ans, explique-t-elle à l'agent de Police, nous restâmes pauvres, épuisés par le travail, nous fûmes séparés, vivons ici depuis vingt ans. Un talisman ? Il y a des gens qui se plaisent à se moquer des autres ! Un matin, je me suis dit : si c'est comme ça avec le talisman, comment serait-ce sans ? Y a-t-il pire que cela ? » (p. 326).

Le plomb de Sa<sup>c</sup>d qui remplace le talisman et que sa mère met comme bijoux, est très significatif. Cet objet devient ainsi symbole de la lutte, et de l'abandon des fausses croyances et des mensonges. Dans cette belle métaphore qui réside dans le « bijoux-plomb, bijoux-arme », l'auteur dit à son peuple : Il n'y a que la lutte qui embellit et qui fait la couronne de la gloire. De même, « Une tente est différente d'une autre » est cette célèbre expression de Umm Sa<sup>c</sup>d qui montre la valeur du militantisme chez kanafānī. La tente où se trouve Sa<sup>c</sup>d et les autres soldats est le lieu d'où part la lutte qui mène vers la délivrance. Elle est le lieu qui porte la vérité de tout un peuple, et d'où l'on peut tirer son honneur, c'est pour cela qu'il faut le rejoindre si l'on veut un changement. Car, rester dans les tentes des camp et attendre, est une réaction qui n'amène que l'humiliation.

Mais le dire qui revêt la plus importante représentation est celui de l'auteur. Dib crée des voix de l'au-delà pour habiller son message, pour lui trouver la forme et le contexte qui lui conviennent afin de garantir son effet et sa réception. Il choisit de faire passer un message dans des circonstances émotives et selon des formes inquiétantes, en prêtant sa voix et sa parole à des personnages qui relèvent généralement d'un autre monde, celui de l'au-delà, et de la mort.

Dib fait ainsi de l'agonie du père de Rodwan dans *La Danse du roi* une scène où le mourant devient par son discours un acteur devant ses visiteurs. Cet événement que Rodwan revit à travers le souvenir et fait vivre aux lecteurs à travers la narration, porte un dire qui renseigne d'abord sur la vie de ce père, mort depuis trente années, et puis, sur la vie en général. Dans sa quête de la vérité, Dib choisit un moment décisif pour dire au lecteur que la vérité reste toujours à chercher, qu'elle n'existe nulle part. Ce personnage se présente dans la narration à travers son discours ; c'est sa parole qui compte et non pas sa mort en elle-même. Il n'est finalement qu'un moyen entre les mains de l'auteur pour dire ce qu'il a envie de dire : « La vérité n'est qu'un mensonge ». La quête de la vérité qui n'aboutit qu'au mensonge, est en effet un projet très important dans les romans de Dib. Elle revient souvent que ce soit à travers le discours du narrateur ou celui de son personnage. Ainsi, il donne à cette parole plus de poids et plus de charge. Cette parole bénéficie souvent d'une efficacité au sein d'elle-même et au sein du récepteur. Le



mourant parle en connaisseur et en sage pour véhiculer les idées de l'auteur. De plus, lorsqu'il évoque la vie et la vérité : il ne fait que justifier cette idée du mensonge chez Dib qui touche le monde jusqu'à la vie. Cette parole qui sort de la bouche d'un homme mourant ou déjà mort, ne peut être que celle de l'auteur.

Cet homme qui possède une expérience de la vie, se rend compte que l'homme est condamné à la vie comme il est condamné à la mort : « La vie ? apprend-il à ses visiteurs, une charge imposée, endurée. Jamais une aventure.. » (p. 90). La vie qui nous fait croire que le monde est réel et que nous agissons en tant qu'hommes libres, s'avère un mensonge : « Fini, plus place au mensonge ! A ce mensonge qu'est notre vie » (p. 85). Il veut dire à travers ce discours que la vie guide l'homme vers le mensonge qu'elle porte et sur lequel elle se fonde. Et ce n'est qu'à l'un de ses derniers moments qu'on la découvre. Cet homme parle pour nous persuader de la fausseté du monde, du mensonge de la vie, et de la vérité introuvable : « ..la vérité ! ah, vous ne savez pas ce que c'est, dit-il à ses visiteurs, et vous ne la saurez jamais ! » (p. 93).

Dans *Le Maître de chasse*, le Maître de chasse est une voix qui parle à Laabane sans que celui-ci sache son origine ni sa nature. Elle possède tout l'univers romanesque par l'appropriation des personnages, ainsi, elle : « les rêve tous, les voit tous » ; « les entend tous. Les pense tous ». Par sa définition, elle ne peut être que celle de l'auteur puisqu'il est le maître de l'œuvre et de l'écriture. D'ailleurs, elle évoque aussi le mensonge : « Le mensonge est la plus féconde de notre activité, et c'est la raison qui en fait aussi un jeu tragique » (p. 146).

L'Ange de la mort dans *Habel* est aussi une voix qui harcèle le héros là où il est. Elle évoque l'injustice du monde et du comportement humain : « où qu'on juge le monde, non certes pour distribuer la justice mais l'injustice... » (p. 90). Cette voix qui « fond sur lui et autour de lui comme une tornade. Une parole avec tous ces dangers , ...furieuse » (p. 69), est la voix de la mort pour Habel, et celle de l'écriture pour l'auteur. Sans origine, mais elle oscille entre le vieux, la Dame de la merci et l'ange de la mort ; de cette façon, elle repose sur l'artifice et la représentation puisque ces deux personnages relèvent du faux et du déguisement. Elle évoque le mal et le bien, puis elle est là pour

exprimer la quête du nom introuvable : « Pas du tout parce que....parce qu'on ne sait pas non plus de quoi il s'agit et si ça possède un nom » (p. 89).

La voix de l'écriture et le désir de la création qui hantent l'auteur deviennent une force harcelante et inquiétante. Ne pouvant la soutenir et la garder pour lui seul, il est obligé de lui donner une forme, de la représenter. La voix de la création revêt celle de l'ange. D'ailleurs, Habel après avoir entendu le dire de cette voix, décide de raconter, de tout raconter, de tout dire même à « celui qui le mettra dans sa tombe ». Ce discours qui porte les idées de l'auteur et sa quête profonde au niveau de l'écriture, se transmet à travers le personnage pour avoir plus d'effet et plus d'ancrage dans le roman.

La théâtralité du discours dans ces derniers romans a plutôt trait au nouveau théâtre qui nous rappelle celui de Beckett, Ionesco, Tardieu ... où il y a un rejet de certain réalisme, et où l'accent est surtout mis sur le langage et son pouvoir. Ainsi, cette façon de faire passer un message par la bouche du personnage et non pas directement par l'auteur dont le discours est solitaire et cherche à être reçu, fait que sa réception soit plus directe, et surtout plus effective. Il se transmet par la bouche du personnage et se trouve dans un cadre spatio-temporel qui est celui du roman. Puis, il va à un auditeur direct qui est l'interlocuteur. Sa réception se réalise ainsi dans le cadre dynamique du roman et devient parmi ses événements et ses actions.

#### (1) Du tragique au dramatique

Que l'on soit dans l'œuvre de Dib ou dans celle de Kanafānī, le discours exprime généralement un malaise et une douleur. Mais il suit différents objectifs d'une œuvre à l'autre. La nature du monde dans lequel vivent les personnages dibiens teinte leurs paroles d'une dimension tragique.

Le tragique chez Dib provient essentiellement de l'ambiguïté qui caractérise la parole dont parle Jean-Pierre Vernant<sup>179</sup>. Plus le personnage est ancré dans le monde de la parole, plus celle-ci se révèle ambiguë et sans réponse. Les deux romans qui portent le plus profondément ce type de discours sont :

(a) *Habel et Les Terrasses d'Orsol*

Habel et Ed, héros de ces deux romans comme nous l'avons vu, s'engagent dans une quête qui se situe essentiellement au niveau du langage et qui a pour but l'acte de nommer. Habel se trouve harcelé par la parole qui le pourchasse tout au long de son itinéraire : « ...cette parole qui ne prend plus naissance qu'en elle-même, sans visage, .. le harcelant depuis sa source inéclaircie, sa véritable origine : une énigme » (p. 89). Elle devient par son ambiguïté un fantôme « sans visage ». Plus elle est méconnaissable, plus elle est source d'inquiétude et de tourment. Chaque fois qu'il essaie de la déchiffrer, elle lui échappe. Habel ne comprend pas ce que dit le vieux ; Sabine « s'accapare » des mots et les veut pour elle seule, et alors le dialogue devient rare. La communication n'a pas lieu entre les personnages, et la parole devient elle-même étrangère puisqu'elle se sépare du sens comme l'est Habel de son lieu d'origine. Ainsi, se compare-t-il à elle : « Dehors étranger comme une conversation derrière un mur, tout un bredouillement de malheur, un bruit stupide de l'autre côté du mur » (p. 129).

De la même façon, le nom fait défaut pour Ed dans sa quête autour de la fosse. Le discours tourne autour du nom sans jamais le donner. Il sert alors l'interrogation, l'inquiétude et le désarroi. Il demeure prisonnier et tributaire de la réponse qui fait défaut, et devient ainsi tragique, car : « La parole qui doit donner la réponse est donc

---

<sup>179</sup> VERNANT (Jean-Pierre). Idem. p. 177.

soit incompréhensible, soit incomplète. La parole est hiéroglyphe, simulacre, séduction, oubli et mutisme à la fois, dit Charles Bonn à ce propos ». <sup>180</sup>

Qu'en est-il de cette dimension tragique dans l'œuvre de Kanafānī ?

Parler d'un discours tragique chez Kanafānī, c'est condamner d'une certaine façon son œuvre. L'auteur dirige plutôt le discours comme il le fait pour son écriture, vers un nouveau monde qui est meilleur. Dans certains cas, le discours paraît tragique, mais ce caractère ne touche que le passé qui est généralement noyé dans l'échec et la passivité. Le présent va au contraire vers l'ouverture d'un autre temps, celui de la lutte et de la délivrance. En effet :

« Que la lutte soit physique ou verbale, elle est un élément constitutif de la dramaturgie ». <sup>181</sup>

*Ce qui vous est resté* se singularise par une dimension dramatique portée à la fois par une lutte physique et verbale. Ce roman que l'on vient de voir, hanté par les différentes voix des personnages qui ne cessent de se faire écho dans l'espace et dans le temps, aboutit à l'action. Les cinq personnages ne font que parler le long du roman, mais cette parole engendre deux actions décisives : celle de Ḥāmid envers le soldat israélien, et de Maryam envers Zakariyyā. Le monologue de ces deux personnages sert à ramener le passé avec ses douleurs et ses blessures, leur permet de voir les choses autrement et les préparent pour passer à l'acte.

Leur discours commence par remuer les événements les plus tragiques : Ḥāmid se souvenant de la mort de son père pendant la guerre, dit : « Les hommes montaient les escaliers en silence, il était enveloppé en deux manteaux et son bras nu pendait entre eux en se balançant de long en large » (p. 189) ; cette mort coïncide avec l'occupation de Jaffa<sup>182</sup> : « Juste le lendemain, toute Jaffa brûlait et Manṣiyya devenait un tas de cendres

---

<sup>180</sup> BONN (Charles). Idem.

<sup>181</sup> HUBERT (Marie-Claude). *Le théâtre*. Paris, Armand colin, 1988, p. 14.

<sup>182</sup> Jaffa est une ville palestinienne qui était occupée par les Israéliens en 1948.

envahi par le bruit des armes ; ma tante ramena ma mère chez elle » (p. 190), puis devient le fil détecteur de tout un état. Maryam, restée seule à Gaza après le départ de Ḥāmid, s'adresse à lui : « tu me laisses seule, compter ces pas métalliques froids qui cognent dans le mur. Cognent. Cognent. Cognent » (p. 170). Ḥāmid parle à Maryam,...

Mais avec la progression de l'histoire, le discours devient de plus en plus effectif, il ne tarde à tourner au défi ; le ton qui le porte change et devient moyen de confrontation et de règlement de compte. Il prépare le dénouement à cette situation tragique, et engendre l'action qui délivre davantage : le meurtre de Zakariyya commis par Maryam, et l'affrontement de Ḥāmid et du soldat israélien sont deux actions qui ouvrent sur une nouvelle étape de leurs vies, et coupent avec leur situation présente. Elles purifient d'un passé accablant d'une part, et symbolisent la délivrance de tout un peuple, de l'autre.

L'attente du soldat que Ḥāmid détient n'amène finalement que « l'horreur » qu'il avance puisqu'il est entre ses mains, et il n'y a que la mort devant lui : « Allons, lui dit-il, soyez un homme brave et parlons de Jaffa. L'attente silencieuse n'amène que l'horreur » (p. 227). Un peu plus loin, il lui dit : « Que tu meures de soif ». Le dire de Ḥāmid porte cette fin « horrible » dont il parle : la mort et la soif meurtrière. Le mot prépare l'action puisque Ḥāmid se prépare à passer à l'acte meurtrier.

Ainsi, dans cette dimension dramatique, le discours chez Kanafānī se veut libérateur.

Dans *De retour à Ḥayfā*, le dialogue des quatre personnages est mêlé d'émotion, de douleur et d'amertume. Il aboutit à dévoiler une vérité affligeante pour Saʿīd et sa femme à propos de leur fils ; Ḥaldūn n'est plus le leur, il est perdu ainsi que Ḥayfā, et marque un changement dans leur façon de voir les choses. C'est ce qui ôte alors tout caractère tragique du discours puisqu'il fait que Ṣafiyya et Saʿīd réalisent que tout leur rêve n'est qu'illusion, et ne peuvent plus vivre dans le mensonge. Saʿīd se rend compte que « la Palestine est plus qu'une mémoire, plus que des plumes de paon, plus qu'un enfant, plus que du gribouillage sur un mur » (p. 411). Et à la fin du roman, il souhaite que son deuxième fils soit dans les rangs des *ḥidaʿiyyīm* (soldats).

Cette portée dramatique va jusqu'à faire du discours dans *Umm Sa'ad* une source de vie. Le dire de Umm Sa'ad à propos du sarment de vigne, devient réalité : la vigne pousse à la fin de l'histoire, et le texte illustre lui-même cette portée dramatique. Le discours de Umm Sa'ad peut être considéré de ce point de vue du début à la fin du roman, comme une « plantation » de mots qui finissent par fleurir. Dès la première visite chez Sa'ad, cette femme arrive avec un sarment de vigne qu'elle veut planter : « Je l'ai coupé d'une vigne que j'ai trouvé dans la rue. Je vais le planter devant la porte, dans quelque années, tu mangera des raisins, dit-elle à Sa'ad ». Et lorsque Sa'ad croit qu'il n'est qu'un « bâton sec », elle lui répond : « Il paraît ainsi, mais c'est une vigne » (p. 249). L'écriture se développe d'un événement à l'autre sans évoquer ce sarment, mais c'est à la fin du texte que l'on le découvre sous la forme « d'une tête verte qui fend le sol » par la bouche de Umm Sa'ad qui s'adresse à Sa'ad en lui disant : « La treille a poussé cousin, elle a poussé ! ...elle regardait cette fine tête verte qui fendait le sol avec une vitalité audible » (p. 336). Et c'est ainsi que le texte illustre le dire de Umm Sa'ad. Et le temps du roman n'est dans ce sens que le temps de cette réalisation, la poussée du « la tête verte ».

#### Le monologue - dialogue

Chez Dib, plusieurs romans, comme par exemple, *La Danse du roi*, *Le Maître de chasse* et *Dieu en Barbarie*, deviennent, par la forte présence du discours direct ou rapporté au temps présent, des machines où le discours fuse de toute part.

Si nous prenons le premier, le discours revêt un caractère d'actualisation pour l'interlocuteur et pour le lecteur par l'utilisation du temps présent, du style direct et par l'apport de tous les détails qui le caractérisent, ainsi dans la description des personnages, et de leurs états : « Je crève de froid, pouvez-vous le comprendre ? » dit Slim à ses compagnons. Ou encore : « Je suis tout raide tout dur en dedans. » Ainsi que de leurs réactions vis-à-vis de ce déplacement : « On a assez fait de route pour cette nuit, Arfia ! tu trouves pas ? » (p. ). Parfois, dans certains passages du roman, il s'élève vers un discours théâtral par le face-à-face des personnages.

*Le Maître de chasse* se réduit en effet aux différents discours des personnages. Discours au styler direct, multiplié par les différents locuteurs et fonde l'histoire du roman. Il fonctionne ainsi comme une vie des personnages et de la parole elle-même. Il fonctionne ainsi comme une vie des personnages et de la parole elle-même. Il s'organise sous la forme de différentes scènes qui correspondent aux différentes apparitions des personnages. A chaque locuteur correspond une apparition et une réplique. Il fait de cette façon le plein du roman, mais cache au fond un « creux » selon l'expression de Rykner Arnaud à propos de l'œuvre de Sarraute : « Le langage n'est qu'un plein qui cache un creux ». <sup>183</sup>

La présence du dialogue dans les deux oeuvres est manifeste. Dans certains romans, le monologue est tellement chargé d'interprétation qu'il devient dialogue. En effet :

« Le dialogue dramatique au théâtre, comme le dialogue dramatique des genres narratifs, se trouvent toujours emprisonnés dans un cadre monologique rigide et immuable »<sup>184</sup>.

Les monologues qui hantent *Ce qui vous est resté* s'ouvrent au dialogue dans le sens où ceux qui parlent, même s'ils sont seuls et isolés, n'excluent pas la présence de l'autre ; ils l'évoquent, l'interrogent et s'adressent à lui. De cette façon, l'interlocuteur se rapproche même s'il est loin, et devient présent du moins pour celui qui parle. Dans ce roman, Kanafānī apprend au lecteur, dès l'introduction, que :

« Ḥāmid, Maryam, Zakariyyā, l'horloge et le désert : les cinq personnages évoluent selon des axes qui ne sont ni parfaitement parallèles ni absolument opposés, comme il semblerait à première vue, mais plutôt discontinus et même parfois entrecoupés. Dans cette confusion, deux repères auraient pu être utiles : le temps et l'espace, mais ils n'ont pas échappé à ce procédé de

---

<sup>183</sup> RYKNER (Arnaud). *Théâtre du nouveau roman. SARRAUTE - PINGET- DURAS*. Paris, José Corti, 1988, p. 39.

<sup>184</sup> BAKHTINE (Mikhaïl). *La poétique de Dostoïevski*. Paris, Le Seuil, 1970.

« brouillage », de telle sorte qu'il arrive qu'on éprouve une certaine difficulté à s'y retrouver, voire à distinguer le temps de l'espace » (p. 159).

De cette façon, les interlocuteurs se présentent « hic et nunc » grâce à l'effacement de la distance qui les sépare et à la rencontre des temps. L'évolution des personnages selon des axes qui s'entrecoupent annule l'absence et l'éloignement de l'autre, et permet sa rencontre. Si l'on rajoute à cela le rapprochement des différents espaces et leur « brouillage avec le temps », on peut dire que cette situation que l'auteur choisit pour ses personnages est lieu d'ouverture du monologue sur le dialogue. Cette ouverture se justifie aussi par la relation binaire qui lie les dires. Maryam de Gaza, évoque Ḥāmid qui est au désert et Zakariyyā qui est absent. Ḥāmid, du désert, évoque Maryam et s'adresse à elle dans un discours de réprimande. Le désert parle de Ḥāmid et de sa marche « sur sa poitrine »,...

Tous ces personnages parlent et chacun a besoin d'évoquer l'autre dans son absence, de se le représenter, car la rencontre réelle est douloureuse (dans le cas de Maryam et Ḥāmid), et est rendue impossible à cause du fardeau que chacun porte. Chaque monologue dépend de l'interlocuteur, le rappelle, lui répond, ou l'affronte. Ḥāmid parle de Maryam et de Zakariyyā ; Maryam, Zakariyyā et le désert parlent de Ḥāmid, et du temps... etc. Ḥāmid parle souvent à Maryam comme si elle était devant lui, pour lui rappeler sa trahison, et le déshonneur qu'elle lui a infligé en épousant Zakariyyā « le salaud » : « Je t'ai toujours protégée comme ma vie, vache. J'ai passé tout mon temps pour te servir nuit et jour sans répit. Je voulais que tu sois une femme noble qui épousera un homme noble » (p. 176). Maryam parle à Zakariyyā pour exprimer sa solitude : « Personne ne me reste à part toi... mais tu parais loin bien que tu sois dans mon lit, tu me laisses seule en train de compter ces pas métalliques froids, qui cognent dans le mur. Cognent. Cognent. Cognent ».

Cette parole qui va d'une bouche à l'autre évoque dans son absence, fait le lien entre ces personnages et le monologue devient dialogue. Le fil qui lie les personnages les rapproche ; et les distances s'effacent pour unir les différents espaces. Et le lecteur



devient le témoin devant ces événements qui ne concernent pas uniquement la vie des personnages, mais toute une histoire d'un pays et d'un peuple.

La reprise du dire de l'un par l'autre, même s'ils sont éloignés, est une forme de réplique immédiate. Elle prouve ce rapprochement et montre que le dire de l'un est reçu par l'autre. Réalisant la perte de sa soeur, seul membre de famille « qui lui reste » Ḥāmid n'a plus que cet espace immense dans lequel il erre et qu'il décide d'aimer : « Je ne peux pas te détester, dit-il au désert, mais t'aimerai-je ? Tu engloutis dix hommes comme moi en une seule nuit. Je choisis ton amour, je suis obligé de choisir ton amour ; personne ne me reste à part toi » (p. 170). Cette adresse trouve écho et se reprend par le désert :

« Il était vraiment seul, dit le désert de Ḥāmid, ... Sans arme, et peut-être aussi sans espoir. Malgré cela, au premier moment de l'horreur, il m'a dit qu'il demandait mon amour parce qu'il ne pouvait pas me détester » (p. 172).

Poursuivant en parlant de sa perte :

« Ce que j'appréhendais est arrivé, lorsqu'il essayait de passer loin des lumières, il se trompait de direction une deuxième fois. Il se dirigeait tout droit vers le sud sans réfléchir, comptant sur ses pressentiments avec quelque chose d'horrible, mais une horreur irritée... ».

Cette situation de Ḥāmid où la peur, l'irritation et l'horreur ont lieu, est identique à celle de Maryam à Gaza qui parle en reprenant les mêmes mots du désert :

« Je tremblais, j'avais peur, j'étais irritée, Ḥāmid venait de nous quitter depuis cinq minutes seulement et Zakariyyā était devant la porte, confiant et demandait « il est là ? » et sans attendre, il entrait » (p. 178).

Celui-ci répond en reprenant les mêmes mots, et Maryam poursuit en s'adressant à Zakariyyā : « Tu ne pourras pas me détester, Zakariyyā, tu ne pourras pas faire cela, tu es tout ce qui m'est resté » (p. 142). Ces exemples seront plus nombreux dans l'annexe. Cette correspondance décrit un alignement et un rapprochement des personnages dans l'espace et dans le temps, et leurs monologues deviennent par conséquent, dialogues. La lutte intérieure de Ḥāmid et Maryam qui se traduit par le monologue prend ainsi une tournure dramatique.

Ces dires qui se correspondent, se reprennent d'une bouche à l'autre ; Le désert dit la perte de Ḥāmid, l'horreur qui le saisit ; Maryam répond par une même irritation et la même peur en évoquant son départ.

Le déchirement que vivent Maryam et Ḥāmid et qui se traduit dans leurs discours, rappelle le dialogue des personnages dostoïevskiens où : « se heurtent et discutent non pas deux voix entières et monologiques, mais deux voix déchirées (en tout cas, l'une d'entre elles l'est) ». <sup>185</sup>

La construction de ce roman traduit non seulement un état d'âme des personnages, mais aussi l'état de la société qu'il évoque : « Une société dégradée, confuse, troublée, perdue, peut-elle être décrite par les mêmes procédés narratifs que les romans d'écrivains appartenant à des sociétés différentes ? ». <sup>186</sup>

Kanafānī choisit cette séparation - mais est-elle véritable ?- pour exprimer le déchirement d'un peuple qui ne cesse de rappeler l'autre, de se le rappeler, d'essayer de se rapprocher et s'unir en un seul lieu : la Palestine. Bien que Maryam et Ḥāmid soient éloignés, la révolte les unit. Ces voix venant de toutes parts peignent le monde palestinien à la veille de la révolution. Et l'écriture kanafanienne a pour but de créer cette liaison et cette correspondance pour aboutir à l'acte révolutionnaire.

Cette technique joue un rôle important dans *L'Aveugle et le Sourd*. L'auteur lègue en effet la parole aux deux héros pour parler de leur handicap, de leurs rêves et du mensonge qu'ils découvrent. Leur discours est le centre dans la construction du roman. Ce sont eux qui symbolisent le handicap de tout un peuple et ce sont eux qui racontent toute l'histoire. Ḥāmid et Abū Qays deviennent ainsi narrateurs selon plusieurs niveaux.

Si elle participe à la dramaturgie du roman, cette technique répond aussi à la réaction de l'auteur vis-à-vis de son peuple. Car faire parler l'homme palestinien de son

---

<sup>185</sup> BAKHTINE (Mikhaïl). *Poétique de Dostoïevski*. Paris, Le Seuil, 1970 (pour la traduction et la préface), p. 350.

<sup>186</sup> SAḌIDI (Mohamed). *Analyse formelle et sémantique de mā tabaqqa lakum. Roman de Ḡassān Kanafānī*. Thèse de 3<sup>ème</sup> cycle, Paris III, 1985-1986, p. 10.

vécu, de son incapacité, lui donner l'occasion de découvrir ses illusions et les mensonges qui l'entourent, est une manière non seulement de l'éveiller, mais aussi de le rendre responsable. Faire parler le personnage est aussi une façon de quêter en lui le militantisme et l'action.

Dans cette optique dramatique, le comportement de Kanafānī vis-à-vis de ses personnages fait de lui l'Eschyle qui : « contrairement à Homère et aux poètes lyriques, place ses héros au seuil de l'action, face à la nécessité d'agir<sup>187</sup> ».

L'étude de la dramaturgie permet la théâtralité et répond à la quête.

(Mais le sort de ces trois personnages est presque fixé d'avance puisque l'entrée dans la citerne est une entrée dans l'enfer à cause de la chaleur : « Abu al Ḥayzurān éteint rapidement le moteur, ouvre la porte, descend et crie : le sérieux commence... allez je vais ouvrir la citerne ha-ha. La climatisation à l'intérieur va être comme dans l'éternité, la... » (p. 114) leur dit Abu al Ḥayzurān. Le climat à l'intérieur de la citerne est « comme dans l'éternité ». C'est celui de l'enfer que Marwān sent dès qu'il se rapproche de la citerne : « C'est l'enfer ! Ca brûle » (p. 116). Ainsi la situation s'inverse : Ces personnages croient suivre la voie de libération et du salut ; mais elle s'avère tout le contraire. Elle ne mène qu'à la mort, et quelle mort ! La plus banale et la plus humiliante : «... » Kanafānī veut, derrière cette tragédie, montrer à son peuple que toutes les issues autres que la lutte, mènent à la perte.)

Le discours dramatique sert à rapporter des scènes dans le passé comme la discussion de Abū al-Ḥayzurān avec l'enseignant Sālim, l'accouchement de sa femme puis, la longue négociation avec les trois personnages. La théâtralité de ce roman est double, puisque la forme dramatique sert la fin tragique.

---

<sup>187</sup> VERNANT (jean pierre) NAQUET-VIDAL (Pierre). *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*. Paris, La Découverte, 1986, p. 45.

### La puissance du verbe

« Parler c'est agir. Toute chose qu'on nomme n'est déjà plus tout à fait la même, elle a perdu son innocence ». <sup>188</sup>

Le bilinguisme dans lequel nous travaillons nous invite à nous interroger sur la nature des mots effectifs dans chacune des deux langues. Le mot a sa puissance dans les deux oeuvres, mais cet effet peut être différent de l'une à l'autre.

