



L'espace non figuratif dans la scène théâtrale tunisienne contemporaine : approche plastique

Jinène Sfar

► To cite this version:

Jinène Sfar. L'espace non figuratif dans la scène théâtrale tunisienne contemporaine : approche plastique. Musique, musicologie et arts de la scène. Université Paul Valéry - Montpellier III, 2015. Français. <NNT : 2015MON30023>. <tel-01244064>

HAL Id: tel-01244064

<https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01244064>

Submitted on 15 Dec 2015

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

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

THÈSE

Pour obtenir le grade de
Docteur

Délivré par **L'UNIVERSITÉ EUROPÉENNE DE
MONTPELLIER III
UNIVERSITÉ PAUL VALÉRY**

Préparée au sein de l'école doctorale 58
Et de l'unité de recherche EA 4209 – RIRRA 21

Spécialité : Études théâtrales

**EN COTUTELLE AVEC
L'UNIVERSITÉ DE TUNIS, TUNISIE
L'INSTITUT SUPERIEUR DES BEAUX ARTS DE
TUNIS**

Spécialité : Science et technique des arts

Présentée par **Jinène SFAR**

**L'ESPACE NON FIGURATIF DANS LA
SCÈNE THÉÂTRALE TUNISIENNE
CONTEMPORAINE. APPROCHE
PLASTIQUE.**

**Sous la direction de Monsieur le Professeur
Didier PLASSARD et Monsieur le Professeur Hafedh
DJEDIDI**

Soutenue publiquement le 30 mars 2015 devant le jury composé de :

Président du jury : M. Amos FERGOMBE, professeur, Université d'Artois, rapporteur.

M. Didier PLASSARD, Professeur, Université de Paul Valéry de Montpellier codirecteur de la thèse.

M. Hafedh DJEDIDI, Professeur, Université de Tunis, codirecteur de la thèse.

M. Lassaad JAMOSSI, Maître de conférences HDR, Université de Tunis, rapporteur.

**Délivré par L'UNIVERSITÉ EUROPÉENNE DE MONTPELLIER III
UNIVERSITÉ PAUL VALÉRY
Préparée au sein de l'école doctorale 58
Et de l'unité de recherche EA 4209 – RIRRA 21
Spécialité : Études théâtrales
EN COTUTELLE AVEC
L'UNIVERSITÉ DE TUNIS, TUNISIE
L'INSTITUT SUPERIEUR DES BEAUX ARTS DE TUNIS
Spécialité : Science et technique des arts**

Présentée par Jinène SFAR

**L'ESPACE NON FIGURATIF DANS LA
SCÈNE THÉÂTRALE TUNISIENNE
CONTEMPORAINE. APPROCHE
PLASTIQUE.**

**Sous la direction de MM les Professeurs :
Didier PLASSARD et Hafedh DJEDIDI**

Soutenue publiquement le 30 mars 2015 devant le jury composé de :

Président du jury : M. Amos FERGOMBE, professeur, Université d'Artois, rapporteur.

M. Didier PLASSARD, Professeur, Université de Paul Valéry de Montpellier codirecteur de la thèse.

M. Hafedh DJEDIDI, Professeur, Université de Tunis, codirecteur de la thèse.

M. Lassaad JAMOSSI, Maître de conférences HDR, Université de Tunis, rapporteur.

Titre :

L'ESPACE NON FIGURATIF DANS LA SCÈNE THÉÂTRALE TUNISENNE CONTEMPORAINE. APPROCHE PLASTIQUE.

Le mot clés :

Théâtre tunisien, abstraction, image scénique, espace scénique, scénographie, Fadhel Jaïbi, Toufik Jébali, Noureddine Ouerghi, Hafedh Djedidi, Noureddine Ouerghi, Hassen Mouadhen, Mouhamed Driss

Résumé

Avec les avant-gardistes, la scène théâtrale occidentale a rompu avec l'image scénique figurative et l'illusion d'un espace présent qui représente un temps. En Tunisie, le théâtre, art implanté au début du XX^e siècle (ce qui coïncide avec la naissance de l'art contemporain), a eu recours au départ à des dispositifs scéniques figuratifs imitant le quotidien tunisien. Mais dès les années soixante, le regard du metteur en scène tunisien, ayant côtoyé de près celui du plasticien, commence la recherche de sa propre voie esthétique avec l'emprunt d'un héritage oriental précolonial et plus généralement d'un ailleurs. L'image scénique abandonne la représentation figurative depuis Ben Ayed (à la fin de son parcours artistique) et devient, depuis, un lieu de recherche et d'expérimentation : d'un espace figuratif narratif vers un espace abstrait. En effet, les conditions d'échange et d'interaction entre les arts de la scène se traduisent dans l'image scénique tunisienne contemporaine et évoluent de plus en plus, aussi bien sur le fond que sur la forme.

À partir d'un corpus de spectacles contemporains, allant du Théâtre National et du Théâtre de la terre, en passant par Elteatro et Familia Production, jusqu'à l'expérience du Centre National des Arts de la Marionnette et du théâtre amateur, nous examinons la présence de l'interaction entre les arts et la transcréation entre les différentes formes d'expression artistique. Des procédés technologiques, des médiums innovants, ou encore l'influence de formes théâtrales orientales, permettent aux metteurs en scène d'« écrire » sur scène et au public de lire et de ré-imaginer le monde avec ses visions multiples.

Titre en anglais:

The non-representational space in contemporary Tunisian theater scene. Plastic reading

Summary

With avant-garde artists, the Western theatrical scene broke with figurative scenic image and the illusion of a current space that representing a certain period of time. In Tunisia, theater, an art that appeared in the early twentieth century (which coincided with the birth of contemporary art), initially resorted to figurative stage devices that represent the Tunisian daily life. But, since the sixties, the Tunisian director who had similar experience to the plastic artist, starts searching his own aesthetic way while borrowing an oriental, precolonial, and foreign heritage.

The scenic images have given up its figurative representation since Ben Ayed (at the end of his artistic career) and have become a place of research and experimentation: from a narrative and figurative space to an abstract space. Indeed, the conditions of exchange and interaction between theatrical arts are reflected in contemporary Tunisian scenic image and are continuous development, in substance as well as in form.

Starting from a body of contemporary performances, through the National Theatre and the Theatre of the earth, then Elteatro, and Familia Production, until the experience of the National Puppetry Arts Center and amateur theater, we can notice the presence of an interaction between the arts. We also examine a certain transcreation between the various forms of artistic expression. Another point is that Technological processes, innovative mediums, and the influence of Eastern theatrical forms, allow directors to "write" on stage and the public to read and re-imagine the world with its multiple visions

Pour Wided, Jabeur et Joffrey.

Remerciements

Qu'il me soit donc permis, en premier lieu, d'exprimer ma dette envers le professeur Didier Plassard et le professeur Hafedh Djedidi d'avoir accepté de diriger cette recherche. De par leur présence et leurs conseils, ils m'ont accompagnée, nourrie et ont rendu possible l'élaboration d'un travail de plusieurs années dont l'aboutissement est aujourd'hui la présentation de cette thèse.

Ma vive reconnaissance s'adresse aussi tout naturellement à monsieur Plassard, à qui je dois l'évolution de ma recherche dans cette discipline. Ses enseignements, ses remarques, mais aussi sa grande disponibilité et son écoute toujours attentive et bienveillante, ont été des biens précieux qui m'ont permis de mener cette thèse à bien, malgré toutes les difficultés rencontrées.

Je voudrais remercier également le professeur Hafedh Djedidi à qui je dois mon initiation à la recherche et ma formation dans les arts visuels. Ses conseils lucides, sa compréhension et son aide bibliographique depuis mes années d'études en master, m'ont beaucoup aidée à mener à bien cette recherche.

Je ne remercierai jamais assez Jabeur et Wided Sfar, Joffrey Ribeiro qui se sont montrés présents chaque fois que le moral n'y était pas. Sans leur concours, il m'aurait été impossible de conclure ce travail.

Dans cette aventure, qui a parfois des airs de traversée solitaire, Joffrey, l'homme cher à mon cœur, s'est révélé un compagnon de route et un soutien inégalable. Cette thèse lui doit beaucoup plus qu'il ne peut l'imaginer. Que ma plus profonde gratitude lui soit ici témoignée.

Je ne remercierai jamais assez tous ceux qui m'ont aidée à finir cette étude.

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION	15
PREMIÈRE PARTIE -ABSTRACTION ET FIGURATION DANS L'ESPACE CULTUREL TUNISIEN ; HERITAGE ET ADAPTATION.....	41
Présentation	41
Chapitre I : Portrait d'un héritage et adoption esthétique	45
1-L'espace « scénique » sous sa forme traditionnelle jusqu'à la fin de la période coloniale ...	48
1-1- <i>Al-Hadhra</i> entre espace conventionnel et non conventionnel.....	48
1-1-1- La forme géométrique dans l'espace traditionnel d' <i>Al-Hadhra</i> :	52
1-1-2- Le cercle : espace de continuité et de récréation	54
1-2-L'espace narratif du spectacle <i>Fdaoui</i>	55
1-2-1- Un spectacle interactif	57
1-3- La scène théâtrale à ses débuts : un espace rêvé ?	58
1-3-1- Une période d'adaptation.....	59
2- Les traditions picturales jusqu'à l'indépendance, de l'abstraction à la figuration	65
2-1- Du graphisme berbère à la peinture sous verre populaire.....	65
2-2 - Implantation du chevalet sous la colonisation :	75
Figure 25 Turki Yahia, Vue de village, 1926	82
Figure 34 Jalel Ben Abdalah, Complicité, 1970	88
Chapitre II : Paysage de l'esthétique moderne (postcoloniale) dans l'espace scénique et les arts plastiques	90
1- Une esthétique scénique entre modernité et privatisation.....	90
1-1-La vision contre l'illusion dans l'espace de Ben Ayed	92
1-2-La privatisation à la quête de l'originalité	100
2-Abstraction et art national : intégration et identification.....	106
2-1-La recherche d'une esthétique nationale derrière une motivation politique	107
1-2-Identité : Abstraction et figuration	112
Conclusion partielle.....	121
DEUXIÈME PARTIE-LES EMPRUNTS À L'ESTHÉTIQUE ORIENTALE	128
Présentation	128
Chapitre I: Réel et irréel dans <i>Parle !</i> de Mohamed Driss	132
1- Un langage sensoriel matérialisant l'espace oriental.....	136
2-Des paroles imagées dans un espace voyageur	143
Chapitre II: L'esthétique extrême-orientale dans <i>Mourir d'aimer</i> , de Hassan Mouadhen	157

1- L'espace géométrique : entre dépassement et renouvellement esthétique.....	160
2-Des signes du Kabuki.....	163
Conclusion partielle.....	172
TROISIÈME PARTIE-ESPACE À RECONSTRUIRE, ESPACE À IMAGINER.....	184
Présentation.....	184
Chapitre I : Espace à ré-imaginer / espace détruit dans : Tragédie des coqs et Sabots des épis de Noureddine Ouerghi.....	188
1-Le pont de Mostar : lieu métamorphique, entre destruction et reconstruction.....	192
1-1-Un espace pour s'échapper.....	193
1-2- Un lieu miné :.....	197
1-3-À la conquête d'un espace « kafkaïen ».....	203
2-Sabots des épis ; un lieu de terreur entre deux univers.....	207
2-1- Un espace en quête du sens.....	208
2-2- Écroulement et impuissance.....	215
Chapitre II : Un lieu à remplir dans <i>Jounoun</i> et <i>Corps otages</i> de Fadhel Jaibi.....	220
1-La folie dans l'espace irrationnel de <i>Jounoun</i>	222
1-1-De l'esthétique Wilsonienne.....	223
1-2-D'un lieu hybride vers un autre chaotique.....	230
2-Le formalisme dans <i>Corps otages</i> , Khamoun.....	235
2-1Le cadrage de Rothko.....	237
2-2-Du minimalisme.....	243
Conclusion partielle.....	248
QUATRIÈME PARTIE-SYMBIOSE DES NOUVELLES TECHNOLOGIES SUR LA SCÈNE TUNISIENNE CONTEMPORAINE.....	256
Présentation.....	256
Chapitre I : Fausse présence et espace projeté dans <i>le Fou</i> de Toufik Jébali.....	261
1- Le corps numérique ou la décomposition d'un personnage philosophique.....	266
1- Un espace esthétique dialectique: la mise en image de la conscience du <i>Fou</i>	279
Chapitre II : L'alternance des espaces mutilés dans <i>Destins de femmes</i> de Hafedh Djedidi.....	294
1-Allusion et reconstruction d'un espace morcelé.....	296
2-Images hybrides et "extériorisation" de la scène.....	307
Conclusion partielle.....	320
CONCLUSION GENERALE.....	327
ANNEX.....	343

LISTE DES ILLUSTRATIONS	355
BIBLIOGRAPHIE.....	359

« De Giotto à Courbet, la principale tâche du peintre a consisté à creuser sur une surface plane l'illusion d'un espace tridimensionnel. On regardait à travers cette surface comme on regarde la scène par-delà le proscenium. Le modernisme a progressivement rétréci cette scène jusqu'à ce que l'arrière-plan se confonde maintenant avec le rideau-rideau qui est tout ce qu'il reste au peintre pour travailler¹ »

Clément GREENBERG, *Abstraction, figuration et ainsi de suite...*

¹ Clément GREENBERG, *Art et Culture, Abstraction, figuration et ainsi de suite*, Essais critiques, 1954, p. 150.

INTRODUCTION

Le théâtre est l'une des formes artistiques qui possèdent la faculté puissante de développer, de transformer et de transporter l'âme. Il est l'art d'expression incontournable qui traduit la pensée, son évolution et son existence. Quand le théâtre se joue, il s'inscrit dans un espace, devient visible et marque la mémoire du spectateur. Des paroles, des couleurs, des ombres, des valeurs, des lignes et des points en mouvement, tous surgissent du noir et concrétisent des tableaux, chimie des images scéniques.

Hormis sa fonction dramatique et narrative, l'espace scénique est porteur d'images mobiles, de sens, de symboles, de connotations, de dénnotations, de notions, de tout un langage plastique. Il fait appel à l'imaginaire du spectateur, lui transmet des messages ou l'emporte dans une fiction. L'espace scénique a toujours été l'expression d'une vision, d'une civilisation et le miroir d'une culture, qu'il soit un espace destiné aux cérémonies culturelles, un divertissement, un espace de jeu réservé aux acteurs pour la représentation d'une pièce, un espace narratif, etc. À ce titre, l'espace de représentation évoque la vision du monde, sa représentation mentale et spatiale.

Cet art de représentation, créateur d'images, donne à voir des images faites de l'instant, du vivant. Toute forme de spectacle se traduit par des « codes », des symboles dont l'évolution de l'esthétique est en rapport avec le changement du monde, et trouve souvent sa justification dans l'évolution de l'état de la société. Par conséquent, des codes disparaissent, d'autres évoluent ou apparaissent.

Si nous considérons la scène théâtrale en tant qu'espace figuratif dans la tradition occidentale, depuis la Renaissance italienne, nous remarquons une large évolution du langage esthétique qui continue à connaître des mutations. Par définition, la scène est l'espace propice aux détournements des fonctions conventionnelles d'outils ou de techniques. De plus, qui dit mise en scène dit scénographie, esthétique de l'espace. Le corps, l'objet, l'espace œuvrent à

l'établissement d'un large « langage² », conduisant le spectateur à projeter sur l'espace réel une part d'imaginaire et à entrer dans la fiction.

Depuis l'époque du modernisme, et avec la contribution de l'évolution des arts plastiques, l'image scénique, en tant que composition, a connu des mutations radicales. Par exemple, aujourd'hui, le texte écrit n'est plus l'élément dominant dans la représentation théâtrale comme il l'était jadis. C'est la vision du texte qui compte dans la représentation et non l'illustration.

Dans les premières décennies du XXe siècle, Meyerhold, figure emblématique de l'artiste libre, révolutionne le théâtre dans sa forme, contre le réalisme, et met en scène des spectacles dans des décors constructivistes. Influencé par les artistes avant-gardistes formalistes, Meyerhold supprime le rideau, utilise les machines et fait appel aux arts plastiques pour l'esthétique de sa scène. Il saisit rapidement l'impact de la nouvelle vision plastique qui « fait penser », afin d'enflammer la scène par des structures plastiques. Il préfère inscrire cette dernière dans l'esprit critique contre sa surcharge et son encombrement. Il élimine la matière lourde pouvant asphyxier l'espace scénique afin d'approfondir le dialogue intérieur de l'œuvre et l'imaginaire du spectateur.

Selon sa vision, il faut séparer les mots du visuel et mettre le spectateur sous l'impact de deux impressions, auditive et visuelle. Celui-ci doit observer les instants de silence, distinguer la plasticité de l'espace. Il précise que le metteur en scène doit composer sur le plateau avec la lumière, les formes, les mouvements plastiques des corps, la couleur et les rythmes, comme étant des éléments plastiques pour inventer de nouvelles images imprégnant la mémoire. Même si l'espace théâtral fait appel aux peintres contemporains, le théâtre doit rester un art indépendant.

C'est aussi avec Meyerhold aussi que l'image scénique change de mode de perception, devenant non figurative ; elle s'adresse au regard intérieur du spectateur. Désormais, elle n'imité plus la vie mais incite ce dernier à poursuivre,

² René PASSERON, « Surréalisme plastique et théatralité », dans Eric BONNET, Amos FERGAMBE, Edmond NOGACKI (dir.), *Théâtre et arts plastiques entre chiasme et confluences*, Presses universitaires de Valenciennes, 2002, p.17.

d'une façon créative, les allusions présentées sur scène en le faisant voyager dans l'imaginaire pour tenter de résoudre les énigmes de la vie et de l'actualité.

La femme de Lénine, responsable de l'éducation, ayant traduit le langage esthétique de Meyerhold, mentionne, dans un article, la conception de l'un de ses spectacles intitulé *Aubes* :

Que voyons-nous ? Un grand cercle de papier doré, un tableau qui se balance en l'air, qui ressemble à un aéroplane ou à une planche de peintre en bâtiment, des cubes, des cylindres, des surfaces plantées de la manière la plus artificielle, la plus contraire aux lois de la nature.³

L'espace d'*Aubes* écarte la notion de figuration. Il convient d'affirmer que cette révolution esthétique de l'image scénique trouve sa justification dans l'état politique de la société. D'autres artistes et théoriciens ont poursuivi cette révolution. En plus de Meyerhold, il faut ajouter Edward Gordon Craig, au début du XXe siècle, qui, avec ses idées de plasticien et de théoricien de théâtre, propose ses visions plastiques aux metteurs en scène et appelle au dépassement. Il incite à ce que le théâtre cesse de devenir un support pictural, illustrateur. Son utopie consiste à ne plus donner à voir, à figurer pour le spectateur, mais plutôt à chercher à évoquer, chez lui, à travers l'image scénique, des sensations qui font dialoguer ses émotions et ses réflexions.

Esthétiquement, dans sa théorie, Craig rompt avec l'imitation de la réalité annoncée. Le tableau scénique se réadapte et se restructure pour devenir un lieu rythmique davantage consacré au jeu de l'acteur et à la mise en valeur de son corps.

Ces nouveaux critères de la scène, inaugurés par la période moderne, se prolongent avec l'époque contemporaine. L'image scénique fait appel aux peintres contemporains au lieu des décorateurs de théâtre. La scène se passe du modèle, elle n'est plus fidèle à la réalité visuelle et se rapproche des idées de Kandinsky, plus particulièrement de l'esthétique d'un art abstrait.

³ Cité dans Gérard ABENSOUR, *Vsévolod Meyerhold ou l'invention de la mise en scène*, Fayard, 1998, p.302.

Elle s'adresse à la dimension du regard, donne et montre, portant l'expression de l'intériorité. Le metteur en scène devient le compositeur plasticien qui combine les couleurs, les mouvements et les rythmes.

