



Hafedh Djedidi

Espaces et claviers de l'expression théâtrale tunisienne¹

L'HISTOIRE DU THEATRE EN TUNISIE a été soumise aux caprices des civilisations qui se sont succédé sur ses terres. Les bien vétustes théâtres antiques de Carthage (au Nord Est), de Dugga (au Nord Ouest) et de Sufeitla (au Sud Ouest) sont témoins de l'enracinement de cet art dans le pays. Le point de choc entre la culture musulmane réfractaire à la représentation et la culture romaine aux portes de Sufeitla, en 647 après J.C., qui disposait alors d'un grand théâtre allait occulter pendant des siècles cette activité artistique. Il faudrait donc attendre un curieux incident survenu au beau milieu du 18^{ème}, vers 1741², pour que cette terre d'Afrique renoue de manière éphémère et anecdotique, et *plus est*, dans la cour des Beys de Tunis, avec le théâtre.

En dehors de cette représentation bien particulière, Ibn Abu Dhiaf, historiographe et chroniqueur des beys de Tunis ne signale aucune autre représentation. Il faut donc attendre un siècle et demi pour commencer à voir défiler, au Théâtre Municipal de

¹ Situation du Théâtre Contemporain dans le monde arabe et musulman. Journée d'études et de débat, le 22 octobre 2002, École des Hautes Études en Sciences Sociales de Paris

² En effet, vers cette date une troupe de comédiens français fut capturée en haute mer par des corsaires tunisiens qui manœuvraient alors pour le compte du Bey de Tunis. Pour leur libération, il leur a fallu jouer deux fois devant le Bey de Tunis Aly Bey : la première pour justifier réellement de leur métier et la deuxième, devant interprète, pour réparer la frayeur occasionnée au Bey et à sa cour par le masque d'Arlequin, lors de la 1^{ère} représentation. En effet, n'étant point habitué au port des masques, Ali Bey vit dans l'accoutrement de ce fameux personnage de la Comedia dell'Arte l'incarnation du démon. Cet événement fut rangé comme tous les faits anodins de la cour et ne laissa aucun impact réel.

Tunis (construit en 1902)³ les premières troupes françaises et italiennes. Mais la première troupe arabe à y jouer fut la *Troupe Égyptienne de Comédie, Chants et Danses (TECCD)*, dirigée alors par Kamel Effendi Morsi qui présenta *l'Amoureux malheureux*⁴. Cette pièce évènement prouve que les tunisiens ne se sont réconciliés avec le théâtre que tardivement, et de toutes les façons bien après les Libanais et les Égyptiens qui furent les premiers à constituer les premiers noyaux à Tunis, à l'instar de Soliman Kardahi et de Zaki Telimat.

Aujourd'hui, le théâtre tunisien, qui a mûri entre temps, a fait, par rapport à ces pionniers, des pas de géant. Cette maturité, il la doit à la deuxième génération de ses enfants, formés dans les écoles françaises, polonaises et allemandes et qui, à leur retour, ont fait, à leur tour, école : Moncef Souissi, Fadhel Jaïbi, Mohamed Idriss, Taoufik Jebali, Ezzeddine Guennoun. Leurs spectacles ont toujours bonne réception dans le monde arabe. En Égypte, comme au Liban et en Syrie où l'on compte les grands festivals de théâtre, les créations tunisiennes sont souvent primées pour leurs qualités esthétiques, l'originalité de leur mise en scène et, parfois, pour l'originalité de leur montage dramaturgique.

Nous nous proposons donc ici de réfléchir sur le champ linguistique et proxémique de l'expression théâtrale tunisienne ainsi que sur sa réception par le large public. Tout en identifiant les principaux agitateurs de la création théâtrale, nous présenterons quelques expériences que nous jugeons assez représentatives des états généraux du théâtre tunisien dans ses trois déploiements : professionnel, amateur et universitaire.

1. Polyphonie du théâtre tunisien

Le théâtre tunisien, comme d'ailleurs ses corollaires algérien et marocain, est un théâtre polyglotte. Si la tradition a consacré depuis les années vingt le recours au double clavier de l'arabe et du dialectal tunisien (réservant traditionnellement le dialectal au registre comique et l'arabe standard - dit al "fos'ha" - au registre tragique), le théâtre contemporain qui ne visite le répertoire classique universel que pour l'adapter à ses convenances fait la part belle au dialectal, tout en recourant occasionnellement au français en tant que troisième clavier. Ce théâtre-là, sans pour autant se réclamer officiellement de la francophonie en terre maghrébine, entend se donner à voir comme autre déploiement possible de l'identité tunisienne, et par là maghrébine, tant dans l'espace national (universitaire) que dans l'espace international.