Dans l'oeuvre de Dib, la puissance du mot va dans un sens politique. Lorsqu'elle traduit le mécontentement et la révolte, elle dérange parce qu'elle menace. Ce que nous venons de dire à propos des Fellahs de L'Incendie et de l'acquisition non seulement de la parole, mais de la « bonne parole », se rattache au pouvoir des mots. Si ces mots rendent compte d'une situation vécue, ils vont surtout contre un système et une politique. L'effet est dans ce cas double : non seulement ils dérangent ceux qui les reçoivent, mais ils peuvent aussi nuire à ceux qui les prononcent : « Nous parlons bien, tout le monde parle bien... seulement, il faut qu'on y prenne garde » ( p. 38 ).

La « bonne parole » demande ainsi une précaution et une discrétion parce qu'elle est chargée de sens et atteint l'autre. Elle devient dangereuse dès qu'elle dépasse une certaine limite qui est fixée par la société et surtout par les détenteurs du pouvoir. Arfia, personnage très « parleur » peut être condamnée à cause de cela : « Tu finiras par être arrêtée tout à fait ! lui dit Babanag, à cause que tu causes trop, maligne ! Tu les vois partout, comme ils laissent traîner leurs oreilles ? » (p. 171). Ces deux mots homophones « cause » et « à cause » qui offrent un ton sonore au dire de Babanag, marquent la limite de la parole. Causer est cause de danger et d'arrestation. La parole est à prendre avec précaution et prudence, il ne faut pas en abuser. Car le mot possède un effet plus fort qu'aucune autre action nous dit Kamal Waëd dans *Le Maître de Chasse*: « Elle est claire pour que chaque mot traverse la salle comme une pierre, dit-il à » (p. 12).

---

<sup>188</sup> SARTRE ( J. P.). *Qu'est-ce que la littérature*. Paris, Gallimard, 1948, p. 27.

Dans l'œuvre de Kanafānī, les mots ont plutôt une valeur sentimentale très forte du moins pour celui qui les reçoit. Il s'agit d'une parole qui s'inscrit dans des scènes très délicates et très sensibles.

#### (1) De retour à Ḥayfā

Dans ce roman, l'auteur donne son grand pouvoir aux mots qui, dès qu'ils sont prononcés, agitent le personnage, le déstabilisent et l'affligent. Lorsqu'on lit ce roman, on ne peut pas imaginer la situation où se trouvent Saḥīd et Ṣafiyya sans penser à leur douleur et à leur tourment. De même, Myriam ne peut les recevoir sans stupéfaction et sans crainte. En effet, les mots lui pèsent et la mettent dans l'hésitation. Elle se trouve d'un coup dans l'embarras à cause de la présence des propriétaires de la maison qu'elle habite et les parents de l'enfant qu'elle a adopté. Elle plonge dans un état d'engourdissement, se prépare pour parler, mais parfois tarde à accomplir cet acte : « Mais Myriam avança, puis s'arrêta, se préparant à dire quelque chose de difficile . Puis lentement se mit à extraire ces mots qui semblaient comme arrachés du fond d'un puits asséché par une main invisible » (p. 383). Ce que dit Myriam est fondamental pour les deux personnages « quêteurs » Saḥīd et Ṣafiyya. Non seulement ses mots les retiennent, mais ils les déstabilisent et les affectent. Il suffit qu'elle prononce le mot « Dov », nom qui désigne Kaldun pour ses parents, pour que ceux-ci se dressent et s'affligent : « Ils dirent cela ensemble, Sa lui dit Babanag Saḥīd et Ṣafiyya, et se dressèrent comme si la terre les avait projetés en l'air ; et tout énervés, ils la regardèrent » (p. 369).

Ce mot qui agit à la façon d'une douleur piquante , d'une brûlure, porte en effet toute la réalité que ces deux personnages découvrent et vient détruire une grande illusion qu'ils ont vécue pendant vingt ans. Ce sont des mots qui se chargent dès que les personnages se confrontent à une situation délicate. « Dov » est pourtant un simple prénom, mais sa charge est plus profonde que cela. Son étrangeté pour les deux parents et le rapport qu'il peut avoir avec leur fils, font que sa prononciation provoque chez eux un heurt « Irṭiṭām », les inquiètent et les énerve. Le même effet provient de la phrase de

Myriam : parlant toujours de Dov, elle continue à leur dire : « .. il est complètement comme son père ... » visant son mari et non Sa<sup>c</sup>īd, phrase qui, à priori ne porte aucun mal, mais comme elle vise ce fils perdu et comme elle est dite à son vrai père , elle devient source de douleur et de colère. Elle fonctionne comme un acte de vol puisqu'elle implique l'annulation de parenté de Sa<sup>c</sup>īd, celui-ci est d'un coup dépourvu d'un droit et d'une réalité : « Sa<sup>c</sup>īd sentit pour un moment son corps trembler comme s'il était touché par un courant électrique » (p. 379).

Parfois de simples mots deviennent dans le contexte des personnages très chargés et très effectifs. Le mot « Mais » que prononce Myriam avec hésitation quand elle répond à Sa<sup>c</sup>īd lorsqu'il lui dit qu'ils sont venus, lui et sa femme, « pour voir leurs choses et peut être qu'elle comprendrait cela », devient pour celui-ci un « mais » horrible qui engendre le meurtre : « oui, dit Sa<sup>c</sup>īd, mais ! ...ce « mais » horrible, meurtrier, sanglant » (p. 367). Le discours de Dov accentue cet état de trouble et de douleur après l'avoir entendu, il ne peut tenir en place : « Sa<sup>c</sup>īd recula, stupéfait et blessé, il se sentit pris d'un vertige surprenant , tout cela, peut-il être vrai ? » (p. 373). Quant à Şafiyya, très affectée à son tour, elle se rend compte de ce pouvoir du mot « Elle comprit d'une façon étrange ce heurt incroyable que les mots peuvent provoquer brusquement » (p. 373).

Ainsi, le mot chez Kanafānī trouble, blesse, donne le vertige, transperce et peut conduire à l'acte le plus tragique.

Cet aboutissement a lieu dans *Ce qui vous est resté*, dans la scène où Maryam s'affronte à Zakariyyā ; celui-ci ne cesse de la menacer pour qu'elle se débarrasse de leur enfant. La répétition du mot « Ṭāliq » « répudiée » agit comme « la goutte qui fait déborder le verre » en accentuant son humiliation et en lui prouvant la trahison de Zakariyyā. Elle l'humilie, et la révolte tant qu'elle se trouve dans un état d'hébétude qui la transporte dans un monde diabolique : « Soudain, dit-elle, ma gorge se noua et un lourd silence chargé d'une attente amère plana ; le hurlement d'un chien s'éleva auquel répondirent de longs aboiements ininterrompus » ( p. 229). Le mot de Zakariyyā est reçu par Maryam comme un grand choc, une douleur qui installe un grand tournant dans sa vie et lui ouvre la voie de la l'action. Par sa résonance, il la met dans un état second où

règnent « le hurlement des chiens et la clameur satanique. » Elle ne voit plus le monde qui l'entoure, sauf cet objet qui se présente brusquement à ses yeux, c'est ce couteau qui « brilla devant moi, dit-elle, de sa longue et pétillante pointe » (p. 230). Ainsi, elle tue Zakariyyā, se libère de sa puanteur et de son humiliation.

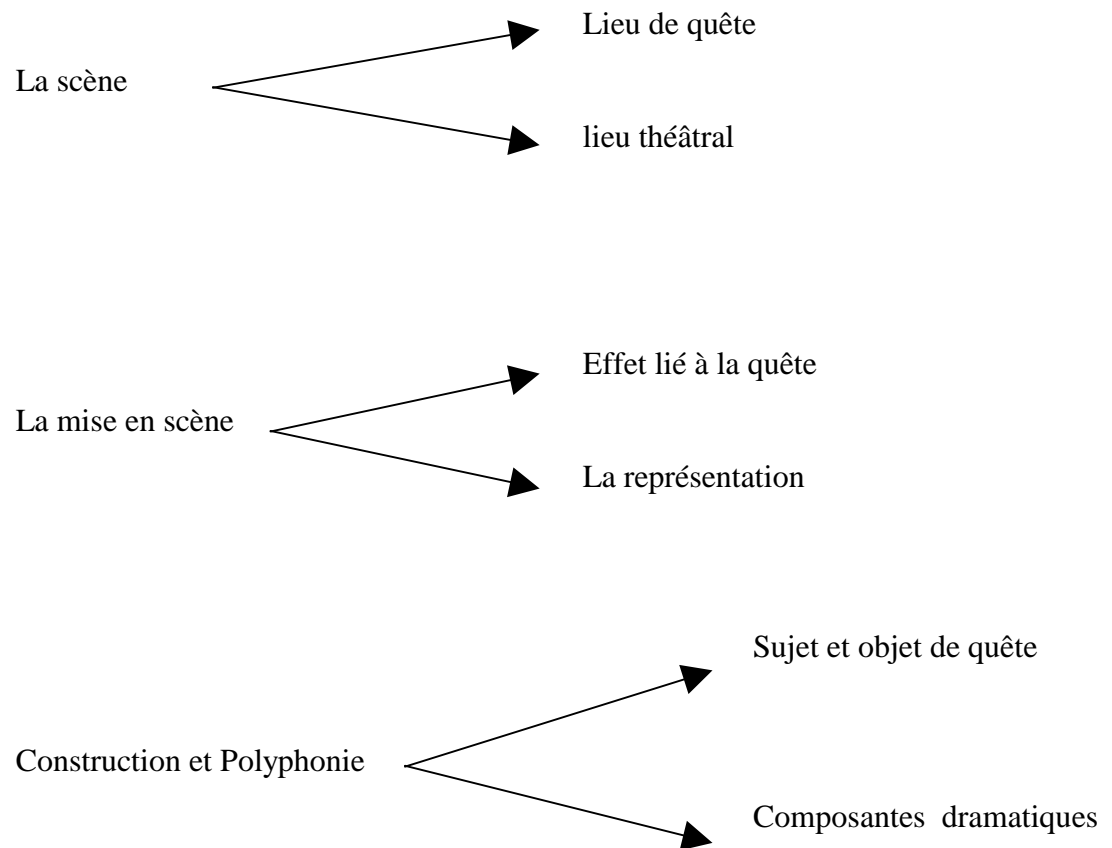
Mais Kanafānī recherche aussi la puissance du mot dans la simplicité, celui qui s'ancre dans la réalité quotidienne. Umm Sa'īd n'est pas allée à l'école, elle ne sait pas écrire, mais elle a sa façon de militer : « Toi, tu écris tes idées, dit-elle à Sa'īd, moi, je ne sais pas écrire, mais j'ai envoyé mon fils là-bas. Ainsi, j'ai fait ce que tu fais, n'est-ce pas ? » (p. 271). Lorsqu'elle parle, elle choisit ses mots pour qu'ils « descendent » dans « la vie comme descend la lame de la charrue dans la terre. » Bien que simples, ces mots viennent comme des « tirs et des pointes » : « Je sentis ainsi cette pointe acérée qui jaillit soudain des mots simples, il pénétrait dans nos poitrines à la vitesse d'une balle et de la vérité retrouvée. Et pour un instant, je vis un ruban sombre de boue qui pendait du bord de sa robe comme une couronne d'épines » (p. 271). Par ces mots qui peignent une autre existence pour le personnage, Kanafānī invite son peuple à agir et à avoir le courage de changer et de trancher avec une réalité telle que la sienne. Le mot puissant pour lui est celui qui touche l'être et la dignité de l'homme. Il devient une arme qui déstabilise, blesse, paralyse et peut engendrer le pire. C'est celui qui remue en lui tout une réalité amère, celle d'un peuple opprimé et arraché de sa terre.

Qu'il porte une charge effective ou qu'il soit puissant, le mot devient une arme dangereuse et perturbatrice chez Dib. Le mot puissant affecte le personnage chez Kanafānī. Celui-ci s'émeut, réagit et agit, et c'est ainsi que le discours engendre le côté dramatique.

Mais l'œuvre de Dib est hantée par la quête. Depuis *La Danse du roi*, l'écriture dibienne ne cesse de toucher au langage et de sonder ses secrets. L'auteur crée tout un univers romanesque où personnages et narration agissent pour son assouvissement. Cette hantise est encore plus forte et plus complexe lorsqu'on découvre que la parole en tant que moyen qui sert la quête devient elle-même son objet.

Illustration schématique

### Dramaturgie et Scénographie





**QUATRIEME PARTIE :**  
**DU ROMAN A LA SCENE**

Le désir qui nous meut pour faire aboutir cette étude, est celui de voir l'écriture du roman véhiculant la quête et s'entremêlant à la théâtralité. Après avoir étudié la scène dans notre troisième partie, nous voulons voir dans cette dernière phase, le transport du roman à la scène. Nous essayerons de montrer que l'écriture romanesque va de temps en temps vers une écriture théâtrale, et que le roman passe à la scène. Comment ce passage s'accomplit-il ? Et par quels moyens ? Ce sont les deux grandes interrogations auxquelles nous allons essayer de répondre.

## CHAPITRE I : UN MONDE ILLUSOIRE

Dans cette étape qui lie le roman à la scène, nous retenons un côté fondamental de la représentation : l'illusion. Celle-ci hante en effet les deux oeuvres et plus particulièrement, celle de Dib. Nous avons vu que certains personnages chez Dib comme chez Kanafānī font partie d'un monde irréel et deviennent eux-mêmes illusoires. Nous avons vu aussi que la quête dans les deux oeuvres s'avère souvent un projet éphémère, et sa réalisation reste un rêve pour le personnage ou pour l'auteur. Le côté onirique qui marquent les deux écritures nous permettra de parler de l'illusion chez les deux auteurs, et de voir en premier lieu, son objet, puis son fonctionnement pour chacun des deux auteurs.

le personnage est l'une des cibles de ce monde, il s'avère dans certaines situations illusoire et échappe au réel.

### Des personnages en fuite du réel

Dans l'œuvre de Kanafānī comme dans celle de Dib, Les actions et les réactions qui témoignent de l'héroïsme et de la grandeur caractérisent les personnages principaux. ils font d'eux des êtres qui mènent un itinéraire de fuite jusqu'à ce qu'ils deviennent eux-mêmes fugitifs.

*L'Amant*<sup>189</sup> de Kanafānī, *Cours sur la rive sauvage*<sup>190</sup> et *Habel*<sup>191</sup> de Dib nous présentent ce type de personnages. Qāssim / L'Amant/ Ḥassanīn, Radia / Hellé, sabine/ Lily, deviennent toujours plus invisibles et insaisissables. Le héros de *L'Amant*, comme

---

<sup>189</sup> KANAFĀNĪ (Ġassān). *L'Amant*. Dans Al ʿāṭār al-kāmila, Beyrouth, Muʿassasat al-abḥāṭ al-ʿarabiyya, 1972.

<sup>190</sup> DIB (Mohammed). *Cours sur la rive sauvage*. Paris, Le Seuil, 1964.

<sup>191</sup> DIB (Mohammed). *Habel*. Paris, Le Seuil, 1977.

nous le décrit le narrateur à son arrivée à la Ġabassiyya, s'infiltrer dans la ville sans que personne ne le voie ni ne l'entende :

« Au début, personne ne savait à la Ġabassiyya comment Qāssim y était arrivé et s'y était établi. Il y avait surgi un jour comme le vent du nord et il devint aussitôt comme une chose de cette ville, mais sans jamais faire partie de ses gens. Il semblerait que lui-même le voulait ainsi. Il s'y était glissé sans bruit et était resté presque tout le temps silencieux. Et c'est ainsi que les gens ne pouvaient même pas trouver une histoire à raconter sur lui car il les avait privés de toute relation avec lui » (p. 421).

L'entrée de Qāssim est comme l'entrée du vent, cet élément naturel qui représente la fuite par excellence puisqu'il ne peut être ni vu ni saisi. Qāssim est ainsi présent partout dans ce village partout jusqu'à ce qu'il devienne « une partie de ses petites choses », mais il ne s'associe jamais à ses gens pour devenir un parmi eux. Bien qu'il soit présent physiquement, il reste invisible et c'est là que réside une forte ambiguïté : à la fois présent et absent pour les gens de la Ġabasiyya ; il est comme une statue puisqu'on ne peut ni lui parler ni le connaître. Il traverse le roman par ses différentes apparitions et devient illusion : « Et soudain, tout se mit sens dessus dessous, pendant que le conducteur accélérât, dit le capitaine, nous nous écartâmes pour sauver notre peau. Et ainsi <sup>c</sup>Abd-al-Karīm s'envola comme un rêve » (p. 445).

Le narrateur dans *Cours sur la rive sauvage* plonge dans un monde étrange à la poursuite de Radia, qui l'entraîne à travers ses apparitions, ses disparitions et ses transformations. Chaque fois qu'il croit l'approcher, il ne trouve que ses traces qui induisent plus la perte que l'atteinte. Il croit la voir mais il ne voit en vérité que ses transformations comme ces différentes Radia qui émanent de sa multiplication : « Comment reconnaître entre toutes la vraie Radia ? » (p. 75). Ou encore ces lances qui peuplent l'espace : « Puis l'espace s'étoila de millier de points brillants hérissés de dards ». Au moment où il croit l'atteindre dans cette scène où ils se fixent l'un l'autre du regard, elle laisse la place à l'apparition d'une autre femme nommée « Hellé ». Cette entrée de Radia dans un autre monde et cette poursuite du narrateur nous font penser à la

légende d'Orphée dont l'auteur s'inspire très manifestement, comme le propose Charles Bonn dans son étude sur Dīb, sous le titre de « quête orphique ».<sup>192</sup> C'est surtout ce thème du regard fondamental dans Orphée qui est présent dans le roman. Radia rappelle Euridyce dans la fonction du regard. Elle se transforme et lui échappe de nouveau chaque fois que Iven Zohar croit la voir, comme Euridyce qui rejoint le monde des morts dès que Orphée enfreint la règle et la regarde.<sup>193</sup>

#### Le dédoublement-renaissance

Bien que les fonctions de ces personnages restent différentes d'un auteur à l'autre, leur caractère fugitif obéit dans les deux oeuvres à une renaissance : ceux-ci se dédoublent, se multiplient et acquièrent de nouvelles identités<sup>194</sup>. Ces transformations sont dans la plupart des cas nécessaires pour que l'histoire du roman poursuive son cours. Le héros de *L'Amant* chez Kanafānī renaît chaque fois en se donnant une nouvelle identité, marquée par les titres de chapitres. °Abd al-Karīm devient Ḥassanīn lorsqu'il s'installe chez le Ḥādī °Abbās; à la Ġabassiyya, il se nomme Qāssim, puis, rapidement, il acquiert le nom de « L'Amant ». Et une fois arrêté, il devient le prisonnier n°162.

Dīb, pour guider une quête illusoire, dédouble certains personnages et octroie un itinéraire de renaissance. Dans *Cours sur la rive sauvage*, Radia se dédouble en « Hāla » en arabe et qui signifie « auréole ». Ce nom lui offre , nous le verrons plus tard, non

---

<sup>192</sup> BONN (Charles). Idem, p. 54.

<sup>193</sup> D'après la légende, dès qu'Orphée a repris Euridyce au monde des morts, il doit ne pas transgresser l'interdit et ne pas la regarder. Mais par impatience, se retourne et la regarde, et c'est ainsi que la mort la reprend.

<sup>194</sup> Notons que le dédoublement des personnages sert le but des auteurs. Kanafānī, derrière les différentes identités du héros de *L'Amant* veut nous montrer jusqu'où peut aller la lutte de son peuple : jusqu'au déplacement incessant, jusqu'au déguisement, jusqu'à la marche sur le feu... ! Chez Dīb, le dédoublement du personnage est un facteur qui se rajoute à la complexité de la quête pour la rendre de plus en plus irréalisable. Plus l'objet de la quête se multiplie, plus le personnage-quêteur perd ses repères et plus la quête rejoint le monde de l'impossible.

seulement cette charge lumineuse qui l'accompagne et inonde son univers, mais aussi tout un pouvoir. Dans *Habel*, Dès qu'elle côtoie le héros, Sabine se dédouble en Lily. Ce dédoublement devient à la longue, le signe du déguisement et d'artifice.

Mais cette renaissance n'est pas simple hasard, puisqu'à chaque nouvelle identité correspondent de nouveaux rôles. Le héros de *L'Amant* se comporte comme un acteur à chaque fois qu'il change d'identité car chaque changement amène un nouveau rôle et va de pair avec une nouvelle scène au niveau de la chaîne événementielle du roman. Ḥassanīn est l'homme fugitif qui travaille chez le cheikh Salmān ; Qāssim est cette figure de la force et de la virilité : «Il était un homme fort, dit Salmān, j'ai vu ses muscles se gonfler sous sa fine chemise alors qu'il était courbé avec sa grande taille au dessus du feu. Il me paraissait pour un moment pendant qu'il était courbé sous le ciel couvert comme un jeune cheval » (p. 423). *L'Amant* fait de lui une figure mystérieuse et légendaire.

Radia, dès sa transformation, engendre le nom « Hellé » et devient celle qui guide le narrateur dans une ville merveilleuse : « Si je prononçais le nom mystérieux : « Hellé », dit Iven Zohar, qui m'a été transmis d'un autre espace et que j'ai gardé au fond de ma mémoire » (p. 78). Lily est l'objet d'amour de Habel qui ne cesse de le tourmenter jusqu'à la folie.

#### La fuite

Le dédoublement amène donc la fuite. Comment celle-ci s'exprime-t-elle ? Et dans quel but ?

Dib pousse ce côté illusoire du personnage très loin en créant dans ses deux romans *Cours sur la rive sauvage* et *Habel* des figures féminines qui incarnent la fuite et l'illusion. Radia traverse toute une ville imaginaire en engageant le narrateur dans une poursuite sans fin. Cette femme est présente partout, Iven Zohar l'entend lui dicter des signes et des ordres, l'engage dans un monde d'épreuves, lui parle, apparaît, disparaît, mais sans jamais qu'elle se laisse atteindre. Elle reste un mystère et une énigme. Elle entre

dans un monde illusoire et devient elle-même illusion : « je vois venir une jeune femme. Je refuse de regarder de son côté : c'est une illusion, dit Iven Zohar » (p. 83).

Plus ambigu et plus illusoire encore est ce personnage qui oscille entre deux apparitions dans *Habel*. L'attente de Habel au carrefour débouche une fois sur Sabine, une autre fois sur Lily, et c'est à partir de là que commence le caractère illusoire de ces deux femmes pour le héros, et le roman déploie cette illusion jusqu'au bout. Dès le début, on découvre Sabine à côté de Habel que nous croyons pouvoir suivre en tant qu'itinéraire, mais rapidement apparaît Lily : personnage d'essence fugitive. Elle qui : « n'est plus qu'une fille partie, une fille enfuie » (p. 47), se définit par le départ et la fuite. Elle est là sans être là. Ces deux figures se présentent parfois en un seul personnage, on n'arrive pas à les voir indépendantes l'une de l'autre, comme dans cette image où toutes les deux disparaissent dans la foule : « Sabine juste le temps qu'il avait fallu pour la reconnaître et qui fendit comme Lily, comme la Dame de la Merci, dans cette multitude ! » (p. 75). Cette double figure qui symbolise l'amour, possède un caractère qui n'est pas humain ; par ce côté fugitif, elle relève d'un monde insaisissable, de désir et d'amour que le narrateur veut atteindre. Désir qui côtoie par sa puissance la mort : Lily fait partie du monde de la mort : elle est réalité invisible et insaisissable, et illustre la quête de Habel.

Dib et Kanafānī traduisent l'illusion dans ces deux romans à travers des personnages qui se font fugitifs, mais à chaque fois qu'on veut l'atteindre ou le cerner, le personnage échappe, car il n'est qu'une composante de la quête aussi elle-même sans aboutissement.

Dib nous invite à suivre un personnage qui relève du monde fantastique et merveilleux pour nous dire que l'amour est illusoire, et peut-être aussi le monde; Kanafani veut nous montrer combien sont colorés et diversifiés la lutte et le militantisme du peuple palestinien. D'ailleurs, il est dit dans l'introduction que ce roman pourrait être « l'épopée » qui était toujours dans l'esprit de Gassan Kanafānī pour la chronique de la révolution palestinienne. Cette histoire pourrait être l'épopée qui hantait l'esprit de Kanafānī pour la chronique de la révolution palestinienne depuis le début du siècle et

pendant les années suivantes. Pour ce faire, il avait écouté des dizaines de récits de la bouche même de ses héros » (p. 415).

Cette fuite ne favorise pas un itinéraire stable et continu des personnages ; leur présence devient plutôt une succession d'apparitions là où ils jouent un rôle. Ils bondissent dans le temps et dans l'espace pour figurer dans des séquences scéniques du roman, sous la forme d'un passage éphémère. Ils sont comme des acteurs qui jouent plusieurs rôles successifs, se transforment, se renouvellent selon les rôles, et ils sont loin d'être les mêmes, ils deviennent ainsi fictifs, et participent au passage du roman à la scène.

Parallèlement à ce monde de fuite qui installe l'illusion dans le roman et le transporte vers la scène théâtrale, il y a le rêve, charnière entre le roman et la scène, composante qui dote les événements de mensonge et accentue le côté illusoire du roman. Dans ce monde illusoire, les écritures de Dib et de kanafānī mènent l'illusion jusqu'à toucher le projet le plus important : la quête.

#### Une quête chimérique ?

Étant illusoire, cette quête repose sur un élément qui est lui-même d'essence chimérique : le rêve. Comme elle est un thème fondamental qui nourrit l'écriture et la guide ; si elle s'avère illusoire, elle installe nécessairement et en grande partie l'illusion dans le roman. Nous avons eu l'occasion de voir les différentes quêtes chez les deux auteurs et nous avons constaté à plusieurs reprises qu'elles restent inassouvies surtout dans l'œuvre de Dib. De quelle quête s'agit-il ? Et comment participe-t-elle au côté illusoire du roman ?

#### La quête rêvée

Se définissant comme un projet qui tient à cœur au personnage ou à l'auteur lui-même, la quête installe chez lui un rêve en vue de sa réalisation. Bien qu'il fonde la



quête dans les deux oeuvres, celui-ci est différent dans son rapport à cette quête d'un auteur à l'autre.

Le personnage kanafanien vit un manque et une perte, il cherche naturellement à changer sa situation. La quête naît chez lui sous la forme d'un espoir, d'un souhait, puis d'un rêve qui l'habite et le pousse à agir. C'est à partir du manque que vivent cĀmir et Abū Qays dans *L'Aveugle et le Sourd*<sup>195</sup>, qu'ils se lancent dans une quête d'un remède à leurs situations. La quête de la vue et de l'ouïe figure chez cĀmir et Abū Qays comme un rêve à réaliser. Ce rêve centre toute l'action autour de ce but : ils ne cessent de chercher la solution jusqu'à ce qu'ils décident d'aller jusqu'à la tombe du saint pour formuler leur demande : « Et à travers mon monde qui baignait toujours dans un bassin d'eau vitrée, dit cĀmir, j'allais à la tombe du saint Abd al-cĀṭī » (p. 473).

C'est aussi le cas dans *De retour à Hayfā*<sup>196</sup> où la quête de Ḥaldūn, de Ḥayfā, d'une patrie perdue, figure comme un rêve qui « berçait » Saḥīd et Ṣafīyya pendant vingt ans : « Bien, supposons que vous nous avez accueillis comme nous en avons rêvé pendant vingt ans, avec les enlacements, les baisers et les larmes » (p. 404). Pendant vingt ans, ils étaient loin de Ḥayfā et de Ḥaldūn, le fils qu'ils ont laissé à l'âge de cinq ans. Ces deux personnages n'ont que le rêve auquel s'accrocher dans l'attente de retrouver ce qu'ils ont perdu.