Dans les années 1970, Robert Wilson, metteur en scène et plasticien, offre au spectateur une expérience de méditation, de contemplation et de lenteur. Pour lui, l'image scénique est le fondement de l'univers scénique qui cesse d'être un support illustrateur, obtenant une nouvelle valeur qui reflète la vision du metteur en scène. En conséquence, les scènes modernes, non figuratives, se multiplient avec les visions esthétiques qui se sont transformées pour changer le regard du spectateur, pour le convier à penser le spectacle et à ne plus le contempler.

Nombreux sont les metteurs en scène contemporains qui font de certains précurseurs, ayant contribué à l'évolution esthétique et à la réforme du théâtre, leurs modèles. Certains continuent à faire de leur espace scénique leur véritable support d'expérimentation et leur propre langage qui traduit leurs visions. D'autres puisent dans les références incontournables tels Robert Wilson, Claude Régy, Peeter Brook, Jerzy Grotowski, et bien d'autres. En effet, la scène est envahie par toutes sortes d'images; l'image télévisée, photographique, cinématographique, etc.

Nous nous retrouvons aujourd'hui devant un espace scénique abstrait, non figuratif, allant d'un espace chantier, proche de celui du happening ou d'une installation, jusqu'à un espace vidé, relativement nu. Le tableau scénique peut se modifier tout au long de la pièce, se transformer en un stock d'images, en une vraie stratification d'images qui peuvent évoquer et provoquer, qui dérangent et dialoguent avec le regard du public. Par exemple, des lumières se rapprochent de celles employées au cinéma, ou bien des espaces frôlent l'installation, parfois vidés de leurs décors. Des formes, des rythmes sans référence, parfois absurdes, des émotions, tous fortifient la scène dans une nouvelle approche.

Soulignons que l'interaction entre les arts existe bien, les ayant rendus plus complémentaires qu'ils ne l'étaient auparavant. En effet, les conditions d'échange et d'interaction entre l'espace scénique et les formes d'expression plastiques contemporaines font évoluer indirectement l'esthétique de l'image scénique, aussi

bien sur le fond que sur la forme. C'est pour ces raisons que la lecture de l'espace scénique n'échappe pas aux approches que l'on fait d'une œuvre plastique, d'une image, plus particulièrement lorsqu'elle est étudiée.

L'image scénique contemporaine, devenant non figurative, n'est autre qu'une image plastique en mouvement. Abstraite, elle communique au spectateur son langage par ses signes généraux. Elle n'a d'autres supports que l'imaginaire de ce dernier. Elle ne cesse de se multiplier dans son aspect et son expérience, ce qui change sa lecture et ses modalités de réception et de perception. L'image non représentative peut désormais nous inviter à assister à sa composition, à sa destruction, voire à son effacement. Elle est bouleversante, expressive avec ses formes et ses composantes.

L'image abstraite s'adresse à la mémoire fictive et psychique du spectateur, susceptible de susciter l'expérience la plus intime. Le spectateur contemporain doit réfléchir, décrypter ce qu'il voit devant lui comme lignes, couleurs et formes. Celles-ci peuvent même être spirituelles comme l'imaginait Kandinsky, révélant cette fonction de l'abstraction en dégagant le « principe du contact efficace⁴ » entre l'âme du créateur et le regard du spectateur.

Nous nous retrouvons souvent face à des images scéniques nues, mais qui se remplissent par un matériau de signes et de symboles témoignant d'une communication. L'image scénique contemporaine est reconstituée, rasée en comparaison avec les années d'après-guerre. Cette évolution est due aux nouveaux moyens d'expression de notre époque. Les différentes technologies actuelles telles que l'utilisation des médiums innovants, ou encore les supports traditionnels, devenant des moyens d'évasion, des instruments pour dire et s'exprimer, contribuent à la mutation de l'esthétique de l'image scénique et à la diversification.

La vidéo devient un support visuel de l'image scénique d'aujourd'hui, un moyen pour une expression plastique. L'acteur est parfois remplacé par un corps numérisé. On trouve une transversalité entre les médiums et les formes d'expression. Tous les moyens sont bons pour transmettre la pensée du temps.

⁴Philippe SERS, *Kandinsky, philosophie de l'art abstrait : peinture, poésie, scénographie*, Skira, 2003, p. 281.

La figuration dans le monde arabe

Alors que l'image contemporaine, sous toutes ses formes plastiques, connaît d'innombrables esthétiques en Occident, faisant se multiplier et évoluer les pratiques artistiques et la théorie de l'art, on ne rencontre encore aujourd'hui sur ce sujet que quelques tentatives et quelques bribes de pensée esthétique dans le monde arabe, malgré un riche héritage artistique digne de tous les intérêts.

La picturalité a bel et bien occupé la culture arabe et, pourtant, il faut relever la rareté des études et des ouvrages consacrés à l'évolution esthétique de l'image dans le monde arabe. Cependant, il est quasiment impossible de séparer l'héritage plastique arabe de l'étude de l'image contemporaine.

Si nous observons l'esthétique scénique d'aujourd'hui dans le monde arabo-musulman, nous remarquons que l'image s'accorde avec les productions occidentales contemporaines. Elle s'engage aussi avec les formes de recherche artistique dans le monde d'aujourd'hui, et continue sa tentative de trouver une convergence entre son héritage historique artistique et l'art universel contemporain. C'est pour cette raison que nous considérons que l'esthétique de l'image contemporaine, dans le monde arabe, est la continuité de tout un héritage.

Il importe de signaler qu'à l'origine de la scène tunisienne, de multiples troupes étrangères italiennes, françaises syriennes et égyptiennes passées par le territoire tunisien et ont contribué à la naissance et à la promotion de cet art. *Salah Eddine Al Ayoubi*, est l'intitulé de la première pièce représentée par Soulaïmane Kurdahi à Tunis. Les troupes étrangères ont réussi à attirer, à inciter et à encourager le Tunisien à fonder une scène « tunisienne ». Par conséquent, des artistes fondateurs du théâtre tunisien ont pu, grâce à ce concours de circonstances, ouvrir une voie vers la promotion et l'épanouissement de cet art. La première période du cinéma en Tunisie est considérée comme une grande ouverture sur l'extérieur. Dès 1908, sous la colonisation française, les salles de cinéma ont commencé à ouvrir dans la capitale, pour diffuser au public des films étrangers. Dans les années 1920, « Albert Samama Chikli était le premier

Tunisien à réaliser un long métrage de fiction, après avoir été l'instigateur des premières projections de films dans le pays à la fin du siècle précédent ⁵».

En essayant de savoir s'il existe un moyen de définir la nature à travers la mutation qui a pu survenir dans le processus de création esthétique dans le monde arabo-musulman, tout en le comparant avec celui de l'Occident, nous pouvons avancer que, tandis que l'Occident s'est préoccupé de l'image figurative jusqu'au XXe siècle, le spectateur musulman, de religion monothéiste lui aussi, a connu l'image abstraite, dans un premier temps. Après une première époque au cours de laquelle les influences gréco-romaines et byzantines continuent de se faire sentir, maintenant sous les Omeyyades certaines traditions de peinture figurative, une « querelle des images », au VIIIe siècle, a conduit à l'interdiction durable de toute forme de représentation : Les motifs animaux et floraux recouvrent les murs des mosquées et décorent les cours des châteaux. L'art pictural musulman peut même encore intégrer des figures humaines : « Les peintures murales de Qasr al-Hayr al-Gharbi construites en 730 par le Khalife Hicham et surtout celles de Qsayr Amra construites probablement en 743, ont atteint le stade ultime de cette conquête de la figuration ⁶».



Figure 1 Peinture murale d'une femme. Qusair Amra

⁵ <http://www.tunisiensdumonde.com/general/2009/03/regard-le-cinema-en-tunisie-un-cinema-du-monde/>

⁶ Mohamed AZIZA, *L'image et l'islam, L'image dans la société arabe contemporaine*, Albin Michel, Paris, 1978, p.43.

Seuls, l'art décoratif, l'arabesque, l'art de l'écriture et la calligraphie étaient présents dans le monde arabo-musulman. Sauf en Iran, qui conservera l'habitude de la figuration et lui donnera un nouveau développement à partir du XIV^e siècle, la tradition « plastique » s'est éteinte pendant plusieurs siècles dans le monde musulman.

[...] L'art musulman sera donc, s'il ne veut être blasphématoire, un art qui soulignera le changement. C'est de cela qu'est née l'arabesque, de cette volonté implicite de rompre indéfiniment les figures géométriques, cercle ou polygone, qui n'auraient jamais fini de rêver d'être et qui, à peine ébauchées, seront défaites par la rêverie spirituelle de l'artiste...⁷

Malgré la condamnation de l'image figurative dans l'islam, l'art pictural, dans le monde arabe, a accordé une grande place à la calligraphie et à l'arabesque avec une stylisation esthétique riche d'originalité. La représentation picturale élaborée par la civilisation islamique, qui se méfiait de la figuration, était purement abstraite. Les interdits allaient à l'encontre de la figuration qui visait la régression vers l'idolâtrie, risquant ainsi de susciter la reproduction des statuts qui représentent des humains. Il est cependant vrai que « l'interdiction » de la figuration ne constituait pas une barrière pour l'évolution esthétique de l'art, mais elle a probablement influencé sa progression, ayant elle-même favorisé un style de représentation qui oscille entre l'abstraction et la figuration.

L'artiste musulman trouve, dans la stylisation des formes figuratives, rendues presque abstraites, son invention et son nouveau langage artistique.

Progressivement, l'image plastique arabo-musulmane s'est métamorphosée avec le développement de l'écriture et de la calligraphie. Il existait même un « marché de l'art » pour la calligraphie, ainsi que des prix pour les enchères. Sous le patronage des sultanats mamlouks et des ilkhans mongols au XIII^e et XIV^e siècles, le manuscrit enluminé a atteint son apogée. Des traités didactiques et de médecine sont illustrés par des portraits en miniatures qui symbolisent la sagesse des personnages représentés-⁸

⁷ Salah Stétié, cité in Mohamed Aziza, *L'image et l'islam, L'image dans la société arabe contemporaine*, Albin Michel, Paris, 1978, p.37.

⁸ Robert IRWIN, *Le monde islamique*, Flammarion, Paris, 1997, p.182.



Figure 2 « Abû Zayd devant le cadî de Sa'da », *Maqâmât* de al-Harîrî, Bagdad, v. 1230. (Cet exemplaire des *Maqâmât* conservé à l'institut d'études orientales de Saint-Pétersbourg présente une double mutilation : les têtes ont été coupées par un trait noir, et les visages, effacés avec un doigt humide.)

La conquête de la figuration active la pensée de l'artiste arabo-musulman et le pousse à rechercher un style esthétique tout en s'occupant du quotidien social, et le restitue par l'image dans sa variété. Compte tenu de l'aire géographique qui s'étend sur plusieurs pays, l'expression de l'image plastique a suffisamment été influencée par l'éclat de la culture de la nation iranienne, à tel point qu'il est difficile de distinguer une peinture perse d'une peinture arabo-musulmane. À cet égard, Robert Irwin indique que « si les illustrations pouvaient offrir une utilité pratique, elles seraient peut-être tout autant et tout simplement faites pour la curiosité et le plaisir des yeux. ⁹ »

Plusieurs ouvrages sont illustrés par des représentations figuratives en miniature au style très épuré. La miniature reconstitue picturalement la vie sociale et imaginaire à cette époque. Les compositions riches et les diverses palettes offrent au peintre arabe une grande motivation le conduisant à étaler son

⁹ *Ibid.*, p.183.

imaginaire. Mohamed Aziza rapporte ces propos, concernant une illustration ayant trait à la septième Séance d'Al-Wâsîf¹⁰ :

L'aspect transcripteur de l'imaginaire constitue l'apport le plus fascinant d'Al-Wâsîf. Dans une illustration relative à la trente-neuvième Séance, le peintre décrit « l'île d'Orient » que toucha le navire d'Abou Zayd. Cette composition diffère des autres, car elle ne puise pas son sujet de l'expérience vécue du peintre, mais de son pouvoir imaginatif largement fécondé¹¹.

La peinture des manuscrits est l'un des « facteurs » situés derrière la stylisation et l'ornementation. Celles-ci sont fondatrices de l'image plastique arabo-musulmane ayant favorisé l'apparition de l'art de la représentation dite « naïve ». L'art naïf arabo-musulman est comparable à la représentation des fantasmes de l'homme arabe.

La peinture illustre souvent des scènes très ornementées et stylisées, associant l'imaginaire et l'authenticité sociale avec tout ce qu'elle comporte comme symboles. Une peinture sous verre, souvent chargée d'images et de symboles, trouve son aura dans son thème et son interprétation par des dessins très simples, presque primitifs. Cela symbolise « le monde imaginaire dans lequel le développement extérieur de l'intrigue et l'apparence des choses matérielles renvoient à des vérités plus hautes et cachées, de nature mystique¹² ».

¹⁰ Yahya ibn Mahmud al-Wâsîf' est un peintre et calligraphe arabe du XIIIe siècle, ayant été actif à Bagdad. Il a illustré un manuscrit de Maqamat de Al-Hariri en 1237 (BNF, arabe 5847). L'art d'Al-Wâsîf se déploie autant dans la variété des compositions que dans la subtilité des couleurs employées et l'impression de vie intense qui se dégage des scènes peintes. Il excelle dans les nuances psychologiques sur les visages et se distingue par la vivacité avec laquelle il peint les animaux, tout particulièrement les chameaux.

¹¹ Mohamed AZIZA, *L'image et l'islam, L'image dans la société arabe contemporaine, op.cit.*, p.58.

¹² Robert IRWIN, *Le monde islamique, Flammarion*, 1997, Hong Kong, p.191.



Figure 3 Portrait miniature du souverain qâjâr Fath'Alî Shâh, Signé par Ghulâm Khânazâd Baqir, Iran, début du XIXe siècle Feuille d'or, émaux opaques et translucides

Dans le portrait de miniature iranienne de Fath Ali Shah Qajar (ayant régné de 1797 à 1834) qui date du début du XIXe siècle nous pouvons remarquer de nouvelles techniques d'illustration adoptant la perspective, le volume, la dégradation de la couleur, ainsi que la représentation des ombres. « L'ombre de la peinture européenne est tombée sur la lumière de la miniature persane¹³ », explique Robert Irwin.

Ces exemples d'art figuratif resteront toutefois circonscrits, et pour l'essentiel le retour de la figuration se fera dans le contact avec l'Occident.

Après l'implantation et l'adaptation du chevalet dans les pays arabomusulmans, la société arabe d'aujourd'hui connaît une sorte de « déchirement artistique ». Les créateurs contemporains sont souvent entre la représentation de leur monde réel et le modèle universel, « contemporain ». Certains interrogent le réel déplaisant, d'autres transfigurent leur quotidien avec un regard contemporain, libéré de toute référence culturelle.

L'égyptienne Watfa Midanii exerce ce « regard intérieur » en peignant, en autant d'irradiations rythmées, une série de mariages transfigurés par la joie. L'algérienne Baya évoque d'étranges créatures : femmes-plantes, dans des

¹³Ibid.

compositions fluorescentes où la vie semble vouée et rythmée par la poussée végétale [...] l'irakien Nouri al-Rawi peint une admirable Nuit Habitée où se précise, dans la clarté lunaire, la silhouette gracile du fabuleux *Bouraq*, cheval ailé, qui fit accomplir au prophète son ascension miraculeuse¹⁴.



Figure 4. Midani Watfa Symphony Pastoral 1944 Miller Gallery



Figure 5 Baya Mahieddine, Deux femmes, Gouache sur carton, 1947-63/48cm

¹⁴Mohamed Aziza *L'image et l'islam, L'image dans la société arabe contemporaine, op.cit.*, p.74.

Les images projetées : lanterne magique et cinéma

Notons qu'en 1920, pendant la période coloniale française, le Maghreb a connu *Sandouk Laâjeb*, la boîte aux merveilles, également appelée lanterne magique ou boîte à images traversaient les routes de l'Algérie, du Maroc et de la Tunisie, pour projeter des images (figurantes). Cette boîte ambulante, nommée *Dar choufa* dans certaines régions en Tunisie, désigne la maison qui donne à voir. Elle permet de regarder des images (par exemple, des vues panoramiques de villes ou de monuments) à l'intérieur d'une grande boîte. Certains ayant vécu pendant la fin de la deuxième guerre mondiale, affirment qu'il s'agissait de personnes d'origine espagnole, habitant la Tunisie, qui parcouraient les rues avec des boîtes à merveilles.

Mohamed Aziza parle de « l'existence de cette curieuse boîte par laquelle un baladin prodiguait aux petits enfants et aux grandes personnes, grâce à un outillage rudimentaire, l'indispensable aliment du rêve et de l'évasion¹⁵ ».

Une autre date importante que nous devons signaler, concernant la progression de l'image dans le monde arabo musulman, est la création du premier long métrage (muet) de l'histoire du cinéma arabe, *Leyla*, d'Istefane Rosti, en 1927. Pourquoi cette date nous semble-t-elle importante dans l'évolution de l'image dans le monde arabe ? En effet, à partir de là, la production cinématographique s'est lancée dans le monde arabo-musulman. La nature de l'image allait non seulement connaître de nouveaux pouvoirs, mais elle allait aussi contribuer à promouvoir le cinéma, ayant réussi à occuper une fonction importante dans les sociétés arabes contemporaines en véhiculant une nouvelle « culture visuelle ». D'ailleurs, vers les années 1960, le cinéma en Égypte est devenu un langage d'expression artistique et non un loisir. Grâce à cette nouvelle approche, les réalisateurs et les metteurs en scène arabes se sont lancés dans l'innovation et la recherche d'une nouvelle mise en forme de l'image. Progressivement, et avec la variété des réalisateurs et des productions filmiques, l'image cinématographique a adopté plusieurs vision artistiques.

¹⁵ *Ibid.*, p.108.

Certes, l'image filmique et l'image télévisée ont contribué à moderniser la nature de l'image dans le monde arabe et à faire évoluer la communication visuelle. Si cette dernière a facilité la progression de l'image avec l'acculturation des formes d'expression entre les pays, elle a aussi poussé les réalisateurs à innover, et non à illustrer, tout en s'appuyant sur leur héritage historique. Nous pouvons citer l'œuvre de Chadi Abdessalem¹⁶, *La Momie* en 1969, comme emploi esthétique de l'image plurielle dans le film. Ce dernier est considéré, dans l'histoire du cinéma du monde arabe, comme une leçon de néologisme d'invention cinématographique.

Abstraction et figuration au Maghreb

Lorsqu'on aborde la notion de l'abstraction de l'image dans le monde arabe d'aujourd'hui, nous devons nous demander s'il s'agit d'un « retour » vers un héritage, ou bien du résultat d'une volonté d'innovation. Connaissant l'évolution de l'héritage pictural, il est certain que les notions d'abstraction et de figuration ne sont pas les mêmes que dans le monde occidental, car le sujet de la représentation est identifiable dans l'image représentée. Il est possible d'aborder la notion de l'abstraction, au sein du monde arabe, à travers la non-figuration avant l'implantation des notions plastiques dans leurs définitions esthétiques. L'artiste arabe conçoit différemment la notion de l'abstraction. Pour lui, l'abstraction est non seulement un héritage esthétique et culturel de plusieurs civilisations, mais également une solution pour échapper à un interdit.

Afin d'aborder la notion d'abstraction dans son sens plastique, il faut attendre l'année 1905, où Paul Klee et Kandinsky ont visité le Maghreb. A partir de là, il y a eu une orientation du regard de l'artiste maghrébin vers la profondeur des signes et des couleurs qui l'entourent, afin de les exploiter dans un renouveau artistique. En l'espace de deux semaines, Paul Klee créa, en Tunisie, 35 aquarelles et 13 dessins. Son passage par la Tunisie¹⁷ s'est avéré comme une nouvelle interprétation des formes, des paysages et des compositions, éloignée des

¹⁶Chadi Abdessalem, réalisateur égyptien, est né le 9 mars 1930 à Alexandrie et est décédé le 8 octobre 1986. Il a fait ses études en Angleterre et à l'École des Beaux-Arts du Caire. Réalisateur de plusieurs courts et long métrages, il a dirigé, en 1968, le Centre Expérimental du Film au Caire.