³ - Le Théâtre de Tunis, une belle bâtisse, style théâtre à l'italienne, bâtie en 1902 par un certain Reaplandy et ouvert au public le 20 novembre 1902.

⁴ - Le spectacle fut donné précisément le 20 novembre 1902.

Mais que pourrait traduire cette polyphonie du théâtre tunisien ? Présuppose-t-elle des espaces de représentation différents les uns des autres ? Les trois outils linguistiques auxquels recourt le théâtre tunisien impliquent-ils, comme on serait tenté de le penser, des réalités géoculturelles et des orientations techniques et esthétiques différentes ? Qui utilise de tel ou tel outil ? Pourquoi ? Et encore, vers quel outil linguistique va la préférence des créateurs tunisiens ?

1.1 L'option du dialectal chez .F Jaïbi et T. Jebali

L'éventail des troupes et des compagnies professionnelles est assez bien fourni. Sur les 90 troupes professionnelles, une dizaine tout au plus fait souvent l'événement théâtral de l'année par ses créations. A ce titre, l'expérience qui nous semble la plus représentative de la maturité de ce secteur reste sans conteste celles de la compagnie *Familia* co-crée par le couple Fadhel Jaïbi et Jalila Baccar et le *Groupe El Teatro* de Taoufik Jebali. Les deux ont en commun le fait qu'ils ont établi domicile dans la Capitale. Voyons d'abord l'expérience de *Familia*.

En réalité, l'œuvre de Fadhel Jaïbi a commencé depuis l'époque du Nouveau Théâtre, c'est à dire pendant les années soixante-dix avec Med Driss, Fadhel Jaziri, Jalila Baccar et Habib Massrouki.

Son théâtre, s'exprimant essentiellement en dialectal avec parfois un recours sporadique au français, le place au cœur même de la modernité qu'il appréhende comme un échange et un dialogue dans le cadre de la mouvance des pensées, des imaginaires et des représentations idéologiques, esthétiques de la condition humaine. Il s'en exprime lui même en ces termes : "*Réfléchir et agir autant que possible avec les outils de réflexion et d'action d'aujourd'hui, c'est-à-dire tenir compte de tous les bouleversements que connaît la planète au niveau de la pensée philosophique et scientifique et des moyens d'interroger le passé, d'explorer l'avenir. Etre constamment dans son temps. Faire fi des réflexes conditionnés, de la vision obtuse des choses. Ne pas revendiquer une entité unique et exclusive, savoir être pluriel, se dresser contre les radicalismes et les extrémismes.*"⁵

Dans cette œuvre, on ne saurait taire le rôle important que joue Jalila Baccar dont la complicité avec Jaïbi est indiscutable. Actrice aux registres époustouflants, mais aussi dramaturge (*A la Recherche de Aïda ; Junun*), elle fait souffler sur ses spectacles un vent de "feu et de glace" jusque là inégalé et qui montre qu'elle imprègne tous ses spectacles d'une sensibilité et d'une intelligence d'artiste illuminée.

⁵ - Hamdi Hmaidî, *Familia* de Fadhel Jaïbi, *le charme discret du troisième âge*, p.5. La Presse Magazine n°292, mai 1993.

Installé dans la Capitale, tournant plus à l'extérieur qu'à l'intérieur du pays, hormis quelques passages dans les grandes villes qui disposent d'un grand théâtre, le groupe *Familia* est un théâtre de la cité, mais non un théâtre bourgeois. C'est un théâtre citadin en ceci que les modèles de ses personnages, tous ses personnages, sont recrutés dans le monde urbain et ce qu'il secrète comme déboires, frustrations, travers et perversions.

Dans l'œuvre de Jaïbi, la cité n'a jamais été autant mise à nu que dans *Soirée particulière*. Lors de la représentation de ce spectacle, la scène du Théâtre Municipal de Tunis, du Théâtre de plein air de Hammamet, pour ne citer que ceux-là, sont transformées en arène où la cité, déléguant l'expression primitive de ses pulsions fauves (dans un lexique dialectal qui cherche, par moment, dans les explosions obscènes et vulgaires des personnages à lui renvoyer sa propre obscénité) se libère de tous ses démons, étale son animalité à grands coups de becs et de griffes, déchirant ainsi le voile d'une humanité viciée.