Chez Dib, le rêve intervient plus tard par rapport au projet de la quête ; lorsque cette quête se complique, elle lui dicte une inquiétude et le fait vivre dans un désarroi total. Naît alors chez ce personnage un cauchemar.

---

<sup>195</sup> KANAFĀNĪ (Ġassān). *L'Aveugle et le Sourd*. Dans *Al ʿāṭār al-kāmila*, Beyrouth, Muṣassasat al-abḥāṭ al-carabiyya, 1972.

<sup>196</sup> KANAFĀNĪ (Ġassān). *De retour à Ḥayfā*. Dans *Al ʿāṭār al-kāmila*, Beyrouth, Muṣassasat al-abḥāṭ al-carabiyya, 1969.

Iven Zohar dans *Cours sur la rive sauvage*, Ed dans *Les Terrasses d'Orsol*<sup>197</sup>, comme le héros dans *Habel*, se trouvent tous les trois dans des situations qui leurs imposent des quêtes différentes. Une fois engagés dans cette voie, leurs quêtes ne font que se compliquer et leurs objets ne font que fuir. D'où le rêve de Iven Zohar de retrouver Radia, celui de Ed de nommer les êtres de la fosse et celui de Habel de déchiffrer le monde qui l'entoure. C'est surtout dans le parcours de Iven Zohar que le rêve s'installe dès que la quête se complique et se révèle impossible à satisfaire : « Peut-être rêvé-je de retrouver Radia ou ses traces, dit-il ».

Dib s'exprime à travers les hallucinations et les visions de Iven Zohar tout au long de cette quête ; ce qui traduit le mouvement de la ville, l'étrangeté de ses habitants... Hypnotisation en vérité. Iven Zohar oscille entre deux mondes : le sien, qui est réel, et celui de Radia. A chaque apparition de Radia dans ses multiples transformations, il plonge dans le rêve de sa quête mais se heurte rapidement l'échec et à l'illusion : « Sa présence était faite d'éloignement et de distance, d'immersion ». Le rêve s'accroît, il ne s'arrête pas au monde et à l'objet de la quête, mais il va jusqu'à caractériser le quêteur lui-même : « Je restais là, changé en objet de rêve, comme si j'étais moi, l'objet de son rêve » (p. 106). C'est d'ailleurs à ce niveau du roman que la quête se complique et se dédouble: Iven Zohar est à la recherche de Radia et peut-être vice versa.

Le rêve chez Dib n'est pas ce rêve chargé d'espoir et d'attente heureuse comme chez Kanafānī. C'est plutôt un rêve qui tourmente et ne laisse aucun répit au personnage « quêteur ».

---

<sup>197</sup> DIB (Mohammed). *Les Terrasses d'Orsol*. Paris, Sindbad, 1985.

## Le Mensonge

« J'ai dit « pomme » à la pomme ; elle m'a dit : « mensonge » ;  
Et « vautour » au vautour qui n'a pas répondu ». <sup>198</sup>

Le rêve pousse le personnage à s'engager dans le monde de la quête. Mais le plus souvent tout cela ne fait que découvrir l'impossibilité d'un aboutissement. Iven Zohar est soumis le long de cette quête à différentes épreuves. Il passe son temps entre la rencontre et la perte de Radia. Mais cette rencontre n'est en fin de compte que perte- puisqu'elle ne dure ni dans l'espace ni dans le-, instantanée, illusoire : « J'étais en proie à une illusion sans défaut, dit-il au moment où il croit la voir puisqu'elle vient de lui parler » (p. 54). Radia est un objet de rêve et sa quête devient impossible à réaliser. D'ailleurs le narrateur, conscient de l'inassouvissement de cette quête, se demande sur l'utilité de son action: « Pourquoi me laisser quêter, pense-t-il, errer, arpenter dans ces villes ? » (p. 129).

Dans *L'Amant* de Kanafānī, la quête interpelle le lecteur, d'abord dans le sens où ce roman reste inachevé, la suite reste donc suspendue bien que nous soyons sûrs qu'elle n'aura pas lieu. Et dans cette façon de trouver le personnage-objet de la quête partout et nulle part. Même si sa quête aboutit, et s'il finit par être enfermé, ce qui s'inscrit toujours dans l'illusion du moins pour les personnages « quêteurs » : « Le capitaine Blake dormit bien cette nuit-là, il se réveillait de temps en temps de peur que ce qui lui était arrivé ne soit un rêve » (p. 451). Ce personnage est insaisissable, et son atteinte demeure un mensonge. Il naît à l'extérieur d'une autre façon : il éveille son souvenir chez les gens, tient lieu dans leurs discours, bref, il est à la fois présent et absent : « lorsqu'il disparut, il devint aussitôt un être de chair et de sang » <sup>199</sup> (p. 439). Loin d'être une entreprise facile, la

---

<sup>198</sup> BOSQUET (Alain).- *Premier testament*. Paris, Gallimard, 1957, p. 15.

<sup>199</sup> Ce caractère fugitif du personnage montre le degré de son militantisme, et La disparition amène l'absence et l'on ne sait jamais si l'on peut le saisir. C'est ce que nous illustre le narrateur dans cette phrase

quête de ce personnage reste illusoire du moins dans l'esprit des gens de cette ville « la Ġabasiyya ».

Mohammed Dib procède de la même façon dans *La Danse du roi* où l'illusion sert à montrer une autre façon de voir le monde et surtout de prouver sa présence, qui ne s'arrête cependant pas à ce niveau, et engendre la tragédie : toute action ou tentative de la part des personnages se révèle une illusion et débouche sur la mort. Non seulement toute quête de liberté et de paix tombe dans l'illusion : la marche du groupe de personnages dans *La Danse du roi*, vers une cache n'aboutit guère, et elle fait sombrer dans la mort et la folie ; mais encore tout ce à quoi peut tendre l'homme d'une façon honnête. Nous avons déjà parlé de ce groupe de personnages qui s'engage dans une marche longue et difficile à la recherche d'une cache. Au lieu d'échapper au danger, Slim, Bassel et Némiche rejoignent la mort en cours de route, et on arrête Arfia à la fin du roman. Non seulement cette quête s'avère illusion, mais elle débouche aussi sur une fin tragique. Le cas du savant Wassem est très significatif de ce point de vue, puisque dès qu'il découvre l'écroulement de tous ses rêves, il défie toute norme et se prend pour le roi. Wassem, homme de savoir et de sagesse qui veut faire profiter les autres de ses connaissances, il se trouve ignoré et humilié par celui qu'il croit son ami intime ; le riche Chedly l'empêche d'accéder à la cérémonie. Son dépouillement par Arfia et les deux pèlerins est un acte étrange et agressif qui dément tout son statut social et culturel. Mais dans le cadre même de cette royauté qui s'avère elle aussi illusion, il disparaît. L'illusion est ici limite entre deux mondes, celui de la vie et celui de la mort.

Si Dib choisit de placer ses héros dans un monde où tout est illusion, jusqu'à l'existence même de l'homme, c'est pour nous dire que la vie elle-même n'est qu'illusion. La plupart des événements dans *Cours sur la rive sauvage* restent illusoires. Le mariage de Iven Zohar et Radia ne se réalise pas comme peut l'imaginer le lecteur. Il se transforme en obsèques et se réduit aux actions magiques de Radia. La narration nous

---

très significative. Ni son absence ni sa présence ne permettent de le saisir puisque sa disparition devient présence et vice-versa.

renseigne sur ce caractère mensonger comme ce pourvoyeur dans la scène de distributions des vivres qui se présente comme un rêve. Sa présence et son action ne sont qu'instantanées. Ce pourvoyeur s'éclipse brusquement aussi bien au niveau de l'histoire du roman qu'au niveau de son écriture : « Le pourvoyeur aussi fondit » ( p. 101). De même, la quête de Radia qui forme l'entreprise fondamentale du narrateur et l'événement-clé du roman s'avère un rêve. Son déroulement constitue pour le personnage « quêteur » une illusion. Radia reste à jamais insaisissable. Elle traverse le roman pour n'y laisser que la fuite et l'illusion.

Dans ce roman, le narrateur se rend compte que : « la vie n'est pas toujours notre vie, elle est sommeil succinct dans les schistes dissolution dans les eaux, immobilité et écoulement, nuit ». La quête de Radia mène le narrateur à s'interroger sur la vérité et la vie, qui sont ailleurs. Lui-même nous dit qu' « il n'y a pas de réponse ».

L'illusion, une fois là, s'affirme et se généralise. Elle est en toute chose, elle fonde le monde. Le grand voyage « quête » de Iven Zohar qu'on peut rapprocher de celui de l'auteur dans le monde de l'écriture qui décrit une quête du sens. Cette deuxième quête sert une opération de fouille et de dépoussiérage qui permet de mettre en lumière le symbole de cette ville-nova, l'écriture de l'amour et l'écriture de la mort : « tes yeux voient l'écriture de l'amour. C'est le sceau à jamais fermé, le lieu à jamais interdit tes yeux voient l'écriture de la mort ». La rencontre entre amour et mort dans ce symbole est très significative, en ce que les deux thèmes fondent l'histoire du roman. Ce qui amène le lecteur à l'interrogation suivante : l'écriture ne se réduit-elle pas à celle de ces deux thèmes ? Lorsque le monde se dévoile et s'effondre dans l'illusion, l'écriture persiste et rien ne peut l'effacer. Cette pérennité va de pair avec celui de l'amour et de la mort qui ont l'âge de la vie, comme l'écriture.

Dans *l'Aveugle et le Sourd*, c'Āmir et Abū Qays s'engagent dans une quête en vue de retrouver la vue et l'ouïe. En nous parlant de ce saint auquel les gens rattachent leurs rêves, le narrateur nous fait saisir le mensonge qui tourne autour de sa présence et de ses miracles. L'illusion est déjà présente dès le début du roman : « Mais nous revenions toujours des tombes des saints comme nous y étions allés, dit c'Āmir à Ḥimdān » (p.

474). Cette conscience existe désormais chez le narrateur qui dénonce le mensonge de ces miracles : « certes, une seule vie ne peut pas supporter deux grands mensonges » Et l'espoir qui se renouvelle en lui fait que le roman véhicule parallèlement rêve et illusion jusqu'à la grande découverte de ce chimérique <sup>C</sup>Abd al-<sup>C</sup>āfī et de sa vérité (sa tête n'est qu'un champignon). L'intrigue est centrée autour du rêve des deux principaux personnages et de tous ceux qui croient au miracle du Saint. Son dénouement s'ouvre sur l'écroulement de ce rêve et la découverte du mensonge. L'illusion côtoie le rêve chaque fois qu'elle se manifeste. Ainsi, Abd al-ati se révèle inexistant. Le grand mensonge réside dans cette découverte de l'absence chez ce personnage mythique des yeux et des oreilles : les deux organes de la vue et de l'ouïe. Même s'il existait, il serait incapable de donner ces deux sens, car : « On ne peut donner ce que l'on possède ».<sup>200</sup>

Cette quête qui s'évanouit dans l'illusion figure aussi dans *De retour à Hayfā* où Sa<sup>C</sup>īd et Şafīyya ruminent la rencontre de leur fils pendant de longues années ; décident de partir à sa recherche, mais une fois arrivés sur les lieux, ils s'aperçoivent que toute leur attente et tout leur projet s'écroulent. Le fils qu'ils recherchent n'existe plus. Il ne les a jamais connus. Ḥaldūn perd son nom et devient Dov selon ses nouveaux parents et sa nouvelle vie. Il vit dans un autre cadre, il a reçu une autre éducation et d'autres enseignements: « Depuis mon enfance, leur dit-il, j'étais juif, j'allais à la synagogue et à l'école juive, je mangeais casher et j'étudiai l'hébreu,» (p. 400). Devant cette découverte douloureuse et comique à la fois, le rêve de ces personnages se mêle à la réalité et leur fait découvrir le mensonge : « Sa<sup>C</sup>īd recula, stupéfait, blessé, il se sentit pris d'un haut le cœur. Est-il possible que tout cela puisse être vrai? Se pourrait-il que ce ne soit rien qu'un long rêve et un cauchemar gluant se répandant comme une pieuvre terrifiante ? ». L'illusion est aussi exprimée dans ce roman par cette belle image naturelle: de la neige qui fond au soleil : « Et il imagina que tout son souvenir de Ḥaldūn n'était qu'une poignée de neige sur laquelle se levait un soleil brûlant et la faisait fondre » (p. 406).

---

<sup>200</sup> Proverbe arabe : Faqīdu al-Şayʿi lā yu<sup>C</sup>ṭīhi.

Nous avons jusqu'à ce niveau de notre étude essayé de montrer que l'illusion tient une place importante dans les oeuvres de Dib et de Kanafānī. Bien que cette illusion colore l'écriture du roman, elle reste incapable de l'affecter en tant qu'acte réalisé ; cependant, elle laisse des effets qui émanent de son essence.

Le mensonge est essentiellement la hantise de l'écriture dibienne. Véhiculant un projet en vue de trouver une solution, son développement se heurte à l'illusion. On a vu plus haut que la quête se présente souvent comme chimérique, son inassouvissement perturbe son cours et découvre le mensonge.

La quête n'est finalement qu'un ensemble d'actions et de projets dans le roman. Une fois qu'elle s'avère illusoire, l'action s'avère elle aussi fictive. Elle devient un rôle qui se joue et qui s'arrête au jeu, et n'est qu'une représentation. De là, le roman côtoie la scène, et devient ainsi lieu de représentation où tout ce qui se joue est chimérique.

## CHAPITRE II : L'ECRITURE ET LE SONGE

L'écriture est cette entreprise où se joue tout l'être de l'auteur : ses idées, ses douleurs, ses joies, ses rêves,... Si nous avons pu trouver au sein des deux oeuvres une présence du rêve au niveau des événements du roman ou au niveau des personnages, c'est parce que l'auteur ne cesse de rêver dans l'acte même d'écrire. L'écriture se mêle alors à plusieurs songes dont le plus profond est celui de l'auteur. Comment véhicule-t-elle le rêve de son créateur ? Et jusqu'à quelle limite le porte-t-elle ?

Le songe « narrable »

Le songe se narre chez Dib et chez Kanafānī, et emporte surtout l'écriture dibienne du fait de la quête profonde qu'elle véhicule. Certains personnages oscillent en effet entre le monde du songe et celui de la réalité dès qu'ils entament leurs quêtes. Dans *Cours sur la rive sauvage*<sup>201</sup>, dès que le narrateur se rend compte de la transformation de Radia, il plonge dans le rêve, et surtout le désir celui surtout de la retrouver : « Peut-être rêvé-je de retrouver Radia » (p. 51). Puis tout le voyage qu'il effectue dans la ville-nova est un voyage dans le songe. L'étrangeté de ce lieu fait que ce personnage erre entre sommeil et éveil. Son avancée dans ce monde est une entrée dans la méditation : « Je rentrais dans la ville en méditant, dit-il, chemin faisant sur tout ce que cette aventure dévoilait comme menace pour ma sécurité » (p. 92). Et lorsqu'il croit voir radia, la réalité se mêle au rêve : « J'entrai dans une espèce de sommeil éveillé d'où je vis sourire, d'où j'interceptai son sourire. Radia ? Hellé ? Ses yeux demeuraient fixes et m'enveloppaient d'une pâle lumière » (p. 212). Toute la quête part de la méditation pour n'aboutir qu'au sommeil qui est rêve. Lui-même devient objet du rêve comme l'est

---

<sup>201</sup> DIB (Mohammed). *Cours sur la rive sauvage*. Paris, Le Seuil, 1964.



Radia : « Je restais là, changé en objet de rêve, comme si j'étais, moi, l'objet de son rêve » (p. 106).

L'une des composantes principales qui participe à la narration du songe, est la souvenance.

#### La souvenance

La souvenance est en effet une hantise dans l'écriture dibienne et particulièrement dans la deuxième partie de son œuvre. Elle se présente souvent comme un retour à un temps et à un lieu qui ne sont finalement que le passé et le lieu d'origine du personnage, voire celui de l'auteur. Cet état du personnage se révèle une occasion pour rajouter certains épisodes et parfois toute une histoire au roman ; la narration en fait une composante pour sa continuité.

Dans *Qui se souvient de la mer*<sup>202</sup> et *La Danse du roi*<sup>203</sup>, certains personnages sont pris entre deux temps et deux mondes. Leurs itinéraires dépendent en partie d'un temps passé auquel ils n'arrêtent pas de songer. La méditation de Rodwan dans *La Danse du roi* et du narrateur de *Qui se souvient de la mer*, se rattachent à leur enfance et à leur adolescence. Le songe de ce premier le ramène dans un autre temps et dans un autre lieu, où la voix de son père le harcèle, et devient source d'écriture. Dib ne se contente pas de nous dire que Rodwan songe à son père et à sa mort, à celle de Karima ; mais il nous rapporte tout ce que cette méditation lui offre et nous fait vivre avec lui les événements qu'elle engendre. Elle porte des événements qui vont en parallèle avec l'histoire que raconte Arfia. Elle constitue un roman dans le roman et progresse d'une étape à l'autre selon le souvenir de Rodwan : l'histoire de Nahira vient nous dévoiler le rapport qu'entretient cette jeune fille avec sa famille et envers la société ; les circonstances de la mort de Karima nous renseignent sur l'action terroriste de Rodwan, et la mort du père nous renseigne sur les conditions sociales et morales de sa vie.

---

<sup>202</sup> DIB (Mohammed). *Qui se souvient de la mer*. Paris, Le Seuil, 1962.

<sup>203</sup> DIB (Mohammed). *La Danse du roi*. Paris, Le Seuil, 1968.

De même, dans *Qui se souvient de la mer*, le songe du narrateur nous apporte des indications sur son adolescence, son éducation et ses conditions au sein de la société algérienne : « Je repensai à ma vie à la campagne, dit-il, à des temps anciens, à mon enfance » (p. 10).

Bien que cette souvenance se rattache au passé dans les deux romans, sa narration diffère de l'un à l'autre. Dans *La Danse du roi*, elle est indépendante et suit une voie propre dictée par la voix du mort. La méditation de Rodwan engendre la voix « sarcastique » celle du père mort depuis trente ans, raconte des événements qui ont marqué sa vie. Elle participe directement à l'écriture, et devient une voix narratrice. Dans *Qui se souvient de la mer*, l'auteur passe la parole au personnage-songeur dont les songes nous renseignent sur sa condition sociale, le rôle du père...

Sa narration s'étale dans l'espace romanesque selon des épisodes en alternance avec l'histoire que raconte Arfia dans *La Danse du roi*. Et le lecteur ne peut suivre toutes les deux histoires parallèlement, mais indépendamment. Elle se mêle dans *Qui se souvient de la mer* à la narration des autres événements actuels et fait partie de leur déroulement. Elle est même lieu d'événement :

« Les éléments, images, hantises, d'origine onirique, sont agencés selon une projection dans le temps et dans l'espace qui n'est certes pas celle d'un simple témoignage, d'une reconstitution historique, mais dans laquelle on peut cependant dégager une lecture profonde de l'événement ».<sup>204</sup>

Parfois, la narration du songe a lieu à partir de celle des événements actuels, elle s'écoule naturellement, se lie à leur déroulement et permet l'enchaînement de l'écriture. Le passage du présent au passé se fait sans aucun heurt ni préparation. Le temps ancien glisse pour faire place au présent, comme dans cette phrase où le narrateur parle de l'évocation du mendiant, celle de la mer et son effet : « Comme le monarque qu'il est, qu'il fut... Mon cœur se gonfle de regrets, en moi des voix s'éveillent : toutes parlent de

---

<sup>204</sup> BONN (Charles). Idem, p. 52.

la mer. La mer qui, avec sa clémence, demeure seule capable de nous faire voir clair dans nos propres sentiments », est la phrase reprise du paragraphe précédent qui évoque le mendiant : « Comme le juste, comme le monarque qu'il est toujours, disent tous ses gestes, toute son attitude ». Et bien que le narrateur n'éprouve aucun désir pour ce passé, celui-ci ne cesse de remonter et de le hanter :

« Quel sens attribuer par conséquent à cette remontée ? S'interroge-t-il, Pourquoi me retrouvé-je inopinément devant l'ombre de ce je fus ? Et si c'était la houle première , et toujours la même, qui fut moi ? Ou bien veulent-elles, ces vagues, m'apporter seulement leur influence salutaire ? » (p. 51).

Cette souvenance a aussi sa douleur que le texte véhicule parallèlement à la douleur du monde vécu. A l'évocation du brasier qui menace et inquiète : « par contre, j'eus bien l'impression qu'au centre il brûlait, et brûle toujours,- je ne suis plus retourné le voir. Les gens le contemplaient d'un air mécontent avant de s'en éloigner avec une sorte de crainte » (p. 120), se rajoute le souvenir de la « nuit inoubliable de la mort du père », qui porte l'inquiétude et la panique provoquées par les nouvelles constructions : « Je n'oublierai jamais cette nuit. Je dormais et à travers mon sommeil je percevais depuis longtemps des pas rapides, des coups souterrains, des claquements de portes et de fenêtres qui s'ouvraient, se refermaient sans répit » (p. 120). Il y a ainsi dans *Qui se souvient de la mer* un écho entre présent et passé, et rappelle son évocation à la mémoire du personnage par un événement actuel.

(1) La nostalgie : songe d'un temps, d'un espace, d'une vie.

L'œuvre dibienne véhicule une quête si douloureuse et si inquiétante au niveau de l'écriture ; même si elle essaie d'aller jusqu'au bout, elle ne résiste pas devant un état d'âme accablé par la nostalgie. Les personnages comme Ed ou Habel restent attachés au delà de tout, à la quête, cette quête qui bute à chaque fois, réveille une douleur d'exil et de nostalgie. La décision d'Ed de revivre à Jarbher : « Vous savez quoi, mademoiselle ?

Dès que je serai sorti d'ici, j'irai m'installer à Jarbher, vivre à Jarbher le restant de mes jours » (p. 24), témoigne de la continuité de sa recherche, et fait que l'écriture rejoint l'amour, puisque Aelle est à Jarbher « Ed, tu est à Jarbher. Je suis Aelle » (p. 214). Bien qu'elle l'enracine dans le domaine de la connaissance, cette quête n'exclue pas l'exil et la nostalgie : « Mais le nom : c'est aussi le manière dont nous disposons pour acquitter la rançon de l'exil et de notre retour parmi les hommes » (p. 206). Dans *Cours sur la rive sauvage*, au songe du narrateur fondé essentiellement sur la conquête de la femme aimée, se mêle celui de l'auteur exilé qui ne cesse de parcourir les espaces étrangers à la recherche d'une voie

« Dans la quête de Iven Zohar marchant vers la ville-nova, on peut lire en filigrane l'expérience douloureuse de l'exilé cherchant sa route à tâtons à travers les grandes villes anonymes de l'occident<sup>205</sup> » (p. 146).

Ainsi, pour Habel, arraché à son lieu d'origine, sa nostalgie ne fait que s'accroître dans la ville d'exil. Plus le monde se complique autour de lui (le dédoublement de Sabine, celui du vieux/la Dame de la merci), plus il songe au lieu qu'il a quitté et à la famille. Dans le cas de ces personnages, le songe présente un refuge bien qu'il puisse renvoyer à un manque, à une absence douloureuse. Il permet d'échapper à un monde inquiétant non pas pour le consoler, mais pour réveiller une inquiétude plus aiguë.

L'écriture comme arme entre les mains de l'auteur, obéit ainsi à différents états d'âme. L'essentiel de l'écriture de Dib reste cette quête dans laquelle il s'investit totalement. Son inassouvissement se traduit par la solitude effroyable qui ne fait que rappeler l'éloignement de l'auteur et sa nostalgie. Comme dans le cas du narrateur : « une solitude qu'il ne perd pas de vue, sentant comme il y est vu, épié lui-même » (p. 205).

---

<sup>205</sup> DESPLANQUES (François). *Voyage en Nervalie. Aurélia et Cours sur la rive sauvage*. Annales de la Faculté des lettres et des sciences humaines, Université de Nice, 1985, vol : 51, p. 9.

Le songe dans l'œuvre de Dib est présent sous différentes formes. Le personnage narre ses rêves ; mais il y a aussi le silence qui représente ce moment de contemplation et de réflexion. Dans *Habel*, le héros fait face au monde par le silence qui est un arrêt devant les choses pour les nommer : « Elle parle , elle parle, recouvrant, endiguant le silence d'habel, n'accordant pas un répit à celui-ci, qui considère ces mots, ces phrases de Sabine et se dit ; avons-nous à craindre quelque danger, elle et moi ? A quoi sert, sinon, de tant bavarder » (p. 16) ? De même, le monologue est aussi un moyen d'accentuer ce songe :

Dans l'œuvre de Kanafānī, la souvenance se présente sous la forme d'un regard sur un passé lourd et affligeant : le temps de la défaite, de la dislocation d'un peuple et de la perte d'une patrie. Ce regard porté sur le passé cause des moments de détresse et de douleur chez le personnage comme dans l'écriture.

(a) *De retour à Ḥayfā*<sup>206</sup> et *Ce qui vous est resté*<sup>207</sup>

L'auteur, pour narrer la souvenance, procède dans ces deux romans par la technique du flash-back. Le souvenir du personnage se narre parmi d'autres événements du roman et avec autant d'importance. Le narrateur fait des retours incessants pour nous raconter certains événements du passé, mais que le temps présent réclame. Dans *De retour à Ḥayfā*, la souvenance de Saʿīd s'introduit dans la narration pour évoquer l'occupation de Ḥayfā et la sortie de ses habitants dont Saʿīd et sa femme Ṣafiyya. L'auteur choisit de narrer cet événement à travers le souvenir du personnage et à partir de la charge sentimentale et la douleur. C'est à travers l'horreur qui hante Saʿīd, la perte dans laquelle il plonge, que cet événement s'évoque : « Et soudain, les choses et les mots se mêlèrent : Al-Ḥalīssa, wādī Rašmiyya, Al-borj, Al-madīna al-qadima, Wādī an-

---

<sup>206</sup> KANAFĀNĪ (Ġassān). *De retour à Ḥayfā*. Dans Al ʿāṭār al-kāmila, Beyrouth, Muʿassasat al-abḥāṭ al-ʿarabiyya, 1969.

<sup>207</sup> KANAFĀNĪ (Ġassān). *Ce qui vous est resté*. Dans Al ʿāṭār al-kāmila, Beyrouth, Muʿassasat al-abḥāṭ al-ʿarabiyya, 1966.

nisnās,... ». Il sentit qu'il était complètement perdu, et qu'il avait perdu ses repères » (p. 350). La confusion que vit Saḥīd traduit l'état de ce monde à l'envers. Tout se mêle jusqu'aux noms de lieux, jusqu'aux mots : « le passé se confond avec le présent ; ils se sont entremêlés à des pensées, des illusions, des chimères et des sentiments vingt années durant. Le savait-il ? » (p. 351). L'occupation de Ḥayfā amène l'anarchie et conduit à l'hébétéude et à la perte. C'est un événement mémorable pour Saḥīd et pour tout le peuple palestinien, Saḥīd l'a vécu et ne cesse de le revivre à travers le souvenir.

Comme le passé se mêle au présent dans l'esprit de Saḥīd, la souvenance se mêle à la narration pour servir de témoin historique. Elle permet au personnage de revoir ses actions et ses réactions, mais elle rappelle aussi son peuple à son devoir envers la patrie. La remémoration incite à combattre essentiellement les illusions comme celles qui ont fait partie de la vie de Saḥīd pendant vingt ans. De plus, l'évocation de cet événement s'accomplit pour rappeler essentiellement l'erreur de Saḥīd et Ṣafīyya puisqu'ils quittent non seulement les lieux, mais laissent aussi leur enfant de cinq mois dans le lit. Ce reproche revient dans le discours de Ḥaldūn/Dov : « Vous n'auriez pas dû sortir de Ḥayfā, dit-il à Saḥīd et Ṣaffīla. Si cela n'était pas possible, vous n'auriez pas dû laissé en aucune manière un nourrisson au lit » (p. 406).