¹⁷http://www.goethe.de/ins/tn/pro/La_Tunisie_de_Paul_Klee_ColloqueAvril2014.pdf

classiques. Il a « kleefié ¹⁸» les paysages tunisiens dont la mosquée de Kairouan, en l'interprétant sous des formes géométriques analysées, des formes cubiques. Cependant, à côté de ces formes, la lumière et les couleurs se sont transformées en rythmes sur les toiles de Klee. Dès lors, la « Kleefication » est devenue un code plastique, une source d'inspiration de plusieurs artistes tunisiens.

Certains artistes maghrébins ont opté pour une ouverture sur l'ailleurs, afin de rendre les formes de leurs œuvres en continuité avec l'art universel. Plusieurs ont procédé à une nouvelle démarche dans leur art. Les matériaux, ainsi que les structures des espaces et la perception de l'image, ont alors été revisités dans la peinture comme dans le théâtre.

La scénographie de l'espace scénique théâtral contemporain est à la fois riche et multiple, en termes de support visuel, puisqu'elle connaît une situation innovatrice et part à la conquête d'un espace mental, réfléchi, s'adressant à l'esprit et à l'imaginaire du spectateur tunisien. Elle véhicule des symboles, de nouveaux messages visuels et des notions esthétiques contemporaines, devenant un outil d'expérimentation et de création qui refuse l'illusion et la ressemblance.

En fait, cette mutation esthétique soulève plusieurs problématiques inhérentes à la pratique artistique, que ce soit pour l'art plastique ou pour les arts de la scène en tant que support visuel. Au lendemain de la création du théâtre tunisien, au début du XXe siècle, les metteurs en scène contemporains abandonnent l'espace figuratif et partent à la recherche de nouveaux modes de construction de l'image scénique. Ils « exploitent » les dimensions de l'abstraction contre l'illustration pour, soi-disant, donner plus de liberté à l'imaginaire du spectateur et d'avantage d'expression à l'espace scénique.

Avant les années 1970, la scénographie de l'espace théâtral du metteur en scène Ali Ben Ayed ¹⁹ frôlait le réalisme avec des décors chargés et très ornements.

¹⁸ Le mot cité par Rachida Triki lors d'un colloque intitulé La Tunisie de Paul Klee, 10 mars 2014, Tunis.

¹⁹ Ali Ben Ayed (1930 - 1972) est un acteur et un metteur en scène tunisien. C'est un nom incontournable dans l'histoire du théâtre tunisien. Formé en France chez Jean-Villar. Il dirige à son retour en Tunisie une école de théâtre pour les débutants. Il côtoie plusieurs noms de théâtre arabe, tels Youssef Wahbi, Georges Abyadh et Amina Rezk. Il rencontrera René Simon qui lui accordera le rôle de "Hamlet" de Shakespeare. Il approfondit ses



Figure 6 *Mourad III, Mourad Al-Thalith, 1966, Mise en scène Ali Ben Ayed*

Il a fallu quelques années pour voir se dessiner une nouvelle esthétique scénique, où Ben Ayed a favorisé le jeu de l'acteur. La scène exclut les décors surchargés, devenant plus épurée avec des formes géométriques simples. La plasticité rejoint l'image scénique de Ben Ayed et exige, dès lors, un équilibre visuel équitable entre la conception de l'éclairage sur scène et le décor.

Il en va de même pour l'esthétique de la mise en scène d'*Azzenj*, de Moncef Souissi²⁰, en 1972, qui repose sur l'expérimentation visuelle tout en ignorant le détail décoratif et en dénudant l'espace scénique. Le discours esthétique de Souissi s'adresse aux sens du spectateur à travers une esthétique scénique qui transforme l'espace et le modifie. Tous ces artistes abordent l'espace scénique comme un lieu de recherche et d'innovation artistique.

connaissances dans différents domaines comme la mise en scène, la dramaturgie, l'éclairage et le son. Il entame une carrière des plus brillantes en adaptant des classiques du répertoire théâtral mondial tels qu'*Oedipe roi*, *Hamlet*, *Caligula*, *Othello*, *Yerma*, *Mourad III*, *Mourad Al-Thalith*, ainsi que plusieurs créations en dialecte tunisien, dont la plus célèbre est *Le maréchal* adaptée par Noureddine Kasbaoui.

²⁰ Moncef Souissi est un acteur et un metteur en scène de renom dans le monde arabe. Moncef Souissi élève d'Al Madrassi (au sein du lycée Ibnou Charaf) et continue ses études supérieures à l'Institut supérieur d'art dramatique en 1962, lorsqu'il portait le nom de Centre d'art dramatique. Il est monté sur scène dès son jeune âge et a été comédien au sein de la troupe Al Kawkeb al-Masrahi (dirigée par feu Mohamed Lahbib). Fin 1964, il campe le rôle de «Jha» à la télévision en 1973 était major de sa promotion, obtenant le Prix du Président de la République récompensant les étudiants les plus brillants en arts dramatiques. Les mots, le jeu des comédiens, les décors, les lumières... tout le fascinait et aiguïait sa curiosité. Il a également été membre de la Troupe de Tunis, qui était alors dirigée par Hassen Zmerli, puis par Aly Ben Ayed fin vers 1968. En 1979, Souissi est parti pour l'Orient pour enseigner à l'Institut supérieur des arts dramatiques du Koweït et fonder des troupes nationales: à Qatar .



Figure 7 *Azzenj* de Moncef Souissi 1972

La scène tunisienne entre, dès lors, dans une période purement innovatrice et créative. L'image scénique subit en effet des mutations qui impliquent surtout une diversification des approches, sorte de renouvellement qui, souvent, appelle une nouvelle perception. Cette expérimentation part à la recherche de la lecture du vide, excluant certaines fois la présence de l'accessoire et se contentant de la lumière pour la répartition des plans scéniques.

Délimitation du corpus

Le public tunisien d'aujourd'hui se trouve face à une image scénique très variée du point de vue du modèle et de l'aspect esthétique. La scène théâtrale tunisienne contemporaine semble vivre un développement au niveau de la mise en scène.

De nos jours, il est difficile de définir exactement le modèle de l'aspect esthétique scénique tunisien, car la scène théâtrale continue d'adopter de nouvelles formes esthétiques dans ses pratiques.

De prime abord, en observant plusieurs représentations et mises en scène contemporaines du théâtre tunisien, telles que celles de Mohamed Driss, Hassen Mouadden, Ridha Drira et d'autres, nous pouvons aisément reconnaître une esthétique « empruntée » à l'étranger, mêlée à l'esthétique de la Tunisie.

Avec Fadhel Jaibi, Fadhel Jaziri, Taoufik Jébali, on remarque l'absence de décors et une représentation essentiellement basée sur l'abstraction, sur la « non-référence ». Ce renouvellement esthétique, dans le paysage théâtral tunisien, se manifeste à plusieurs niveaux, du jeu théâtral à la conception structurelle de l'espace scénique.

Les questions qui se posent, dès lors, sont celles-ci : la vocation de conduire et d'adapter des modèles esthétiques extérieurs vers la scène tunisienne est-elle la réponse à la requête du public tunisien ? Cet objectif peut-il vraiment être atteint à travers une scène qui ne « figure » rien ?

Les uns et les autres trouvent, dans l'espace scénique, un grand éventail de possibilités d'expressions qui, en première analyse, néglige la question « socio-économico-culturelle²¹ », c'est-à-dire la pluralité des considérations sociologiques, économiques et culturelles pouvant déterminer la réception du public tunisien. C'est probablement une des raisons qui expliquent la mutation esthétique du tableau scénique qui devient un lieu d'expérimentation par excellence.

Ces mutations reflètent la progression de la pensée artistique, ainsi que l'évolution des techniques d'expression déployées qui transforment, éventuellement, le rapport à l'œuvre, ses modalités de réception et son impact sur le tracé culturel tunisien.

Il nous semble important de nous interroger sur les origines des mutations et des transformations que connaît le « modèle » scénique tunisien, qui est passé d'une scène figurative, à ses débuts, à une nouvelle scène, « abstraite », non figurative. Nous pouvons, néanmoins, nous interroger sur l'exclusion des décors de la scène : ce phénomène serait-il dû à un défaut de moyens ? Alfred Jarry, dès

²¹ Terme emprunté à l'ouvrage « Analyse des spectacles » de Patrice PAVIS, ayant trait aux conditions de l'analyse.

1896, évoquait la possibilité d'un décor « abstrait » et, à défaut de pouvoir le réaliser, considérait comme ses substituts les plus proches « le décor par celui qui ne sait pas peindre²² », ou « n'importe quel châssis retourné ».

L'espace scénique tunisien contemporain, abandonnant l'espace d'illusion, n'est-il pas, entre autres, le résultat de l'influence d'une évolution esthétique mondiale, d'un ailleurs « séduisant »?

Nous avons conscience que l'art, l'art visuel en particulier, met en relation le rationnel et l'irrationnel, la compréhension cognitive et l'expérience intuitive. Notre ambition est de trouver et de comprendre comment ces différents niveaux s'articulent, quand il s'agit d'une scène non figurative qui ne « représente » plus, qui abandonne l'illustration et l'imitation.

Pour répondre à ces questions, nous proposons une recherche qui vise à analyser plusieurs mises en scène tunisiennes, de grandes compagnies théâtrales de stature internationale, dont une majorité est diffusée à l'étranger : Fadhel Jaibi, Toufik Jébali, Mohamed Driss, Noureddine Ouerghi, Hafedh Djedidi et Hassen Mouadhen.

Afin de comprendre les raisons de l'intégration d'une esthétique contemporaine dans l'espace théâtral tunisien et la plasticité des images « non définies », s'inspirant largement de l'esthétique de l'ailleurs, des écoles esthétiques occidentales, extrême-orientales, de la médiation directe et indirecte des metteurs en scène étrangers, nous proposons d'examiner de près des exemples de leurs œuvres comme supports d'analyse et de réflexion, en vue d'examiner les raisons de leur choix de dispositifs scéniques contemporains qui s'inscrivent dans un espace théâtral non figuratif.

Il s'agit donc d'étudier des œuvres tunisiennes contemporaines pour essayer de situer et d'identifier l'esthétique théâtrale dans le paysage esthétique mondial contemporain.

Méthode d'analyse

²² Alfred Jarry, « De l'inutilité du théâtre au théâtre », *Œuvres complètes*, Vol.1, Bibl.de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1972, p.405.

C'est pourquoi nous allons appréhender et tenter de classifier l'espace théâtral contemporain, afin de déceler les origines de ces transformations esthétiques dans le champ scénique tunisien. Les contributions qui seront présentées dans ce modeste essai tenteront de rendre compte de ce dernier point.

Dans le contexte esthétique, chaque tableau scénique peut compléter son rôle connotatif par de multiples messages d'ordre réflexif et visuel. Nous essayerons de mener une analyse que nous espérons révélatrice dans la mesure où elle tentera de déceler à la fois l'expression plastique des tableaux scéniques non figuratifs de la scène tunisienne contemporaine et la fonction du « non lisible » dans « le visible ». Pour ce faire, nous avons choisi une méthode par laquelle nous tenterons de clarifier et d'éclairer le profil de la présente recherche.

Nous aborderons la dimension historique de la scène tunisienne, tout en attirant l'attention sur le rôle de l'esthétique scénique dans la représentation. Il sera nécessaire de s'interroger sur la forme expressive de la scène tunisienne contemporaine, en essayant de la redéfinir et de lui donner une dimension, à la fois, d'œuvre d'art à part entière et de support de communication, actif, ludique, riche en potentialités, en lien avec tout l'héritage historique.

Notre souci est de mettre en lumière, à travers une approche analytique, les différentes questions que soulève le rapport complexe, et souvent ambigu, de la lecture plastique de l'espace scénique. Le recours à une méthode analytique nous a semblé s'imposer d'emblée. Nous allons ainsi tenter d'explicitier, à partir d'études analytiques, le ressort de la création, les démarches, les objectifs scéniques vis-à-vis de la mise en scène, par rapport au contexte. À travers l'examen de certaines productions théâtrales contemporaines tunisiennes, nous chercherons à répondre à la question suivante: quelles sont les raisons de l'exclusion de la figuration du tableau scénique?

Certes, chaque plasticien, metteur en scène, scénographe, a une démarche spécifique, une pensée propre et un discours poétique personnel qui reflète ses visions. Chacun possède une manière de construire, de composer, de décomposer, de « dire » son œuvre. Ce sont, pour nous, autant d'atouts pour pouvoir lire dans la pratique créative.

À partir de là, des recherches de terrain, des entretiens, des interviews avec les metteurs en scène tunisiens contemporains, deviennent une nécessité pour notre étude. De plus, l'interrogation de leurs concepts de création par rapport à la représentation, nous aidera dans l'analyse plastique et scénique de leurs créations théâtrales. De même le recours à des rencontres avec des metteurs en scène tunisiens et des praticiens dans ce domaine, notamment les plus renommés, constitue un grand apport, puisque leurs approches et leurs visions de la scène tunisienne sont susceptibles d'apporter des données d'ordre pratique et socioculturel, pouvant appuyer nos lectures analytiques.

Nous essayerons donc de retrouver, entre autres, une concordance entre ce qui est dit (révélé) et ce qui est représenté (dévoilé). Ce qui nous mènera à naviguer entre la pensée d'une part, et la pratique, d'autre part afin qu'elles puissent se compléter et s'éclairer mutuellement. De plus, nous tâcherons d'identifier l'origine de l'abstraction dans la scène tunisienne contemporaine, et surtout de chercher à connaître la nature de cette mutation. Dans ce sens, nous nous attacherons à savoir si ce fait a pour origine une influence venue d'ailleurs dans le théâtre tunisien qui serait aujourd'hui la conséquence d'un univers multipolaire, où le monde occidental a cessé d'être le principal modèle, moteur de la modernité.

En effet, considérant l'image scénique non-figurative comme un fait culturel où se déploie une dialectique de référence et de dépassement, nous allons tenter de saisir la procédure qui fait la démarche esthétique de chaque metteur en scène conduisant à un espace « abstrait », et ce, en examinant, en tant que supports, les images scéniques à la fois « signifiant » et « signifié », tout en contemplant et en interrogeant l'intérêt qu'elles présentent intrinsèquement.

Nous reprendrons également les mots clés du sens significatif et du sens pragmatique de notre problématique ; nous procéderons en outre à une collecte d'informations inhérentes à l'évolution de la scène tunisienne contemporaine et sa mutation. Nous examinerons si ce fait de mutation est en rapport avec l'évolution des autres arts visuels tunisiens tels que la peinture, étant le support idéal pour une comparaison analytique par rapport à la mutation d'un art pictural représentatif vers une nouvelle modernité non figurative. Enfin, nous tenterons de montrer que

l'expression artistique moderne ne se limite plus à un seul champ, qu'elle ne possède plus de normes ordinaires et qu'elle ne se veut plus ni constructive ni représentative.

Pour ce faire, nous devons percevoir les messages subtils et la part jouée par l'abstraction dans le processus sémiologique de certaines représentations de l'image scénique qui suscitent une absence et une présence de représentation, d'un message non-dit, cependant non moins significatif. Cela demande, de notre part, de fournir quelques recherches relatives à l'histoire et à la culture de la Tunisie, éléments indispensables à une lecture cohérente de l'esthétique de l'image scénique tunisienne contemporaine.

Nous utiliserons une approche analytique, à la suite de laquelle nous soumettrons des scènes non figuratives à une étude scénique et plastique. Cette partie analytique sera précédée d'une approche théorique qui reviendra, entre autres, sur l'évolution de la scène théâtrale tunisienne.

L'approfondissement de l'héritage esthétique qu'a connu l'artiste tunisien constituera le point de départ de notre approche analytique et réflexive; nous procéderons à des analyses plastiques par lesquelles s'éclairciront la lecture et la perception de l'image scénique qui soulèvera des dimensions sémiologiques liées à l'action scénique.

Le metteur en scène ou le concepteur, en tant que membre d'une société à laquelle il destine son œuvre, intériorise le regard de cette société dans son travail ou dans son acte de « faire », et sa production doit être lisible et intelligible dans son contexte.

Chaque œuvre qui relève de la représentation et de l'image est, en général, ouverte à toutes sortes de lecture et d'interprétations, surtout lorsqu'elle est destinée à un « spectateur regardeur ».

« L'espace scénique est un lieu physique et concret qui demande qu'on le remplisse et qu'on lui fasse parler son langage²³ », écrivait Antonin Artaud.

²³ Antonin ARTAUD, *Le théâtre et son double*, Folio, 1985, p.55.

L'image de l'espace scénique, qu'elle soit figurative ou abstraite, nous dit tout mais, en même temps, ne peut tout dire. Elle porte en elle des signes, des symboles, car elle contient des approches, des théories et des « fantasmes », de celui qui l'a conçue, ici il s'agit du metteur en scène, de sa « culture » et de son contexte de production. D'ailleurs, chaque scène nous impose et nous inspire sa lecture.

La lecture des tableaux ne dépend pas seulement d'une lecture plastique, elle exige aussi une lecture scénique qui véhicule un message différent. En effet, rappelons les principaux éléments du langage plastique appliqués à l'évolution du décor, dans l'histoire des productions sur scène : espace, forme, matière, couleurs, lumière et valeurs, rythmes et mouvements, texture, composition, techniques et mode de représentation.

Puisque l'image scénique véhicule un message autre que celui d'un tableau, nous ne pouvons pas la dissocier de son contexte spatial. C'est pourquoi nous procédons, selon le contexte scénique du support à examiner, à une analyse spatiale.

Rappelons que le message de l'analyse plastique des images scéniques n'est pas la finalité de notre étude. Ce qui nous intéresse, dans cette recherche, c'est de dégager les approches plastiques dans la scène tunisienne contemporaine, la manière d'organiser l'espace, la méthode pour articuler et intégrer les éléments composant la scène. En somme, il s'agit de chercher les concepts attribués à la plasticité de l'œuvre. Nous nous appuyerons sur la pluralité des sens que présente l'image scénique (tableau mobile, image, support visuel, etc.). Les différentes théories de l'art et de l'information entrent en jeu et participent afin d'apporter une partie des solutions et des réponses aux questions que pose l'image scénique tunisienne contemporaine.

Le sujet (l'image représentée) et la proposition que nous entreprenons de traiter, dans l'espace scénique, sont ainsi rapprochés dans une première lecture. L'ordre des informations permettra ensuite de déterminer les éléments les plus expressifs, les plus prédominants et les plus riches de sens. L'utilisation de la répétition de « l'image scénique » à travers des « tableaux scéniques », ainsi que

les procédés de la composition non figurative qui construit l'espace scénique, son organisation, ses plans, explicitent le ou les sens du sujet traité. La matérialité et l'immatérialité des éléments construisant l'espace seront, pareillement, des objets de lecture.

Ainsi, les connotations renvoient à tout ce qui n'est pas montré, mais qui est suggéré, c'est-à-dire ce qui est adressé à l'esprit à travers le regard. Elles relèvent de l'interprétation des signes, qu'ils soient apparents ou non et révèlent des concepts plastiques. Les indications se déduisent des éléments qui construisent l'espace non figuratif, mais aussi de ce qui est exprimé autrement que par le visible. C'est donc dans ce champ qu'interviennent les signes plastiques, qui sont des éléments fonctionnant comme des codes, des moyens d'expression communiqués au public qui, lui-même doit laisser libre cours à son imagination. Il interprète ce qu'il perçoit.

Cette étude concerne essentiellement la composition, l'organisation et la construction de l'espace du tableau scénique. La composition ordonne la pensée, relie les éléments matériels et les procédés non figuratifs et établit l'élément complice à la « narration » scénique.