A travers l'autopsie vivante qu'il fait de la pléiade des personnages qui forment son théâtre (*Comedia; familia; Soirée particulière; Les amoureux du Café désert* et tout récemment *Junun*, très remarqué à Avignon (juillet 2002) et à Limoges (octobre 2002), c'est en fait la société urbaine qui est ainsi disséquée. Sa socialité est mise à rude épreuve dans la mesure où elle est sommée de gommer son maquillage, de raconter ses affres et d'étaler ses dessous sordides. Dès lors, le choix de la langue est résolu. A ces personnages inspirés du quotidien de la cité où les mutations sont rapides et imprévisibles, il faut prêter cette langue dans laquelle les tunisiens expriment et libèrent leurs pulsions, c'est à dire le dialectal, autrement dit ce patchwork où le berbère, le turque, l'italien, le français font bon ménage avec un arabe approximatif et relâché et dont la rhétorique, dans un mélange à la limite du surréalisme, mêle les registres du gastronomique, du sacré et de l'obscène. A ce titre, il faudrait peut-être signaler que de tous les dialectes de la région, le dialectal tunisien, quand il n'est soumis à aucune bienséance, reste le plus tendancieux.

Dans l'expérience de Taoufik Jebali, fondateur du *Groupe El-Teatro* on saisit plus nettement ce que le dialectal tunisien a de redoutable : son lexique à la polysémie fortement tendancieuse. On imagine dès lors la marge de manœuvre offerte à Taoufik Jebali, acteur et metteur en scène mais aussi parolier des temps modernes avec un côté un tantinet saltimbanque et "voyou" pour bazarder tous les tabous et suggérer ces registres et en tirer le maximum d'expressivité, voire même de théâtralité.

L'expérience de la compagnie *El Teatro* de Taoufik Jebali, sans se démarquer totalement de celle de Jaïbi, quant à l'usage du

dialectal, creuse dans d'autres voies et multiplie les expériences. En rupture tantôt partielle, tantôt totale avec les structures traditionnelles et les conventions du genre, *El Téatro*⁶, va avoir un répertoire des plus diversifiés : spectacle à fable construite comme *Mémoires d'un dinosaure* (1997-88), spectacle statique bâti sur les ressources du langage avec *Klem Ellil (Paroles de nuit)*, spectacle-provocation, comme *Femtella* (1992), monté dans l'esprit d' *En Attendant Godot* avec le délire langagier en moins, spectacle fortement audiovisuel avec marginalisation de l'acteur dans *Al-Majnoun (Le Fou)*, et spectacle syncrétique avec *Contre X*, où le gestuel et la parole vont exprimer tout ce qui tombe sous la chape des tabous.

Dans Majnoun, qui, pourtant, se réclame d'un texte d'auteur (de Khalil Gibrane), Taoufik Jebali, émonde de façon frappante la part du texte, et ce au profit de l'expression du corps. Dans ce spectacle, il donne l'impression d'absentéiser à dessein la part de l'interprétation.

Unité du style et diversité des formes du "spectaculaire" : voici donc ce qui caractérise en propre le parcours paradoxal d'un Jebali hier grand parolier, aujourd'hui beaucoup plus soucieux de donner à voir que de donner à "voir et entendre" en même temps.

Qui pourrait nier que ce dialoguiste qui paradoxalement fait tout dans ses derniers spectacles pour évacuer le langage a été pour quelque chose dans la désacralisation de la scène ? De *Klem Ellil* (10 épisodes de 1989 à 1995) à *Contre X* le mot, le langage va s'acoquiner jusqu'à faire la part belle au scatologique, voire à l'excrémentiel. De l'allusion au cru, le saut a été franchi et Taoufik Jebali peut s'enorgueillir d'avoir ainsi participé à la libéralisation de la scène restée très longtemps pudique, fait œuvre de pionnier, même si cette option continue, à ce jour, de déranger les esprits puritains.