*Ce qui vous est resté* se nourrit et se développe grâce à la mémoire des personnages, et le songe se narre à travers leur monologue. La limite entre le passé et le présent s'annule elle aussi ; pendant que Ḥāmid traverse le désert, il se représente la vie de Gaza et ses événements affligeants. Le premier souvenir qui lui revient à l'esprit est la liaison de sa sœur Maryam avec Zakariyyā, « le salaud » comme il le nomme. Le souvenir jaillit dans cette phrase significative prononcée et répétée lors du mariage : « Répète après moi : je te donne ma sœur Maryam pour épouse pour une dote de dix guinées... le tout payable plus tard... » (p. 162). Cette souvenance n'est pas un événement « intrus » dans le roman, mais il s'agit de pensées qui accompagnent le personnage et font partie de son itinéraire. La traversée du désert par Ḥāmid est nécessaire au jaillissement de ce passé douloureux. Elle amène ce moment de solitude propice au souvenir et à la remémoration d'une vie passée.

Le texte lui-même nécessite ces événements comme dans le cas du personnage, pour lier le passé au présent. Comme ce passé fait partie de la vie du personnage, il devient aussi un facteur nécessaire dans le développement de l'écriture et dans sa chaîne événementielle : « Je t'ai donné ma sœur Maryam comme épouse, dit Ḥāmid en s'adressant à Zakariyyā, il repose sa joue sur sa poitrine tiède une autre fois ... Si ta mère était là... » (p. 162 ). La lutte de Ḥāmid pour fuir le passé, devient chez l'auteur une occasion d'un retour aux événements passés dont les lieux sont La solitude et le vide de ce personnage dans le désert. La mort de la tante rappelle la trahison de Maryam et sa liaison avec Zakariyyā qui rappelle la trahison de celui-ci et l'assassinat de Sālim puis, l'occupation de Gaza et la mort du père... Ces événements qui remontent dans la mémoire du personnage jouent un double rôle ; ils sont cause de douleur et de tourment pour Ḥāmid, mais ce sont des informations importantes pour lier le passé et le présent. De plus, ils sont facteur de changement du présent et deviennent ainsi nécessaires pour l'écriture.

Kanafānī utilise la souvenance du personnage comme un moyen d'éveil et d'incitation à la révolte et à l'action. En plongeant Ḥāmid dans le temps de l'occupation de Gaza, dans les moments les plus douloureux qu'il a vécus : la mort de son père, la mort de Sālim, la perte de sa mère, le mariage de sa sœur, il provoque chez lui un remuement incessant de ce passé qu'il veut fuir pour le pousse à l'action : Ḥāmid, non seulement, traverse le désert à la recherche de sa mère, mais il tient aussi entre ses mains le sort du soldat israélien qu'il rencontre, et tente de se venger de lui. De même, Maryam qui ne cesse de revivre le départ de son frère Ḥāmid le seul membre de famille qui « lui reste », sa liaison avec Zakariyyā qui continue à l'humilier et à l'inciter à se débarrasser de l'enfant qu'elle porte, finit par passer à l'acte et tue Zakariyyā.

Ainsi, le songe est une force intérieure qui mûrit avec la remontée à la conscience des événements passés, et devient une force active puisqu'il amène le personnage à l'action.

Dans l'œuvre de Dib, le songe unit l'auteur à son personnage. La quête de la vérité, d'une réponse au monde, d'un langage clair et significatif unissent l'auteur et son

personnage dans le sens où elle finit dans l'illusion et l'absence de réponse. A l'inverse, le rêve dans l'œuvre de Kanafānī est double : Il y a le songe de certains personnages que l'auteur veut combattre puisqu'il est chimérique et va contre la libération de l'individu, et par suite, de tout un peuple. C'est cette attente par les Palestiniens d'une délivrance extérieure qui les fait tomber dans un rêve sans issue. La deuxième nature du songe réside dans l'acte révolutionnaire que l'auteur ne cesse de louer.

Mais la méditation la plus profonde est celle qui touche au mot et plus précisément au nom. Le narrateur de *Cours sur la rive sauvage* ne cesse de dire que son discours sans automatisme, obéit à une méditation ; parfois sa parole s'arrête au niveau de la pensée : « Aussitôt, ces paroles pensées plus qu'articulées » ; le rêve se centre sur le nom que le narrateur découvre comme étant la seule clé qui lui permet de sonder le secret de la ville-nova. Depuis sa transformation, le nom de la femme de Iven Zohar oscille entre Radia et Hellé, mais un des deux a davantage d'effet : « Je fermai les yeux, dit-il, et murmurai : Radia » (p. 133) ; « Radia » s'avère un nom inefficace et le narrateur recourt au deuxième qui, lui, a plus d'effet et sa prononciation devient une force qui l'aide à supporter sa situation : « Il proclame son nom pour être à même de supporter son supplice » (p. 133).

Le rêve du personnage sur les mots n'est en au vérité qu'un rêve sur le rêve, qu'une transposition de celui de l'auteur dans l'écriture qui parallèlement au voyage de Iven Zohar dans la ville imaginaire, effectue un voyage dans le monde de l'écriture qu'il veut signifiante et effective. L'auteur traduit la complexité et l'étrangeté du monde de la création auquel il ne cesse de songer par cette entrée dans une ville merveilleuse et spectaculaire. La poursuite de la femme perdue symbolise la poursuite chez l'auteur du sens qui ne cesse de fuir : Hellé fait partie d'Iven Zohar : « J'étais en toi Iven Zohar » (p. 154), comme le sont les mots qui se trouvent au fond de la mémoire de l'auteur, et qui ne peuvent naître que grâce au songe. Dans ce long songe, l'auteur teste à travers la quête de son personnage le degré de signification des mots. La création du mot « Hellé » qui voit le jour dans ce roman n'est que le fruit du rêve. Dans ce voyage de rêve, le roman oscille lui aussi entre la parole, prononcée et celle qui reste au niveau de la pensée encore



en train de se rêver : « Ces pensées, miennes apparemment, me sont dictées par la ville... » (p. 64).

Ainsi, l'écriture se prépare à naître du rêve, le cri du narrateur à la fin du roman est celui de cette naissance qui ne nous étonne pas chez Dib à la fois poète et romancier. Chez lui, la parole ne cesse de se renouveler et de se révéler : « Hellé, je sens naître en moi comme un parole nouvelle » (p. 153). Cette oscillation du roman entre la parole dite et la parole rêvée peut-elle être le fruit d'une oscillation entre le poète et le romancier dans la même personne de l'auteur.

Le rêve chez Kanafānī est actif ; c'est un moyen qui essaie de déchiffrer le monde et veut aboutir à la vérité, car :

« Les petites vérités ne sont au début que de grands rêves, cela demande seulement du temps. C'est ainsi que les récits commencent et finissent ». <sup>208</sup>

Les grands rêves sont donc nécessaires pour aboutir à la vérité même d'infime dimension. L'histoire commence par de grands rêves pour aboutir à la vérité même si elle est infime. Partant de cette idée, Kanafānī construit son roman sur un songe grand de nature, il s'agit dans *L'Aveugle et le Sourd*<sup>209</sup> pour cĀmir et Abū Qays de retrouver l'ouïe et la vue. L'histoire du roman porte ce rêve et en fait son intrigue centrale. Les événements tournent autour de lui : la rencontre de Abū-Qays et cĀmir devant la tombe du saint, le changement de Ĥimdān... Et le dénouement vient nous découvrir un aboutissement autre que ne l'attendirent les deux personnages rêveurs, le mensonge du saint. Cette découverte leur permet de voir le monde sous une autre face, mais entraîne leur défi et leur révolte : « Lorsque nous sommes partis, dit Abū Qays, nous t'avons tué et enterré une seconde fois, sans lumière ni bruit, et avec le silence que tu mérites ! » (p. 506).

---

<sup>208</sup> KANAFĀNĪ (Ġassān). Idem, p. 437.

<sup>209</sup> KANAFĀNĪ (Ġassān). *L'Aveugle et le Sourd*. dans *Al ʿāṭār al-kāmila*, Beyrouth, Muʿassasat al-abḥāṭ al-ʿarabiyya, 1972.

Mais ces deux rêves ne sont que des symboles chez l'auteur. Kanafānī rêve à travers le monde de ces deux personnages : celui de l'obscurité et du silence, d'un peuple qui voit sa réalité d'une autre façon, qui comprend sa situation, ne reste pas passif devant les événements et croit à sa volonté individuelle. Et c'est ainsi que la découverte de la vérité engendre cet objectif.

#### Du songe à la scène

La scène est doublement présente dans les deux oeuvres. Dib et Kanafānī ne se contentent pas d'incliner l'écriture romanesque vers une théâtralité, ils plongent leurs personnages dans des songes porteurs de dramaturgie. Le personnage devient attentif grâce à cette faculté, à tout ce qui rappelle ou peut constituer le théâtre : décors, discours, gestes, lieux, ... Il dépasse l'imagination du romanesque pour rejoindre le dramatique.

Le songe chez Dib et chez Kanafānī ne porte pas que sur des événements passés ; parfois, il convoque à des représentations du personnage lorsqu'il se trouve dans des situations fortes et chargées d'émotion.

Pourquoi l'auteur et son personnage, ont-ils besoin de songer au théâtre ? Est-ce une façon de vouloir s'échapper du lieu et du moment présent ?

« tout cela excédait Kamel Waëd, maintenant. Il songeait à des palinodies d'acteurs ayant longtemps cherchés et enfin découverts le rôle le plus conforme à leurs goûts sinon à leurs aptitudes. Le décor lui-même était de connivence : cette maison pleine de choses françaises mais qui restait en dépit de tout une maison algérienne »<sup>210</sup>. (p. 17)

C'est parce que Kamel Waëd ne supporte plus de continuer la discussion avec ses deux amis ; le docteur Berchig et Jean Marie Aymard, qu'il songe au théâtre. Cette

---

<sup>210</sup> DIB (Mohammed). *Dieu en Barbarie*. Paris, Le Seuil, 1970.

divagation lui permet de sortir du moment présent. Il imagine une prière où le silence remplace la parole, et dit l'incapacité du langage et son mystère.

Le songe au théâtre chez Kanafānī jaillit de ces moments forts, douloureux et émotionnels. Lorsque le personnage se trouve dans une situation insupportable et face à un moment décisif, la réalité se mêle au rêve et le personnage songe au théâtre, comme si la représentation était seule capable d'exprimer ce qu'il sent ou ce qu'il vit. Dans *De retour à Ḥayfā*, la rencontre de Ḥaldūn/Dov plonge Saḥīd dans une situation étrange jusqu'à l'hébétude ; la découverte de la perte du fils dont il a rêvé pendant vingt ans le mène à « songer à des scènes de mauvais goût » :

« Et soudain, un sentiment étrange s'empara de Saḥīd comme s'il assistait à une pièce de théâtre composées pour lui à l'avance. Il se souvint de scènes dramatiques médiocres dans des séries B provoquant une tension futile » (p. 398).

Placé devant les réactions de Ḥaldūn/Dov, qui font fondre un rêve de vingt ans, Saḥīd réalise la perte de son fils, la futilité de ses illusions, et de sa présence actuelle. Ici, la limite entre la réalité et le rêve s'abolit. Faute de soutenir cette réalité, Saḥīd songe à la scène qui traduit la situation ; et tout y provoque la nullité et la futilité. Il s'échappe ainsi du présent.

L'affrontement de Ḥāmid et du soldat israélien dans *Ce qui vous est resté*, dégage l'horreur, la peur et le danger, puisqu'il est « décisif ». Au moment où Ḥāmid sent venir « l'acte le plus horrible », apparaît le théâtre où se déroule une scène très symbolique :

« Et juste derrière lui, il y avait un horizon de sable sous un haut ciel blanc ressemblant à un théâtre dans lequel auraient surgi - alors que retentissait une cloche - des voitures, des chiens et des hommes poussant devant eux des mitraillettes noires aux gueules fines figées. Mais, ils resteraient au fond du théâtre, parce qu'ils découvriraient que l'histoire se déroule ici et que ce sont eux les spectateurs » (p. 228).

Les hommes qui conduisent des « mitraillettes », des voitures et des chiens, sont les soldats israéliens que Ḥāmid imagine en train de venir vers lui. Ces acteurs en

s'approchant de lui, et de la vraie scène, ne tardent à devenir des spectateurs ; Ḥāmid et le soldat qu'il détient sont porteurs de la véritable scène : La détention du soldat et l'acte meurtrier que Ḥāmid se prépare à accomplir est la scène autour de laquelle se crée un immense théâtre au cœur du désert dont les spectateurs devaient être les vrais acteurs. Ce nouvel acte inverse toute une situation, puisque dans la réalité, l'acte de tuer appartient aux soldats, mais comme pour une fois, c'est le palestinien qui détient ce rôle ; et c'est pourquoi Kanafānī lui prépare toute une cérémonie théâtrale dans le songe. Au moment où l'action tend vers la réalisation, le rêve se prête au théâtre comme si la vengeance était cet acte qu'on ne doit pas passer sous silence. Elle est l'action la plus courageuse qui doit être célébrée devant des spectateurs singuliers : l'ennemi. L'ouverture du roman sur le théâtre s'accomplit donc pour une action noble et sa célébration où le personnage militant est le vrai acteur.

Dans *Umm Saʿd*<sup>211</sup>, le songe au théâtre est mû par la simple vue du personnage militant. Saʿīd, se trouvant devant Umm Saʿd au moment où elle évoque son fils, dit : « Mon Dieu, pourquoi les mères doivent-elles perdre leurs enfants ? Pour la première fois, constaté-je cette scène douloureuse qu'un seul mot suffit à exprimer, fait qui déchire le cœur à distance d'un seul mot, comme si nous étions dans un théâtre grec en train de vivre une représentation de ce chagrin inconsolable » (p. 260).

C'est la vue des « paumes » d'Umm Saʿd qui amène à l'esprit de Saʿīd une représentation théâtrale. Mais quelle représentation ! Celle du chagrin éternel ! La douleur que ressent cette femme se dégage de ses mains, et son intensité provoque le songe au théâtre. La représentation théâtrale est peut-être le moyen efficace pour Kanafānī de rendre la vie et la douleur d'un peuple opprimé. Comme si le roman ne suffisait pas ; comme si l'acte de narrer restait insuffisant, comme si la représentation était seule à satisfaire toute cette réalité !

---

<sup>211</sup> KANAFĀNĪ (Ġassān). *Umm Saʿd*. dans *Al ʿāṭar al-kāmila*, Beyrouth, Muʿassasat al-abḥāṭ al-ʿarabiyya, 1969.

Si l'écriture véhicule le songe des personnages et celui de l'auteur, elle installe de ce fait le roman dans l'illusion, dans la scène, différente d'une œuvre à l'autre. Le but de Kanafānī, c'est de voir son peuple agir et se révolter. Cette charge qui porte ses idées et son songe à l'avenir fait que le roman passe à la scène de l'action où se représente et se joue le soulèvement du peuple palestinien, voire de tout peuple opprimé. C'est la scène où la liberté et la justice s'enracinent.

Dans ce songe au futur, Kanafānī réserve une place importante au rêve dans l'écriture de *L'Aveugle et le Sourd*. Loin d'être un rajout inutile à la narration, le rêve de Abū Qays fonde la symbolique du roman et sert le but de l'auteur, qui lègue au personnage la narration de son rêve, et garantit ainsi son authenticité et sa véracité. Le rêve de Abū Qays est nécessaire à la narration puisqu'il métaphorise celui de l'auteur qui réside dans la révolte et le soulèvement du peuple. Kanafānī choisit de partir du rêve de ce personnage pour montrer les germes de la révolution qu'on découvre dans la prise de parole de Abū Qays, de Zina devant les réfugiés, et surtout dans la destruction de la porte qui symbolise le monde du silence et l'attitude passive de son peuple. Derrière cette narration du songe, Kanafānī prépare le personnage à croire à la réalisation de son songe et parfois à le voir se réaliser.

Ce songe théâtral constitue-t-il un refuge où le personnage trouve sa consolation, son champ de liberté ? Peut-être parce que le théâtre permet de divertir, de vivre des moments dans le rêve ! Peut-être le personnage veut se constituer un monde différent qui débouche sur le réel.

#### La vision

Par la narration du rêve, Kanafānī non seulement veut que le personnage songeur croie à la réalisation de son songe, mais il le prépare aussi à cette fin. Pour cela, le rêve devient événement qui fait partie de sa vie ; et qui le hante jusqu'à devenir réalité. Le songe que fait Abū Qays n'est pas comme d'autres qui s'oublie avec le temps ; il lui revient jusqu'à le plonger dans un monde oscillant entre rêve et réalité. Mais cette

oscillation s'annule à un certain moment pour laisser la seule manifestation au monde du rêve. Elle dépasse ses limites, et devient vision prophétique. Porteur de l'éveil d'un peuple, le songe va jusqu'à plonger ce personnage dans un monde trouble où la réalité n'est plus la même :

« Brusquement, la limite entre le rêve et la réalité disparut, tout se mêla, et je vis réellement ce que j'avais vu la veille au soir cent fois en rêve. Ils rassemblaient leur volonté en eux derrière cette porte, serraient gonflaient leurs poings, au point de devenir comme les rochers entourant Şafad et se préparaient. Cet instant. Cet instant. Maintenant. Maintenant. Maintenant » (p. 531).

L'auteur, à travers son insistance sur l'action, va jusqu'à créer un monde où tout est possible. Il pousse son personnage jusqu'au bout de son songe, de son imagination, pour aboutir à un monde encore plus clair et plus réel que celui du rêve. S'il met son personnage dans cet état, c'est parce qu'il veut lui montrer que les choses peuvent changer grâce à la révolte des réfugiés.

Parallèlement au passage de Abū Qays du monde de l'illusion au monde de la vision, le roman passe à la scène de l'action qui est révolte du peuple. Bien que cette action ne soit pas concrète et bien que le roman soit inachevé, l'auteur nous le fait pressentir à travers le sentiment de ce personnage : « Au fond de moi-même, dit-il, j'étais sûr qu'elle va se détruire devant les épaules d'une queue de réfugiés, d'une longueur vingt fois... » (p. 530). Son entourage devient plus symbolique et plus significatif comme cette image de <sup>c</sup>Āmir en train de peser le pain et de servir ses clients qui devient sous son regard une statue de la justice : « Ne bouge pas, dit Abū Qays à <sup>c</sup>Āmir. Reste debout un seul instant. Tu sembles être une vieille statue, celle de la justice. Cette femme qui porte une balance et un sabre sous le bras me paraît avoir plus de sens que ce sabre » (p. 541). Ḥimdān, avec ses bras musclés, dans l'acte de couper le pain en se servant d'un couteau, devient le symbole de la force du peuple.

Et c'est à la suite à ces visions que le discours de Abū Qays témoigne de la nécessité de l'action. Il est temps d'agir et de rompre avec la passivité : « Sais-tu <sup>c</sup>Abd

al-Āti ? Il faut que nous fassions quelque chose, toi et moi. Il ne faut pas que nous continuions ainsi, nous ne pouvons pas rester ainsi même si nous le voulons. Il faut que nous fassions quelque chose » (p. 543). Ainsi, la vision chez Kanafānī prépare la voie de la révolte, brise les obstacles et brise les » huis clos ».

Kanafānī fait vivre à son personnage des moments en dehors de sa réalité pour lui ouvrir les yeux à un monde nouveau, de la confiance en soi et de la croyance à sa volonté. La vision chez lui rapproche le futur du présent et montre que le temps d'attente et de passivité est en train de s'écouler, et ne doit plus continuer. Elle est ce passage qui s'ouvre sur le monde de la révolte et de l'action. Tout l'intérêt que provoque cette vision chez l'auteur, c'est d'agir, et d'agir rapidement.

Non moins intéressante que celle de Dib, la vision de Kanafānī a pour objet de guider tout individu vers sa liberté et son affranchissement par le biais de la révolte. Elle s'annonce comme un regard heureux sur l'avenir, sert à arracher le personnage à ses chimères et à ses illusions. Elle lui ôte le silence, lui permet de passer à l'action et à regarder la réalité en face. Kanafānī voit l'éveil de son peuple et sait la capacité de tous ses individus.

La vision de Dib est celle de l'homme hermétique qui cherche une réponse universelle. Elle est celle de l'homme qui se confronte au monde, à la vie et à ses charges dans les mots ; l'homme déçu et peiné par la fuite du signe. Elle incite encore à chercher et à s'approcher de l'objet de la quête. Mais cette vision n'est pas permise à tout le monde. Elle se trouve souvent entre les mains d'un seul personnage qui, grâce à elle, se distingue de tous les autres.

### La connaissance solitaire

« Depuis *Qui se souvient de la mer* en 1962, *Cours sur la rive sauvage*<sup>212</sup> en 1964 et surtout *Habel*<sup>213</sup> en 1977, romans de l'intériorité, Mohammed Dib a habitué ses lecteurs à des parcours initiatiques par ses écritures poétiques « de vision », selon ses propres termes ». <sup>214</sup>

#### (1) Qui se souvient de la mer et Cours sur la rive sauvage

Dans ces romans, la vision de Dib comme le songe, se rattache à la quête. Plus qu'une vision, plus qu'une prévision, elle devient une connaissance singulière.

La vision dans *Cours sur la rive sauvage* et *Qui se souvient de la mer*, est portée par deux personnages : Radia/Hellé dans le premier qui détient tous les secrets et les mystères de la ville-nova, le narrateur qui dans le deuxième, est le seul à savoir le sort de la cité. La souvenance et le songe qui hantent le narrateur de *Qui se souvient de la mer* ne sont pas les seules singularités. Ce personnage sait beaucoup plus que les autres, et sait surtout le plus important, le sort de la cité que tous les autres ignorent. Il détient aussi le secret de l'événement comme celui de la narration. Mais derrière ce savoir et ces idées, il y a la vision de l'auteur qui sait et qui voit au delà de la vision de ses personnages. Lui-même le dit dans la postface de *Qui se souvient de la mer* : « La brusque conscience que j'avais prise à ce moment là du caractère illimité de l'horreur et, en même temps, de son usure extrêmement rapide est, sans doute aucun, à l'origine de cette écriture de pressentiment et de vision » (p. 187).

Cependant la vision de Dib reste en général tragique. Le monde de la quête dans lequel il s'engage, reste toujours un monde qui s'échappe par ses secrets et par ses

---

<sup>212</sup> DIB (Mohammed). *Cours sur la rive sauvage*. Paris, Le Seuil, 1964.

<sup>213</sup> DIB (Mohammed). *Habel*. Paris, Le Seuil, 1977.

<sup>214</sup> DEJEUX (Jean). Francofonia. *Une Lycantropie Arabo-Finnoise* : Le sommeil d'Eve Mohammed Dib. Automne 1991, n°21, p. 3.



ambiguïtés. Plus l'auteur essaie de voir au delà et d'avancer dans ce monde, plus il se confronte à l'absence de réponse et plus le sens fuit. La vision de Dib passe aussi par ce silence qui n'est qu'une variante du songe. Elle est chez les deux personnages : Nafissa et El Hadj. La parole de ce dernier est plus une révélation qu'un discours ; celui-ci possède la vérité mais il la préserve dans le silence et dans le mutisme :

« El Hadj continue à s'enfermer dans son mutisme et sa silhouette ... pénombre » (p. 110).

C'est parce que la quête est profonde et hermétique que l'auteur en octroie le secret à un seul personnage.

Ce qui rapproche ces deux romans, ce n'est pas seulement la nature de la quête ; mais aussi la distinction de deux personnages par la détention du secret. Dib crée en effet des personnages dotés d'une forte sensibilité qui s'y meuvent et détiennent le sort de ces deux mondes en solitaires. C'est grâce à sa transformation que Radia acquiert la connaissance de tout un monde merveilleux qui est la ville-nova : « Nous nous regardâmes, dit Iven Zohar de Radia, et j'eus peur : je venais de lire sur son visage le sort qui nous attendait »

Depuis, Radia n'est plus un personnage ordinaire, elle est à la fois Radia et Hellé. Elle est tout ce monde nouveau, et c'est elle seule qui le comprend et le connaît : « Radia savait où nous allions. Je me tournai vers elle dans l'espoir qu'elle me le confiât. Je m'aperçus alors combien cet espoir était vain » (p. 40). Mais sa présence qui guide le personnage-quêteur n'est qu'une échappatoire dans le temps et dans l'espace. Sa connaissance est encore une fois là pour renforcer et accentuer le côté fugitif de la quête. D'ailleurs, elle a cette fuite en elle puisqu'elle est deux à la fois : Radia/Hellé. Si elle est là pour le guider, elle est aussi là pour détourner le narrateur de ce monde et le lui compliquer au lieu de le faciliter. Le savoir que Radia détient se rattache à un monde tellement mystérieux et profond qu'il n'appartienne qu'à elle et à elle seule. Il demeure au sein de son monde fermé aux autres : « Tes yeux voient l'écriture de l'amour. C'est le sceau à jamais fermé, le lieu à jamais interdit » (p. 158).

Loin d'être rassurante, cette connaissance est cause d'inquiétude et de tourment. Le personnage la porte et la garde pour lui seul, puisque sa divulgation ne sert à rien : le sort de la ville et de ses habitants dans *Qui se souvient de la mer* est désormais décidé : « je pense : - si je m'arrêtais pour dire quelque chose, toute la maison serait pétrifiée, cesserait de vivre. Je sais de quoi je parle, aussi je me retiens » (p. 137). Elle est un facteur qui accentue encore la solitude : « Ces questions, et bien d'autres encore, m'ont agité toute la nuit, torturé même, et cela au point où, à certains moments, j'ai cru perdre le sens » (p. 142). Cette connaissance solitaire fait partie du monde de la quête d'ibienne dont le sens ne fait qu'échapper, et reste toujours à poursuivre : « Elle se dispersa dans une déflagration qui supprima tout, et la ville remonta, reflua du vide où elle s'était momentanément dissoute » (p. 127).

Cette connaissance est vécue par le narrateur comme une souffrance. Ce personnage qui seul sait le sort de la cité et de ses habitants ne peut le dire et le divulguer. C'est une responsabilité lourde à porter. Elle devient le sujet qui différencie et qui tourmente à la fois ce personnage. Le narrateur sait plus que les autres ; mais il sait aussi qu'il ne doit pas les informer. Son savoir est un destin et rien ne l'arrête ni ne le change. D'où l'inutilité de le dire : « -Parce que nul n'est au courant des connaissances que j'ai pu acquérir en secret, et qu'aucun engagement ne me lie ;

- Parce qu'un tel message est censé demeurer hermétique, ou plutôt que, pour la ville, il n'y a eu de message, celle-ci n'étant ni habituée ni préparée à en recevoir de cette sorte, n'en soupçonnant pas même l'éventualité ;

- Parce que le sort de notre cité, sinon de la population, est déjà décidé ; de ce fait, qu'ajouterait la connaissance d'un ultimatum, qui anticipe peut-être sur l'événement, mais n'apporte pas de salut ? La nature est prodigue de ces avertissements impératifs et inutiles,- inutiles selon notre intelligence des choses, j'en conviens » (p. 143).

La connaissance que le narrateur porte fait de lui un être solitaire dans le monde du savoir et l'impossibilité de la partager avec les autres accentue sa solitude et sa douleur comme son père qui a vécu avec ses secrets jusqu'à la mort : « Mon père, dit-il, avait

emporté des secrets dont il était davantage le gardien, le gérant, que le véritable maître » (p. 125).