Nous allons, de même, tenter de décomposer l'espace « indéfini », « métaphorique ». Le découpage de l'espace, les directions des éléments matériels et de ceux qui orchestrent l'espace peuvent avoir des significations particulières, selon le thème du tableau scénique et les intentions du metteur en scène, du « compositeur ». L'image scénique dans ce cas, présente un souci plastique majeur, dans la mesure où elle constitue le milieu contenant l'œuvre dans sa totalité, un milieu qui nécessite, par conséquent, une certaine exploration plastique dans la conception scénique de la part du metteur en scène. Toute autre inscription peut s'articuler selon la conception pour participer à la composition spatiale et à la plasticité de l'espace.

Ces étapes et éléments, pris dans une démarche méthodique, permettent à l'esprit d'opérer une lecture plastique analytique basée sur un déchiffrement spécifique effectué par un regard averti, capable de décomposer pour comprendre et faire comprendre. Signalons, par ailleurs que, pour ne pas tomber dans la

monotonie et pour fuir la répétition dans la lecture, ces étapes peuvent s'entremêler pour se compléter et apparaître dans un ordre non préétabli.

PREMIÈRE PARTIE

**ABSTRACTION ET FIGURATION DANS
L'ESPACE CULTUREL TUNISIEN :
HÉRITAGE ET ADAPTATION**

PREMIÈRE PARTIE -ABSTRACTION ET FIGURATION DANS L'ESPACE CULTUREL TUNISIEN ; HERITAGE ET ADAPTATION

Présentation

Lorsque nous abordons, en Tunisie l'esthétique des arts, en tant que moyen d'expression de l'actualité, notamment le théâtre et les arts plastiques, nous évoquons inévitablement non seulement leur implantation dans le pays, mais aussi leur adaptation et leur évolution selon les époques et les circonstances sociopolitiques. Il importe donc de tenir compte des bouleversements que le pays a connus dans le monde des arts, plus particulièrement de la nouvelle manière de concevoir l'esthétique.

En matière d'esthétique plastique, la Tunisie a connu de nombreuses mutations dans son Histoire lointaine, remontant à la civilisation berbère. Diverses traditions picturales se sont inscrites tantôt dans la figuration, tantôt dans l'abstraction. Ce riche héritage pictural va de la figuration, fruit de l'époque romaine, jusqu'à sa disparition avec la régence d'Ifriqiya qui l'a interdite vers XIIe siècle. Nous aborderons ultérieurement, dans cette étude, ces mutations esthétiques qui ont sûrement joué un rôle, en amont ou en aval, dans la querelle de l'esthétique moderne et contemporaine tunisienne, tant pour les arts plastiques que pour le théâtre. Nous verrons que l'abstraction, enracinée dans l'islamisation, n'a pas empêché, au fil des siècles, le retour à un langage clairement figuratif avec la peinture populaire, dès l'implantation du chevalet sous le protectorat français.

Le théâtre s'est implanté tardivement en Tunisie en comparaison avec le monde arabe, plus particulièrement au Liban et en Egypte. Malgré ce retard, la mutation picturale de l'esthétique qui avait gagné les arts plastiques s'est aussi étendue jusqu'à l'esthétique scénique théâtrale, et ce, dès le début du XIXe siècle. Selon les ouvrages consultés sur l'histoire du théâtre et les arts plastiques en

Tunisie²⁴, la mise en lumière du rapport entre l'esthétique plastique et l'espace théâtral est quasi inexistante. En revanche, le peu de témoignages rencontrés indiquent qu'il s'agit d'un espace figuratif, d'aspect « arabo-oriental ».

Parallèlement à l'évolution des arts plastiques, la scène a subi des transformations esthétiques, parfois profondes. Nous supposons que la participation de certains plasticiens à la conception de l'espace scénique est probablement l'une des raisons qui ont contribué à la transformation picturale de la scène théâtrale.

Soulignons également que la vie théâtrale arabe, en Tunisie, est l'œuvre d'Orientaux (hommes de théâtre syriens et égyptiens) ayant participé à l'adaptation du théâtre arabe. Nous allons expliquer davantage la part de l'influence orientale qui était visible, même au niveau de la représentation du « décor ».

La première troupe théâtrale tunisienne de langue arabe, fondée en 1911, s'appelait la Société El Adab. Hamadi Ben Halima rapporte, d'un texte écrit au début du XXe siècle par un journal algérien commentant une représentation d'*Az-Zohra*²⁵, une pièce jouée en tournée en Algérie, que le dispositif scénique y avait un caractère primitif. La jolie prose et les citations poétiques de la pièce constituent un spectacle d'art et de littérature destiné à plaire aux initiés et aux amateurs d'orientalisme. Le plus souvent, ses figurations rappellent les miniatures persanes. Le tableau est composé à la manière des anciennes peintures orientales d'inspiration indienne et persane.²⁶ En nous interrogeant sur ce témoignage, plus précisément sur la nature de l'esthétique scénique tunisienne à ses débuts, nous tenterons de définir le « modèle » esthétique pour mieux saisir la matérialité des pratiques des arts plastiques en rapport avec la scène théâtrale.

²⁴ Voir par exemple Hamadi Ben HALIMA, *Un demi-siècle de théâtre arabe en Tunisie-1907-1957*, publication de l'université de Tunis, 1974 (édition épuisée); Hafedh DJEDIDI, *Le théâtre tunisien dans tous ses états*, Pavillon des Arts, 2003 ; *Lumières tunisiennes*, Les musées de la ville de Paris, Association Française d'action Artistique, Ministère des affaires étrangères, Paris Musée, 1995.

²⁵ Selon Hamadi BEN HALIMA, *op.cit.*, p.209, il s'agit d'une des pièces tunisiennes de la tournée effectuée en Algérie en 1913, à l'initiative de la société *Aladab* selon Moncef Charfeddine.

²⁶ Hamadi Ben HALIMA, *Un demi-siècle de théâtre arabe en Tunisie-1907-1957*, publication de l'université de Tunis, 1974, p.58.

Ce recours à l'aspect oriental figuratif afin d'interpréter des drames de Shakespeare en arabe, par exemple, peut être lu de différentes façons. En amont, on constate un rapprochement d'idées et de culture, une manière de plaire aux indigènes musulmans afin qu'ils tolèrent finalement cet art basé sur la figuration orientale. Notons que la société appartenait au monde arabo-musulman, où le recours à la figuration « était » interdit, et qui satisfaisait sa représentation par l'abstraction. La Tunisie a donc fait appel à la voie de la représentation, par le biais de la figuration, annonçant par-là l'implantation du théâtre pendant la période coloniale (1881-1956) en tant que forme d'expression et reconnaissant son rôle important dans la société tunisienne.

Les dirigeants politiques dès le lendemain de l'indépendance ont trouvé, dans le théâtre, un moyen de favoriser l'émancipation culturelle des peuples tout en préservant leur identité. Cet intérêt a été affirmé, à la fois implicitement et explicitement, lors de plusieurs communiqués et interventions politiques et culturels à cette époque²⁷.

En aval, il est fort probable que ce recours à la peinture orientale était une manière de prouver à l'autre l'équité de l'islam, son ouverture sur l'ailleurs, tout en adaptant un art nouveau qui ne négligeait pas ses propres valeurs identitaires.

L'aspect scénique qu'a adopté le théâtre tunisien, à ses débuts, nous impose de voir de près le paysage de l'esthétique scénique des productions des compagnies théâtrales tunisiennes, postcoloniales, afin de comprendre l'enjeu de la mutation esthétique scénique.

En 1913 la société El Adab a effectué une tournée en Algérie, ayant assuré un succès considérable avec l'adaptation d'*Othello* par Ali Khazami. L'auteur de la pièce explique : « Au surplus, réjouissons-nous d'avoir entendu Shakespeare en arabe. La société tunisienne qui nous apporta cette joie aura réalisé pour sa part le souhait d'Alfred de Vigny quand il écrivait dans son enthousiasme que le génie de l'auteur d'*Othello* devrait avoir le monde entier pour théâtre²⁸ ».

²⁷ Habib BOURGUIBA, *Discours*, Tome X, 1962-63, Publication du Secrétariat d'État à l'Information. Tunis, 1977, p. 136 à 146.

²⁸ Hamadi BEN HALIMA, *op.cit.*, p.59.

De nos jours, il est de plus en plus fréquent, en Tunisie, de voir, dans les représentations, des « images » scéniques abstraites qui apportent à la scène une dramaturgie symboliste. Ces images ou les tableaux scéniques désamorcent ainsi le narratif.

Notre objet d'étude portera sur cette relation entre le visuel sur la scène tunisienne et les arts plastiques afin de mieux cerner l'apport de ces derniers dans l'esthétique théâtrale au sein de la Tunisie post moderne.

Nous proposons, dans cette première partie, d'étudier la mutation de l'esthétique traditionnelle, qu'a connue la scène théâtrale tunisienne, ainsi que les arts plastiques depuis la période coloniale vers une nouvelle esthétique contemporaine qui domine le paysage artistique d'aujourd'hui. Nous n'allons pas reprendre l'histoire de l'installation du théâtre en Tunisie, ni celle des arts plastiques; cependant il sera utile, voire nécessaire, d'examiner l'origine et l'aspect de l'esthétique indigène, de même que son influence sur l'esthétique dans sa forme traditionnelle jusqu'à sa nouvelle apparence contemporaine.

Cette étude sera déterminante pour examiner en détail la primauté accordée au visuel et à sa conception esthétique, ce qui nous permettra de mieux comprendre les raisons du passage de l'espace scénique théâtral, espace pictural, figuratif, vers un espace « abstrait ». Nous tenterons d'en savoir plus sur cette nouvelle forme esthétique, notamment s'il s'agit d'un retour vers l'abstraction dont a hérité la Tunisie grâce aux civilisations qui ont demeuré sur son territoire. Nous nous demanderons également si cette mutation est liée principalement au passé pictural, avec la peinture populaire que nous aborderons, ou bien s'il s'agit de l'impact de l'essor des arts plastiques qui se trouve derrière l'essence d'une nouvelle esthétique théâtrale contemporaine

Chapitre I : Portrait d'un héritage et adoption esthétique

Lorsqu'on évoque l'histoire de l'esthétique théâtrale tunisienne, nous n'en avons qu'une vague idée. En effet non seulement la documentation qui traite ce sujet est rare, pour ne pas dire inexistante, mais les genres de la forme « théâtrale » en relation avec les traditions orales et les pratiques cérémoniales sont aussi divers que variés.

-Pourquoi le cérémonial ?

Selon Mohamed Aziza, J.J. Rousseau a mentionné, dans ses « Lettres sur le gouvernement de la Pologne », que la société arabo-musulmane a été pendant longtemps, l'une des rares à n'avoir jamais pratiqué le théâtral sous la forme que l'Occident a connue²⁹. Ceci peut s'expliquer par les interdits religieux qui condamnent la figuration (la peinture, la sculpture...). En revanche, cela n'a pas empêché la société arabo-musulmane d'intégrer le spectaculaire dans toutes ses manifestations cérémoniales.

Le cérémonial tunisien, privilégié par l'expression collective, a permis à la société tunisienne de se donner à elle-même en spectacle ; cela est valable pour chaque société, quelle que soit sa religion. Dans le cadre cérémonial, les membres participants s'autorisent à consommer la substance collective dans un échange avec les autres. Le cérémonial légitime l'intervention de l'individu ainsi que le groupe dans le spectacle cérémonial. Cette définition permet au spectaculaire cérémonial, de se rapprocher de la « définition » même du théâtre.

D'ailleurs, certains théoriciens tunisiens³⁰ pensent que l'aspect théâtral se trouve dans certaines œuvres littéraires arabes, ainsi que dans les pratiques cérémoniales traditionnelles. Ils démontrent que le besoin de théâtre n'existait pas dans le monde arabo musulman, contrairement à la forme spectaculaire, qui, elle existait depuis toujours, car la société tunisienne, faisant partie du monde arabo-musulman, est une société de spectacle sous toutes ses formes.

²⁹ *Ibid.*, p.63.

³⁰ Tels que Mohamed GARFI, Mohamed AZIZA et Hafedh DJEDIDI.

En revanche d'autres³¹ auteurs affirment que le théâtre est un art adopté, provenant essentiellement d'ailleurs. Ils vont jusqu'à écarter l'idée de la liaison du spectaculaire traditionnel avec le théâtre dans sa forme et son esprit fondateur. De son côté, Mohamed Garfi indique que l'acceptation d'une telle approche signifierait le rejet de tout un patrimoine spectaculaire.

La société arabo-musulmane n'a sûrement pas pratiqué le théâtre sous sa forme occidentale ; néanmoins, l'Histoire nous informe qu'elle a exercé des formes de spectacles et des manifestations d'ordre cérémonial, comportant une part importante de théâtralisation.

Nier l'existence des théâtres traditionnels dans le monde arabo-musulman serait oublier les théâtres d'ombre (en Égypte dès le Xe siècle, puis en Turquie, en Syrie et au Liban, et dans tout l'Empire ottoman), les théâtres de marionnettes (Kheimh shab bazi en Iran, Kukla en Turquie), les drames religieux (Ta'zieh iranien), ou encore les comédies improvisées (Ruhôzi, Siah Bazi en Iran).

Le patrimoine spectaculaire tunisien, qui, visiblement était présent à l'arrivée du théâtre dans le pays, au début du XIXe siècle est aussi riche que varié, d'où son impact aujourd'hui. Le spectaculaire au seuil du cérémonial tunisien est extrêmement riche. Il prend, la plupart du temps, l'allure d'un « spectacle » dont la substance collective est la principale composante.

Il est fort probable que certains rites, n'ayant aucune relation avec les croyances islamiques, se soient greffés aux traditions du pays. Nous pouvons également affirmer que, de nos jours, certaines manifestations cérémoniales ne sont plus qu'une reproduction dépourvue des valeurs symboliques du culte originel, entraînant ainsi une dévalorisation des dimensions sacrées et religieuses dans ces pratiques.

Le cérémonial festif et cultuel se caractérise par un spectaculaire qui s'affirme au niveau de la célébration et de la participation. Le spectaculaire de la majorité des célébrations relevant du répertoire culturel se rapproche de plus en plus de la théâtralisation : les cérémonies sont chantées et dansées, les costumes

³¹ Tels que Moncef CHARFEDDINE.

de parade s'imposent comme une nécessité, les préparatifs sont minutieux, les rôles sont précisément distribués aux participants.

Les célébrations patronales donnent lieu à des chants, à des danses frénétiques atteignant la transe, ainsi qu'à des performances telles que les exhibitions sanglantes, les blessures volontaires, le léchage du fer enflammé, le broiement du verre et des feuilles de cactus, etc.

Les spectacles « *intra-muros*³² », comme les intitule Mohamed Garfi, s'inscrivent dans la lignée du divertissement. Organisés essentiellement par l'aristocratie arabe, à l'époque des conquérants, des princes et les khalifes qui étaient à la tête du pouvoir, ils prenaient des formes diverses de représentations raffinées composées de chants, de poésie, de danses et de jeux. Des parades s'installaient en plein air, dans les villes et les cours des palais « devenus des centres de rencontre et d'échange culturel avec les pays étrangers ; des comédiens d'Orient et d'Extrême-Orient venaient y représenter leurs pièces³³ ».

En effet, la société tunisienne possède un héritage patrimonial riche en manifestations spectaculaires, prenant souvent l'aspect d'une théâtralisation collective. Ces formes spectaculaires spontanées qui relèvent du quotidien social sont généralement accompagnées de récitations verbales mises en scène avec une gestuelle à laquelle se joignent parfois des chants et des poésies. La plupart des formes spectaculaires traditionnelles se présentent, dans l'ensemble, par le biais d'actions collectives, que ce soit dans le cadre du quotidien ou dans celui du cérémonial.

³² Mohamed GARFI, *Musique et spectacle, le théâtre lyrique arabe, esquisse d'un itinéraire (1847-1975)*, l'Harmattan, 2009, p.27.

³³ *Ibid.*

1-L'espace « scénique » sous sa forme traditionnelle jusqu'à la fin de la période coloniale

Étant donné sa situation géographique qui l'installe dans un état de réceptivité permanent, la Tunisie méditerranéenne ne pouvait rester insensible aux usages importés par les civilisations qui se sont succédé sur son territoire. Cependant, la diversité des anciennes civilisations et les cultes très différents de leurs ethnies ne nous permettent pas de définir avec certitude l'origine de la plupart des symboles et des coutumes qui, de nos jours continuent à être célébrés. Bien que certaines cérémonies spectaculaires aient cessé d'être pratiquées en Tunisie, d'autres le sont toujours, comme par exemple la *Achoura*, le *Stambali* ou la *Aissawiya*.

Nous n'allons pas classer ni répertorier toutes les formes spectaculaires issues du folklore traditionnel tunisien ; nous nous proposons seulement d'examiner la forme esthétique de l'espace dans lequel se déroulent certaines pratiques cérémoniales qui se rapprochent de la théâtralisation.

1-1-*Al-Hadhra* entre espace conventionnel et non conventionnel

Le choix d'étudier l'espace de la représentation de la pratique, *Al-Hadhra*, est motivé par plusieurs raisons. Notons d'emblée qu'il s'agit d'une pratique à la fois spectaculaire d'ordre culturel et profane, se rapprochant de la forme théâtrale dans sa représentation. Ainsi notre réflexion portera essentiellement sur l'esthétique de la représentation en rapport avec son espace.

Al-Hadhra se pratique dans un espace clos, la zaouïa et continue d'être célébrée malgré la profonde mutation qu'elle a connue quant à son aspect originel, étant passée d'une cérémonie culturelle vers une nouvelle forme festive.

Cette représentation prend sa source dans les pratiques culturelles aux références mystiques, nées de la volonté de certains fidèles d'exprimer leur amour pour Dieu ; elle découle essentiellement d'une voie dérivée du soufisme. À son

origine, elle apparaissait sous forme de psalmodies et de récitations coraniques, dont le but était la quête spirituelle, faisant appel à certaines pratiques telles que la médiation, l'isolement, la litanie et la poésie. Ses adeptes formaient une véritable famille dont les membres se rassemblaient régulièrement pour prier.

Au fil du temps, les pratiques cérémoniales sacrées issues du soufisme sont devenues un rituel « essentiel ». Le saint de la confrérie est vénéré parce qu'il est exemplaire, capable de protéger ses fidèles, de réaliser leurs vœux, de guérir les malades, etc.

Al- Hadhra est aussi devenue un moyen d'exprimer sa gratitude envers un saint afin d'obtenir sa protection. Cette pratique s'est répandue suite à l'apparition d'un imaginaire collectif de la société traditionnelle tunisienne au XI^e siècle.

Les confréries ou les voies, *Tariqa*, très répandues dans l'islam populaire ont joué un rôle social très important ayant favorisé notamment l'expansion des saints, soit de grands sages soufis reconnus dans le monde islamique, soit d'un marabout d'un « saint local », honoré dans un édifice appelé la *Zaouia*³⁴.

La zaouïa, réservée aux saints, transmet la *baraka* aux fidèles qui assurent le bon déroulement de la cérémonie. Le terme de zaouïa a été introduit dans la langue française sous la forme graphique de « zaouïa » (Larousse et Robert). Ce mot appartient à l'arabe classique dont le sens premier est « angle ». Il s'agit de l'espace architectural construit autour de la tombe. C'est probablement pour cette raison que, dans certaines régions tunisiennes, la pratique de *Al-Hadhra* se confond avec l'*Aissawiya*, appartenant à la confrérie de *Sidi Aissa*. Les *Aissawis*³⁵ y ont ajouté un ensemble d'éléments spectaculaires qui relèvent du théâtre, du cirque, des arts martiaux, voire du yoga ou du ballet chorégraphique.

Al-Hadhra ne se limite pas à son aspect originel, elle accompagne certaines célébrations festives de la vie quotidienne du Tunisien. Aujourd'hui, des particuliers reviennent à ces rites afin d'exprimer leur joie ou leur détresse, comme par exemple, lors du « *mouled* », commémoration de la nativité du

³⁴ Le cri andalou « *Daani nazid ichqa* », « *Laissez-moi aimer davantage* », est représentatif de la mystique islamique. En définitive, si la mosquée symbolise le respect du divin, la zaouïa exprime l'amour du divin.