Sa dernière production *Louçouss baghdad (Les Voleurs de Bagdad)* qui prolonge en une certaine manière la série de *Klam ellil*, pourrait désormais être citée comme un modèle dans le genre. La part du tendancieux et du grivois passant par le jeu de mots contamine jusqu'à la gestuelle et au mouvement sur scène. La parole chevauche des situations dramatiques où l'on glisse facilement, grâce aux acrobaties langagières du duo T.Jebali et Taoufik Al-Ayeb d'un registre à l'autre pour donner souvent dans le tendancieux, voire franchement dans le grivois.

Il faudra rajouter maintenant aux deux expériences précitées celle de Ezzeddine Guenoun de l'Espace Al-Hamra, qui est en fait assez représentative des tendances remarquées chez les

⁶ - Principales créations : *Mémoires d'un dinosaure* (1987-88), *Présent par procuration* (1988-89), *Klem Ellil* (10 épisodes de 1989 -95), *Femtella* 1992, *Weïllon* 1993-94, *Othello* 1998.

troupes professionnelles où l'usage du dialectal est systématique. A cette hégémonie du dialectal dit « beldi » littéralement, de la cité) s'ajoutent deux sous registres dont finalement les nuances ne sont pas toujours très pertinentes, à savoir le dialectal des milieux paysans dit « bédoui » et le dialectal dit « jridi » en référence au Djérid, région du sud-ouest tunisien qui a fait la fortune du théâtre de Gafsa avec Abdelkader Mokdad (acteur et metteur en scène très apprécié par le public tunisien depuis *Hamma jridi*, pièce diffusée des dizaines de fois par la télévision tunisienne).

Il faut dire aussi que cette hégémonie du dialectal dans les spectacles de théâtre prolonge en fait une longue tradition de la présence du dialectal dans les arts populaires comme l'art du conteur et le spectacle du poète *lazzam*⁷ (sorte de barde dont l'art avoisine un peu une forme de théâtre poétique).

1.2 L'arabe, un clavier linguistique assez complexe.

Les statistiques de ces dernières années montrent que le taux du recours à l'arabe autant par les Professionnels que par les Amateurs est sensiblement le même dans les deux secteurs. Cependant, autant pour l'un que pour l'autre secteur, l'usage de l'arabe dans le théâtre pour enfants est quasi systématique. Il constitue en fait la règle et le dialectal l'exception. Les statistiques sont assez significatives. Ainsi sur les 193 spectacles s'exprimant en arabe, produits dans la période située entre 1995 et 2000, 126 spectacles s'adressent aux enfants et seulement 67 aux jeunes et aux adultes, contre 395 spectacles, pour la même période, s'exprimant en dialectal. Nos statistiques pour la dernière saison situent l'usage de l'arabe toujours presque dans la même fréquence pour ne pas dire que sensiblement la fréquence du dialectal est en train d'augmenter. Mais de manière générale, les Amateurs s'aventurent beaucoup plus que les Professionnels, parce qu'en fait le recours à l'arabe traduit des soucis identitaires, voire idéologiques qui s'observent rarement chez les professionnels. Sur un autre plan la prédilection pour le dialectal, tant chez les Amateurs que chez les Professionnels trahit l'histoire d'une rupture ou d'une rencontre qui a du mal à s'établir et dont souffre la scène culturelle et artistique du pays. Les hommes de théâtre tunisiens n'établissent en fait aucun rapport notable avec les écrivains. Ils sont très souvent leurs propres auteurs. Leurs textes naissent de traduction ou d'adaptation d'auteurs étrangers, rarement - si non jamais - tunisiens. L'avortement d'une adaptation d'un texte de Mahmoud Messaadi, doyen des romanciers tunisiens, par le

⁷ - Cf l'étude exhaustive de Belgacem N'ciri sur la question : *Le spectacle du lazzam*, in Dirassat Massrahia, revue de l'Institut Supérieur d'Art dramatique, 1992.

Théâtre National *Hadatha Abu Hurayra qal*⁸, et ce, dès la première, constitue un bon exemple du mauvais ménage entre écrivains et metteurs en scène tunisiens.

Il arrive cependant que l'on regarde du côté des voisins algériens dont certains textes ont fait l'objet d'une mise en scène par des tunisiens. On peut citer, à titre d'exemple, *le Cadavre encerlé* qui fut monté en 1993 par le Théâtre National dans une mise en scène signée par Ridha Drira.