La connaissance solitaire chez Dib n'est finalement que le savoir supérieur : celui de l'homme hermétique, penseur ; du songeur et de l'auteur, lui qui ne cesse de se confronter à l'absence du sens et à un langage philosophique.

### CHAPITRE III : L'ÉCHAPPATOIRE DE L'ÉCRITURE

C'est surtout dans l'œuvre de Dib que l'on peut parler de l'échappatoire de l'écriture. L'inassouvissement de la quête et la confrontation de l'écriture à l'absence d'une réponse, font que l'on demeure dans l'interrogation et dans l'attente qui symbolise la phase douloureuse de la création chez l'auteur et qui emporte l'écriture dans plusieurs mondes.

Dans le tragique

Parmi les composantes tragiques dans lesquelles l'écriture peut s'échapper, l'ambiguïté est celle qui fonde essentiellement les trois romans : *Les Terrasses d'Orsol*,<sup>215</sup> *Habel*,<sup>216</sup> et *Cours sur la rive sauvage*<sup>217</sup>.

L'Ambiguïté

Dans ces romans, on sait que l'écriture essaie de mener une quête jusqu'au bout, mais elle se confronte toujours à son inassouvissement. Plus on veut l'approfondir, plus sa réalisation devient chimérique puisqu'elle se heurte à l'ambiguïté. Cette situation déstabilise aussi bien le personnage « quêteur » que l'écriture elle-même. Celle-ci ne peut avancer, elle suit le même projet, essaye de le sonder en croyant qu'elle peut le faire aboutir. Et plus elle cherche à trouver une réponse, plus le monde qu'elle veut nommer devient ambigu et complexe. A partir de ce moment, elle demeure au même point en retournant toujours à l'objet de la quête. Le retour de la fosse que ce soit dans les pensées de Ed, dans ses interrogations ou dans son discours, montre que l'écriture ne se charge d'aucune nouvelle information. Le « sacré nom » que prononce Ed à chaque fois qu'il se confronte à l'absence du nom des êtres de la fosse, montre que l'écriture redit le

---

<sup>215</sup> DIB (Mohammed). *Les Terrasses d'Orsol*. Paris, Sindbad, 1985.

<sup>216</sup> DIB (Mohammed). *Habel*. Paris, Le Seuil, 1977.

<sup>217</sup> DIB (Mohammed). *Cours sur la rive sauvage*. Paris, Le Seuil, 1964.

« mystère » faute de donner la réponse : « Sacré nom, dit Ed, il n'y a rien que j'abhorre autant que ces sortes de mystères » (p. 12)

De même, le retour de Habel au carrefour et son attente, sont les deux actions qui hantent l'écriture tant que Habel n'arrive pas à comprendre le monde qui l'entoure. Plus Habel se confronte à la fermeture de cette nouvelle ville, plus l'écriture revient au retour et à l'attente même s'il n'y a rien à attendre :

« Je n'y suis pas retourné, ce soir.

Je ne suis pas allé attendre.

Il n'y a rien à attendre. C'est la neuvième nuit »

On attend même quand il n'y a rien à attendre, quand on n'attend plus » (p.

65)

La réponse que l'écriture veut donner est tellement précieuse et hermétique qu'elle ne peut être explicite. Et même si elle est là, elle ne peut être donnée que dans l'ambiguïté et dans le dédoublement : ne pouvant la dire clairement, l'écriture dit le jeu qui tourne autour d'elle pour la rendre encore plus ambiguë et plus fuyante. La réponse donnée à Ed se dit non seulement dans l'amusement, le rire des deux jeunes filles, mais elle se répète dans différentes intonations pour se rendre encore plus compliquée et plus fugitive. De plus, elle est véhiculée dans une langue étrangère que le narrateur ignore, puis engendre le spectacle dans ce rassemblement multicolore. Ainsi, elle se donne dans le déguisement :

« La réponse qu'il attendait sans préjuger de qui à priori il l'obtiendrait, si nombreux sont-ils, elle se dissimule ici, parmi ces gens, sur cette place. Ces mêmes jeunes filles l'ont donnée dans la phrase qu'elles se sont plu, amusées à lui redire au passage et chacune à son tour, chacune avec son timbre de voix, son rire. La raison cachée de son aventure nocturne y était voilée et dévoilée, peut-être aussi le moyen d'assurer son salut. Mais cette phrase, en quelle langue était-elle ? Qui trouverait-il pour la lui traduire ? » (p. 203).

La réponse est là, mais elle garde ses secrets puisque Ed ne peut la comprendre.

Pour Habel, le Vieux, la Dame de la Merci, Sabine, le phaéton diabolique, sont tous des objets de la quête, mais aussi lieux de dédoublement et d'ambiguïté.

« En pleins états pourtant, malgré lui, Habel repense à la Dame de la merci. Elle surgit devant ses yeux, toujours elle pour commencer, cette drôle de femme qui est un homme, ensuite vient le Vieux tel qu'il s'est tenu près de la fontaine le premier soir. Lui aussi. Le Vieux aussi. Et c'est déjà la Dame de la Merci sur ce même boulevard. Comme Sabine. Comme le phaéton diabolique » (p. 88).

Ainsi, la théâtralité participe au côté tragique de l'écriture. Elle est là pour dissimuler sa fuite en apparence, mais elle ne fait en réalité que l'emporter encore plus loin.

#### La dépossession

la trajectoire que suit l'écriture de Dib nous invite toujours à voir deux aspects différents de sa thématique. Bien que la dépossession figure dans les deux parties de l'œuvre, elle est différente de l'une à l'autre. Dans la première, il s'agit d'une « perte de biens matériels, de pouvoir, de tutelle des lieux ».<sup>218</sup>

Celle-ci est très douloureuse, mais n'atteint jamais le degré de la deuxième qui est beaucoup plus profonde. Dans cette deuxième, tout fuit, le langage, le monde, jusqu'à la vie. Dépossédé devant une écriture qui ne donne pas le sens, devant un langage qui reste ambigu et énigmatique, Dib nous montre la dépossession du monde et de la vie. Tout reste artifice et mensonge, et l'homme ne fait que croire vainement à ce qui l'entoure et à la vie. Ainsi, toute l'existence n'est qu'une feinte représentation.

La perte dans les romans de Dib se présente comme une porte qui reste toujours ouverte quel que soit son itinéraire, le personnage « quêteur » rejoint le plus souvent un monde sans issue.

---

<sup>218</sup> BELHADJ-KACEM (Noureddine). *Le thème de la dépossession dans la « trilogie » de Mohammed Dib*. Alger, ENAL, 1983.

La lutte des personnages de *La Danse du roi*<sup>219</sup> à travers leur marche, engendre leurs disparitions. Slim, Bassel, Némiche, Babanag, Wassem, meurent alors qu'ils sont en pleine action. L'écriture ne nous offre aucune issue dans ce roman si non la mort, la folie et le vide. De même, dans *Cours sur la rive sauvage*, l'écriture fuit dans un délire : celui de l'absence de réponse. Elle ne cesse de le dire et de nous rappeler que tout jusqu'à notre vie est illusion : « Mais la vie n'est pas toujours notre vie, dit Iven Zohar, elle est sommeil succinct dans les schistes, dissolution dans les eaux ; immobilité et écoulement ; nuit » (p. 158), elle insiste sur l'absence de réponse : « Il n'y a pas de réponse. Mais il y a une autre vie » (p. 158).

Dans ce monde où le personnage se perd, et se détourne de la voie de sa quête, l'écriture, ne trouvant pas d'issue, s'acharne à dire et redire la perte comme si elle voulait la prouver et justifier sa présence. Iven Zohar ne cesse de parler de la fuite de Radia/Hellé qui entraîne la sienne. Tout se perd : de l'objet de la quête, à la quête, jusqu'à celui qui la mène : « Elle est perdue ! » dit-il de Radia, puis, de lui-même : « Je suis perdu », et enfin : « Hellé est perdue ! ».

Face à cette écriture sans réponse, Dib plonge dans un autre exil qui est celui de l'écriture. Celle qui ne donne ni le sens ni le nom. Elle ne fait que montrer la dépossession du monde et de la vie et leurs échappatoires :

« Qui écrit est en exil de l'écriture : là est sa patrie où il n'est pas prophète ».<sup>220</sup>

La vie, le monde, restent sommeil. Ils nous échappent, et l'on ne peut les posséder. La vie « nuit et sommeil », s'incarne dans notre inconscient qu'on ne cesse d'interroger et même d'interpeller. Elle reste dans le « moi » : « Au dedans de moi », et l'écriture qui doit l'amener par le sens échappe elle aussi au delà de ce moi. Le sens fuit, reste pour toujours ailleurs, et l'auteur ne fait que rêver de l'atteindre à travers son écriture : « Le rire fou de Hellé, dit Iven Zohar, s'est répercuté d'un bord à l'autre du monde » (p. 159). Hellé proclame un rire fou. Hellé en tant que nom se perd dans le monde du rêve et du

---

<sup>219</sup> DIB (Mohammed). *La Danse du roi*. Paris, Le Seuil, 1968.

<sup>220</sup> BLANCHOT (Maurice). *L'Écriture du Désastre*. Paris, Gallimard, 1980, p. 105.

désir comme l'écriture. La quête du sens s'avère finalement une entreprise à jamais inassouvie. Iven Zohar croit entrevoir la vérité, mais elle reste toujours ailleurs et lui échappe : « J'ai entrevu la vérité, mais elle reste toujours ailleurs » (p. 157).

Parallèlement à « l'échappée » du sens et de la vérité, l'écriture demeure indéchiffrable. Elle demande encore à être pensée, et reste au niveau du songe : « Tes yeux voient l'écriture de l'amour. C'est le sceau à jamais fermé, le lieu à jamais interdit. Tes yeux voient l'écriture de la mort » Dans cette phrase, le narrateur et l'auteur se rencontrent sans se confondre. L'écriture revient à l'auteur et la lecture, acte figuré par « la vue de l'écriture », au personnage, et par la suite au lecteur.

Lorsque l'auteur parle de l'écriture de l'amour, il vise celle du désir. C'est celle pour toujours inatteignable, « le lieu interdit ». Ce désir qui est lui même inassouvi côtoie la mort. Si Radia représente l'amour, Hellé représente la parole pour l'exprimer, elle est le mot pour nommer cet amour :

« Non, ce n'est pas ça : j'aurai honte et je sens avec terreur... Comment l'amour colle à la terreur et ce mensonge que l'amour commence et finit par être » (p. 142).

Dans *Les Terrasses d'Orsol*, la découverte de la fosse, si perturbante et si inquiétante aussi bien pour le narrateur que pour le lecteur, constitue l'intrigue principale du roman ; mais une autre découverte surprenante à la fin, c'est l'oubli de tout ce que la narration a pu porter le long du roman. Le narrateur oublie la fosse, oublie sa mission dans Jarbher, oublie tout, jusqu'à son propre nom « j'ai oublié mon nom, dit-il, et oublié les autres » (p. 201). Tous les événements du roman rentrent dans cette dimension de l'oubli, et la narration essaie sans succès de remonter dans le temps pour les remémorer. Et au moment où la réponse vient à travers les deux figures féminines, l'illusion prend la place de tout déchiffrement et la réponse fait défaut.

Ce qui reste dans sa mémoire, c'est le nom du film. Donc, seule la représentation résiste à l'oubli, et peut s'affirmer dans l'espace romanesque. L'oubli accentue la dépossession au niveau de la quête et par conséquent, de l'événement. L'écriture ne fait au fond que guider la dépossession à la fin du roman, tout sombre dans l'oubli ; Ed oublie sa mission, la découverte de la fosse, et jusqu'à son nom : « Il sourit ; un instant



qui n'existe nulle part, ce pourrait être aussi un nom. Et si c'est votre vrai nom ? Où trouver le vrai ? « Je l'ai oublié. J'ai oublié mon vrai nom. Et oublié les autres » (p. 201).

Ainsi, l'écriture se détache de ces événements, puisqu'elle ne peut dévoiler le secret, elle préfère les dépasser pour ne garder que la représentation ; est-ce à cause de leur lourdeur et leur profondeur ? En gardant la représentation, l'écriture garde de plus en plus l'éphémère, l'événement passager et encore plus mensonger que le nom. Quelle feinte que cet aboutissement ! Elle dépasse le mensonge par le mensonge, répond à l'absence du sens par l'acquisition de l'éphémère. Faute de donner la réponse et la vérité, l'écriture se détourne vers la représentation et fait semblant de la posséder. Mais au fond, elle ne possède que le mensonge et le songe :

« Je ne veux rien prouver, dit Ed, je veux dire que j'en suis simplement là, que le point d'arrivée est aussi le point de départ et que l'effondrement, une chute lente, s'est produit sans fracas ; que je me suis supporté si longtemps, sans me poser de questions, que j'ai oublié qu'il y a une question qu'on puisse se poser » (p. 197).

Puisque la quête n'a servi à rien, l'interrogation est inutile aussi, et la voie de la continuation de l'écriture semble futilité ; il vaut mieux revenir au point de départ, peut-être découvre-t-on un sens.

De même, la décision de Ed, à la fin de son itinéraire, de s'installer à Jarbher et de rejoindre Aëlle, est aussi un retour de l'écriture au lieu maudit, la fosse, et donc à la quête ; elle demeure ainsi dans une recherche incessante tant qu'elle n'a pas abouti à la réponse. L'écriture de Dib traduit en effet un monde sans nom, celui de l'anonymat dont parle Iven Zohar dans *Cours sur la rive sauvage* : « Ici, un nom perd certainement jusqu'à la vertu de nommer, et ne sert à rien » (p. 57).

L'écriture de Dib cherche à posséder le monde, mais n'aboutit qu'à la dépossession. Cet échec engendre une théâtralité tragique. Dib n'est pas le seul à s'interroger sur la nomination des choses. Samuel Beckett découvre de son côté ce fait inquiétant en affirmant que l'acte de nommer reste impossible à réaliser :

« Nommer, non, rien n'est nommable ». <sup>221</sup>

Cette absence de réponse fait que l'écriture devienne hiéroglyphe, et le texte devienne aussi bien étrange qu'étranger puisqu'il ne porte aucune issue. Dépourvu de sens, le texte perd son essence, ses repères, et rentre dans un monde d'exil, et répond ainsi à l'exil de l'auteur, à l'exil du sens. D'ailleurs, le déversement de l'écriture dans la nostalgie comme dans *Les Terrasses d'Orsol* ou dans *Habel* chaque fois que la quête s'avère chimérique, est l'expression indirecte et détournée que lui dicte cet exil. Faute de nommer le monde, d'aboutir à une réponse, l'écriture est emportée par la douleur de l'exil et la nostalgie : « Nostalgie douce, cruelle... » (p. 156) qui réside dans le champ de Talilo, d'Aëlle et de la « voix venant d'horizons ». Dans cette situation, elle devient jeu, qui ne cesse de se répéter et de se mettre en scène à la recherche de l'efficacité : « retourner à la fosse ? Se dit Ed, un jeu qui me paraît encore plus futile, plus misérable que les autres désormais, je n'en vois soudain plus l'intérêt » (p. 164).

Le retour du texte aux mêmes objets comme le « sacré nom » dans *Les Terrasses d'Orsol* pour Ed, ou l'attente dans le carrefour dans *Habel* pour le héros, est le signe d'un malaise que le texte porte et provoque ce mouvement qui tend toujours vers le point de départ, point d'origine d'où il a pris naissance, et remédie de ce fait à l'éloignement et à l'absence. Le retour de l'écriture dessine ainsi une présence non seulement de la quête, mais aussi une nostalgie au point d'origine.

En tant que composante engendrée par le roman, la dépossession est l'indice qui témoigne de l'élan de l'écriture dibienne, et de la force que met l'auteur dans la recherche d'une signification.

#### La folie

Si la dépossession définit la perte au sein du monde qui reste désir, la folie en traduit une autre, plus profonde et plus tragique. Elle est dépossession de soi-même vis-

---

<sup>221</sup> BECKETT(Samuel).- Nouvelles et *Textes pour rien*. Paris, Minuit, 1955.

à-vis d'autrui ; car un homme « fou » est considéré comme un individu qui n'est pas « normal », c'est à dire, qui sort des normes des autres hommes. Puis elle est dépossession du monde puisque celui-ci la rejette. L'entrée d'un personnage dans la folie est donc entrée du texte dans le registre de l'ambiguïté et de la complexité. L'écriture se heurte ainsi à l'absence de la transparence, car elle ne peut donner une réponse dans ce monde aussi mystérieux ; elle renonce à se développer et reste dans l'attente.

« La folie de l'écriture est une « sorte de veille hors conscience, insomnie ».<sup>222</sup>

Le monde est fou, il est plus légitime de dire sa folie que d'en faire encore des mensonges !

Dans *La Danse du roi*, l'événement clé du roman n'aboutit nulle part. Les personnages qui cherchent une cache ne peuvent aller jusqu'au bout de leur quête ; ils engendrent la folie et la mort. Némiche, Slim et Babang meurent en cours de route, et Arfia est arrêtée par la police puis jetée dans le monde des fous : « T'es pour la maison des fous ! il me fait entre quat-z-yeux, dit-elle » (p. 201). Cette militante qui s'engage dans une marche nocturne à la recherche de la liberté, traverse le roman par sa parole. En dépit de toutes les contraintes et les obstacles qu'elle rencontre, elle tient à aboutir à ce monde de paix et de liberté, mais le couronnement de sa recherche engendre la folie.

Parallèlement à cette entrée forcée de Arfia dans « la maison des fous », l'écriture, au lieu de s'épuiser et d'aller dans un monde de répit, pénètre dans le délire. La narration essaie de se rattacher à l'histoire, aux personnages, mais elle n'échappe pas à la représentation du vide, celui du sens qui ne cesse de l'inquiéter et de l'agiter comme s'agitent Slim et Babanag à cause de la fatigue et la faim, ou encore, Wasseem devant le portail du riche Chedly. Arfia est le personnage détenteur de la narration et par suite de l'événement le plus important. Si sa parole s'avère à la fin celle des fous ; l'écriture devient par conséquent délire et acte de folie. L'événement la déserte comme ces

---

<sup>222</sup> BLANCHOT (Maurice). *L'Écriture du désastre*. Paris, Gallimard, 1980, p. 74.

personnages désertent la scène de la marche, et rejoint ainsi la folie et le vide. Puisque la parole n'amène aucune réponse, l'écriture broie du vide et en fait sa fin :

« Le portail croulant de vieillesse, mangé de vers et de moisissures, dans sa prétention surannée tirée d'un lointain passé de dignité et attestée par les grandes ferrures qui le bardaient, se dressa devant son esprit » (p. 204).

Dans *Cours sur la rive sauvage*, la folie qu'engendre Hellé à la fin du roman, dépeint une face de la quête qu'elle provoque, et qui tourne autour d'elle. La poursuite d'Iven Zohar est par essence folle ; la « course sur la rive sauvage » que celle-ci lui dicte, détermine non seulement le côté impitoyable et « sauvage » vis-à-vis de ce personnage, mais aussi l'impossibilité de l'atteindre en tant qu'objet de désir. Hellé guide Iven Zohar dans un monde fou pour ne l'amener qu'à sa folie. La folie de l'amour amène la folie de la quête qui amène à celle de l'écriture. La découverte du symbole de la ville-nova est ultime, puisqu'elle provoque le passage à une autre vie : « Tes yeux voient l'écriture de l'amour. C'est le sceau à jamais fermé, le lieu à jamais interdit. Tes yeux voient l'écriture de la mort » (p. 158).

L'écriture de l'amour est là, mais on ne peut l'atteindre, elle est de l'ordre de « l'interdit », elle côtoie la mort. De ce fait, le sens que porte ce symbole ne peut être atteint, et l'écriture se réfugie dans la mort et la folie : « Aspergé de ce sang qui s'écoule de ma poitrine, dit Iven Zohar, de mes lèvres, de mes yeux, sang dont j'ai le goût à la bouche, l'odeur aux narines, je t'appelle parfois, Hellé, et ne reçois jamais de réponse » (p. 158).

Iven Zohar qui rêve le long du roman d'atteindre Radia, figure de l'amour qui lui échappe sans cesse, finit par rejoindre le monde de la folie, celui de Hellé. L'écriture de son côté, n'a pas la fonction de dire ou de montrer l'aboutissement de l'histoire, mais elle ouvre sur un monde plus complexe et plus problématique, celui de la folie. La course entre personnages et écriture n'engendre que la folie, que le rire fou, dit enfin Iven Zohar, un immense rire illimité qui s'étend le long du monde et couvre l'espace du roman : « Le rire fou de Hellé s'est répercuté d'un bord à l'autre du monde » (p. 159).

L'impossibilité d'acquérir le sens détourne l'écriture vers la perte : Iven Zohar baigne dans son sang, Hellé rejoint la folie, et l'écriture ne cesse de dire l'impossibilité de réponse : « Il n'y a pas de réponse » (p. 158).

Habel, faute de déchiffrer le monde qui l'entoure, et de sonder ses secrets, choisit de rester avec Lily. Cette femme est lieu d'amour et de désir, mais aussi source intarissable de la quête. L'union se fait non seulement à l'hôpital, lieu de séjour de Lily ; mais encore, dans la folie elle-même. De toutes les façons, dans sa situation, Habel : « n'a que faire de sa raison ». Ainsi, Lily en tant qu'objet de désir, finit par contenir Habel. Mais elle contient aussi l'écriture et après la guide après l'avoir fait être. La maladie de Lily est a priori le lieu où Habel, comme l'écriture, trouvent refuge sans trouver répit car

« La maladie est souvent notre dernier refuge quand toutes les autres issues se ferment et que nous ne savons plus à quel saint ou à quel diable nous vouer » (p. 48).

C'est par cette sortie du monde habituel, et par la renonciation à une vie comme celle des autres que la folie devient ouverture du texte sur la représentation. Habel, en choisissant de rester avec Lily, choisit une autre façon de vivre et de se comporter, donc une autre représentation de la vie et du monde.

De même que l'événement engendre cette union au niveau des personnages, l'écriture engendre l'ambiguïté et le mystère, mais elle s'avère sans réponse, et la seule chose qui compte pour Habel, c'est la vérité, et sa vérité à lui, c'est Lily qui lui a toujours manqué, c'est pourquoi il : « n'arrête pas de quêter Lily entre tous et toutes » (p. 184).

L'absence de réponse pour Dib appartient uniquement au monde apparent, celui de l'illusion. La réponse existe dans un autre monde plus profond qui est à l'intérieur du moi puisqu'il « y a une autre vie. Au dedans de moi, elle s'étire, tendre pellicule, recouvrant un printemps en train de reverdir » (p. 158). L'homme ne possède rien, tout lui échappe même sa vie. Ainsi, toute l'existence n'est que feinte représentation.

L'œuvre de Dib mène la théâtralité jusqu'au bout, jusqu'à la vie, elle nous montre dans cette dépossession quotidienne, le théâtre jusqu'à l'existence. La quête vaine dévoile ce monde mensonger et théâtral, et l'écriture repose sur la vie et la mort de ces deux thèmes qui ne cessent de se côtoyer, de s'engendrer, et lorsque la quête s'essouffle et se perd dans les détails, la représentation surgit non pas pour la remplacer, mais pour accentuer son inassouvissement.

Cette échappatoire de l'écriture dans le tragique est dictée par la nature de la quête elle-même. La présence d'un personnage seul dans un monde qui lui dérobe ses énigmes décrit une situation elle-même tragique. Ed face à la fosse, et Habel face à la ville étrangère se battent et luttent pour comprendre quelque chose et pouvoir se sentir à l'aise. Ces deux personnages rappellent dans cette situation le héros de la tragédie grecque qui se débat vainement contre une force divine, car leur lutte n'aboutit ni au déchiffrement des êtres de la fosse ni à trouver une réponse au monde qui entoure Habel. La condamnation de Ed à la fosse et l'entrée de Habel dans la folie confirment ce caractère tragique.

L'ambiguïté, la dépossession comme la folie, ne font qu'accentuer l'invitation au songe, car elle est plus durable.

« L'échappatoire » de l'écriture de Dib dans ce monde tragique ne veut pas dire qu'elle se condamne pour toujours. Elle renonce seulement au monde des apparences parce qu'il est trompeur et mensonger ; mais elle reste dans l'attente de détecter un autre lieu : celui de l'intérieur, de « la nuit où tout est lumineux ». Ne pouvant vaincre ce monde où elle ne rencontre que l'ambiguïté et la dépossession, l'écriture en cherche un autre, plus ailé et plus prometteur où son « échappatoire » peut encore durer.

L'écriture de Dib mène une quête brûlante qui ne peut aboutir qu'à la perte de raison et à la mort. Cet aboutissement est par la même occasion une entrée du texte dans le monde de la représentation. L'homme « fou » mène une existence selon un imaginaire individuel et une représentation du monde et de la vie qui diffère de celle des autres.

Dans le songe

« L'échappatoire » de l'écriture chez Dib est due à la nature de la quête qu'il traite ; une quête profonde comme la sienne ne peut qu'amener l'écriture au songe. L'écriture revient sur les mêmes événements pour essayer de les détecter et de trouver une réponse. Elle s'interroge sur la visite de Habel dans l'appartement du Vieux, sur son intention et ses paroles : « Le Vieux l'y avait-il amené simplement pour lui montrer ce qu'il lui a montré ? C'était bien assez, ... pour ça ? » (p. 88).

Dans *Qui se souvient de la mer*,<sup>223</sup> bien que le roman conduise l'événement jusqu'au bout : « La ville était morte, les habitants restant dressés au milieu des ruines... arbres desséchés » (p. 185), le songe, lui, reste présent pour emporter l'écriture. Celle-ci ne cesse de se développer à travers lui, et finit par y fonder sa demeure. Ainsi, le roman se clôt sur le souvenir et le songe : « Quelquefois me parvient encore un brisement, un chant sourd, et je songe, je me souviens de la mer » (p. 185). Face à ce monde qui se transforme, l'écriture se bat pour lui donner sens, pour le nommer, mais à chaque fois, cette réponse fait défaut : « A nous, la vérité, nous qui ne vivons que dans cette attente » (p. 116).

Dans cette quête, l'écriture répond par une plongée dans la mémoire. Le narrateur ne cesse de se souvenir de la mer qui, elle, fait face par son calme et son silence. La mémoire et le songe servent à se protéger du danger de ce monde. Cette mémoire va plutôt vers un monde où la parole fait défaut et la seule défense qui reste à l'individu est de se fermer à ce monde en se pétrifiant. Ce qui guide l'écriture vers l'absence de réponse. Et plus cette parole qui doit porter la réponse s'absente, plus l'écriture s'accroche au monde du songe qui attend à être déchiffré mais se trouve face à une parole qui ne peut le faire : « Ce que nous faisons, dit le narrateur, pensons, disons, sont des choses inutiles, il n'est rien à quoi s'en remettre » (p. 133). L'écriture véhicule une

---

<sup>223</sup> DIB (Mohammed). *Qui se souvient de la mer*. Paris, Le Seuil, 1962.

parole dénuée de sens, c'est pour cela qu'elle recourt au chant qui soulage et protège : « Je m'en vais sous la protection du même chant » (p. 159).

Le songe dans l'écriture de Dib est lieu de répit et de consolation. Par sa dimension durative et par l'attente qu'il opère, il l'arrache à une phase douloureuse, celle de l'incertitude et de la déception. Ainsi, il la protège.