³⁵ Le *Aissawi* est considéré comme une sorte de surhomme qui a bravé les limites du corps humain. Cet attribut lui vaut l'admiration populaire en faveur de sa secte.

prophète Mohamed. Des poèmes qui louent les exploits et les bienfaits des maîtres confrériques sont scandés par les adeptes avant leur transe extatique.

La plupart des pratiques cérémoniales confrériques associent à leurs rituels la danse extatique d'*Al-Hadhra*, permettant d'atteindre l'état de transe extatique grâce à la répétition rapide de la formule sacrée « *la ilaha illa allah* ». Le jeu de la « *jedba* », ou « attraction extatique », permet également d'amplifier les émotions, soulignant ainsi toute la dimension spirituelle de la mélodie soufie. Néanmoins, au fil des générations, la valeur symbolique et le sens profond de ce culte sont peu à peu perdus.

De nos jours, *Al-Hadhra* est devenue une séance de chants liturgiques et de percussions euphoriques conduisant à la transe extatique. La cérémonie consacrée à cette pratique a quitté son espace clos pour conquérir les rues et inciter les gens à participer durant les périodes de la célébration d'un saint ou d'un évènement de même dimension.



Figure 8 ³⁶ Les *Aissaouis* en procession

De plus, certains spécialistes des arts visuels, fascinés par ce riche héritage, ont restitué cette pratique culturelle, l'ayant délogée de son cadre temporel et spatial traditionnel pour la disposer sur une plateforme scénique.

³⁶ <http://miragepix.net/images-Tunisie-873-el-kharja-de-sidi-bou-said>

Certaines de ces tentatives audacieuses déforment, voire changent l'aspect et le contenu de cet exercice. Cette nouvelle lecture est considérée, par certains, comme une volonté d'innover et, par d'autres, comme une trahison.

Avec Fadhel El Jaziri, auteur de théâtre, *Al-Hadhra* connaît un nouveau passage d'un espace clos vers la scène, en version méga-spectacle. El Jaziri a ainsi fait appel au patrimoine culturel, essentiellement inspiré de la pratique culturelle soufie.

Au début du XXe siècle, le spectacle à sa base était une pratique d'initiés ressuscités par quelques familles conservatrices à l'occasion de fêtes ordinaires, dans le but de les transformer en rituels mystiques. Cet usage s'expliquait par la volonté de ces personnes de conjurer le mal et de solliciter la *baraqa* des saints.



**Figure 9 ³⁷ le spectacle *Al-Hadhra* dans sa première version
(mise en scène Fadhel El Jaziri)**

La déperdition de l'identité culturelle chez le Tunisien, après l'indépendance, est l'une des raisons de la mise en scène du spectacle *Al-Hadhra* le 31 décembre 1992 par El Jaziri, en collaboration avec Samir Al-agrbi, en marge des festivités du 7 novembre. Ce projet se réclame de la même famille que les autres créations inspirées de la tradition, dans l'intention de ressusciter le

³⁷ <http://musique.arabe.over-blog.com/385-categorie-10871629.html>

patrimoine et de sauver une identité dissimulée. Al Jaziri a opté pour une mise en scène intégrant des chants mystiques et des rythmes extatiques.

1-1-1- La forme géométrique dans l'espace traditionnel d'*Al-Hadhra*:



Figure 10³⁸ Espace de la zaouia

Le cercle a toujours été utilisé pour expliquer l'origine des choses, pour s'orienter dans et par rapport au monde. Également, il a toujours joué un rôle dans les rituels religieux, destinés à contenir l'expérience du sacré. Pendant tout le déroulement de *Al-Hadhra*, le cercle, *Al-H'alqa*, inscrit dans le carré du patio de la cour de la *zaouia*, demeure l'ultime forme géométrique qui détermine le spectaculaire tout au long de la pratique.

La séance se déroule dans et autour du cercle guidé par les fidèles, formé dans la cour intérieure de la zaouïa. Les adeptes, vêtus de laine, sont installés coude à coude, de sorte à former un cercle ; pendant des heures, ils récitent des versets coraniques, des prières, des poèmes et des louanges. Le cheikh, directeur de la séance, au centre du cercle, considéré comme le repère de la religiosité, récite des extraits du Coran et les psalmodies de l'office. *Al-H'alqa*, cœur de

³⁸ <http://www.photo2ville.com/photos-kairouan/zaouia+sidi+abid+al+ghariani-886.html>.

l'univers d'*Al-Hadhra*, comporte de la sagesse, énergie venant du vide, du silence et des rythmes, d'où l'unité, le divin, l'invisible, le métaphysique.

Le cheikh d'*Al-Hadhra* dispose en demi-cercle l'orchestre composé de plusieurs personnes dont le nombre reste indéterminé. C'est lui qui ouvre et qui clôt la séance. Celle-ci est divisée en deux parties : la récitation et la danse extatique. *Al-Hadhra* commence par une récitation pondérée du nom de Dieu : « Allah, Allah, Allah ». Les adeptes, sous l'influence des musiciens qui jouent de la flûte et exécutent des rythmes sur des tambourins et des tambours sur cadre, se mettent en cercle, épaule contre épaule, se tiennent par la main et effectuent des mouvements de balancement du corps de l'avant vers l'arrière, des flexions de genoux, obéissant ainsi aux directives du maître, « *Cheikh Al-Hadhra* ». La concordance de la musique et de la danse précipite l'entrée en transe. Les participants commencent la danse à un rythme constant qui devient progressivement plus soutenu suivant les instruments à percussion tels que les tambours, les *bendirs*³⁹, etc.

De grands étendards multicolores sont brandis par les adeptes tout autour du cercle. Lors de la danse des participants on brûle de l'encens dont la fumée monte et des youyous sont lancés de temps à autre par les femmes qui se trouvent loin du cercle. Généralement, elles assistent au début de la cérémonie à travers les fenêtres qui donnent sur le patio et, pendant la transe, elles rejoignent les adeptes et participent à la danse. « Le mouvement s'accroît, leur corps se cambre, [...] les cheveux balayent le sol. Ils se redressent et retombent suivant le rythme accéléré de la flûte, des tam-tams et des darboukas⁴⁰ ».

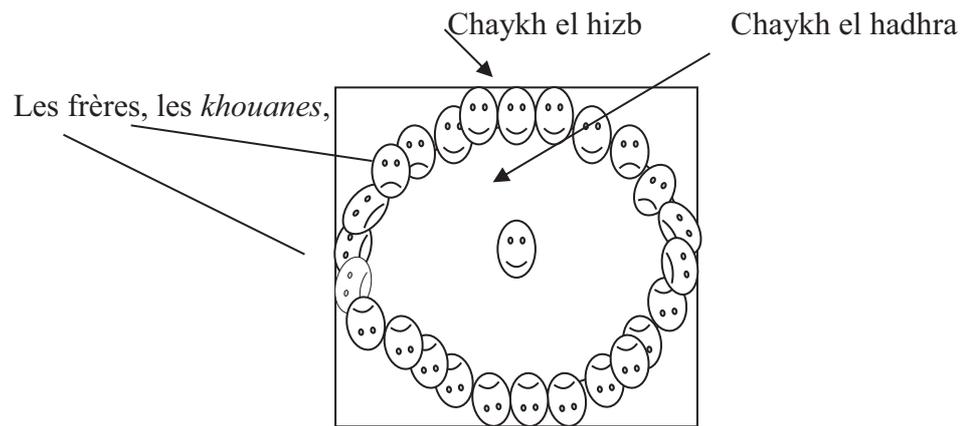
Il convient de souligner que les cérémonies d'*Al-Hadhra* ne sont pas toutes similaires. Chaque cheikh modifie un certain nombre de détails dans le déroulement de la cérémonie.

³⁹ Instrument de percussion.

⁴⁰ Gaston VUILLIER, *La Tunisie*, Alfred mame et fils, 1896, p.196.

1-1-2- Le cercle : espace de continuité et de récréation

Les fidèles représentent, par leur concentration, une forme circulaire dont le cheikh est au centre. Tout tourne autour et à l'intérieur du cercle. Les pratiquants d'*Al-Hadhra* ne sont pas les principaux membres fondateurs d'une confrérie particulière, ce sont des habitués de la *Zaouia*.



Disposition de la *H'alqa*⁴¹

Al H'alqa, sans commencement ni fin, symbolise le temps et l'éternité où se déroulent la récréation et l'exaltation. Il vient se juxtaposer au carré du patio afin de parfaire la quête du soi. C'est l'espace sacré délimité par le cheikh qui établit le lien avec le cosmos et sanctifie tout ce qui s'y trouve.

Il n'y a ni figuration, ni décoration ni représentation ; il s'agit uniquement de l'espace qui se transforme par et pour les adeptes et les participants. Le cercle est la forme abstraite par excellence de la représentation d'*Al-Hadhra*.

⁴¹ Les vrais joueurs de la Hadhra sont principalement les cheikhs qui répartissent le travail et les responsabilités entre eux :

Chaykh al zaouïa : directeur de la confrérie, plus haute autorité confrérique.

Chaykh al *Hisb* : directeur de la récitation.

Chaykh al *hadhra* : directeur de la danse.

Chaykh al *Amal* : directeur du protocole intérieur et des mouvements musicaux. Son assistant de droite est appelé « kahiya » et celui de gauche « Munchid », c'est-à-dire « le chanteur ». Quant à celui qui est assis juste en face de lui, il est nommé : *Bach Mqabilji* ce qui signifie « son excellence d'en face ».

Bach Saqqa est le directeur de la boisson ; ses aides sont appelés les « Saqqaya ».

Bach Alam est le directeur qui s'occupe des étendards et des couleurs maraboutiques.

Par ailleurs, l'espace architectural de la *zaouia* est souvent ornementé d'arabesques en formes géométriques au plafond et sur la coupole. Contrairement aux lieux des marabouts la zaouïa est simplement décorée avec de la peinture de couleurs rouge et verte. L'espace de la représentation d'*Al-Hadhra* est pratiquement le même dans chaque *zaouia* ; un seul chromatisme réduit aux deux couleurs dominantes mentionnées plus haut décore les murs et les graphismes géométriques qui ornent les plafonds souvent accompagnés de calligraphies gravées. La palette n'est pas très variée mais elle est assez symbolique et reflète une dualité entre monde matériel et monde spirituel.

1-2-L'espace narratif du spectacle *Fdaoui*

Le *Fdaoui*, également appelé *Maddah*, était l'une des formes spectaculaires de l'art du conteur, qui était en vogue dans le pays jusqu'à la fin du XIXe siècle. Le spectacle est connu pour la dimension scénique qu'il confère à la récitation du conte traditionnel, dirigé par un seul et unique personnage appelé le *Gawal* ou *Lazzaâm*, conteur itinérant. Le conteur traditionnel maîtrise « l'art de raconter », le chant et la poésie. Il n'est pas seulement conteur, il est aussi artiste créateur, lorsqu'il se met dans la peau de ses personnages tout au long de son prologue. Durant quelques instants, il imite, récite, chante et critique. En quelques mots, il peut créer un monde, un personnage, un acte, un événement ; et d'un seul geste, il modifie l'ensemble pour recréer son récit et lui donner un nouveau souffle. Il est le point de départ d'un voyage à destination du rêve où l'auditeur se laisse embarquer sans grande résistance. Il atteint, de cette manière, son objectif : faire participer le spectateur à son jeu et le sortir de sa passivité. Souvent, il improvise certaines situations.

Le spectacle, très répandu dans le milieu rural, se déroule devant un public généralement mixte comprenant des hommes, des femmes et des enfants, dans une mise en scène immuable. Il est connu pour ses mimes éprouvés, ses troubadours gais, ses louanges, ses personnages symboliques et célèbres. Il a pour fonction

essentielle l'enseignement des moralités et la transmission des paroles et proverbes traditionnels.

Le spectacle du *lazzâm*, très similaire à celui du Maroc et de l'Algérie, aurait survécu jusqu'au troisième quart du XXe siècle.

Le *Fdaoui* est un spectacle sans célébration, sans fête ; mais c'est l'équivalent d'une séance récréative qui permet une véritable distraction, un voyage vers le monde merveilleux et magique des contes et des mélodées. Il est d'une grande richesse car, hormis sa fonction de spectacle, il joue un rôle social considérable. Le spectacle se donne à voir dans des cafés, des lieux publics et même lors des mariages. Une représentation de *Fdaoui* dure entre deux et cinq heures et, pendant cette période, les histoires sont racontées par parties narratives. Généralement, il se tient pendant les soirées et n'a lieu qu'une fois par nuit.

Mohamed Aziza classe ce genre de spectacle comme un « *spectacle objectif* », qui offre un temps ludique et récréatif aux personnes présentes. Le spectacle objectif se donne comme une entité se suffisant à elle-même⁴². « Il donne à voir sa pure gratuité de fait esthétique débarrassé des scories des motivations étrangères.⁴³ »

L'équivalent du *Fdaoui* est appelé *Lazzâm* au Maghreb, *Mghannawati*, accompagné du *Rabâb*, en Égypte et *Hakawati* au Moyen-Orient.

Hafedh Djedidi précise que le titre de *lazzâm* se justifie par la nature du texte, étant à la fois poétique et narratif. Le *lazzâm*, acteur des soirées bédouines, déclamaient ses vers à une assistance particulièrement férue de cet art. En effet, cette matière narrative constitue ce qu'on appelle la *melzouma*, long poème épique.⁴⁴

La forme du *Fdaoui* est basée sur une longue tradition de récits épiques portant sur des héros de légendes et de contes merveilleux réalistes et satiriques, dans le style de la tradition narrative orientale. *Al-Antarya*, le fameux roman

⁴² Mohamed AZIZA, *Les formes traditionnelles du spectacle*, Société tunisienne de diffusion, 1975, p.39.

⁴³ *Ibid*, p.27.

⁴⁴ Hafedh DJEDIDI, « Le *lazzâm* maghrébin, Réceptacle et exutoire des passions bédouines », in : <http://djedidihafedh.prog.fr/0012.pdf>

d'Antar Ibn Chadad⁴⁵, était le récit favori des *Gawal*, car il offre une peinture fidèle de la vie des nomades arabes dans le désert.

Avant d'aborder l'occupation de l'espace par la représentation du *Fdaoui*, il est utile de déterminer l'origine de cette tradition afin de mieux comprendre les caractéristiques esthétiques de son espace de représentation. Selon certains auteurs tunisiens, dont Hafedh Djedidi et Mohamed Aziza, il s'agit d'une tradition apparue chez le peuple turc qui vivait en Asie centrale, avant de migrer vers l'Ouest.

Ce genre narratif s'est développé au fil du temps et des formes semblables se sont multipliées dans cette zone géographique grâce à l'interaction entre les peuples d'Asie du Caucase et du Moyen Orient. Cette tradition orale, considérée comme littéraire, a survécu dans le monde turc sous la dynastie ottomane.

1-2-1- Un spectacle interactif

L'occupation de l'espace du spectacle se caractérise par la cohésion entre le public et le conteur. La disposition du spectacle dans sa prestation relève d'une dimension théâtrale. Le *Fdaoui* se déroule dans un lieu clos ou bien ouvert.

L'art de ce conteur des épopées amoureuses se caractérise aussi par une exploitation de l'espace qui prête à sa prestation une dimension théâtrale évidente. L'espace privilégié pour le spectacle du *lazzâm*, c'est généralement l'aire de battage (*mandra*), grande place réservée au battage du blé, ce qui rattache ce spectacle au monde agraire et permet, en fait, d'établir des rapprochements avec d'autres types de spectacle relevant d'autres cultures, mais qui ont en commun cet espace agraire.⁴⁶

L'aire de jeu du spectacle reste toujours la même, une forme unique, *h'alqa*, étant le cercle constitué par le public. L'emplacement de ce dernier peut apparaître sous plusieurs séries de cercles parallèles et ce, en fonction du nombre de participants, tout en laissant un couloir pour le passage du *Lazzâm* accompagné de son cortège, parfois constitué de choreutes, afin de l'installer au centre du

⁴⁵ Il s'agit d'un personnage semi-légitime, fils de Chaddad, à la fois poète arabe préislamique et seigneur de la tribu des Beni 'Abs. Il aurait vécu en Arabie au VI^e siècle (525 à 615 ap. J.-C.). Connue pour ses exploits guerriers, il est cité parmi les grands poètes de l'antéislamique. L'imaginaire populaire s'empare rapidement de sa biographie pour en faire l'une des quatre plus grandes épopées arabes en plus de celles de Banû Hilâl, de Sayf ibn Dhî Yazan et d'al-Zâhir Baybars.

⁴⁶ Hafedh DJEDIDI, « Le *lazzâm* maghrébin, Réceptacle et exutoire des passions bédouines », *op.cit.*

cercle. Le début du spectacle est annoncé lorsque le public entoure le *lazzâm* et l'encerle.

Dans ce contexte, Hafedh Djedidi rapporte, selon l'étude de N'ciri Belgacem que le spectacle du *Lazzâm* est un moment de catharsis. Il est à appréhender comme une invocation de la muse inspiratrice.

À cet égard N'ciri mentionne :

Le *lazzâm* est prêt. Il lève sa canne verticalement et en frappe fortement le sol. Il avance à petit pas cadencés par les coups de sa canne sur le sol, en regardant fixement le public comme s'il y cherchait une personne précise. Derrière lui le chœur imite sa marche mais lorsqu'il arrive au début du sentier, ou à la périphérie de l'aire de jeu, il s'immobilise. Le *lazzâm*, lui, continue sa marche vers le centre. En y arrivant, il exécute un grand saut en tournant sur lui-même. Le pan de sa *Jebba* dessine alors un cercle⁴⁷.

Au départ, le *lazzâm* déclenche solennellement un monologue en vers d'une tonalité morale et merveilleuse afin d'introduire son récit épique, ainsi que les horreurs du monde devant le public. Rappelons que ce dernier est un membre participant au spectacle guidé par le *lazzâm*. Lors des passages chantés, le public répète des refrains derrière le *lazzâm*, à sa demande, et tire des coups de fusil en l'air. À ce moment précis, les femmes lancent des youyous qui ne font qu'accentuer l'ambiance.

Tout au long de la soirée, le *lazzâm* diversifie ses monologues afin de divertir son auditoire, usant de personnages grotesques ou pittoresques, de lieux imaginaires ou idéalisés. Malgré la pudeur connue dans le monde rural conservateur de la Tunisie, le *Fdaoui*, est une occasion permettant à l'auditoire d'écouter sa *malzouma*, passage de grivoiseries, voire d'amours érotiques. Ce moment privilégié est une séance thérapeutique pour le public.

1-3- La scène théâtrale à ses débuts : un espace rêvé ?

Afin de traiter de l'espace scénique du théâtre tunisien, nous devons impérativement retracer l'origine de la création des premières initiatives théâtrales, examiner les modèles adaptés de cet art à ses débuts en vue de mieux

⁴⁷ Belgacem NCIRI, « Études théâtrales », in *Revue de l'Isad*, n°6-7, Tunis, mars 1996.

cerner et de comprendre l'aspect scénique adopté. Cependant, nous n'allons pas énumérer la chronologie entière d'un demi-siècle de théâtre ; nous proposons simplement de déterminer la nature esthétique de la scène tunisienne à ses origines.

Il importe de préciser que toute la documentation qui témoigne de l'histoire de l'adaptation du théâtre en Tunisie, pendant la période coloniale, n'accorde malheureusement pas une grande importance à l'esthétique scénique du théâtre tunisien. Rares sont les passages qui nous parlent des décorateurs, de la décoration même, de l'aspect décoratif ou encore de l'organisation esthétique de l'espace scénique.

1-3-1- Une période d'adaptation

La naissance du théâtre tunisien est, tout d'abord, le résultat de l'influence étrangère, occidentale et arabe, sur l'état tunisien au début du XXI^e siècle.