Quoique très prisé dans les films et les feuilletons, l'arabe, en tant qu'outil d'expression au théâtre, reste boudé par le large public. Les spectacles s'exprimant en arabe et dont la facture générale reste classique arrivent difficilement, en effet, à établir un dialogue avec le large public. Pour ce dernier, ces spectacles n'ont aucune incidence sur sa réalité du fait que l'arabe reste la langue qu'il écrit, de temps en temps, mais qu'il ne parle jamais. Ce n'est pas dans cette langue qu'il rêve, qu'il exprime ses sentiments et ses pulsions. Il sait qu'en dehors du contexte religieux, elle reste pour lui langue de bois, langue *fik'bi*. Et si, pour la frange des lettrés, l'arabe passe mieux à la Télé qu'au Théâtre, dès qu'il s'agit, par exemple, de feuilletons historiques, c'est parce que de facto, la Télévision établit cette distanciation entre la fiction et la réalité.

Au théâtre, l'arabe pose un réel problème de vraisemblance, or l'on sait combien la vraisemblance est névralgique au théâtre parce que c'est elle qui assure l'illusion théâtrale nécessaire au fonctionnement du plaisir. Le tunisien qui parle l'arabe sur scène produit immédiatement un effet de distanciation du fait que ce n'est pas dans cette langue qu'il a l'habitude d'exprimer l'essentiel de ses émotions.

1.3 Le français, le parent pauvre.

Avec une trentaine de spectacles sur six ans, donc une moyenne de 5 spectacles par an, le français est vraiment le parent pauvre du théâtre tunisien. Son véritable vivier reste exclusivement l'université. En l'an 2000, année où le taux de la création théâtrale enregistra une hausse importante à même de rivaliser avec les créations du secteur des Amateurs il y eut : 32 spectacles dont les outils se répartissent comme suit : 16 en dialectal, 10 en arabe, 4 en français et 2 sans paroles. Sur les 4 spectacles s'exprimant en français, trois ont été réalisés dans des ateliers opérant dans des institutions universitaires (Instituts et Facultés), très souvent avec des étudiants inscrits en maîtrise de français. La diffusion, contrairement au Théâtre Amateur et professionnel reste limitée à

⁸ - *Hadatha Abu Hurayra qal* sera donné au public après que le metteur en scène, Mohamed Driss a opéré un déplacement dans l'univers d'un poète mystique du nom de Omar Al-Khayam et changé le titre du spectacle « H 'adith ».

l'espace universitaire avec une ouverture lors du Festival annuel du Théâtre universitaire, organisé hors de l'enceinte universitaire.

Avec le théâtre universitaire, il faut citer quelques expériences sporadiques à mettre sur le compte du théâtre amateur comme celle de L'Association de la Jeunesse Théâtrale de Hammam-Sousse (Troupe créée en 1958) dont la version française des spectacles produits depuis 1999, lui a permis de se représenter à l'étranger (France, Belgique, Roumanie, Espagne Maroc, Libye, etc.). Il faut citer aussi l'expérience variée de l'Atelier de Théâtre de Tunis (Troupe constituée essentiellement par des français résidents en Tunisie et créée en 1977). Cette troupe a à son actif 28 créations en français signées par Aberto Canova qui choisit ses pièces dans le répertoire francophone.

2. Les espaces de représentation

L'Histoire du théâtre tunisien qui se prépare à fêter son premier siècle aurait en fait traversé tous les espaces : du hangar au théâtre italien, aux vieux théâtres de plein air de Carthage et de Dougga, en passant par d'autres espaces insoupçonnés reconvertis en théâtre de fortune comme les huileries, les anciennes églises et jusqu'à la Cathédrale de Carthage. Il aura même connu en plines années soixante, les tréteaux des premiers festivals d'été dressés dans les cours des Ribats (kasaba ou forteresses de l'époque aghlabide).

Le paysage qu'offraient jusqu'aux années quatre-vingt les espaces de représentation était assez bigarré. A la pléiade, en nombre encore insuffisant, des espaces conventionnels (théâtres antiques, salles de théâtre et salles de spectacles intégrées aux centres culturels) s'est ajouté, fort heureusement, depuis, quelques nouvelles salles privées dont on peut citer :

* le Théâtre El-Hamra, petit théâtre de quartier assez pittoresque appartenant au Théâtre Organique (Ezzeddine Guennoun), (Bab Dzira, à l'entrée de la Médina).