L'écriture de Kanafānī, par sa nature effective et agissante ne fuit pas pour une simple échappatoire. Son œuvre porte ainsi une écriture de méditation. Elle se rattache à un seul et unique songe : celui du changement et de la révolte. Dans l'attente de cette réalisation, elle trouve refuge dans le songe. Par sa richesse, par les objectifs qu'elle se fixe, elle ouvre la voie à un songe noble : celui de tout homme qui récuse l'oppression et tend vers la liberté. Cette ouverture au songe est surtout essentielle dans les romans inachevés. *L'Amant*,<sup>224</sup> et *L'Aveugle et le sourd*<sup>225</sup> sont lieu de l'inachèvement, de l'ouverture, et de l'invitation au songe, donc, de la manifestation de la scène du songe. Ils laissent au lecteur le libre champ de l'imagination et de la méditation sur leur conclusion.

Cependant si plusieurs fins peuvent être imaginées, elles doivent s'inscrire dans la ligne philosophique de Kanafānī, et montrer au lecteur la voie de l'affranchissement. Kanafānī n'est malheureusement pas là pour nous guider dans ce songe. Nous n'avons qu'à nous dire : à qui songe le mieux, mais sans dévier de la voie kanafanienne !

Kanafānī n'a pas choisi de laisser son œuvre inachevée. C'est le sort qui en a voulu ainsi. Celui qui s'intéresse à cette œuvre et goûte les plaisirs de sa lecture, ne peut que s'interroger sur sa continuité, surtout dans la partie qui reste ouverte. *L'Amant* et *L'Aveugle et le Sourd* restent ouverts à toute imagination pour la continuité de leurs écritures. Libre champ donc au songe du lecteur !

---

<sup>224</sup> KANAFĀNĪ (Ġassān). *L'Amant*. dans *Al ʿāṭār al-kāmila*, Beyrouth, Muʿassassat al-abḥāṭ al-ʿarabiyya, 1972.

<sup>225</sup> KANAFĀĪ (Ġassān). *L'Aveugle et le Sourd*. dans *Al ʿāṭār al-kāmila*, Beyrouth, Muʿassassat al-abḥāṭ al-ʿarabiyya, 1972.



Ce que nous venons de voir à propos du rêve qui se présente comme l'un des piliers de l'illusion, nous guide vers un champ plus profond, celui de l'écriture. Dib et Kanafānī chargeant leurs personnages de ce côté rêveur, n'y échappent pas eux-mêmes dans l'acte d'écrire. Il existe dans l'œuvre de Dib une autre forme d'échappatoire de l'écriture dans le songe. C'est le chant qui n'est en vérité que l'autre versant de l'écriture de l'auteur.

### L'envolée poétique

La dimension poétique hante l'œuvre de Dib. Elle réside essentiellement dans le songe qui donne lieu dans les moments les plus sensibles, au chant.

Chez le personnage comme chez l'auteur, la rêverie profonde provoque une forte sensibilité qui se déverse dans la parole poétique, et intervient comme l'expression d'un état d'âme. C'est surtout dans *L'Incendie*<sup>226</sup> et *Qui se souvient de la mer*<sup>227</sup> que l'écriture donne place au chant et lui permet de s'exprimer. Dans le premier, il est souvent signe de douleur et de nostalgie ; la voix de Slimane : « clamait une chanson où revenait souvent notre tenue, étrangement haute, pénétrée de tristesse »

« Entends ma voix  
Qui file dans les arbres...  
Et fait mugir les bœufs » ( p.14 )

En même temps qu'il apaise une douleur, le chant permet une divagation et une « échappée » à l'ennui : « Quand les devoirs nous manquent, dit l'ancien, nous sommes dévorés d'ennui. Et nous chantons des complaintes sans savoir quand il faut s'arrêter. Nous n'y pouvons rien. Nous dorlotons notre ennui, nous le chérissons. On peut vivre longtemps avec ça » (p. 15). Parfois, pour détourner une conversation ou pour s'arracher à une situation, le personnage se réfugie dans le chant : « Allons bon ! dit Slimane aux autres, essayons plutôt une chanson, une toute petite » (p. 15). le chant exprime aussi les

---

<sup>226</sup> DIB (Mohammed). *L'Incendie*. Paris, Le Seuil, 1954.

<sup>227</sup> DIB (Mohammed). *Qui se souvient de la mer*. Paris, Le Seuil, 1962.

moments les plus forts de la sensibilité et de l'émotion ; Slimane, touché par le sort des Fellahs, recourt au chant : « Et il entonna, chantant d'une voix forte : Mais ils en sont exclus de ce paradis ! dit-il » (p. 67). Cela se présente comme un souffle issu de la douleur ; celui de Ménoune est en vérité : « un cri de chagrin, par lequel elle eût désiré expulser le mal qui lui rongait la poitrine...chant » (p. 51).

Ce chant qui porte la symbolique du roman, prend à un certain moment le dessus sur le reste de la narration : Slimane chante jusqu'à l'étouffement : « Le chant l'étouffait. Sitôt qu'il parvenait à la note haute, il s'arrêtait et secouait la tête d'un côté et d'autre avec désespoir » (p. 17),

Comme le personnage est sujet à plusieurs états, l'écriture se trouve prise entre le récit et le chant. Lorsque l'intériorité éprouve le besoin de s'exprimer et de s'afficher, le récit cède la place au chant et l'écriture rejoint la poésie. Khadra n'a que le chant pour pouvoir dépasser la fatigue et oublier le fardeau de la vie. Elle « chantonait d'une voix étouffée » :

« Dans un jardin  
 J'ai semé des grains d'anis ;  
 Attirés par leur douceur  
 Les oiseaux sont venus ;  
 Je les ai chassés  
 Avec des paraboles...  
 Les oiseaux rouges et tristes  
 N'assailliront plus mon enfant » (p. 25).

Si dans *L'Incendie*, le chant se présente pour exprimer un état d'âme et une douleur ; dans *Qui se souvient de la mer*, il devient inséparable de l'événement et même, actif. Cette mélodie intarissable : « devient signe et renseigne le narrateur sur la disparition de El Hadj :

« Le sang tarit, dit le narrateur, mais le chant ne s'arrêta pas pour autant.  
 Cloué dans l'encadrement de l'entrée, j'écoutais et retirais de ce chant la

certitude qu'il ne restait plus rien d'El Hadj, qu'il n'y avait rien derrière moi qu'un vide absolu, opaque » (p. 181).

Plus encore, il devient une force suprême et miraculeuse, celle qui ramène les morts : « Je chante avec force, dit le narrateur, dans l'intention de ramener Nafissa des rives incertaines d'où elle me fait face. Alors elle entrouvre les yeux et me sourit. Pour peu de temps » (p. 134). Ce rôle magique du chant fait du narrateur l'Orphée qui ramène Eurydice des enfers grâce à sa lyre.

Du chant de la radio, à celui du personnage, puis de l'étoile, jusqu'à celui de la vie ; *Qui se souvient de la mer* est ainsi lieu du chant jusqu'à son écriture. En effet, si tout chante dans le roman, si le chant acquiert la plus forte puissance, c'est grâce à l'imagination de l'auteur qui choisit cette façon d'évoquer le drame de la guerre. L'auteur, acteur et spectateur de ce monde tragique qui ne cesse de menacer et d'engloutir, se réfugie dans le monde du songe, et l'écriture trouve refuge dans le chant.

Cette envolée poétique de l'écriture dibienne est plus forte que le personnage et l'auteur lui-même. Elle permet à l'écriture de joindre encore un monde plus recherché et plus puissant que sa forme présente, celui de la scène poétique où la quête se réduit aux mots pour chanter les mystères de l'univers. Cette autre forme d'« échappatoire » de l'écriture permet la rencontre incessante du romancier et du poète.

#### Rêve sur l'écriture

Il y a toujours une présence du rêve même si l'auteur part dans son écriture d'une réalité vécue pour la décrire et la dessiner telle quelle est :

« Dans la présentation d'une oeuvre, il y a de continuelles oscillations entre le réel et l'imaginaire, entre l'objectivation voulue et la suggestion sollicitée ». <sup>228</sup>

---

<sup>228</sup> VILLIERS (André).- *La psychologie de l'Art dramatique*. Paris, Librairie Armand Colin, 1951, p. 95.

Chacun des deux auteurs peut chercher et rêver de vraies valeurs comme l'amour, la beauté, la liberté... Mais le grand rêve reste sur l'écriture tant qu'elle est le moteur et le moyen d'exprimer tous ces autres rêves. D'ailleurs, le mot revient fréquemment sous la plume des deux auteurs : Ainsi, l'on repère à titre d'exemple dans *De retour à Hayfā* de Kanafānī :

« Bien, supposons que tu nous a accueilli comme nous en avons rêvé pendant vingt ans, dit Saʿīd à Ḥaldūn/Dov, l'histoire toute entière, ne peut-elle pas être un rêve d'enfant fou jouant avec des jouets trop nombreux pour lui ? » (p. 404).

Dans *L'Aveugle et le Sourd* : « Et je plonge dans le monde des rêves, dit Abū Qays, des illusions et des visions étranges » (p. 542).

Ou chez Dib: « Je veux rêver de mangeaille velouté de champignons... » dit Wasseem Dans *La Danse du roi* (p. 117) ; « je restais là, changé en objet de rêve comme si j'étais un objet de rêve » dit (p. 106) Ou encore: " j'étais en proie à une illusion sans défaut » (p. 46) dit Iven Zohar dans *Cours sur la rive sauvage*.

Cependant, ce rêve diffère dans l'objet d'un auteur à l'autre. Chez Kanafānī, le rêve sur l'écriture est essentiellement celui qui porte le militantisme. C'est pour cette raison qu'il touche d'abord les personnages incarnant l'acte révolutionnaire. Inspirés généralement de la réalité palestinienne comme dans l'exemple de Umm Saʿīd ou encore de *l'Amant* ; ces personnages sont les plus proches de l'auteur qui va jusqu'à les rêver et en faire tout un mythe. Umm Saʿīd devient sous sa plume, par ses gestes, son discours, et son action plus qu'une héroïne. Elle ne cesse de grandir d'un chapitre à l'autre jusqu'à devenir une mère universelle, un mythe. De même, l'Amant, personnage multiple qu'on suit à travers ses apparitions et ses disparitions, devient un homme géant, insaisissable et aussi échappatoire que le vent. En outre, différentes entreprises auxquelles se livrent les personnages finissent dans l'illusion. Le roman porte des événements qui restent suspendus dans le temps et dans l'espace comme le héros de *L'Amant*, qui incarne

---

l'illusion et le rêve, et c'est ainsi qu'il nourrit la narration à travers ses transformations et le cours des histoires qui tournent autour de lui. C'est ce qui fait de lui un élément narratif précieux et explique que sa détention représente un triomphe pour le capitaine, celle-ci se présente pour lui comme « s'il était dans le lit de Marilyn Ditrich » :

« Vous vous êtes marié ? lui demande ironiquement Le Madjor. Tu ne sais rien, tu ne sais pas ce que signifie que abd al-Karīm tombe enfin. Je sais, lui répond-il, tu disais que cela est comme si te trouvais dans le lit de Marilyn Ditrich » (p. 441)

Le rêve est donc présent dans les oeuvres de Dib et de Kanafānī. Il caractérise les es, teinte les événements du roman et colore l'écriture. Ainsi, les personnages comme les événements du roman peuvent se réduire au rêve et tombent dans l'illusion. Cependant, l'écriture, bien qu'elle se charge du rêve de l'auteur, reste un acte réalisé et ne se réduit jamais à l'illusion tant que sa charge significative demeure vivante. Cette illusion qui interpénètre les deux oeuvres de notre étude devient à ce niveau déterminante.

Ce songe théâtral constitue-t-il un refuge où le personnage trouve sa consolation, son champ de liberté ? Peut-être parce que le théâtre permet de divertir, de vivre des moments dans le rêve ! Peut-être le personnage veut se constituer un monde différent qui débouche sur le réel. Le rêve dans l'œuvre de Kanafānī touche à l'effet et à l'action, jusqu'aux mots mêmes. Il permet de dépasser le temps passif et de lui trouver une issue. Pour Dib, il remédie à un manque et à un vide que l'écriture ne cesse de dévoiler, et encore à un désir qui ronge l'auteur en vue de la transparence du monde.

#### (1) Le mot effectif

Le pouvoir du mot que nous avons évoqué plus haut touche surtout l'interlocuteur. On veut voir ici, comment le mot se rêve pour être effectif.

Dans *Ce qui vous est resté*, l'écriture « bat » l'éveil et le changement jusqu'à la vie, à commencer par le battement de l'horloge dans la chambre à Gaza, celui de la montre de Ḥāmid dans le désert, et celui de l'embryon dans le ventre de Maryam. Le but de

l'auteur se trouve en effet porté dans et par le verbe « battre », plus les coups de l'horloge « battent » l'absence de Ḥāmid et la solitude pour Maryam, plus le mot se multiplie dans le texte avec ses dérivés : « cogne », « battent » ; et plus sa charge sonne pour l'auteur l'achèvement d'un temps passif et l'annonce d'un autre meilleur. Les pas de Ḥāmid dans le désert et les coups de l'horloge à Gaza se font écho jusqu'à ce qu'ils s'assimilent, jusqu'à ce que la marche de Ḥāmid devienne « battement » : « Des coups chargés de vie qu'il me donne sans hésitation sur la poitrine, dit le désert, où il n'y a là aucun écho sinon la peur » nous dit le désert en parlant de Ḥāmid » (p. 172). Maryam, ne fait que compter les coups de l'horloge, et à travers eux, la distance parcourue par Ḥāmid ; et l'écriture ne fait que revenir à ces mots : « marche » et « battement » pour répondre au songe de l'auteur. Comme Maryam éprouve la nostalgie douloureuse et le désir brûlant de savoir l'aboutissement de la marche de son frère, l'écriture éprouve une soif pour la répétition de ce mot. Le verbe « battre » devient stimulus de l'écriture, il la hante jusqu'à ce qu'il touche la naissance. Sa charge qui réside dans le « battement » fait partie prenante de l'itinéraire des personnages, comme elle devient la hantise de l'écriture. Le mot s'écrit, se réécrit, se rêve, se pense, sans jamais s'épuiser. Il devient ainsi la source intarissable d'où le texte tire sa charge et son rythme. C'est à travers cette charge que l'auteur rêve sur une écriture porteuse d'une voix comme celle de l'horloge dans la chambre de Maryam qui ne cesse de « cogner » dans le mur comme la voix d'une « béquille singulière ». Mais en ce rêve, il y a toujours la douleur de l'attente d'un changement à travers les actions de Maryam et de Ḥāmid. A force de rêver ce mot chargé, l'écriture l'épouse jusqu'à un énoncé qui se suffit à lui-même : « Tu me laisses toute seule, dit Maryam en s'adressant à Zakariyyā, en train de compter ces pas métalliques froids qui cognent dans le mur. Cognent. Cognent. Cognent » (p. 170).

#### (1) La méditation sur le nom

Le nom tient une place fondamentale dans l'écriture de Dib, c'est pourquoi sa découverte devient le plus important projet, jusqu'à l'obsession. La quête du narrateur

dans *Cours sur la rive sauvage* passe à travers une longue méditation sur le nom qui oscille depuis la transformation de sa femme entre « Radia » et « Hellé ». L'atteinte de cette femme réside, depuis cet événement, dans l'un de ses noms. Iven Zohar découvre que la prononciation du nom devient une force et une arme qui le protègent : « Il n'importe ...Je proclame son nom pour être à même de supporter mon supplice, dit-il » (p. 133), et lorsqu'il « ne sait quoi faire », il se contente de le méditer : « Je fermai les yeux et murmurai : - Radia » (p. 133). Le nom est doté du désir de concrétisation, mais il oscille toujours entre ce désir et la renonciation : « Radia », avais-je envie d'appeler. Mais j'y renonçais » (p. 38). Et sa prononciation se soumet à des précautions, à des hésitations qui mettent en cause sa fonction et son efficacité :

« Comment l'appeler au milieu de ce silence trop vigilant, meurtrier ? Et si au lieu d'elle, à ce moment-là, quelqu'un d'autre me répondait ?.. Ici, un nom perd certainement jusqu'à la vertu de nommer, et ne sert à rien » (p. 57).

Autant sa prononciation résiste, autant son écriture demeure dans l'attente et dans le songe. Lorsque le narrateur se demande s'il faut le prononcer ; l'écriture hésite et met du temps avant de le concrétiser. Ainsi, le nom se garde dans la mémoire. C'est parce qu'il fonctionne comme la clé de tout un monde, celui de la ville-nova, que sa création se fait dans la brisure et dans la destruction. La première fois qu'Iven Zohar prononce « Hellé » :

« Ces syllabes n'avaient pas plus tôt effleuré mes lèvres que les murs des salles s'effondrèrent avec un long grincement. De toutes les gorges, un cri jaillit, remplit l'espace et ne se répéta plus. L'assistance se trouva dispersée, ou engloutie par les crevasses qui s'étaient ouvertes autour de nous » (p. 21).

Ou encore : « Une illumination me vient. Si je prononçais le nom mystérieux : « Hellé »... Je murmure alors, tel un mot de passe : - Hellé ».

Dans l'écriture de Dib, le songe reste suspendu . Il vise à déchiffrer le monde à travers un langage significatif, mais il engendre la perte et la folie. Et si chez Dib l'illusion « menace toute connaissance du réel, donc toute ambition de vérité pour

l'art »<sup>229</sup>, chez Dib, elle menace le monde qui nous entoure, et même la vie. Chez Kanafānī, le songe est signe actif, il finit par se frayer une issue et embrasser une vérité. Dans cette perspective, l'auteur pousse son entreprise très loin dans *l'Aveugle et le Sourd*, où le songe devient réalité chez Abū Qays.

Fruit du songe, L'écriture est conduite par le songe même. Pour aboutir à un sens, l'auteur rêve sur les personnages, sur les mots, et sur le langage. Mais l'écriture reste toujours en attente d'interprétation et de déchiffrement. Elle réside dans l'attente rêveuse qui justifie d'ailleurs le thème du retour. Un roman ne peut se clôturer, il rejoint plutôt le songe pour pouvoir revenir au point de départ et cerner un sens.

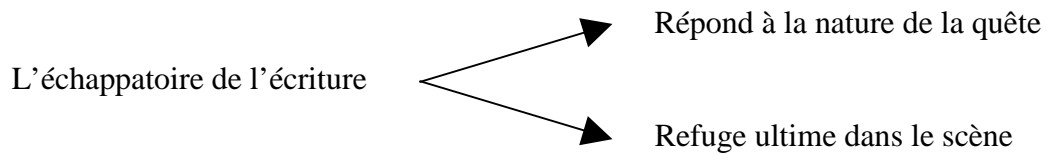
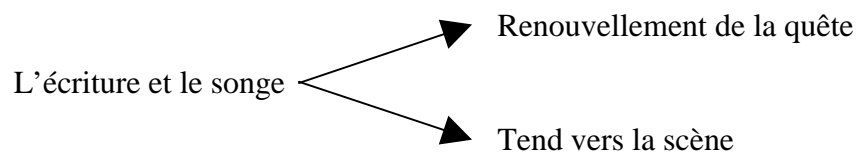
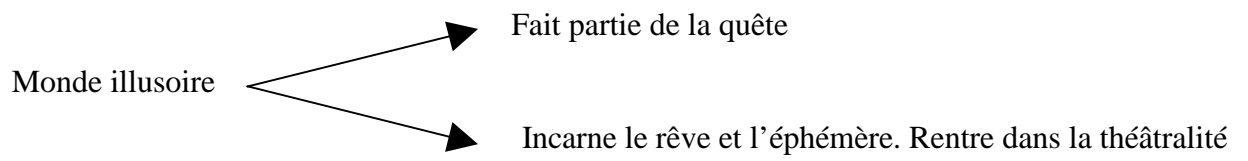
---

<sup>229</sup> HURE (J), JURT( Joseph), KOPP( R) : *Nerval. Une poétique du rêve*. Paris, Librairie Honoré Champion Editeur, 1989.



## Illustration schématique

## Du roman à la scène



## CONCLUSION

les romans de Dib et de Kanafānī qui font l'objet de cette étude, incarnent la quête et la théâtralité jusque dans leurs écritures. Les différentes étapes nous ont montré que tout s'organise autour de ces deux thèmes. Les personnages dans leurs actions et leurs réactions vont vers une quête, ils participent aux techniques dramatiques par leurs déplacements, leurs gestes et leurs intonations. Tout l'art des deux auteurs est mis en oeuvre pour l'illustration de ces deux thèmes. Celui de Dib crée ces différents mondes de désir qui retiennent les personnages et les incitent à s'engager dans plusieurs quêtes. D'une cité mobile, à une ville merveilleuse, et à une fosse mystérieuse, l'auteur montre qu'il maîtrise cette impulsion qui pousse à chercher et à aller jusqu'au bout de la recherche.

Kanafānī, lui, part d'une situation et d'une réalité vécues pour inciter un peuple au changement et à l'action. Son écriture privilégie le militantisme pour appeler à la révolte non seulement le peuple palestinien, mais tout peuple opprimé. Les idées libératrices de l'auteur, la blessure, la révolte, la lutte, la pensée, et l'art d'écrire, tous ces éléments se rencontrent dans son être pour mener une quête brûlante et imaginer une théâtralité qui porte l'éveil et le changement.

En portant ainsi la quête, les deux écritures visent la destruction des « huis clos ». Pour Kanafānī, ce « Huis clos » symbolise le silence et l'attente de son peuple, alors que pour Dib, il représente les obstacles qui jouent contre toute transparence du monde. Et si tout est teinté de théâtralité, comme l'a montré cette étude, la destruction des « Huis clos » fait découvrir les scènes où s'accomplissent tous les jeux dont les plus significatifs sont la quête d'un sens pour Dib et celle d'un affranchissement pour Kanafānī.

La spatialité et la temporalité ont une présence essentielle dans les deux oeuvres. L'espace est, dans sa perte et son occupation, à l'origine des deux écritures. Sa représentation poétique chez Kanafānī a pour origine dans l'amour et l'attachement que l'auteur et son peuple éprouvent envers leur patrie.

Chez Dib, elle est plutôt inquiétude comme la quête elle-même. Si l'espace dans la première partie de l'œuvre était en attente de libération, dans le deuxième il figure comme lieu de solitude, de désarroi et de condamnation. Plus problématique et plus douloureux, il ne cesse de renouveler la douleur et incarne l'errance et la perte. La temporalité est elle aussi spécifique à chaque œuvre. Dans les romans de Kanafānī, le passé et le présent s'entremêlent, mais l'écriture les porte en vue de s'ouvrir sur un futur meilleur. Dans les romans de Dib, le temps révèle la nature de la quête, et incarne sa durée et son inassouvissement.

La scénographie et la portée dramatique manifestent en profondeur le côté théâtral du roman. La scène, qu'elle soit didactique, divertissante et purifiante, ou encore tragique, affecte le personnage et agit au niveau de ses actions et ses réactions. Elle offre aussi au roman son côté représentatif et donc, une présence théâtrale. Et le discours est la composante qui lui permet le caractère « polyphonique » et lui ouvre la voie du dialogue. Créée par une quête insistante et douloureuse, la dramaturgie engendre souvent une théâtralité tragique.

Ces différentes parties nous ont amené à une dernière phase de l'étude qui voit le passage du roman à la scène. L'écriture romanesque, jusque là mêlée de techniques et de composantes dramatiques, se pénètre de théâtralité en reposant sur le rêve et l'illusion.

Ainsi, la quête demeure en attente d'un aboutissement chez Kanafānī, et s'avère chimérique chez Dib. L'écriture dibienne s'échappe non pour le geste même, mais dans l'attente d'une réponse et d'un sens. Cette attente présente d'ailleurs un point de rencontre des écritures des deux auteurs. L'écriture de Kanafānī porte l'attente de l'action révolutionnaire qu'elle commence à entrevoir, et par suite l'affranchissement aussi bien du peuple palestinien que celui de tout autre peuple opprimé. Celle de Dib reste dans désir d'une réponse fondamentale et originelle : celle qui touche le mot, le langage et l'écriture.

La théâtralité célèbre en quelque sorte l'œuvre des deux auteurs - le militantisme se fête chez Kanafānī comme se fête la quête chez Dib - cependant, elle dépasse l'œuvre chez Kanafānī pour toucher la vie et la fin ; et qu'y a-t-il de plus théâtral que cette

disparition tragique à la fleur de l'âge ? Kanafānī meurt en effet assassiné, déchiré, morcelé, les membres de son corps dispersés. Toute sa vie trouve sa représentation ultime dans cette disparition tragique. Comme sa vie, ses actions se sont mises en scène à travers son écriture, sa disparition elle aussi se donne à voir, et incarne la tragédie. Comme s'il voulait lui-même devenir théâtralité fatale. Comme si son itinéraire quêteur nécessitait une fin scénique, comme si la théâtralité de l'œuvre n'était qu'une préparation théorique et suspendue, comme si l'écriture et les scènes décrites ne lui suffisaient pas, n'assumaient pas sa philosophie et son discours en attendant la *vraie* théâtralité. La disparition de Kanafānī incarne le théâtre de tout son peuple, comme s'il aspirait à cette ultimité où les militants finissent par rejoindre sur scène les martyrs !

Cette œuvre qui le tue et le ressuscite à la fois, porte son destin et sa disparition comme si la théâtralité de l'écriture exigeait une représentation plus concrète, plus puissante et plus tragique en engageant sa personne même. Kanafānī ne revient ni sur la scène de la vie, ni sur celle de l'écriture, mais son œuvre continue à le représenter, à l'honorer et à mener sa quête à travers le lecteur qui sait la déchiffrer.

Les œuvres de Dib et de Kanafānī, leur militantisme, leurs vies, et la mort de Ġassān Kanafānī demeurent des itinéraires où se mêlent la quête la plus puissante et la théâtralité la plus tragique.

## ANNEXE

Dans cette mise en scène, nous voulons montrer la manifestation de la quête et la théâtralité à travers les épisodes les plus significatifs dans les deux oeuvres.

La rencontre de Saʿīd, Safiyya, Myriam et Ḥaldūn/Dov dans *De retour à Hayfā*<sup>230</sup>, et le dialogue qu'elle engendre, est le lieu d'une quête et d'une théâtralité que nous choisissons comme « toile de fond » où nous ferons appel à d'autres discours qui expriment l'itinéraire quêteur et théâtral.

« Et de la rue, montait un bruit de moteur, Myriam entra brusquement dans la pièce, le visage décomposé ; c'était presque minuit, et la petite vieille femme s'approcha à petits pas de la fenêtre ; elle écarta doucement les rideaux puis annonça d'une voix tremblante : - C'est Dov. Il arrive !

Habel : - Depuis deux soirs que je débouche du métro, que je me plante à ce carrefour, que j'attends. C'est le deuxième soir. Que j'attends de voir ce qui va se passer.

Les pas sur l'escalier paraissaient ceux d'une jeune personne fatiguée ; Saʿīd, nerveux, percevait ces pas un à un dans l'escalier, depuis qu'il avait entendu claquer le portail en fer et glisser le pêne dans un silence assourdissant, un long moment s'écoula, tel un silence chargé d'un bruit insupportable jusqu'à la folie. Puis, il entendit le bruit de la clé dans la porte, et c'est seulement à ce moment-là qu'il regarda Myriam et vit - pour la première fois - qu'elle était assise là, tremblante et pâle. Il n'avait pas le courage de regarder Şafiyya, il dirigea alors son regard vers la porte, et sentit la sueur s'écouler brusquement de toutes les parties de son corps.

Le bruit des pas dans le couloir était étouffé, et en quelque sorte dépité, puis une voix hésitante se fit entendre comme affaiblie appelant « Maman ».

---

<sup>230</sup> KANAFĀĪ (Ġassān). *De retour à Hayfā*. dans *Al ʿāṭār al-kāmila*, Beyrouth, Muʿassasat al-abḥāṭ al-ʿarabiyya, 1969.

A ce même carrefour. Les mêmes choses. Oui. Oui. Depuis trois jours que je m'amène ici. Depuis trois soirs.