Avant l'apparition d'un théâtre purement tunisien, le public appréciait le théâtre grâce à une présence européenne, syrienne et égyptienne. La Tunisie a entretenu des relations humaines et culturelles très étroites avec les riverains occidentaux de la Méditerranée et le monde oriental depuis l'époque des beys, découvrant ainsi plusieurs procédés culturels et expressions artistiques, dont le théâtre.

En 1907, devant un peuple qui s'ouvrait à la culture occidentale, une initiative a été lancée par M. Roy, secrétaire général du gouvernement tunisien, qui a proposé l'organisation de représentations arabes sur la scène municipale. Ainsi, une campagne organisée par des journaux français a encouragé l'éclosion de l'art dramatique local⁴⁸.

Peu à peu, le gouvernement a pris conscience de l'intérêt que portaient les Tunisiens à l'art dramatique, bien avant de voir la scène. L'opinion publique a accordé une grande importance au théâtre et a légitimé cet art sans pour autant

⁴⁸ Hamadi BEN HALIMA, *op.cit.*, p.32.

l'avoir vu en représentation, grâce à des pièces écrites provenant du Liban et de l'Égypte.

Hormis la lecture des pièces écrites, plusieurs intellectuels tunisiens ont assisté aux représentations dramatiques françaises et italiennes. Ceci explique que le Tunisien était déjà initié à la structure du théâtre, ce qui a ainsi favorisé la création de la première troupe arabe en Tunisie *Annajma*, (L'Étoile) en septembre 1908.

À la fin de 1908, le public tunisien assiste pour la première fois à une représentation en dialecte égyptien de *Al ashiq al-Mutaham*, (*L'Amoureux accusé*) présentée par la troupe égyptienne de *Al kumidiya al- Misriya*.

Moncef Charfedine nous rapporte que le 2 juin 1909 est « à marquer d'une pierre blanche⁴⁹ ». Il s'agit en effet de la date à laquelle les Tunisiens se sont produits sur une scène théâtrale pour la première fois⁵⁰ afin d'interpréter la pièce *Nadim*.

L'instauration du théâtre arabe en Tunisie est due au Libanais Soulaymane Kardahi⁵¹, figure incontournable dans la naissance de l'art dramatique égyptien, ayant fondé des troupes tuniso-égyptiennes dont *Al-jawq at-tunisi al-Misri*. Soulignons que, dans le monde arabe, ce sont les Libanais qui ont, les premiers, traduit des œuvres de théâtre. Les Égyptiens, quant à eux, ont adapté Molière.

Il importe de noter que les premières démarches théâtrales arabes, en Tunisie, étaient principalement encadrées par des troupes orientales et égyptiennes. Cela nous permettra d'expliquer, par la suite, l'origine de l'esthétique scénique du théâtre tunisien durant la période coloniale.

Il faudra attendre presque trois ans après la création du théâtre arabe en Tunisie pour que les habitants puissent bénéficier de leur propre théâtre national,

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ Moncef CHARFEDDINE, *Deux siècles de théâtre en Tunisie*, Édition Ibn Charaf, 1944, p.246.

⁵¹ Soulaymane Kardahi, acteur, réalisateur et directeur de théâtre, également amateur de théâtre arabe syrien en Égypte à la fin du XIXe siècle, est né à Beyrouth et s'est éteint en Tunisie. Il avait débuté comme acteur dans la troupe de Yousef Hayat. En 1882, il a formé une troupe à Alexandrie et figurait à ses côtés Cheikh Salama Hijazi. De là commence son succès et sa grande tournée dans certains pays arabes qui marquera incontestablement l'histoire du théâtre arabe.

grâce à la fondation de deux grandes sociétés, *Ashahama al arabiya* et *Al-Adab al arabiya*. Celles-ci ont en effet joué un rôle incontestable dans l'adaptation d'une « tradition » du théâtre tunisien pendant environ douze ans. Le répertoire théâtral tunisien a été inauguré en avril 1911 avec la pièce *Salah ad Din Al youbi*⁵², une production purement tunisienne.

Le gouvernement tunisien, conscient du rôle du théâtre dans la société et l'éducation du peuple, annonce dès lors son engagement pour répandre l'art dramatique dans la plupart des villes tunisiennes. C'est ainsi que, le 22 Décembre 1911, a été lancé le premier appel pour la formation d'une troupe tunisienne par le journal *At-Taqaddum*, sous la plume de Hassan Hussni Abdel Wahab : « Je propose aux jeunes de ce pays de constituer une troupe formée d'acteurs possédant bien la langue arabe. Après des exercices sur quelques pièces, ils pourront créer une troupe annexe qui, à son tour, sera à l'origine d'une autre, et ainsi de suite, jusqu'à ce que nous puissions atteindre les nations avancées.⁵³ » Les admirateurs de théâtre ont également montré un intérêt actif en apportant des initiatives, comme par exemple la traduction de pièces étrangères dont *Othello* de Shakespeare, entre autres.

Parallèlement à l'effort et à l'intérêt indiscutable de la société envers le théâtre, la vie musicale n'était pas inactive. Depuis « l'époque du Bey Ahmed (1837-1855), les musiciens étaient [...] organisés en corporation à l'image des autres métiers nobles.⁵⁴ »

C'est notamment grâce au théâtre que les troupes musicales ont transformé les cours et les cafés, lieux d'animation traditionnels et de rencontres, en des espaces de représentation scénique, ce qui explique les nombreuses représentations lyriques qui ont marqué le théâtre tunisien dès ses débuts.

Hormis les groupes autochtones, des troupes égyptiennes de comédie, de chant et de danse, plus particulièrement celle de *Abdul Qadir Sulayman Kamil*, dit *Al Missri*, vers 1908, sont arrivées en Tunisie, composées de femmes et d'hommes. Cela a facilité, par la suite, l'intégration de troupes féminines

⁵² Hamadi BEN HALIMA, *op.cit.*, p.53.

⁵³ Ibid.

⁵⁴ Mohamed GARFI, *op.cit.*, p. 94.

tunisiennes, de musiciennes, danseuses et chanteuses comme membres participant sur scène. Elles se produisaient devant un public aussi bien masculin que féminin ; de plus, les nationalités et les appartenances religieuses étaient aussi mixtes. Il s'agit là d'une grande ouverture sur l'autre, dont l'objectif est l'implantation d'*Alhadatha*, la modernité, qui ouvrira par la suite la voie à une réforme sociale. C'est pourquoi, durant cette période, la variation du genre théâtral et la prédominance de la tragédie traitent des valeurs humaines et sociales, où le théâtre lyrique assure son rôle initiateur au sein du théâtre tunisien. La comédie, en dépit de ses troupes variées, n'arrive pas, semble-t-il, à faire concurrence à la tragédie. À partir de là, la classe intellectuelle s'est investie dans la traduction des grandes œuvres françaises pour le théâtre.

Hamadi Ben Halima nous informe davantage sur l'histoire du théâtre tunisien pendant la période coloniale. Il répartit la naissance du théâtre tunisien sur trois périodes. La première, de 1907 à 1914, représente l'époque des tentatives d'implantation du théâtre en Tunisie par des troupes orientales, accompagnées d'un encouragement européen, particulièrement français. À cette époque, la société commence à prendre conscience de l'importance du rôle du théâtre et de sa valeur en tant qu'outil éducatif pour la société. Cette prise de conscience s'est traduite par des tentatives de créations.

La deuxième période (1923-1943), se caractérise par la multiplication de sociétés productrices de spectacles théâtraux. L'époque de la privatisation et de l'expansion du théâtre même à l'intérieur du pays se détermine notamment par la création de la célèbre société, *Al Ittihad al masrahi*, impulsion qui réussit à « tunisifier » et à populariser le théâtre. « À partir de 1939, la société aura une prédilection pour le folklore tunisien et ne jouera pratiquement que des pièces en dialectal tirées, soit des contes populaires locaux, soit du folklore oriental⁵⁵ », explique Mohamed Garfi.

La dernière période, de 1947 à 1950, qui précède l'indépendance, correspond au début de la professionnalisation grâce aux formations d'art dramatique et à l'engagement des troupes. Malgré les événements politiques

⁵⁵ *Ibid.*, p.112.

survenus dans le pays, des acteurs dévoués continueront à se produire sur scène et exigeront des formations, ainsi qu'un meilleur encadrement pour un théâtre plus performant.

C'est ainsi que sont apparus des noms qui ont marqué l'histoire du théâtre tunisien à ses débuts. Certains étaient amateurs, ayant suivi des formations à l'étranger, parmi lesquels Hamadi Jaziri, Ali ben Ayed, Chéfia Rochdi, Ali Agrbi, etc. Quelques troupes permanentes se sont également formées, dont le Théâtre Municipal de Tunis en 1955 et le Théâtre de la Medina, qui ont interprété un répertoire dialectal de qualité.

- **Un espace faste**

Le peu de témoignages historiques et de sources sur l'esthétique de l'espace théâtral tunisien à ses origines nous apprennent que le décor est faste et que l'espace représentatif, à caractère primitif, évoque les miniatures persanes.



Figure 11 *Othello*, mise en scène par la troupe *Acha'hama*

Lors de la tournée de la société *Al-Adab* en Algérie (Alger, Tlemcen et Constantine), en 1913, les journaux algériens témoignent du succès considérable

qu'elle a remporté avec une transposition du *Médecin malgré lui* à l'époque des Croisades. Ces journaux sont les seuls à aborder brièvement l'esthétique scénique.

La dépêche algérienne décrit ainsi le déroulement de la pièce : « [...] Quand Richard Cœur de Lion est étendu, malade, sur sa couche, au deuxième acte, un serviteur fait le geste de dormir en appuyant sa tête sur la paume de sa main. À ce moment-là, entrent Saladin et son ministre, déguisés en médecins, qui viennent porter un breuvage de guérison à leur ennemi. Le tableau est tout à fait composé à la manière des anciennes peintures orientales d'inspiration indienne et persane.⁵⁶ »

D'autres témoignages, à la fin de la période coloniale, nous rapportent que la troupe d'Ali Ben Ayed, Théâtre de la Médina, s'est rendue à Paris pour jouer au Théâtre des Nations, ayant trouvé là un certain succès grâce aux fastes du décor⁵⁷.

Claude Baignères compare la version de *Mesure pour mesure*, transportée en Tunisie, à une partition de musique de chambre jouée *mezzo-voce*, tandis que Françoise Kourilsky est insensible au désir de Planson Claude, chaque pays adapte les œuvres à ses coutumes, reproche à Aly Ben Ayed ses décors et ses costumes orientaux et une certaine danse du ventre ; elle conteste le trop grand poids des éléments comiques de la *Nuit des rois turque*, à laquelle Marc Bernard trouve un parfum des *Mille et une nuits*⁵⁸.

L'esthétique théâtrale de la première période du théâtre tunisien est donc influencée par le modèle de l'ailleurs, et plus particulièrement l'aspect oriental syro-égyptien, malgré la période florissante du théâtre français dans la capitale. Ce phénomène apparaît dans les témoignages archivés lors des nombreuses expériences théâtrales durant les années suivant la naissance du théâtre tunisien.

⁵⁶ Dépêche algérienne reproduite par la Dépêche de Tunisie : 17 mars 1913.

⁵⁷ Hamadi BEN HALIMA, *op.cit.*, p.53.

⁵⁸ *Le Figaro*, 26 mai 1964 ; *Théâtre populaire*, n°54, 4^e trimestre. 1964, p.120; in *Nouvelles littéraires*, 11 juin, D'Antoine à Carl Ebert ou Jean Mercure, des metteurs en scène et des chefs d'orchestre occidentaux ont, à plusieurs reprises, contribué au développement du théâtre turc; Voir Odette ASLAN, *Paris capitale mondiale du théâtre, le Théâtre des Nations*, CNRS Édition, Paris, p.188

2- Les traditions picturales jusqu'à l'indépendance, de l'abstraction à la figuration

Afin d'aborder l'esthétique de l'art plastique en Tunisie en tant que moyen d'expression de la réalité, jusqu'à la fin de la période coloniale, il est indispensable de tenir compte de la manière dont était conçu le langage esthétique avant les changements auxquels a assisté le pays. Tout comme celle du théâtre, l'étude de l'introduction des arts plastiques, en Tunisie ainsi que de son influence sur la forme esthétique indigène, nécessite un retour aux origines, imposant un arrêt sur certains aspects esthétiques répandus en Tunisie avant l'indépendance.

L'expression picturale existe bel et bien depuis l'antiquité ; elle a même subi des métamorphoses socioculturelles suivant les époques et les civilisations, transformant la fonction de son expression esthétique.

Nous tenterons, dans cette partie, de cerner l'aspect esthétique qui dominait pendant la colonisation jusqu'à l'indépendance. Nous essayerons de savoir s'il existe une tradition picturale ou un aspect esthétique hérité qui s'est imposé, afin de déterminer le langage esthétique convenu avant l'implantation des arts plastiques contemporains « fondés » sur l'esthétique occidentale.

2-1- Du graphisme berbère à la peinture sous verre populaire

Grâce à sa situation géographique, la Tunisie a attiré nombre de civilisations et de peuples les plus divers. La picturalité élémentaire, fondamentale, ainsi que ses formes plus élaborées, ne sont pas étrangères à son ouverture sur l'autre et aux échanges commerciaux, du fait des invasions et des occupations successives.

Depuis le début de l'Histoire, le Tunisien connaît la mosaïque, la fresque, la céramique, différentes formes, couleurs et techniques utilisées sur le verre, le bois et des supports multiples. Sous des formes primitives ou plus recherchées, les genres picturaux d'une esthétique spiritualiste ou magique, relèvent tant d'une influence berbère que d'une esthétique islamique. Plus particulièrement, la

calligraphie a eu la faveur de l'esthétique orientale, persane, en jouant un rôle important dans l'évolution de l'esthétique en Tunisie.

Tout cela explique les multiples langages d'expression que l'artisan-artiste tunisien employait dans ses créations d'objets, artistiques ou usuels. Malgré cette richesse de formes et de techniques, il faudra attendre quelque temps après l'indépendance pour voir naître le premier mouvement d'art plastique et son assimilation par la société.



Figure 12 Spécimen du graphisme berbère sur une poterie

Les Berbères autochtones ont introduit des traditions originales ayant marqué l'histoire et la culture en Tunisie, notamment avec des œuvres chargées de significations, genres et techniques. C'est le premier « art abstrait » par excellence qu'a connu la terre tunisienne. « L'art berbère, écrit G. Marçais, est un art abstrait, une pure création de l'esprit, guidé par un instinct profond et des traditions sans âge⁵⁹ ».

Cette abstraction n'était sûrement pas un moyen pour décorer les lieux. Il s'agissait peut-être d'une tentation, d'un moyen d'exprimer la peur de mourir, ou encore le combat quotidien que l'homme devait mener pour survivre dans une nature très violente. Ce caractère abstrait enraciné existe encore de nos jours, malgré le passage des civilisations au fil des siècles et les métamorphoses de la Tunisie. Le Berbère préférait les formes géométriques le plus souvent stylisées,

⁵⁹ Alger, Algérie : document algérien, Série culturelle : Art, l'art des Berbères, 12 pages, 9 illustrations, n°78-décembre, 1956, in. http://alger-roi.fr/Alger/documents_algeriens/culturel/pages/78_art_berbere.htm

végétales ou florales, pour la décoration intérieure de la maison. La représentation du thème animal était rare et le Berbère n'a jamais eu recours à la figuration humaine.

En outre, les Berbères étaient considérés, dans la tradition orale, comme les descendants de populations venues du Proche-Orient, en provenance de Perse, notamment « des Mèdes, des Arméniens et des Perses, conduits par Hercule en Espagne qui passèrent en Afrique et se mêlèrent, les premiers avec les Libyens, les Perses avec les Gétules⁶⁰ ». La légende médiévale d'Hercule, ainsi que les récits rapportés par Ibn Khaldoun, qui a consacré un chapitre entier de sa volumineuse *Histoire des Berbères* aux multiples généalogies de ce peuple, témoignent de cette croyance. Nous pouvons ainsi comprendre pourquoi l'abstraction géométrique de tradition berbère est souvent perçue comme orientale.

Ce phénomène nous permet également de mieux appréhender la persistance de cette esthétique sous ses formes et aspects nouveaux, dans des contextes culturels différents et nombreux, notamment après l'arrivée de la civilisation musulmane.

Le dessin berbère est épuré, stylisé ; ses lignes noires simples, généralement tracées sur un fond de couleur ocre, nous rappellent le sable du désert. Au fil du temps, avec les diverses civilisations qui ont traversé le territoire, la picturalité berbère a subi des influences mais jamais de grands changements, y compris sous la conquête des périodes punique et arabe. Celles-ci ont renforcé l'aspect graphique abstrait berbère qui a retrouvé, par la suite, son plein épanouissement avec la calligraphie.

L'époque carthaginoise, marquée par la navigation, permet aux habitants de Carthage d'admirer l'esthétique de l'autre et d'importer des produits provenant d'Égypte et de Grèce. En effet, les esthétiques orientale et grecque influencent la production punique. En revanche, les échanges avec l'autre ne se limitent pas au simple copiage ou à l'imitation de l'esthétique admirée. Les Carthaginois recouvrent le sol de couleurs et s'inspirent du thème végétal.

⁶⁰ Gabriel CAMPS, *Les Berbères, Mémoire et Identité*, Préface de Salem Chaker, Babel, 2007, p.36.

D'après Mourad Rammah « c'est à partir du milieu du second siècle, que l'on assiste à la première floraison de la mosaïque proprement africaine. Celle-ci se caractérise par l'originalité de son style qui se distingue essentiellement par une polychromie raffinée, des motifs géométriques très élaborés, des trames végétales particulièrement riches et une grande variété de scènes figurées⁶¹ ».

La sculpture et la mosaïque sont deux modes d'expression qui connaissent un écho un peu partout dans le pays. Au deuxième siècle après J.-C., la couleur domine les compositions qui décorent les maisons. L'art de la mosaïque, comme moyen de représentation, s'emploie dans les fresques colorées. Des formes géométriques juxtaposées couvrent les sols ainsi que les lieux publics, figurant des formes végétales et animales.

Des compositions figuratives en mosaïque géante ornent les sols et les patios des maisons, ainsi que les lieux publics. Elles représentent généralement des scènes et des situations de la vie romaine au quotidien, comme des corps d'hommes, de femmes et d'enfants.

Avec la conquête arabe, le royaume d'Ifriqiya rejette la figuration. La civilisation arabo-islamique se construit et s'impose contre l'image, allant jusqu'à détruire les sculptures et tout ce qui rappelle l'art païen. En conséquence, on assiste au retour à l'art abstrait à travers une soumission de couleurs et de graphismes dans l'ornementation architecturale, afin d'exprimer la spiritualité sous un trait non figuratif, mais abstrait. Reproduire la réalité ou faire appel à une picturalité figurative était interdit. Ainsi, pendant treize siècles, l'artiste-artisan arabo-musulman ne peut reproduire des figurations étant contraint de représenter des formes abstraites ressemblant à des éléments végétaux.

La ville « ifriqiyenne » de Kairouan témoigne du triomphe de la puissance islamique et de l'absence de toute figuration dans l'esthétique graphique. La calligraphie, la lettre du Coran, l'art répandu dans tout le monde arabo-musulman trouve sa forme dans l'architecture et dans l'arabesque, accompagné de la technique de la gravure sur pierre et sur bois.

⁶¹ *Tunisie, un patrimoine inédit*, I.N.P de Tunis, IMA, Le Musée des Musées, Amateur, 1995, p.48.

La calligraphie sert à déchiffrer et à lire le Coran. Elle représente l'élément unique de l'ornement pendant la civilisation musulmane, étant donné que le recours à la reproduction de la réalité était interdit. Si la calligraphie subit des métamorphoses et des variations de genre, elle ne désigne pas seulement un moyen ornemental, elle représente aussi la seule « image » que l'arabo-musulman a connue.