* Espace El Teatro : de construction assez récente et incorporé dans le complexe hôtelier d'El-Mechtel (Hors de l'enceinte de la Médina entre bab Assal et Bab El-Khadra) .

* Espace Etoile du Nord de Nouredine Al-Ati : ancien hangar aménagé en salle de représentation avec espaces d'accueil et de rencontres (Centre ville, à proximité de la Gare de Tunis et donc pas loin de Bab-b'har). Cette configuration proxémique avec au centre le Théâtre municipal de Tunis, édifice géré par une institution étatique et des théâtres périphériques, est assez signifiante dans la mesure où elle donne la lecture suivante : la cité, finalement policée, met à la périphérie les espaces dont elle ne contrôle pas l'usage.

En dehors de ces espaces concentrés dans la Capitale et dans les trois grandes villes de l'intérieur du pays (Hammamet - Théâtre de plein air - Sousse et Sfax) le reste des villes ne disposent pas de véritables théâtres. Les représentations se font dans des salles de spectacles, anciennement appelés salles de fête et dont les caractéristiques ne répondent pas aux normes de la représentation théâtrale. Très mal équipées et sans plafonds techniques, ces salles sont en fait des lieux de souffrances pour les troupes tant amateurs que professionnels qui sont très souvent amenées à changer, à la dernière minute, leur scénographie, qu'ils plient ainsi aux caractéristiques des scènes de ces salles qu'abritent aujourd'hui les Maisons de la culture.

Il est vrai que certaines expériences théâtrales ont cherché à investir des lieux de représentations dans un esprit expérimental, comme ce fut le cas avec l'équipe du Nouveau Théâtre, notamment dans son fameux spectacle *Arab* (1978). Fadhel Jaïbi qui fut le metteur en scène de ce spectacle a cherché à faire éclater l'espace dramatique de la fable en investissant toutes les ouvertures de la Nef de la Cathédrale de Carthage. Ce spectacle qui constitue avec *Premières Pluies* un véritable morceau d'anthologie du théâtre tunisien a fait l'objet d'une adaptation au cinéma signé toujours par Fadhel Jaïbi.

Il faut signaler que Fadhel Jaïbi, qui s'accommode très mal des petits espaces de représentation, ne se représente en fait que dans la Capitale, et qui plus est au Théâtre Municipal où il organise des cycles. Et s'il lui arrive de tourner, il a très vite fait de boucler sa tournée en passant par Sousse, Hammamet, Sfax, Kairouan, et parfois Médenine. Boudant la Télévision pour des raisons d'ordre esthétique, en dehors de ces villes, le reste du pays n'a pas l'occasion de voir ses spectacles, ce qui fait de son théâtre un théâtre d'élite mais un théâtre qui se veut universel. Il s'en explique lui-même : « *L'Occident aime bien nous cantonner dans nos archaïsmes, dans notre "indigénisme". Être moderne pour nous, c'est savoir dire qu'on est citoyens du monde, faire un art qui ne soit pas confiné dans les couleurs et les saveurs du Sud. Il est suspect de se confiner dans ce que d'aucuns appellent notre différence. Moi, je revendique autant ma différence que mon universalité. Mon théâtre est une pierre à l'édifice du théâtre universel...* »⁹.

Son groupe *Familia* est l'une des compagnies de théâtre privé tunisien qui s'exporte le plus. Ses derniers spectacles : *Junun*, *Le Retour de Aïda* ont été invités dans plusieurs pays arabes et occidentaux avec un passage obligé et fort remarqué, pour *Junun*, par le Festival d'Avignon et celui des Francophonies de Limoges, comme cela a été dit précédemment.

⁹ Hamdi Hmaidî, *Familia* de Fadhel Jaïbi, *le charme discret du troisième âge*, p.5. La Presse Magazine n°292, mai 1993.

Toujours dans le même ordre d'idée, nous voudrions citer deux autres exemples assez édifiants quant à l'exploitation des espaces de représentations.