Myriam trembla un peu, et frotta ses mains pendant que Said écoutait sa femme sangloter, radieuse, d'une voix à peine audible. Les pas s'arrêtèrent un instant comme s'ils attendaient quelque chose, puis la même voix se fit entendre une autre fois, et lorsqu'elle se tut, Myriam commença à traduire d'une voix tremblante et à peine audible :

- Il demande pourquoi je suis au salon à cette heure tardive ?

Et les pas se dirigèrent vers la salle, la porte était entrebâillée ; et Myriam dit en Anglais :

- Vient là Dov, il y a ici des invités qui veulent te voir.

La porte s'ouvrit lentement, et au début on ne le voyait pas car la lumière était pâle vers la porte. Mais le grand homme s'avança. Il avait un habit militaire et un chapeau à la main. Saïd sauta comme s'il était éjecté de son siège par un courant électrique, il regarda en direction de Myriam et dit d'une voix nerveuse :

- Est-ce bien la surprise ? est-ce la surprise que vous nous réserviez ?

Şafiyya se tourna vers la fenêtre, couvrant son visage de ses mains et on l'entendit sangloter d'une voix audible. Mais le grand homme resta fixé devant la porte, regardant les trois autres avec inquiétude ; à ce moment-là, Myriam se leva et dit lentement au jeune homme avec un calme artificiel :

- Je voudrais te présenter tes parents....tes vrais parents.

Le grand jeune homme avançant d'un pas lent, changea brusquement de couleur et parut avoir perdu sa confiance en lui-même. Puis il regarda son habit, puis Saïd qui était debout devant lui en train de le fixer. Et enfin, il dit d'une voix basse :

- Je ne connais pas une autre mère que toi, en ce qui concerne mon père, il a été tué à Sīnaï voici onze ans, et je ne connais pas d'autre parents que vous.

Saïd recula de deux pas, puis regagna sa place et prit la main de Şafiyya entre les siennes ; il fut surpris - au fond de lui-même de voir comment il avait pu retrouver son

calme aussi rapidement. Et si quelqu'un lui avait dit cinq minutes avant qu'il serait assis là avec ce calme, il ne l'aurait pas cru, mais maintenant tout avait changé.

De longs instants passèrent où tout était complètement calme. Le grand jeune homme s'avança lentement : trois pas vers le milieu de la chambre, trois autres vers la porte, puis de nouveau vers le milieu de la chambre. Il posa son chapeau sur la table qui parut alors quelque peu incongru à côté du pot de fleurs et les plumes de paon, voire comique. Brusquement, Saċid eut une impression assistait à une pièce répétée antérieurement. Il se souvint de scènes dramatiques incroyables vues dans des séries B insipides.

Le jeune homme s'approcha de Myriam et lui dit d'une voix qu'il voulait tranchante, sans appel, pesant ses mots :

- Que viennent-ils faire ? Ne me dis pas qu'ils voulaient me récupérer !

Et Myriam ajouta sur le même ton : - demande-leur.

Il se tourna d'une seule pièce comme s'il exécutait un ordre, et demanda à Saċid : -  
- Que voulez-vous, Monsieur ?

Saċid garda son calme, ce que lui parut à ce moment-là être une simple carapace cachant un bouillonnement intérieur. Et d'une voix basse, il dit :

- Rien. Rien....c'est simple curiosité, comme vous le savez.

Un brusque silence régna alors que les sanglots de Şaffiyya s'élevaient encore comme s'ils parvenaient du siège d'un spectateur bouleversé. Le jeune homme regarda Saċid, Myriam, puis son chapeau sur le vase et il recula comme s'il était poussé avec force vers la chaise près de Myriam, il s'assit :

- Non, dit-il, cela est impossible, incroyable...

Et Saċid demanda d'un calme surprenant :

- Tu es soldat ? qui combats-tu ? pourquoi ?

Le jeune homme sursauta brusquement :

- Tu n'as pas le droit de poser ces questions. Tu es de l'(autre côté).

- Moi ? je suis de l'autre côté ?

Il éclata de rire et sentit qu'il se libérait à travers ce rire de tout le chagrin, la nervosité, la peur, et l'affliction qui l'accablaient.

Il voulut brusquement rire et rire jusqu'à ce que le monde soit bouleversé, ou dormir, ou mourir ou se précipiter vers sa voiture, mais le jeune homme l'interrompit sèchement :

- Je ne vois pas ce qui vous fait rire.

- Moi, je vois.

Et il rit pendant un petit moment, puis se tut comme il avait explosé, et cela dans son siège, appréciant le calme de nouveau, puis prit une cigarette dans sa poche.

Le silence régna longtemps et Şaffila, qui avait finalement retrouvé son calme, demanda d'une voix basse :

- Ne sens-tu pas que nous sommes tes parents ?

Personne ne savait à qui elle s'adressait. Myriam n'avait sans doute pas compris, pas plus que le grand jeune homme ; SaCid ne répond pas ; il venait de finir sa cigarette et se dirigeait vers la table pour l'éteindre. Pour cela, il était obligé d'écarter le chapeau de sa place, il fit cela en souriant ironiquement et regagna sa place.

A ce moment-là, le jeune homme dit d'une voix totalement altérée :

- Parlons comme des gens modernes.

SaCid rit encore une fois :

- Tu ne veux pas négocier, dit-il. N'est-ce pas ? Tu viens de dire que nous sommes l'un et l'autre sur des rives opposées. Veux-tu discuter ou quoi ?

Şafiyya lui demanda, émue :

- Qu'a-t-il dit ?

- Rien.

Le jeune homme se leva, et parla comme s'il avait préparé ses phrases depuis longtemps :

- Je n'ai su que Myriam et Ifrāt n'étaient pas mes parents que depuis trois ou quatre ans . J'étais juif depuis mon enfance. J'allais à la synagogue, à l'école juive, je mangeais cacher et j'étudiais l'hébreu. Lorsqu'ils me dirent que je n'étais pas à eux, rien ne



changea. Et de même, lorsqu'ils me dirent plus tard que mes vrais parents étaient arabes, rien ne changea. Non, rien ne changea. C'est sûr. Finalement l'homme est une « cause ».

- Qui a dit cela ?

- Dit quoi ?

- Qui a dit que l'homme est une « cause » ?

- Je ne sais pas, je ne me rappelle pas...pourquoi demandez-vous ?

- Pour la simple curiosité, en vérité, c'est parce que je pense à cela, à cet instant.

- Que l'homme est une « cause » ?

- Exactement.

- Alors, pourquoi vous êtes venu me chercher ?

- Je ne sais pas. Peut-être parce que je ne savais pas cela, ou pour en être plus sûr.

Je ne sais pas, de toutes les façons, pourquoi ne continuez-vous pas ?

Le jeune grand homme marcha en croisant les mains dans son dos : trois pas vers la porte et trois autres vers la table. Il semblait à cet instant avoir appris une longue leçon par cœur, et lorsqu'il était interrompu au milieu, il ne savait plus comment finir, se remémorant la première partie pour pouvoir continuer, :

- Après avoir su que vous étiez arabes, dit-il brusquement, je me demandais souvent comment un père et une mère pouvaient-ils abandonner leur enfant de cinq mois et s'enfuir ? Et comment d'autres peuvent l'adopter et l'élever pendant vingt ans ? Vingt ans ? Avez-vous à ajouter, Monsieur ?

- Non, dit Sa'īd, laconique en l'invitant à continuer :

- J'appartiens aux réservistes, je n'ai pas eu l'occasion de combattre pour te décrire mon sentiment, mais peut-être, dans l'avenir prouverai-je ce que je vais te dire :

- Je suis d'ici, cette dame, c'est ma mère, et vous, je ne vous connais pas et je n'ai pour vous aucun sentiment propre.

- Vous n'êtes pas obligé de me décrire vos sentiments. Votre premier combat pourrait être contre un soldat qui s'appelle Ḥālid. Ḥālid, c'est mon fils, j'espère que vous remarquerez que je n'ai pas dit qu'il est votre frère. L'homme est comme vous l'avez dit une « cause », et la semaine dernière, Ḥālid a rejoint les Fidāiyyīn. Savez-vous pourquoi

nous lui avons donné pour nom Ḥālid et non Ḥaldūn ? Parce que nous pensons vous retrouver, même après vingt ans. Mais, cela n'est pas arrivé ; nous ne t'avons pas retrouvé : et je crois que nous ne te retrouverons pas.

Saʿīd se leva lentement. C'est à présent qu'il sentit qu'il était fatigué, et que sa vie s'était écoulée en pure perte. Ce sentiment le conduisit à la mélancolie inimaginable. Il sentit qu'il allait pleurer, car il savait qu'il avait menti et que Ḥālid n'avait pas rejoint les Fidāyyīn. En réalité, c'était lui qui l'en avait empêché, et il l'avait même menacé de le renier s'il ne l'écoutait pas et s'engageait dans la résistance. Les quelques jours passés lui paraissaient un simple cauchemar qui se transforma en une vision terrifiante. Était-ce lui qui menaçait son fils Ḥālid de le renier quelques jours avant ? Quel étrange monde incroyable ! Maintenant, il ne trouve rien pour se défendre devant son reniement par ce grand jeune homme, sinon sa fierté de sentiment à l'égard de Ḥālid.

C'est Ḥālid même qu'il avait empêché de rejoindre les Fidāyyīn à l'aide de cette autorité futile qu'il nommait paternité ! qui sait, Ḥālid pouvait profiter de son absence, et fuir à Ḥayfā... Ah, s'il l'avait fait ! Quelle déception face aux valeurs existentielles de rentrer à la maison et trouve Ḥālid en train de l'attendre. Saʿīd fit deux pas, et se mit à compter les cinq plumes du paon qui étaient dans le pot de fleurs. Il regarde Myriam pour la première fois depuis que le grand jeune homme était entré dans la salle, :

- Il se demande, dit-il lentement, comment des parents peuvent laisser leur bébé dans le lit et s'enfuir... Vous ne lui avez pas dit la vérité, madame. Et lorsque vous la lui avez dite, c'était trop tard. Est-ce nous qui l'avons laissé abandonné ? Est-ce nous qui avons tué cet enfant près de la synagogue de Bethléem dans le Hadār ? Cet enfant dont le cadavre, comme vous l'avez dit, était la première chose qui vous a choquée dans ce monde qui ignore et humilie quotidiennement la justice. Peut-être que cet enfant était Ḥaldūn ! Peut-être ce petit être qui mourut ce malheureux jour, était Ḥaldūn. Si c'était lui, vous nous avez menti, c'est Ḥaldūn, il est mort, et celui-là n'est qu'un orphelin que vous avez trouvé en Pologne ou en Angleterre.

Le jeune homme se replit sur lui-même, écrasé sur sa chaise.

- Nous l'avons perdu, se dit Saċid, mais sans doute, il est perdu lui-même après tout cela, et il ne sera jamais comme il était voici une heure.

Cette conviction lui donna un sentiment ambigu de soulagement inexplicable, et l'avait poussé vers la chaise du jeune homme ; il se planta devant lui et lui dit :

- L'homme est finalement une « cause », c'est comme ça que vous avez dit, ce qui est vrai, mais quelle « cause » ? C'est la question ! Réfléchissez bien. Ḥālid est aussi une cause, ce n'est pas parce qu'il est mon fils. En réalité... Mais laissez ces détails de côté. Quand nous rencontrons quelqu'un, cela n'a rien à voir avec le sang, ni la chair, ni l'identité, ni les passeports... Pourriez-vous comprendre cela ?

Bien, imaginons que tu avais accueillis comme nous l'avons rêvé pendant vingt ans - avec les embrassades, les baisers et les larmes... - Cela aurait-il changé quelque chose ? Si tu nous as accepté, t'accepterons-nous ? Que ton nom soit Ḥaldūn, Dov, ou Ismaël ou quelque chose d'autre. Qu'est-ce cela change ? Pourtant, je ne ressens pas d'humiliation envers toi, tu n'es pas le seul en tort, il est possible que ce tort commence à présent à devenir ton destin, mais auparavant ? L'homme ne serait-il pas le fruit de son éducation jour après jour et année après année ? Si je regrette cela, c'est parce que je croyais le contraire vingt ans durant.

Il revint d'un pas lourd vers sa chaise en essayant de montrer qu'il était plus calme qu'il ne l'était vraiment, et rejoignit sa chaise. Cependant les choses lui parurent à travers ces quelques pas vers la table nacrée, différentes de ce qu'elles avaient été lorsqu'il était entré dans cette salle pour la première fois quelques heures auparavant. Brusquement, il se demanda : qu'est-ce la patrie ? Et il eut un sourire amer, se jeta dans son siège comme quelque chose qui tombe d'elle-même. Ṣafīyya le regardait inquiète, l'interrogeant du regard, et c'est seulement à ce moment là qu'il voulut discuter avec elle :

- Qu'est-ce que la patrie ? lui demanda-t-il.

Elle recula stupéfaite en le regardant comme quelqu'un qui ne croyait pas ce qu'il venait d'entendre ; puis lui demanda avec une douceur mêlée de doute :

- Qu'est-ce que tu as dit ?

- Je demandais : qu'est-ce que la patrie ? Je me demandais cela avant un instant.

Oui, qu'est-ce que la patrie. Est-ce ces sièges qui sont restés dans cette pièce vingt ans ? La table ? Les plumes du paon ? L'image de Jérusalem accrochée au mur ? Le verrou de cuivre ? Le châtaignier ? Le balcon ? La paternité ? la filiation ? Qu'est-ce que la patrie ? Ḥaldūn ? Nos illusions autour de lui ? Pour Badr al-Libda, qu'est-ce que la patrie ? Est-ce la photo de son frère accrochée au mur ? je demande simplement.

Ed<sup>231</sup> : - Comme lui, je ne me lasse pas de chercher le mot de l'énigme, de cette énigme qui me nargue depuis le jour où j'ai posé le pied sur ce sol, tout en étant mis régulièrement sur la touche, et alors j'ai l'impression de me battre contre des fantômes,- le vide : de quelque côté que je me tourne.

Ed :- Et la fosse, me suis-je fait du souci à son propos ! Je me demande bien pourquoi, ce qui m'a excité en elle à ce point.

Ed : - Au cours de ma précédente reconnaissance j'avais songé : « Des reptiles ? ça ne se peut pas ». Mais à présent ? A présent si bêtes il y a, elles se fondent admirablement dans la pierre et la preuve ne sera pas facile à faire.

Ed : - Des questions sans réponse, évidemment. Qu'est-ce qu'il a, cet endroit, sacré nom, pour vous déranger ainsi, pour vous occuper le cerveau, et finir par prendre toute la place ?

Şafiyya pleurait encore une nouvelle fois, et essuyait ses larmes avec son petit mouchoir blanc. SaĀid se demandait en la regardant :

- Cette femme a vraiment vieilli, elle avait passé sa jeunesse dans l'attente de cet instant sans savoir qu'il est effroyable.

Il regarda Dov, et il lui parut impossible que ce jeune homme puisse être le fils de Şafiyya, il essaya de trouver une ressemblance entre Ḥālīd et lui, mais il n'en trouva

---

<sup>231</sup> DIB (Mohammed). *Les Terrasses d'Orsol*. Paris, Le Seuil, 1962.

aucune. Bien plus, il perçut un contraste entre eux, presque une opposition. Et il s'étonna de perdre tout sentiment envers lui, et imagina que tous ses souvenirs de « Ḥaldūn » n'étaient qu'une poignée de neige sur laquelle avait brillé brusquement un soleil brûlant qui l'avait fait fondre.

Il regardait encore Dov lorsque celui-ci se leva brusquement et se tint devant Saʿīd, martial comme s'il commandait un escadron de soldats embusqués, et s'efforça de garder son calme :

- Cela n'aurait pas pu arriver si vous vous étiez comportés comme doit le faire l'homme moderne et conscient.

- Comment ?

- Vous n'auriez pas dû sortir de Ḥayfā. Si cela n'était pas possible, vous n'auriez pas dû laisser à tout prix un bébé au lit. Et si cela était encore impossible, vous auriez dû essayer toujours de revenir... Diriez-vous que cela était aussi impossible ? Qu'est-ce que vous avez fait pour récupérer votre fils ? Si j'étais à votre place, je prendrais une arme pour cela. Existe-t-il une raison plus forte ? Impuissants ! Impuissants ! Vous êtes enchaînés par ces lourdes chaînes d'arriération et de léthargie ! Ne me dites pas que vous avez pleuré pendant vingt ans ! Les larmes ne ramènent pas les disparus ni les égarés, et ne créent pas les miracles ! Toutes les larmes de la terre ne pourraient pas porter un petit esquif, les parents chercheraient leur enfant égaré... Et vous avez passé vingt ans à pleurer... C'est ce que vous dites maintenant ? c'est votre arme futile et émoussée ?

Saʿīd recula, stupéfait, blessé, il eut un haut-le-cœur, tout cela pourrait-il être vrai ? (Ne serait-ce pas un simple rêve, interminable et un cauchemar glauque s'emparant de lui comme une pieuvre effrayante ? Il regardait Şafiyya dont l'hébétude tournait à la profonde déception, et ressentit pour elle un profond chagrin. Et pour ne pas paraître sot, il se dirigea vers elle et lui dit d'une voix tremblante :

- Je ne peux pas discuter avec lui.

- Qu'a-t-il dit ?

- Rien. Si. Il a dit que nous sommes lâches.

Şafiyya demanda d'un air innocent :

- Et c'est parce que nous sommes lâches, qu'il devient ainsi ?

Habel<sup>232</sup> : - Qui tout nu affronte de nouveau la solitude, la férocité.

Une espèce de nausée l'accablait. Un haut-le-cœur qui n'avait pas fini de lui retourner l'estomac, et qui lui donnait l'impression d'avoir été déjà souillé. Comme sa volonté souillée, son plaisir souillé, son amour souillé.

A ce moment-là, Sa'ïd se tourna vers lui, il était encore debout, bien droit ; les plumes du paon semblaient appartenir à un grand coq marron qui se serait tenu là. Cette vue lui donna une stimulation inattendue, et il dit :

- Ma femme demande si notre lâcheté justifie ton comportement, et elle, comme tu vois, reconnaît innocemment que nous sommes lâches. A partir de là, tu as droit, mais cela ne justifie rien, deux erreurs ne font pas une vérité. Et s'il en était ainsi, ce qui est arrivé à Ifrāt et Myriām aurait pu être raisonnable. Mais quand est-ce que vous cesserez de considérer la faiblesse et les erreurs des autres ?

Ces anciennes idées se sont usées, ces équations mathématiques bourrées de fautes. Une fois, vous dites que nos erreurs justifient les vôtres, une autre fois, que l'injustice ne se résout pas par l'oppression de l'autre. Vous utilisez la première logique pour justifier votre présence ici, et la deuxième, c'est pour éviter la punition que vous méritez. Il me semble que vous manipulez très bien ce jeu subtil, et te voilà une autre fois, en train d'essayer de faire de notre faiblesse le cheval de bataille que tu montes.. Non, je ne te parle pas en te considérant comme arabe, et maintenant, je sais plus que tout autre que l'homme est une « cause », et non sang et chair que les générations héritent comme échangeraient le vendeur et le client de la marchandise. Je te parle en considérant que tu es finalement une cause. Juif, ou sois-tu ce que tu veux. Mais il faut que tu perçoives les choses comme il faut... Et je sais qu'un jour, tu comprendras ces choses, et tu

---

<sup>232</sup> DIB (Mohammed). *Habel*. Paris, Le Seuil, 1977.

comprendras que le plus grand crime que tout homme puisse commettre, c'est de croire, même pour un instant que la faiblesse et les erreurs des autres qui justifient son droit de vivre à vos dépens et ainsi que ses erreurs et crimes...

Il s'interrompit un instant, et regarda Dov dans les yeux :

- Et toi, crois-tu que nous continuions à nous tromper ? Et si nous cessons un jour de nous tremper, que te restera-t-il ?

Umm Sa<sup>c</sup>d<sup>233</sup> : - Chacun dit maintenant : « Je n'avais pas l'intention ».. . Pourquoi tout ce qui arrive, arrive-t-il ? Pourquoi tu n'avais pas l'intention ?

Et il sentit maintenant qu'ils devaient se lever et partir, car tout était fini, et il ne leur restait rien à dire. Il sentit à cet instant une nostalgie étrange pour Ḥālid et aurait voulu s'il pouvait s'envoler vers lui, le serrer, l'embrasser et pleurer sur son épaule en échangeant les rôles du fils et du père d'une manière singulière qu'il ne pouvait pas expliquer : - C'est cela la patrie ? Il se le dit à lui-même et sourit, puis se tourna vers sa femme :

- Sais-tu ce que c'est la patrie Ṣafīyya ? La patrie, c'est que tout cela n'advient pas.

Sa femme lui demanda, un peu inquiète : - Que t'arrive-t-il, Sa<sup>c</sup>id ?

- Rien. Rien du tout. Je m'interrogeais simplement. Je cherche la vraie Palestine. La Palestine qui est plus qu'une mémoire, plus qu'une plume de paon, plus qu'un fils, plus que les gribouillages d'un crayon de papier sur le mur de l'escalier. Et je me disais : - Qu'est-ce que la Palestine ? Il ne connaît pas le vase, ni la photo, ni les escaliers ni Al-Ḥālīṣa, ni Ḥaldūn et malgré cela elle est digne que l'homme prenne les armes et meure pour elle. Et pour nous, toi et moi, c'est la recherche de quelque chose enfui sous la poussière de la mémoire, et regarde ce que nous avons trouvé sous cette poussière, ... de

---

<sup>233</sup> KANAFĀĪ (Ġassān). *Umm Sa<sup>c</sup>d*. dans *Al ʿaṭār al-kāmila*, Beyrouth, Muṣassasat al-abḥāṭ al-ʿarabiyya, 1969.

la poussière encore ! Nous nous sommes trompés lorsque nous avons considéré que la patrie c'est l'avenir et c'est là que se fit la divergence, et c'est comme ça que Ḥālīd voulut prendre les armes.

Ed : - Je ne sais plus en effet sur quoi me rabattre, je ne sais plus quoi signaler en haut lieu, je souhaite aussi revoir Orsol, qu'on me rende ma ville, que je puisse rencontrer des visages qui me parlent, des visages dont je puisse faire le tour, comme on fait chez nous pour le plaisir de la promenade le tour des remparts, comme on boit du thé à l'ombre des platanes, comme on court au-devant de la mer, affronte de la poitrine cette mer miterreinne notre vacillant sous le poids du soleil, et ferme les yeux dans une obscure attente, puis reçoit le choc de la vague.

Ed : - Il me reste Orsol s'il ne me reste plus de famille et j'attends . Comment retrouvai-je Orsol après ces années d'exil ?

Habel : - Mais ne vous trompez pas, nous sommes encore en compte, vous et moi, la liquidation ne fait que commencer même. J'ai émigré, mais vous ai-je quitté, Frère, ou quitté notre maison et ceux qui en seront toujours l'âme ?

Ed : - Rayonnante de blancheur immaculée ainsi que telle cité de légende dans toute sa présence remémorée, ma bonne ville ne me semble pourtant pas pouvoir être plus lointaine. Elle me manque.

Saʿīd :- Des milliers d'hommes comme Ḥālīd ne s'arrêtent pas aux larmes versées pour des hommes qui recherchent dans la profondeur de leur défaite les débris de leurs cuirasses. Ceux-là regardent l'avenir, et c'est pour cela qu'ils corrigent nos erreurs et celles du monde entier. Dov est certes notre honte, mais Ḥālīd est l'honneur qui nous reste. Ne t'avais-je pas dit dès le début que nous ne devions pas venir... Et que cela nécessitait une guerre ? Allons !

Abū Qays<sup>234</sup> : - Je te dis qu'il ne reste plus de place pour un nouveau clou dans le mur de mes illusions sur lequel je peux accrocher une promesse des voix que je n'ai

---

<sup>234</sup> KANAFĀĪ (Ġassān). *L'Aveugle et le Sourde*. dans *Al ʿāṭār al-kāmila*, Beyrouth, Muʿassasat al-abḥāṭ al-ʿarabiyya, 1972.



jamais entendues. Je me suis créé des oreilles pour entendre le monde, alors que toi, tu n'es qu'un champignon tombé par hasard dans un marais des gens vaincus...

Habel :- Huit soirs de suite. Rien ne s'est passé. Et rien ne se passera probablement jamais. Donner rendez-vous à sa propre mort. C'est peut-être ça, la première erreur. L'erreur que je n'ai pas su éviter huit soirs de suite.

Saḥīd : - Ḥālid a compris cela avant nous... Ah, Ṣaffiyya.. Ah.. Il s'interrompt brusquement. Ṣaffiyya, sceptique, s'arrêta à ses côtés en pressant son mouchoir, et Dov resta assis, abattu. Son chapeau était posé contre le vase et paraissait pour une raison ou une autre, totalement comique. Myriam dit lentement :

Myriam : - Vous ne pouvez pas partir ainsi, nous n'avons pas suffisamment parlé à ce sujet.

Saḥīd dit : - Il n'y a rien à dire. En ce qui vous concerne, ce fait était peut être un événement malheureux, mais l'histoire n'est pas ainsi. Lorsque nous sommes venus ici, nous allions à contre courant, je le reconnais, lorsque nous avons quitté Ḥayfā, mais tout cela n'est que momentané. Savez-vous quelque chose Madame ? Il me semble que tout palestinien payera un prix, j'en connais plusieurs qui ont payé leurs enfants. Et je sais maintenant, que moi aussi, j'ai payé un enfant d'une manière étrange, mais je l'ai payé comme prix... Cela était ma première part, et c'est quelque chose qui est difficile à expliquer.

Il se tourna, Dov était toujours replié dans sa place prenant sa tête des deux mains, et lorsqu'il franchit la porte, Saḥīd dit :

- Vous pouvez rester pour l'instant dans notre maison, car c'est une question qui nécessiterait une guerre pour être réglée.

Il descendit les escaliers, fixant les objets, ils lui paraissaient moins importants que quelques heures auparavant, et incapables de provoquer une quelconque émotion en lui. Et il entendait derrière lui le bruit des pas de Ṣaffiyya. Plus fermes qu'auparavant. La rue

---

était presque déserte. Il se dirigea vers sa voiture et la laissa rouler, moteur éteint, puis au virage, il la mit en marche et se dirigea vers la rue du roi Fayçal.

Il demeure silencieux le long du trajet et ne dit un mot que lorsqu'il arrive aux terrasses de Ramallah ; à ce moment-là, il regarda sa femme et dit :

- J'espère que Ḥālid sera parti...durant notre absence.

- Umm Sa'ad : - Il reviendra lorsque sa blessure sera cicatrisée. Il m'a dit qu'il ne faut pas que je m'inquiète, car il me voit souvent là-bas.. Que veux-tu que je lui dise ? Je lui ai dit : que Dieu t'aide et te protège.

Ed : - Mais il y a ce repère du diable, comment l'oublier ? Il ne va pas avec le reste, avec tout ça, il ne cadre pas et je ne peux pas faire (penser, me comporter) comme s'il n'existait pas.

Habel : - Encore ici. A ce carrefour. J'y reviens comme un assassin sur les lieux de son crime... Depuis quatre jours. Plutôt quatre soirs. C'est le quatrième soir. C'est le Quatrième soir et (j'en oublie Sabine ; Lily aussi) s'il n'est pas du tout question d'assassin, il est au moins question d'un qui aurait pu y laisser sa peau, je dirais même : aurait dû. Et qui attend.

Abū Qays : - J'ai fait de toi un homme malgré toi ; je t'ai ôté de mes illusions comme un enfant qui enlève sa dent. Je me suis délivré de toi, je t'ai vaincu, je t'ai rendu une poignée d'obscurité que j'ai jetée dans un feu violent.. Je t'ai cassé sous un bâton sur lequel je m'appuyais, j'ai passé ma vie dans l'espoir qu'il me donne l'impossible, je ne te veux plus comme armure ni navire ni promesse.

cĀmir<sup>235</sup> : - Tu étais une illusion, et tu es né illusion et tu as fini comme illusion. Me voilà rendre mon sort et je le sens sur mes épaules...