Figure 13 **Grande Mosquée : Détails de Mihrab, Kairouan** ⁶²

Excepté sa fonction, la calligraphie est chargée de sens et de connotations, occupant l'imaginaire de l'arabo-musulman désirant exprimer sa foi et produire une certaine esthétique. Elle demeurera, pendant longtemps, un mode d'expression privilégié. D'ailleurs, la calligraphie qui orne la mosquée d'Okba Ibn Nafaa⁶³ à Kairouan témoigne de l'influence de l'expansion de l'art décoratif oriental. Cette mosquée constitue « le plus grand musée des chapiteaux romains et byzantins jamais réunis dans un moment musulman⁶⁴ ».

⁶² Ahmed FIKHRY, *La grande mosquée de Kairouan*, Henri Laurens, Paris, 1934, p.131.

⁶³ Oqba Ibn Nafa Al Fihri, né en 622 et décédé en 683, est un général arabe envoyé, en 670, à la tête des armées musulmanes par Muawiyah, Calife Omeyyade de Damas, dans le but de propager l'islam et d'étendre ses territoires.

⁶⁴ *Ifriqiya, treize siècles d'Art et d'Architecture en Tunisie, L'art Islamique En Méditerranée*, Musée Sans Frontières, Démetér Edisud, 2000, p.161.

La calligraphie du type Coufique, dont les champs de lettres se terminent par des fleurons bilobés et qui recouvre le *Mihrab*⁶⁵, s'est intégrée dans l'arabesque sur des faïences colorées. Soulignons que même l'ornementation du plafond des nefes est signée du nom du calligraphe. Selon Jamila Binous, « la rencontre entre la nef axiale et la travée de la *qibla* détermine un carré sur lequel fut érigée une coupole sur trompes, en pierres sculptées dont les formes et motifs (coquilles, rosaces polylobées) s'inspirent du répertoire omeyyade⁶⁶ ».

Au champ pictural de l'histoire de l'art tunisien, riche en techniques comme le graphisme berbère, la mosaïque et la calligraphie intégrée à l'arabesque, s'ajoutent, tardivement, à savoir après le royaume d'Ifriqiya, des traditions multiples, dont la peinture sous verre et sur céramique, forme plus répandue dans le monde rural que citadin.

La peinture sous verre est une expression picturale qui a marqué l'histoire des arts plastiques en Tunisie. On apprécie aujourd'hui sa valeur artistique. Elle était alliée, au départ, à la calligraphie sur des objets artisanaux, peut-être pour enluminer ses formes. La peinture sous verre tunisienne se compose de couleurs et de lignes qui représentent des êtres et des formes sur une surface plane.

Sous l'influence orientale, la stylisation de la décoration des objets utilitaires se révèle. L'artisan dessine sur les objets des formes naïves qui racontent parfois des histoires de personnages légendaires et mythiques. Son rôle de conteur faisait rêver le spectateur, emporté dans un monde merveilleux, un univers heureux, riche de gloires.

Des compositions réunissent la polychromie et le monochrome, ces formes devenant presque figuratives. Le choix du thème est souvent accompagné par la présence du lion, du cheval, du chat, des oiseaux, fréquemment associés à la flore. Des couleurs s'ajoutent aux lignes de formes complexes qui font intervenir la figuration, probablement pour refléter la dureté du climat des régions désertiques.

La peinture sous verre a également alimenté l'aspect sacré, spirituel et merveilleux et a bafoué la logique en inventant des créatures surnaturelles,

⁶⁵ *Ibid*, p.19.

⁶⁶ *Ibid*, p.161.

négligeant ainsi le temps et l'espace. Souvent, est représenté le corps humain masculin dont la tête est celle d'un serpent ; parfois, on trouve la figure d'un chevalier à tête de femme.

L'évocation de la « magie » de l'histoire divine de la religion islamique n'est pas absente du répertoire des peintures sous verre⁶⁷. Le nom du prophète Mohamed y figure souvent, étant accompagné de l'illustration du chevalier, Ali, gendre du prophète, héros invincible et puissant guerrier de l'Islam. Cette illustration est reproduite dans plusieurs pays arabo-musulmans, dont l'Iran, la Syrie, la Turquie, etc., de manières différentes. En Tunisie, elle est connue sous le nom de *Ali et le Ghoul*, Ali et les démons, force magique afin de défendre la foi.



Figure 14 Ali et le Ghoul

La représentation d'*Al-Bourâq*⁶⁸ est encore plus célèbre qu'*Ali et le Ghoul*. C'est le coursier du prophète lors de la nuit de son ascension au paradis. S'il n'est pas cité dans le Coran, il est raconté dans les hadiths. Son illustration est reproduite en différentes versions dans les pays arabo-musulmans. *Al-Bourâq* est souvent représenté à la manière orientale, symbolisant le fantastique, le merveilleux. Il figure la montée au ciel du prophète ; la représentation est fantaisiste, chargée de détails et de couleurs.

⁶⁷ Benjamin Orientalist Aesthetics, *Art, Colonialism, And French North Africa 1880-1930*, University of California Press, Ltd, 2003.

⁶⁸ Selon l'histoire la plus connue, au VII^e siècle, le Bouraq fut apporté par l'archange Gabriel afin de porter le prophète de l'islam, Mahomet, de La Mecque à Jérusalem, puis de Jérusalem au ciel avant de lui faire effectuer le voyage de retour au cours de l'épisode dit « Isra et Miraj » (signifiant respectivement en arabe : « voyage nocturne » et « échelle, ascension », étant le titre d'un des chapitres du Coran). Le Bouraq a aussi porté Ibrahim (Abraham) lorsqu'il rendit visite à son fils Ismaïl (Ismaël) à la Mecque. C'est un sujet d'iconographie fréquent dans l'art musulman, où il est généralement représenté avec une tête de femme, des ailes et une queue de paon.

Différentes représentations d'*Al-Bouraq*



Figure 15 Mahomet, guidé par l'Archange Gabriel et monté sur le Bouraq, face aux démons de l'enfer



Figure 16 Représentation d'*Al Bouraq* d'après une miniature moghole du XVII^e siècle

Généralement, en observant les représentations des peintures sous verre, on remarque que l'artiste-artisan adopte une figuration naïve, se trouvant non pas dans l'imitation du réel mais plutôt dans la représentation imaginaire du monde fantastique et merveilleux de la foi. Cette conceptualisation primitive traite la relation entre le sujet et l'objet, comme une fenêtre ouverte sur un monde purement merveilleux.

La peinture de Mahmoud Al-Feriani⁶⁹ peut être confondue avec une peinture persane : un chevalier et une femme à dos de chameaux, entourés de formes, de personnages miniatures, de signes, de symboles et d'éléments végétaux et animaux. L'ensemble, dessiné d'une manière naïve avec un chromatisme limité, est rythmé par des lignes épaisses, juxtaposées. L'artiste ne cherchait peut-être pas à imiter, mais simplement à figurer le sujet qui illustre la fameuse histoire d'amour issue d'une légende orientale datant de l'époque antique, *Antar et Abla*. En l'occurrence, l'illustration reflète la mémoire de l'imaginaire social retenue à travers des siècles. Ce n'est sûrement pas un hasard si cette peinture a des rapports avec l'esthétique de l'Orient, plus précisément perse.



Figure 17 Peinture sous verre de Mahmoud Feriani, conservée au musée de Sfax, Dar Jellouli (Début du XXe siècle)

Attardons nous sur ce lien esthétique existant entre le monde perse et l'univers tunisien moyenâgeux. La réapparition de la figuration, dans ce genre de peinture, prouve qu'il existe un certain refus de la tradition graphique. À cette époque, la Tunisie était très ouverte aux échanges commerciaux et culturels avec les autres pays, dont la Perse. Il est fort probable qu'à cette époque, et en termes de culture, la poésie et le conte aient séduit le Tunisien. Ce dernier, trouvait dans la culture de l'Orient, un ailleurs rêvé, voire un monde merveilleux, heureux.

Incontestablement, la figuration qui caractérise la peinture sous verre dépasse la simple fonction de décoration ou d'illustration. Dotée de son caractère simpliste, elle s'attache à s'affirmer comme étant un art désireux, cherchant à

⁶⁹ Un artisan sfaxien, fabriquant des peintures sous verre très originaux (source : selon un entretien avec Naceur Ben Cheikh).

dialoguer avec la poétique, partant à la conquête d'un nouveau langage plastique. Qu'il s'agisse d'un sujet profane ou sacré, l'artiste-artisan n'hésite pas à exprimer son imaginaire à travers une gestuelle qui traduit une sensibilité de sa mémoire imaginaire et son quotidien précieux. Nous verrons que, même après l'intégration du « chevalet », plusieurs artistes tunisiens ont puisé dans cette forme esthétique.

Un rapport étroit existe entre la peinture sous verre et l'art du *Fdaoui*. À notre avis, les images littéraires véhiculées par les conteurs ont forcément influencé le peintre populaire. D'ailleurs, Mouhamed Masmoudi cite l'exemple d'un peintre à Sfax, « fin causeur et habile conteur dont l'atelier était le rendez-vous de tout un groupe de musiciens, de poètes et de *Fdaoui* ⁷⁰ ».

On peut alors affirmer que la peinture sous verre est également un art populaire qui raconte et retrace un imaginaire social. À titre d'exemple, l'analyse de la peinture sous verre *Djazya* ⁷¹, d'Abderrahman Ayoub et Micheline Galley, nous montre que le geste du peintre populaire est un moyen de communication qui véhicule non seulement une littérature populaire de tradition orale, mais aussi une liberté acquise chez le peintre traitant le rayonnement du personnage féminin.

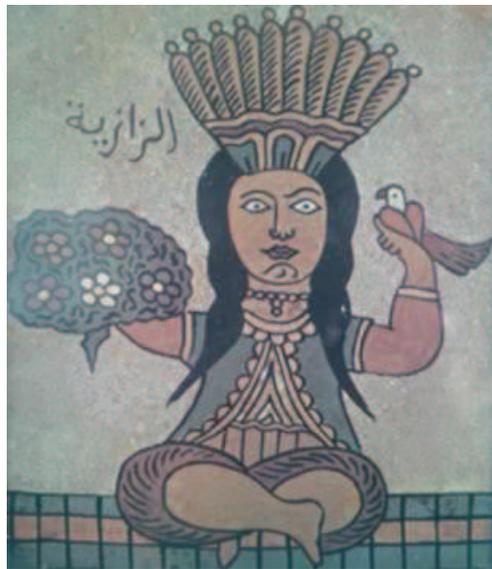


Figure 18 **Illustration de *Dzazya***

⁷⁰ Mouhamed MASMOUDI, *La peinture sous verre en Tunisie*, in *Art et histoire*, Cérès, Tunis, p.23.

⁷¹ Il s'agit d'une épopée qui s'est propagée oralement jusqu'à nos jours à travers le monde arabo-musulman. *Djaziya* représente un personnage incontournable de l'époque des *Banu Hilal*. Elle retrace l'histoire des nomades hilaliens qui, partis d'Arabie, devaient parvenir, au XI^{ème} siècle en Ifriqiya et constituer la seconde vague des conquérants arabes du Maghreb.

Symbole de vie, de l'amour éternel, de fécondité et d'alliance selon les textes et les citations, *Djaziya* est représentée avec une joie et une féminité associées à une technique, permettant de comprendre que cette femme est physiquement plus suggérée que bien dessinée, alors que « ce que les textes expriment plutôt, c'est le rayonnement qui émane d'elle et l'émotion qu'elle suscite ⁷² ». Cela montre que le peintre avait acquis une certaine liberté dans son propre imaginaire.

En somme, la peinture sous verre était une peinture de figuration assez importante, ayant réussi à rompre avec les traditions abstraites. Elle s'est enracinée en Tunisie grâce à une ouverture sur le monde culturel oriental, bien avant l'intégration des arts plastiques provenant de l'Occident. Naceur Ben Cheikh, au sujet de l'activité picturale en Tunisie, précise : « cette forme artistique, qu'est la peinture sous verre, était arrivée à s'intégrer dans le système économique et socio-culturel de la société tunisienne traditionnelle. Il faudrait remarquer aussi qu'avant qu'elles ne soient dévaluées par les conceptions artistiques occidentales, ces peintures étaient relayées par l'image de la littérature populaire que les *meddahs* diffusaient sur les places publique⁷³. »

2-2 - Implantation du chevalet sous la colonisation :

La Tunisie, sous le régime militaire ottoman, occupait, pendant tout le XVI^e siècle, une grande place dans l'enjeu de la politique méditerranéenne, par le biais de ses échanges économiques avec l'Europe. Après les premiers Bey Husseinites (1705-1957), la Régence de Tunis a connu une succession de Beys par héritage. Également la Tunisie a subi des influences étrangères, espagnoles, italiennes et françaises. Dans ce système de gouvernance beylical, la bourgeoisie a maintenu son autorité.

⁷² Abderrahman AYOUB, Micheline GALLEY, *Images de Djazia*, Langues et civilisations orientales, Édition du Centre National de la Recherche Scientifique, Paris 1977, p. 11.

⁷³ Jean-Claud VATIN, *Culture et Société au Maghreb*, Centre de recherches et d'études sur les sociétés méditerranéennes, Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, 1975, p.162.

Les Beys, entourés par la bourgeoisie, étaient influencés par la modernité occidentale et la vie luxueuse. Ahmed Bey⁷⁴, par exemple, faisait venir des conseillers pour organiser son armée à la manière européenne. Pour décorer les palais, les beys faisaient appel à des peintres occidentaux. Des tableaux représentant des batailles de la guerre française décoraient les couloirs des palais. Des toiles de grandes dimensions, montrent les portraits des beys ; elles sont aujourd'hui exposées au musée de Bardo, d'autres sont aussi dans des collections privées. D'énormes dépenses pesaient sur les ressources financières du pays, ayant entraîné l'intervention de la France pour « réorganiser » les finances et maintenir le contrôle sur la Tunisie⁷⁵. La France a influencé le pays aussi bien économiquement et socialement que culturellement.

Le protectorat français en Tunisie a été institué par le traité du Bardo du 12 mai 1881. C'est une date repère annonçant le début d'une nouvelle vie culturelle en Tunisie.

Les autorités préfectorales et la Régence encouragent les peintres français et occidentaux à exposer leurs toiles en Tunisie. C'est le début d'un changement socioculturel et l'adaptation d'un nouvel art, l'art de la toile. Une première institution culturelle au service de la communauté française à Carthage, créée en 1894⁷⁶, œuvre pour nombre d'expositions de peintures, afin de séduire les artistes occidentaux pour importer un ailleurs différent du leur. La première exposition du Salon tunisien est un succès considérable, nous rapporte le Pavillon des Arts : « Cette exposition pour laquelle les autorités préfectorales et Beylicales prodiguèrent toute l'aide nécessaire, puisqu'il s'agissait d'une manifestation officielle, fut inaugurée par le résident général, Charles Rouvier, le 14 mai 1894 à 15 heures [...]»⁷⁷. La présence de peintres et de sculpteurs indigènes était très

⁷⁴ C'est le bey de Tunis de la dynastie des Husseinites de 1837 à sa mort. Il succède à son père, Moustapha Bey, le 10 octobre 1873. Jeune prince, il a, pour son pays, de grandes ambitions : il désire posséder une armée nombreuse, une marine de guerre redoutable, un arsenal moderne, une école polytechnique, un hôtel de monnaie, une résidence royale, entre autres. Mais, ni lui ni son jeune Ministre des finances, Mustapha Khaznadar, qui est par la suite devenu son beau-frère, n'ont une idée exacte des ressources économiques à utiliser pour mener à bien ces grands travaux. Par conséquent la plupart des initiatives beylicales aboutissent à des échecs coûteux, ainsi qu'à une baisse des ressources financières de la régence.

⁷⁵ Pavillon des Arts, Lumières tunisiennes, Les musées de la ville de Paris, Association Française d'action Artistique, Ministère des affaires étrangères tunisiennes, Paris Musée, 1995, p.14.

⁷⁶ *Ibid.* p.14.

⁷⁷ *Ibid.*, p.18.

limitée ; citons quelques noms tunisiens israélites, à titre d'exemples : Emma Darmon, Isac Sadoun et Albert Samama.

L'Histoire de l'Art nous enseigne que l'expansion coloniale française en Tunisie, ainsi qu'au nord du Maghreb, était soutenue par un groupe d'artistes provenant de l'Occident pour exporter, en retour, des peintures et des aquarelles qui représentaient un monde lumineux chargé de couleurs.

La peinture orientaliste s'étend au nord de l'Afrique avec de nombreux peintres français et italiens qui ont provoqué l'immigration de nombreux Européens.

« Rochegrosse, qui illustra plus tard la *Salammbô* de Flaubert (1900) arriva à Tunis le 18 mai 1894, comme le signale le quotidien *La Dépêche Tunisienne*, et s'attela à la préparation d'une grande toile baptisée Carthage ⁷⁸ ». Les paysages et les extraits représentatifs du quotidien maghrébin, différent de celui de l'Occident, séduisent les Français, désireux de s'installer en Tunisie. Le paysage nord-africain était alors entré dans l'histoire de la peinture occidentale avec les travaux de Delacroix, Dinet, Matisse, Klee, Kandinsky, parmi d'autres.

⁷⁸*Ibid.*, p.16.

Quelques peintures orientalistes de l'académisme occidental avant 1930



Figure 19 Albert Aublet, *Portrait de Mariée en coiffe et chemise nuptiales de la région de Nabeul*, 1920, Aquarelle sur papier -38x33 cm.



Figure 20 Alexandre Roubtsoff, *La Marsa*, 1929, huile, 22x30.



Figure 21 Alexandre Roubtsoff, *M'Barka*, 1915 huile, 80x95, 7cm.



Figure 22 Jean CROS, *Mosquée de Djerba*, 1929, 30x20 Aquarelle sur papier



Figure 23 Pierre DEMOUTIER *Médina*, 1933, huile sur contreplaqué

La période est marquée notamment par la succession des expositions, la création d'un syndicat de peintres, le Salon des Artistes tunisiens et la création de l'École des Beaux-Arts en 1930. Malgré ce développement, le regard du peintre orientaliste s'inscrit dans le folklorique et l'exotique liés à la politique, représentant des scènes qui lui sont étrangères.

Bien qu'à cette époque, la peinture, en Tunisie, dépende de la peinture académique de Paris et de ses Écoles des Beaux-Arts dans la peinture de chevalet tunisienne dominent les thèmes de la femme bédouine, des portraits, des paysages, des mosquées, etc. Les peintres orientalistes se contentent de « recopier » la beauté de la nature sans pour autant traiter la Tunisie dans sa profondeur et sa complexité. La plupart des peintures orientales restent figées dans la reproduction et le genre photographique qui satisfait le goût exotique pour attirer la classe bourgeoise.

Albert Aublet, parmi les premiers arrivés en Tunisie au début du XVIII^e siècle, trouve en la femme traditionnelle tunisienne son modèle à peindre. Alexandre Roubtsoff comme beaucoup d'orientalistes rencontre, dans la lumière tunisienne, son émerveillement. Quant à Pierre Demoutier, secrétaire des sections Arts de l'Institut de Carthage, continue la tradition orientaliste en montrant, sur ses toiles, la lumière solaire par la rigueur de ses couleurs empâtées.

Le costume, les décors des scènes et l'aspect architectural demeurent longtemps des sujets qui ne séduisent pas le Tunisien indigène. Ce dernier songe, dans une réalité plus complexe, que celle qui est représentée est dominée par la pauvreté. En effet, une peinture non inventive, au service de l'image, folklorique et exotique, reste à l'extérieur de la dure réalité du Tunisien. Certains indigènes de la bourgeoisie peuvent accéder à des formations à l'école des Beaux-Arts, d'autres s'essaient à des techniques adoptées dans des ateliers ou partent séjourner en Europe. Les Tunisiens expriment leur quotidien, leur milieu de vie, en adoptant un langage différent de celui des peintres occidentaux. Le sujet peint est toujours « leur » Tunisie, et non pas un monde à explorer.