Notre premier exemple, c'est l'expérience pionnière que nous fournit l'ancien compagnon de route de Fadhel Jaibi, Fadhel Jaziri dans l'adaptation, « théâtralisante » en somme, qu'il a fait des spectacles d'origine maraboutique comme *la Nouba* et la *badb'ra*. En effet, Fadhel Jaziri a arraché ces deux manifestations rituelles à leur espace conventionnel en faisant éclater leur première configuration proxémique, celle de la *bilqa* pour la modifier à loisir en fonction des espaces qu'on lui offrait. La dernière représentation donnée en novembre 2005 à la Kobba de Sousse, une ancienne résidence de wali¹⁰ beylical avec un patio de forme carrée, a exigé un aménagement de l'espace de manière à ce que le public multiplie, autour de l'espace carré-oval réservé à l'orchestre, les cercles concentriques autour des choreutes assis, non plus sur des paillasons, comme le veut la tradition, mais sur des petits bancs.

Le deuxième exemple nous l'empruntons au *Théâtre organique* d'Ezzeddine Guennoun. Exploitant une petite salle dite Espace Al-Hamra, E. Guennon n'a pas hésité lors de la préparation de l'un de ses spectacles « Feuilles d'automne » à modifier jusqu'à la maçonnerie de la scène pour les besoins du spectacle, en recréant sur scène une coupe réaliste de maison en ruines. Ce travail de modification de la scène, en vue de recréer un décor mimétique qui joue sur les implications esthético-interprétatives de cet encodage de l'espace de la représentation, participe d'une perception particulière du fait théâtral dans la cité.

Le troisième exemple, nous le devons à Ridha Boukadida, enseignant à l'ISAD mais aussi comédien et metteur en scène. Il a tenté en Août 1992 une expérience unique, à ce jour, dans son genre. Elle a consisté en une adaptation d'un mythe local (Omm Essghaar¹¹), joué à la manière d'une procession qui a couvert, de nuit, tout l'espace du village de Kalaâ Sghira (à 140 kms de Tunis), avec des séquences dramatisées jouées soit sur les toits des maisons, soit dans les grandes places du village, faisant ainsi des villageois, des acteurs malgré eux de ce mythe.

Cette expérience qui comporte un aspect *festif* se rapproche de certaines expériences qui relèvent de ce qu'on a appelé, pendant les années soixante-dix, « al-massrah al-ihitfali » (intégralement,

¹⁰ Titre correspondant aujourd'hui à celui de préfet. On dit aussi gouverneur. Par ailleurs, cet ancien lieu de gouvernance est aujourd'hui transformé en musée des métiers traditionnels.

¹¹ Sorte d'oiseau mythique, proche des effraies qui se nourrirait, d'après la légende, du sang des nouveaux nés.

théâtre festif), notamment marocaines, fort théorisé par le critique et théâtrologue marocain Abdelhamid Berrchid.

Conclusion

Le théâtre tunisien vit donc cette triple relation au dialectal, à l'arabe et sporadiquement au français qu'il lui arrive de faire cohabiter dans certains spectacles de renom, signés par ses figures les plus représentatives, comme une donnée identitaire sans complexes. Et s'il recourt parfois à ce mariage, ce n'est point là une reproduction inconsciente du parler quotidien qui mélange parfois les trois registres, mais plutôt un souci de tirer le maximum d'expressivité et d'effet de théâtralité. Les exemples les plus représentatifs sont « Soirée particulière », « Feuilles d'automne », et dans notre propre répertoire « Forum des femmes ».

Le Théâtre tunisien, dont la maturité et les performances sont reconnues par les spécialistes du monde maghrébin et arabe, continue de temps en temps à travailler sur les espaces de représentation en dehors des espaces conventionnels.

Hafedh Djedidi¹²(Université de Sousse)

Bibliographie

- AZIZA Mohamed, *Regards sur le théâtre arabe contemporain*, MTE, 1970.
- CHARFEDDINE Moncef, *Histoire du théâtre tunisien*, Tunis, 1972.
- BEN HALIMA Hamadi, *Un demi siècle de théâtre arabe en Tunisie (1907-1957)*, P.U.T : Tunis, 1970.
- MESSAOUD DRISS Mohamed, *Etudes en histoire du théâtre tunisien*, de 1881 à 1956, Ed. Sahar, Tunis, 1992
- Etudes théâtrales*, revue de l'Isad, Tunis, n. 6-7, Mars 1996
- Bibliographie analytique du théâtre tunisien*, Ministère de la Culture, Tunis, 1995.

¹² Professeur à l'Université de Sousse, metteur en scène, auteur de plusieurs livres sur le théâtre dont *Dramaturgies et mises en spectacle*, ed. Dar el Mizen : Tunis, et *Le théâtre tunisien dans tous ses états*.