Ed : - Je ne bouge pas de mon fauteuil. *Avec ce fantôme, cette idée de lui-même qui lui fait face, il peut errer sans fin dans les solitudes glacées, courir sans fin, puis je me lève.*

---

<sup>235</sup> KANAFĀĪ (Ġassān). Op. Cit.

Habel : - Comme un assassin qui retourne invariablement sur le théâtre de ses forfaits, sans être l'assassin. Comme un assassin, en me disant : les mêmes choses aux mêmes endroits. Je reviens à ce carrefour, je rôde, je me plante comme cet assassin, soir après soir. Rien n'arrive, rien ne se passe. Mais je suis là, mais j'attends. Attends de voir ce qui va se passer. Et le fait apparent que je me retrouve simplement dans mon quartier n'y change pas grand-chose, ou ne devrait pas, d'abord parce que je suis plus souvent dans le quartier de Sabine que dans le mien.

Ed : - Mais il y a les nuits sans sommeil, les réveils en sursaut et en sueur, le cauchemar avec son cortège de spectres, monstres, vampires buveurs de sang et j'en passe.

Habel : - Qui attend. Qui expose de nouveau sa vie.

Ed : - Je suis retourné là-bas à la suite de cette conversation. J'y ai couru, aucune force n'aurait pu m'arrêter.

Habel : - C'est le dixième soir. On attend même quand il n'y a rien à attendre. On attend sans attendre. Mais pas deux fois au rendez-vous. Et encore moins trois, encore moins sept, encore moins dix. Aucune fois : une fois la chose, la rencontre, le monstre, le phaéton maudit, passés. Je ne suis pas allé attendre. Il n'y a rien à attendre.

Ed : - J'y retourne, je ne peux pas y tenir, je cours à la fosse comme si je devais encore m'assurer de sa réalité...

Habel : - Je suis revenu. Je suis au même endroit. Les mêmes choses. Oui, oui. Les mêmes choses aux mêmes endroits. C'est moi qui disais ça. Il n'y a rien à attendre mais je suis revenu ce soir comme avant, comme les autres soirs.

Ed : Retourner à la fosse ? Un jeu qui me paraît encore plus futile, plus misérable que les autres désormais, je n'en vois soudain plus l'intérêt.

Habel : - Je n'y suis pas retourné, ce soir. Je ne suis pas allé attendre. Il n'y a rien à attendre. C'est la neuvième nuit. On attend même quand il n'y a rien à attendre, quand on n'attend plus.

Ed :- Et toujours pas de réponse. Ne plus savoir qui on est. Ne plus savoir son nom.

Habel : - Questions sans réponse, réponses qui ne répondent à aucune question. Phrases, phrases... Je m'efforce d'écouter ce verbiage.

Ed : - Même le nom que tu portes, ce n'est pas ton nom. Vous le savez tous, hein, que votre nom n'est pas votre vrai nom, que vous en avez un autre, que vous en avez un tas que vous vous donnez en dedans, en cachette et qui sont vos vrais noms, mais pas celui qu'on vous donne, et ces noms-là vous ne pouvez pas les dire.

Habel : - ... Le monde parle toujours trop, s'épuise en paroles. Le monde, lorsqu'il parle, se croit tenu de parler, ce n'est ni pour se faire comprendre, ni pour se confier, ni pour détourner un danger, ni même pour dire quelque chose, mais seulement pour parler. Habel : Parler en se cachant la figure. C'est ça réfléchir : on voudrait que la parole se parle elle-même, libérée de toutes ses chaînes et même du nom qu'elle porte, même du corps, même de la voix.

Ed :- Et sans nom, me dis-je, ou si elle a un nom, il doit être perdu, imprononcé, dans une arrière mémoire elle-même retraite d'oubli.

Habel : - Ce n'est pas arrivé. Rien n'est arrivé. Depuis six soirs. C'est le sixième soir. Ce n'est pas arrivé. Et rien n'arrivera probablement jamais. Moi non plus je n'ai pas su éviter l'erreur. Donner rendez-vous à sa propre mort !

- Sept soirs d'affilée que je donne rendez-vous à ma propre mort, à ce carrefour. Sept soirs. Ça aussi, il faut que vous le sachiez, Frère. Il faut que vous sachiez tout. N'êtes - vous pas l'aîné et le plus sage, le plus avisé ? Ne l'avez-vous pas montré en toute occasion, affaires de famille, affaires d'autrui, et en toutes votre jugement ne s'est-il pas toujours révélé le meilleur, une raison jamais prise en défaut, une chose tellement reconnue, dite, répétée qu'il n'y a plus rien à ajouter ? Plus rien... Silence et approbation ! Vous me comprenez, Frère.

Abū Qays : - Sais-tu Abd al-<sup>c</sup>āṭī ? Il faut que nous fassions quelque chose, toi et moi. Il ne faut pas que nous restions ainsi, nous ne pourrions pas continuer même si nous le voulions. Il faut que nous fassions quelque chose.

- Nous pouvons détruire la tombe du Saint, arracher son arbre et nous nous vengeons. Nous pouvons frapper Mustfā et l'obliger à se marier avec Zīna. Nous

pouvons faire un discours devant les foules des réfugiés qui font la queue pour prendre la nourriture. Nous pouvons faire cela et plus... Nous pouvons regagner Tayra... Ne pouvons-nous pas ?

Habel : - Je suis à ce carrefour. J'attends. C'est le deuxième soir. Sabine aussi. Elle attend aussi Au plaisir des coeurs, ce bistrot où... Où je n'irai pas la rejoindre. Ma vie est peut-être arrivée là où elle était attendue depuis longtemps. Depuis toujours. Je suis là. Tout n'a été qu'attente : ce qui s'est produit dans l'intervalle , ce qui m'est arrivé, ce qui dure encore et durera même un temps plus long ; ce temps, ce passé, cette vie consommée. Seule la cassure, étoile invisible, a poursuivi sa route. Sans doute va-t-elle se lever maintenant, apparaître dans toute sa fixité.

Avec ses seules caresses, avec ses seules étreintes. Sabine compte le forcer dans ses derniers retranchement avec sa seule ardeur, sa seule avidité, sa seule dévotion, sa seule folie.

Ed : - Je pense : quoi, la fosse ? Je suis condamné à la fosse ?

Umm SaCd : - La vigne a bourgeonné, cousin, elle a bourgeonné !.

## **BIBLIOGRAPHIE**

## OEUVRES FAISANT L'OBJET DE CETTE ETUDE

### I. ROMANS DE DIB

- *Qui se souvient de la mer*. Paris, Seuil, 1962.
- *La Danse du roi*. Paris, Seuil, 1968.
- *Cours sur la rive sauvage*. Paris, Seuil, 1964.
- *Habel*. Paris, Le Seuil, 1977.
- *Les Terrasses d'Orsol*. Paris, Sindbad, 1985.

### AUTRES OEUVRES DE DIB CITEES

#### Romans

- *La Grande Maison*. Paris, Le Seuil, 1952.
- *L'Incendie*. Paris, Le Seuil, 1954.
- *Le Métier à tisser*. Paris, Le Seuil, 1957.
- *Dieu en Barbarie*. Paris, Le Seuil, 1970.
- *Le Maître de chasse*. Paris, Le Seuil, 1973.

#### Recueils poétiques

- *Formulaires*. Paris, Le Seuil, 1970.
- *Omnéros*. Paris, Le Seuil, 1975.
- *Feu beau feu*. Paris, Le Seuil, 1979.

### II. ROMANS DE KANAFANI

#### Romans

*Rijālun fi al-Šams* (*Des Hommes dans le soleil*). dans *Al-ʿaṭār al-kāmila*, Beyrouth, Muʿassasat al-abḥāṭ al-ʿarabiyya, 1963.

*Mā Tabaqqa Lakum* (*Ce qui vous est resté*). dans *Al-ʿaṭār al-kāmila*, Beyrouth, Muʿassasat al-abḥāṭ al-ʿarabiyya, 1966.

*Umm Sa<sup>c</sup>d (La mère de Sa<sup>c</sup>d)*. dans *Al-Ṣāṭir al-kāmila*, Beyrouth, Muṣassasat al-abḥāt al-Ḥarabiyya, 1969.

*ʿĀṣid ilā Hayfā (De retour à Hayfā)*. dans *Al-Ṣāṭir al-kāmila*, Beyrouth, Muṣassasat al-abḥāt al-Ḥarabiyya, 1969.

*Al A<sup>c</sup>ma Wa al-Ṣraṣ (L'Aveugle et le Sourd)*. dans *Al-Ṣāṭir al-kāmila*, Beyrouth, Muṣassasat al-abḥāt al-Ḥarabiyya, 1972.

*Al ʿĀšiq (L'Amant)*. dans *Al -Ṣāṭir al-kāmila*, Beyrouth, Muṣassasat al-abḥāt al-Ḥarabiyya, 1972

#### AUTRES OEUVRES DE KANAFANI CITEES

*Arḍ al-burtuqāl al-Hazīn (La Terre des tristes oranges)*. dans, *Al -Ṣāṭir al-kāmila* tome II, Beyrouth, Muṣassasat al-abḥāt al-Ḥarabiyya, 1963.

*Al ʿArus (La Mariée)*. dans, *Al -Ṣāṭir al-kāmila* tome II, Muṣassasat al-abḥāt al-Ḥarabiyya, Beyrouth, , 1965.

*Al Rijāl wa al-Banādiq (A propos des hommes et des fusils)*. Beyrouth, Muṣassasat al-abḥāt al-Ḥarabiyya, 1968.



## OUVRAGES GENERAUX

ARISTOTE. - *Poétique*. Paris, Les Belles Lettres, 1969 (pour la traduction).  
(Première édition 1932).

- *Rhétorique III*. Paris, Les Belles Lettres, 1973 (pour la  
traduction).

ARNAUD (Rykner). *Théâtre du nouveau roman*. Sarraute- Pinget- Duras. José  
Corti, 1988.

ARTAUD (Antonin). *Oeuvres Complètes. Autour du théâtre et son double  
autour des Cenci*. Paris, Gallimard, 1964.

AUBAILLY (Jean-Claude). *Le Monologue- Le Dialogue et la Sottie*. Paris,  
Champion, 1984.

AXTELL ( Roger). *Le pouvoir des gestes*. Paris, Roger E. Axtell, 1991.

BACHELARD (Gaston). *La poésie de la rêverie*. Paris, P.U.F, 1974.

BAKHTINE (Mikhaïl). - *Esthétique et théorie du roman*. - (1<sup>ère</sup> édition). Paris,  
Gallimard, 1978

- Esthétique de la création verbale. Iskousstvo , Moscou, 1979.

BARRAULT (J. Louis). *Le phénomène théâtral*. Oxford University Press,  
1961.

BARTHES (Roland).

- *Le Grain de la voix. Entretiens 1962-1980*. Paris, Le Seuil, 1981.

- *L'aventure sémiologique*. Paris, Le Seuil, 1985.

- *Essais critiques IV. Le bruissement de la langue*. Paris, Le Seuil, 1984.

- *Poétique*. Paris, Le Seuil, 1981.

- *Le degré zéro de l'écriture suivi de nouveaux essais critiques*. Paris, Le  
Seuil, 1953 et 1972.

- *L'Obvie et l'Obtus. Essais critiques III*. Paris, Le Seuil, 1982.

- *Sur Racine*. Paris, Le Seuil, 1963.

- *S/Z*. Paris, Le Seuil, 1970.

- B-CLEMENT(Catherine). *Le pouvoir des mots. Symbolique et Idéologie*. Paris, Maison MAME, 1973.
- BELLOI (Livio). *La scène proustienne. Proust, Goffmann et le théâtre du monde*. Paris, Nathan, 1993.
- BERNAL (Olga). *Langage et Fiction dans le roman de Beckett*. Paris, Gallimard, 1969.
- BLANCHOT (Maurice). - *L'espace littéraire*. Paris, Gallimard, 1955.  
- *L'écriture du désastre*. Paris, Gallimard, 1980.
- BRECHT ( Bertolt). *Ecrits sur le théâtre*. Paris, L'Arche Éditeur, 1963, 1972.
- CAMUS (Albert). *L'Homme révolté*. Paris, Gallimard, 1951.
- CHKLOVSKI (Victor). *Sur la théorie de la prose*. S.A Lausanne, Ed. L'Âge d'Homme, 1973.
- DIDEROT. *Oeuvres esthétiques*. Paris, Classiques Garnier, 1994.
- ECO (Umberto). *Sémiotique et Philosophie du langage*. Paris, P. U. F, 1984.
- FONTANIER (Pierre). *Les figures du discours*. Paris, Flammarion, 1968.
- GARDIN (J. Claude). *Les analyses du discours*. Paris, Delachaux et Niestlé, 1974.
- GEORGES (Jean). *Le théâtre*. Paris, Le Seuil, 1977.
- GERARD (Genette). *Figures III*. Paris, Le Seuil, , 1972.
- GOFFMAN (Erving). *La mise en scène de la vie quotidienne*. Paris, Ed. de Minuit et Erving Goffman, 1973.
- HUBERT(Marie-Claude). *Le théâtre*. Paris, Armand Colin, 1988.
- HYTIER ( Jean). *Les Arts de Littérature*. Paris, Edmond Charlot, 1945.
- ISSACHAROF ( Michael). *Le spectacle du discours*. Paris, Librairie José Corti, 1985.
- ISSACHAROF (Michael)- VILQUIN (Jean-Claude). *Sartre et la mise en scène*. French Forum,1982.
- KATTAN (Naïm). *Le réel et le théâtral*. Montréal, Ed. H.M.H. Ltée, 1970.
- KRISYEVA( Julia). *Recherches pour une sémanalyse*. Paris, Le Seuil, 1969.
- LARTHOMAS ( P ). *Le langage dramatique*. Paris, Librairie Armand Colin, ,1972.
- LYOTARD ( J. François). *Discours, Figure*. Paris, Klincksiek, 1971.

- MARCEAU( Félicien). *Le roman en liberté*. Paris, Gallimard, 1978.
- MAULNIE (Thierry). *Le sens des mots*. Paris, Flammarion, 1976.
- MONOD (Richard). *Les textes de théâtre*. Paris, Cedic, 1977.
- MORIN (Edgar). *Introduction à la pensée complexe*. Paris, ESF éditeur, 1990.
- PAVIS (Patrice). *Voix et image de la scène. Essais de sémiologie théâtrale*. Lille, P.U. de 1982.
- PLEYNET ( Marcelin ). *Art et Littérature*. Paris, La Seuil, 1977.
- RICOEUR (Paul). *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*. Paris, Le Seuil, 1986.
- RICCOBONI (François). *L'art du théâtre*. Genève, Slarkine Reprints, 1971.
- ROUBINE (Jean-Jacques). *Théâtre et mise en scène. 1880-1980*. Paris, P.U.F, 1980.
- RYKNER (Arnaud). *Théâtre du nouveau roman. Sarraute - Pinget - Duras*. Paris, José corti, 1988.
- SARTRE ( J. Paul). *Vérité et Existence*. Paris, Gallimard, 1989.
- THAO ( Iran duc). *Recherches sur l'origine du langage et de la conscience*. Paris, Ed. sociales, 1971.
- TODOROV ( Tzevetan). *Poétique de la prose*. Paris, Le Seuil, 1978.
- UBERSFELD (Anne). *Lire le théâtre*. Paris, Ed. sociales, 1978.
- VEINSTEIN (André). *La mise en scène théâtrale et sa condition esthétique*. Paris, Flammarion, 1995.
- VERNANT ( Jean-Pierre) VIDAL-NAQUET (Pierre). *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*. Paris, La Découverte, 1986.

## ETUDES SUR LA LITTERATURE MAGHREBINE

### ETUDES CRITIQUES

BONN (Charles).

- *La littérature algérienne de langue française et ses lectures*. Sherbrooke (Québec), Naaman, 1974.
- *Lecture présente de Mohammed Dib*. Alger, ENAL, 1988.
- *Anthologie de la littérature algérienne (1950-1987)*. Paris Hachette, le livre de poche, 1990.

BONN (Charles) KHADDA (Naget) MDARHRI-ALAOUI (Abdallah). *Littérature maghrébine de langue française, 1993-1996*. (Ouvrage collectif), Paris, EDICEF-AUPELF, 1996.

BELHADJ KACEM (Noureddine). *Le thème de la dépossession dans la « trilogie » de Mohammed Dib*. Alger, ENAL, 1983.

DEJEUX ( Jean).

- *Mohammed Dib. Écrivain algérien*. Sherbrooke (Québec), Naaman, 1977.
- *La littérature algérienne contemporaine*. Paris, P.U.F., Coll. « Que sais-je ? », n°1604, 1975.
- *Femmes d'Algérie. Légendes, traditions, Histoires, littérature*. (3<sup>ème</sup> édition). Paris, La Boîte à documents, 1987.
- *Bibliographie de la littérature « algérienne » des Français*. Paris, Ed. du CNRS, 1978.
- *La Littérature maghrébine d'expression française*. Sherbrooke (Québec), Naaman, 1980.

JOUBERT ( J. L ). *Les littératures francophones depuis 1945*. Paris, Bordas, 1986.

KHADDA (Naget). *Représentation de la féminité dans le roman algérien de la langue française*. Alger, Office des publications universitaires, 1991.

NISBET (Anne-Marie). *Le personnage féminin dans le roman maghrébin de langue française des indépendances à 1980. Représentations et fonctions.* Sherbrooke (Québec), Naaman, 1982.

## ARTICLE

ALAOUI ABD ALAOUI ( M'Hammed). - « Maghreb et Altérité ». *Arabies*, 1992, Paris.

AMMAR-KHODJA (Soumya). -« L'œuvre du Loup ». *Algérie Littérature/Action*, pp. 193-195.

ARNAUD (Jacqueline). -« Littérature maghrébine ». In *Itinéraires et contacts culturels*, 1982, Paris, l'Harmattan.

BONN (Charles).

- « L'exil fécond des romanciers algériens ». *Exil et Littérature*, Ellug de Grenoble, pp.7079.

- « *La Danse du roi* de Mohammed Dib, ou la parodie du vide ». *Présence francophone*, (Sherbrooke), n°5, automne 1972, pp. 67-79.

BRAHIMI ( Denise). - « Un demi siècle d'écriture et de confrontation avec le diable » *Algérie Littérature/ Action*, janvier 1998, n°17, pp. 9-11.

BRETON (Françoise). - « Lecture Durandienne de la poésie de Mohammed Dib à partir des recueils O vive et Feu Beau Feu ». *Recherches sur l'imaginaire*, 1994, n°8, Angers, pp. 409-426.

DEJEUX ( Jean). - « A l'origine de L'Incendie de Die ». *Présence francophone* (Sherbrooke), n°10, printemps 1975, pp. 3-8.

- « Francophone Literature in the Maghreb : the problem and the possibility ». *Research in african Liturature*, Summer 1990, pp. 5-19.

DEPLANQUES (François). - « The long, luminous wake of Mohammed Die ». *Research in african Liturature*, summer 1992, Vol 23, n°2, pp. 71-87.

DIB (Mohammed). - « L'insoutenable légèreté de la Danse ». n°13, pp. 131 - 134.

GHEBALOU( Yamilé). - « L'histoire et le silence. *Dieu en Barbarie* et *Le Maître de chasse* de Mohammed Dib ». - *Langues et Littératures*, 1995, n°6, Alger, pp. 61-70.

GASTEL (Adel). - « Les heureux parents de l'enfant jazz ». *Algérie littérature/ Action*, janvier 1998, n° 17, pp. 12-14.

KHADDA ( Najet).

- « La métaphore chez Mohammed Dib ». *Réflexions sur la culture*, OPU 1984, Alger, pp. 141- 159.

-« André Gide et Mohammed Dib : un texte et son double ». *Des amis d'André Gide*, avril 1994, n°102, pp. 203- 209.

- « Un exemple de syncrétisme culturel ». *Réflexions sur la culture*, juin19 juin1978, Alger, pp. 63 -151.

SEBBAR (Leila). « L'étranger de sang ». *Algérie Littérature/ Action*, janvier 1998, n°17, pp.7-8.

## THESES

BONN (Charles). *Le roman algérien contemporain de langue française : espaces de l'énonciation et productivité des récits*. Thèse de Doctorat d'état, Bordeaux III, 1982. (Paris, L'Harmattan, 1985).

BENMALIK (Soumaya). *Propositions d'une lecture du temps dans « Formulaires », « Omneros », et « Feu beau feu » de Mohammed Dib*. Thèse de troisième cycle, Paris XIII, 1984.

CHIKHI (Beida). *La problématique de l'écriture dans la littérature algérienne de langue française. L'exemple des romans de Mohammed Dib*. Thèse de troisième cycle, Paris VIII, 1983.

KHADDA (Najet). *Structuration du discours dans l'œuvre romanesque de Mohammed Dib. Analyse de deux exemples topiques : L'Incendie et Qui se souvient de la mer*. Thèse de troisième cycle, Paris VIII, 1978.

MOSTEFA-KARA, épouse SARI (Fawzia). *De la poésie à l'humanisme dans l'œuvre de Mohammed Dib*. Thèse de troisième cycle, Montpellier, 1973.

POSTAIRE SERENI (Angèle-Marie). *Les structures spatiales dans l'œuvre onirique de Mohammed Dib*. Thèse de troisième cycle, Bordeaux III, 1982.

SIBLOT (Paul). *Les difficultés de la désaliénation historique à travers un texte : l'œuvre de Mohammed Dib*. Thèse de troisième cycle, Montpellier, 1973.



## ETUDES SUR LA LITTÉRATURE PALESTINIENNE

### ETUDES CRITIQUES

ABŪ- MAṬAR (Aḥmad). - (1<sup>ère</sup> édition). *Al riwāya fi al-ʿadab al-Filasṭīnī (1950-1975)*. (*Le roman dans la littérature palestinienne : 1950-1975*), Beyrouth, Al-muʿassasat al-ʿarabiyya li addirasāt wa al-našr, 1970.

AL-ʿĪd (Yumna). *Fann al-riwāya al-ʿarabiyya. Bayna Ḥussūsiyyāt al-Ḥikāya wa tamayyuz al-Ḥatāb*. - (2<sup>ème</sup> édition) ( *L'art du roman arabe. Entre le particularisme de l'histoire et la singularité du discours.*), Beyrouth, Dār al-ʿadāb, 1998.

ʿĀṢŪR (Raḍwāā). *Al-ṭariq ilā al-ḥayma al-uḥrā. Dirāsa fi aʿmāl Ġassān Kanafānī*. (*le chemin vers l'autre tente. Etude des oeuvres de Ġassān Kanafānī*), Beyrouth, Dār al-ʿadāb, 1971.

BAYDĪ (Aḥmad). *Maʿa Ġassān Kanafānī. Bayna al-manfā wa al-houwiyya wa al-ʿibdāʿ*. (*Avec Ġassān Kanafānī. Entre l'exil, l'identité et la création*), Casablanca, Dār al-rašād al-ḥadīṭa, 1986.

BAYDŪN (Ḥaydar Tawfīq). *Ġassān Kanafānī: Al-kalima wa al-jurḥ*. (*Le mot et la plaie*). Beyrouth, Dār al kutub al-ʿilmiyya, 1995.

KANAFĀNĪ (Ġassan). *Al-ʿadab al-muqāwim Taḥta al-ʿiḥtilāl : 1948-1968*. (*La littérature palestinienne de la résistance sous l'occupation : 1948-1968*), Beyrouth, Muʿassasat al-abḥāṭ al-ʿarabiyya, 1987.

NAJM (Mohammad Yūsuf). *Fann al-qissa*. (*L'art de la nouvelle*), Beyrouth, Dar al -ṭaqāfa, , 1979.

SAWAFĪRI (Kāmil). *Al-ʿadab al-muʿāṣir fi Filasṭīn*. (*La littérature contemporaine en Palestine*), s.a.

SEURAT (Michel). *Des hommes dans le soleil. Nouvelles présentées et traduites par Michel Seurat*. Paris, Sindbad, 1977.

TOMICHE (Nada). *La Littérature arabe contemporaine*. Paris, Editions Maisonneuve et Larose, 1993.

## ARTICLES

ABŪ-SACB ( Pierre). « Le Peptimiste ». *Al-Quantara*, « Magazine des cultures arabes et méditerranéenne », printemps 1997, Paris, n° 23.

ALLOUCH ( Naji). « Pourquoi as-tu laissé le cheval seul ». *Al-Mawqif al-ʿadabī*. « Magazine des cultures arabes et méditerranéennes », Mars, Avril, 1996, N°299-300, Damas.

HAMMOUD (Majda). « L'expérience critique chez Gassān Kanafānī ». *Al Mawqif al- adabī*, « Magazine des cultures arabes et méditerranéennes », Juillet 1997, Volume 27, Damas, pp. 11-15.

JABRA ( Ibrahim Jabra). « Le syndrome de Faust ». *Al-Quantara*, « Magazine des cultures arabes et méditerranéennes », printemps 1997, n°23, Paris, p. 44

KHOURY ( Elias). « Kanafānī et le roman qui rompt le silence ». *Al-Quantara*, « Magazine des cultures arabes et méditerranéennes », printemps 1997, n°23, pp.47-49.

SAID (Edward). « La question palestinienne et le poids de l'interprétation ». *Revue d'études palestiniennes*, n° , pp. 27-34.

SWIDĀN (Sāmī). « Al-riwāya al-filastīniyya min al-ddāḥil : Fi al-mawrūt wa al-mawhūm wa al-maḥfiyyi », automne 1998, *Al-fikr al-ʿarabi*, n°94, pp. 8-29.

**THESES**

BAḤŪRI BINT RAJAB (Rafīqa). *Al-ʿadab al-riwāī ʿinda Ǧassān Kanafānī*. Tunisie, Dar al-Tqaddum lilnašr.

BENSLIMANE SMARI (Hasha). *Samira ʿAZZĀM et la littérature palestinienne contemporaine*. Thèse de troisième cycle, Paris III, 1986.

KERKOUR EL MIAD (Lahcen). *La structure spatiale dans le roman arabe palestinien*. Thèse de troisième cycle, Paris III, 1992.

SAIDI (Mohamed). *Analyse formelle et sémantique de Ma tabaqqā Lakum. Roman de Ǧassān kanafānī*. Thèse de troisième cycle, Paris III, 1986.

## Résumé

Les oeuvres romanesques de Mohammed Dib et de Ġassān Kanafānī véhiculent différentes quêtes qui ont pour objet, l'espace, l'identité, l'affranchissement,..., pour aboutir au sens. Cette quête multiple va de pair avec une théâtralité qui incarne le côté représentatif et dramaturgique du système romanesque.

Notre étude essaie de montrer comment ces thèmes se manifestent dans les deux écritures, et de mettre en évidence les modalités d'une telle rencontre.

The works by Mohammed Dib and Ġassān kanafānī employ different kinds of artistic search as to objects, space, identity, emancipation,..., to translate the sense. This multiple search goes in line with theatricality which embodies representative and dramaturgical aspects of the novels.

This study is an attempt to show how these appear and meet in the two writers' works.

## **Mots-Clés**

Quête - Théâtralité - Déplacement - Gestuelle - Intonation - Espace - Temps -  
Représentation - théâtre - Théâtral - Visualisation - Retour - Scénographie  
Dramaturgie - Scène - Mise en scène - Désarroi - Spectacle - Discours - Polyphonie -  
Dialogisme - Monologue - Dialogue - Songe - Illusion - Écriture - Fuite - Chimère -  
Dépossession - Rêve - Échappatoire - Ambiguïté - Tragique - Folie.