C'est vers 1940 que les peintres indigènes commencent à s'éloigner des traditions de l'académisme français. Une tentative de recherche de nouvelles

techniques et une nouvelle perception des objets commencent à apparaître. Un nombre très limité de peintres, séduits par la forme et la couleur qu'offre la technique du chevalet, tentent de reproduire la violence de la réalité à multiples visages d'une Tunisie en train de se chercher, créant ainsi une sorte de démarcation de langage plastique entre les peintres indigènes et les peintres occidentaux. Le Tunisien puise alors dans sa culture identitaire.

Boucherle, Nardus, Bismouth, Lellouche, Naccache, Nello Levy, Moses Levy, Roubtsoff, Jilani Abdulwahab, dit Abdul, Jalel Ben Abdalla, Azzouz Berraïes, Amara Debbèche, Brahim Dhahak, Safia Farhat, Ammar Farhat, Abdelaziz Gorgi, Noureddine Khayachi, Hatim Elmekki, Ali Ben Salem, Hédi Turki, Zoubeïr Turki, Yahia Turki, Tunisiens, peintres, sont gravés dans l'histoire de l'« adoption » de l'art du chevalet en Tunisie. Tous ont choisi un langage différent de celui des orientalistes venus d'Occident. Bien que puisse transparaître l'emprunt de la technique occidentale, l'originalité du genre pictural est créée.

Peintres académiques et autodidactes indigènes tunisiens

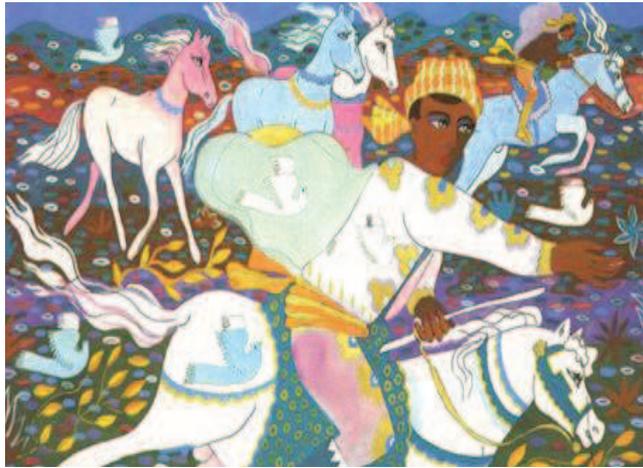


Figure 24 Ali Ben Salem, *Le mythe de Carthage*, Legalop, 1989.

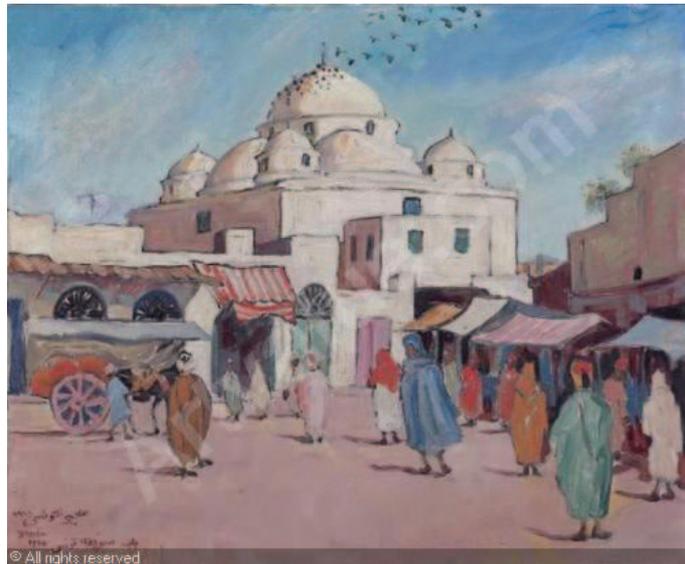


Figure 25 Turki Yahia, *Vue de village*, 1926



Figure 26 Jules Lellouche *Kairouann* (1903-1963)



Figure 27 Hedi Khayachi *La tisseuse*, 1916, huile sur toile, 98x96 cm.



Figure 28 Pierre Boucherle, (1895-1988), *Mosquée aux environs de la Goulette*,
huile sur toile

Un langage spécifique aux peintres tunisien d'origine occidentale, aux artistes installés en Tunisie, et aux indigènes avait donc fait son apparition ; tous faisaient partie du premier courant artistique ayant fondé, en Tunisie, l'École de Tunis en 1949. Si ces plasticiens s'inscrivaient dans l'orientalisme, chacun possédait une technique différente des autres.

Jules Lellouche (1903-1963) monastirien, académique, prend part à diverses expositions en Tunisie et en Europe où il traduit, à sa manière, la lumière spécifique de son pays authentique. Yahia Turki (1903-1967) nommé « père de la peinture tunisienne », représentant son quotidien d'une manière naïve, nous rappelle la peinture et les conteurs populaires. Ali Ben Salem est le premier diplômé de l'École des Beaux-Arts de Tunis. Ses tableaux qui reproduisent des scènes de vie à Sidi Bou Said et des rues de la médina, constituent l'ébauche de la création d'un style que l'on appellera, plus tard « L'école de Tunis ». Il est considéré comme l'un des pionniers de la peinture tunisienne. Connu pour sa peinture joyeuse, dégageant beaucoup d'optimisme, il est influencé par l'esthétique persane et l'univers paradisiaque. Sa peinture, empreinte d'un orientalisme sensuel, rappelle l'art des miniatures persanes. « Je peins d'après ces Contes des *Mille et Une Nuits* qui ont bercé mon enfance, racontés par les femmes de la maison pendant des années ⁷⁹», confie-t-il en 1984.

Pendant que les peintres européens reproduisent la Tunisie exotique, qu'ils découvrent les nuances des couleurs sous la lumière du monde oriental et préparent la mutation vers l'art contemporain, le peintre tunisien apprend le langage pictural implanté par les Occidentaux, tel qu'on le lui a apporté, tentant de répondre à ses propres envies, et traduisant son quotidien. Son univers demeure la seule source d'inspiration, son seul sujet. Si les paysages, les portraits, les nus de femmes demeurent les sujets des orientalistes coloniaux, le peintre tunisien cherche, dans sa toile, à privilégier l'expression de son quotidien qui le libère. La rue, les scènes festives, les personnages dans leurs actions, sont les sujets de la

⁷⁹ <http://www.tunisiadailyphoto.com/?p=89>

peinture tunisienne à son départ. Le peintre tunisien adopte la peinture en tant que forme d'expression, non pour changer l'air du temps mais pour raconter son quotidien. Il considère, la peinture comme un moyen privilégié pour traduire sa réalité et la rendre, la plupart du temps, plus naturelle.

Aly Ben Salem et Jalal Ben Abdallah sont connus pour leur style miniaturiste différent. Si le sujet demeure toujours le même, la femme, le paysage, les animaux, il est illustré à la manière orientaliste, perse, chargée de miniatures. Tous deux utilisent des aplats d'une palette chargée de couleurs, dégageant beaucoup de joie et d'humour.

Ben Abdallah, miniaturiste à ses débuts, traite ses personnages, objets et animaux de la même façon, à travers un dessin raffiné. L'espace, la femme et les objets sont racontés minutieusement, dans les moindres détails. Les scènes frôlent un monde de bonheur et de rêve.

Jean Duvignaud analyse le caractère rituel de l'œuvre de Sidi Bou Said : « Dans cette aire géographique privilégiée, restreinte, l'artiste est fasciné par la répétition de certains objets, certains canons de beauté féminine. Sa peinture devient un narcissique miroir embellissant.⁸⁰ »

Avec Aly Ben Salem, le style est spécifique, adoptant un langage propre à la miniature persane, tout en lui faisant subir un éclatement dans ses dimensions et ses couleurs. Ses peintures représentent une réalité sociale qui dégage une grande luminosité et sont toujours accompagnés d'un trait de dessin qui suggère et déforme. Dotées d'un aspect orientaliste avec un caractère humoristique, elles racontent et témoignent de l'époque tout en faisant appel à un autre monde : le monde oriental, persan, un monde merveilleux qui évoque le conte de l'enfance.

Ces peintures dénotent une tentative d'agrandissement de la dimension de la miniature pour l'adapter au format du tableau. Est-ce le désir de spécifier un nouveau langage plastique tunisifié ou simplement une volonté de plaire ? Comment expliciter la préservation d'une esthétique ancienne, après le passage d'un colonisateur moderne ? Comment peut-on expliquer que les peintres

⁸⁰ Sophie ELGHOUL, *Peinture en Tunisie: origines et développement*, Éditions Jumeaux, 1994, p.179.

académiques tunisiens, ouverts sur un ailleurs occidental moderne, maintiennent une esthétique traditionnelle ?

Naceur Ben Cheikh donne sa vision à travers l'échec du nouvel art implanté en Tunisie en le comparant avec la peinture sous verre, étant un art authentique qui fait partie de la culture tunisienne. Il souligne : « Cet art propre à la société tunisienne traditionnelle et de la peinture de chevalet qui venait remplacer, ou du moins dévaloriser, n'était en fait que la manifestation locale de l'art musulman sous ses deux aspects : la vision dite abstraite et celle dite figurative.⁸¹ »

⁸¹Vatin Jean-Claud « Culture et société au Maghreb », Centre de recherches et d'études sur les sociétés méditerranéennes, Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, 1975, p.160.

Quelques œuvres de Jalel Ben Abdallah et Ali Ben Salem



Figure 29 Figure 30 Ali Ben Salem *Femme tunisienne au voile bleu* 1935.

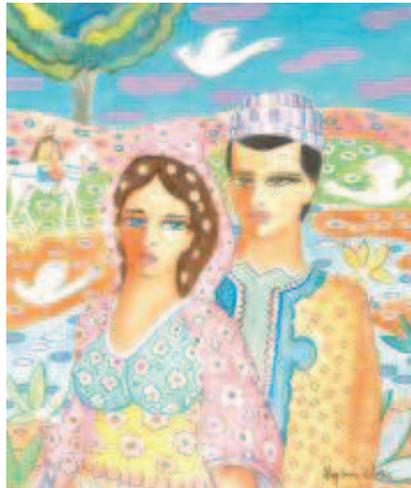


Figure 31 Ali Ben Salem *Jeune couple au milieu des fleurs*, 1930

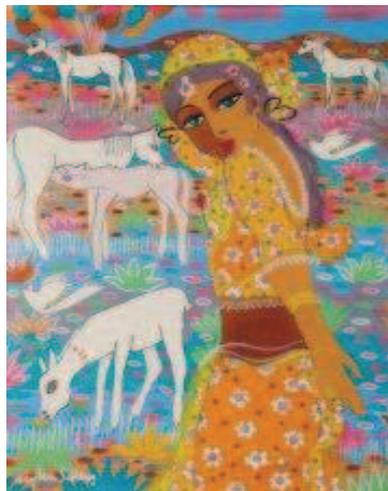


Figure 32 Ali Ben Salem *Jeune fille en fleurs* Gouache, 1935.

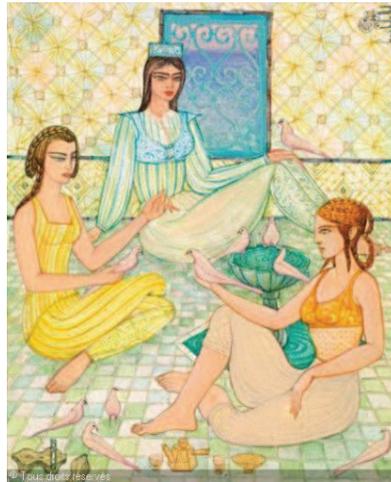


Figure 33 Jalel Ben Abdallah, *Trois jeunes femmes aux pigeons* 1939



Figure 34 Jalel Ben Abdallah, *Complicité*, 1970

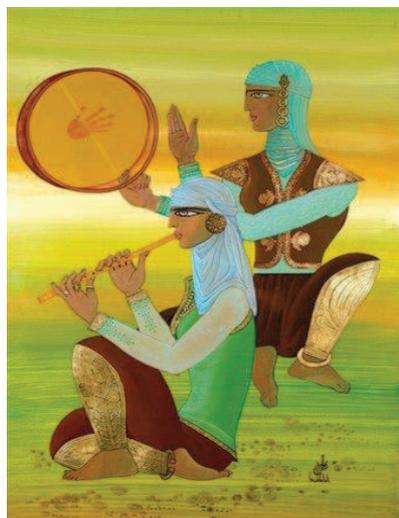


Figure 35 Jalel Ben Abdallah, *les musiciens*, 1921

Nous ne pouvons pas affirmer que la vie « artistique », durant la période coloniale, était unifiée en un seul courant artistique, l'orientalisme. La Tunisie, ouverte à tous les faisceaux de relations entre peintres occidentaux et peintres locaux, a donné naissance à plusieurs courants artistiques, identifiés ou non. Les genres et les styles locaux se sont multipliés dans une société attachée au traditionnel. Cependant, nous pensons que le peintre tunisien a toujours eu besoin de jouer un rôle de peintre conteur, de narrateur. Ceci n'est pas un hasard car, nous l'avons vu lorsque nous avons abordé la peinture sous verre, le peintre-artisan procède à la représentation naïve et poétique des scènes de façon narrative. La plupart des peintres « précurseurs », dont Ammar Farhat, Yahia Turki, Ali Bellagha, Ben Salem, Zoubayer Turki et Gorgi, orientalistes au départ, n'échappent pas à cette esthétique narrative ; ils racontent en utilisant un style anecdotique. Les rues de Sidi Bou Said, de Kairouan, les scènes de cérémonies, de rituels, des activités etc., sont les « sujets » traités lors de l'implantation du chevalet en Tunisie. Le peintre tente de « tunisifier » ce nouvel art tout en explorant sa sensibilité envers les formes et les couleurs, et conserve le respect de la picturalité traditionnelle des *Mille et une nuits*.

Cette vision, cette habitude, ou encore cette volonté, de raconter, inconsciemment ou non, à travers la représentation, suscitent plusieurs questions. Cette tendance expressionniste naïve n'influence-t-elle pas l'esthétique narrative du monde perse ? Derrière cette volonté de narrer poétiquement avec beaucoup de couleurs, le Tunisien réclame-t-il une identité à travers une esthétique dans laquelle il voit sa satisfaction et son rêve ? Veut-il narrer l'identité authentique ou le beau ? Désire-t-il parler d'une Tunisie, qui renvoie à la multiplicité ?

Nous tenterons de répondre à toutes ces questions ultérieurement dans notre étude tout en examinant l'évolution de l'art du chevalet, à la fin du protectorat français. Nous essayerons également de saisir la nouvelle esthétique picturale tunisienne, post coloniale, afin de voir s'il existe un dépassement de cette sensibilité plastique, dépendante de l'art occidental.

Chapitre II : Paysage de l'esthétique moderne (postcoloniale) dans l'espace scénique et les arts plastiques

1- Une esthétique scénique entre modernité et privatisation

Dès l'indépendance, l'appel à l'organisation du secteur théâtral et à sa nationalisation constitue l'une des demandes primordiales du monde théâtral, à savoir les troupes, acteurs et sociétés. L'Association des Anciens de l'École des Acteurs Arabes est l'une des premières voix qui s'engage pour l'amélioration de la situation du théâtre tunisien. D'ailleurs, le magazine *Le Théâtre*, diffusé par cette association, fait appel à la nationalisation de la production théâtrale tunisienne qui, selon lui, demeure prisonnière d'un héritage colonial. *Le Théâtre* ne se limite pas à la description de la crise où est plongé le théâtre tunisien à cette époque, il propose également des solutions urgentes pour dépasser ce seuil et le faire évoluer.

Selon Ahmad Hadhek Al-Orff, les solutions que propose ce magazine sont liées principalement à l'instauration du théâtre dans l'éducation et l'enseignement, à la formation et la restructuration des acteurs, ainsi qu'à la mise en place des compagnies et clubs de théâtre dans les villes tunisiennes, à la création d'une troupe nationale, au développement des associations de jeunes talents dans la littérature et le sport, à l'orientation des missions artistiques vers l'étranger, etc.⁸²

En 1961, la qualité de la production théâtrale continue à se dégrader, rendant le paysage théâtral peu compréhensible. À cette date, le théâtre connaît un véritable amalgame d'essais et de productions sans pour autant consacrer de l'intérêt à l'identité du Tunisien. Hassen Zmerli témoigne dans le magazine *Pensée* : « Tout au long de l'année 1961, nous n'avons pas pu voir une pièce à laquelle nous pouvions nous identifier. Aucun travail n'était digne d'une production dans laquelle le Tunisien s'y retrouvait et s'y identifiait. De plus, les associations

⁸² Ahmed HADHAK Al-OROFF, *Attajaouez wa awaik al masrah attounoussi*, وعوائق التونسي المسرح العرف، التجاوز، Dar AL Janoub, Tunis, 1997, p.12.

n'accordaient d'importance ni au décor ni à la mise en scène, ce qui entraîne des travaux ennuyeux⁸³ »

Le 7 novembre 1962, le président Habib Bourguiba fait une déclaration devant les représentants du secteur théâtral sur les ondes de « La Maison de la Radio », à propos de l'intérêt de l'État pour le théâtre. Le président insiste sur l'importance du rôle du théâtre dans l'instruction de la société et déclare le soutien total de la nation au secteur. Il propose l'intégration de l'enseignement du théâtre dans le système éducatif, dès l'enseignement primaire ainsi que dans le secondaire, tout en encourageant les troupes et les artistes à renforcer parallèlement les acquis du théâtre dans le pays à travers les institutions participatives.

À partir de là, apparaissent des solutions permettant de transformer le paysage théâtral dans le pays, en réponse aux appels et aux demandes des hommes de théâtre. Dès 1963, on assiste à l'instauration du théâtre à l'école, et à l'élection du premier comité universitaire provisoire du théâtre amateur.

Dès 1964, apparaît une nouvelle tradition, « la Semaine du Théâtre », faisant référence aux déclarations du président Habib Bourguiba. Précisons que, suite à ces déclarations, l'État s'est chargé d'envoyer des artistes à l'étranger pour qu'ils se forment, qu'ils apprennent des autres et se mettent à jour devant l'évolution de l'art du théâtre.

Cecil Hourani, Libanais, passionné de musique, devenu conseiller de Bourguiba, a pour ambition de présenter à Hammamet une production théâtrale arabe à un public international. Paul Chemetov et Jean Deroche ont construit avec la participation de René Allio un théâtre de plein air qui constitue une synthèse de la scène antique et de la scène élisabéthaine, face à la mer, au sein du Cap Bon, à 60 km de Tunis. Dans un amphithéâtre asymétrique tel une coquille d'escargot, 1000 spectateurs peuvent prendre place autour d'une piste circulaire de douze mètres de diamètre, avec une arrière scène surélevée à divers niveaux, l'éclairage sophistiqué permet même des effets de contrejour et la sonorisation a été soignée.⁸⁴

⁸³Hassen AL-ZMERLI, *Halommou nabni masrahana al kawm*, Magazine Pensée, juillet 1961, n°10, p. 5.

⁸⁴ Odette ASLAN, *Paris capitale mondiale du théâtre, le théâtre des nations*, CNRS Édition, Paris, p.240.

En 1966, le lancement des journées du Théâtre Maghrébin à Monastir entraînera, par la suite, la naissance de plusieurs autres festivals de théâtre, dont le fameux festival de Korba⁸⁵.

Nous nous arrêterons plus loin sur certaines productions ayant marqué l'histoire du théâtre tunisien, afin d'observer le modèle scénographique qui dominait la scène théâtrale dès ses premiers jours à la quête de nouvelles démarches esthétiques.

1-1-La vision contre l'illusion dans l'espace de Ben Ayed

Le metteur en scène Ali Ben Ayed, comédien dès son jeune âge, a côtoyé le théâtre occidental en Europe après y avoir suivi des études. Il intègre, dès son retour de France, la « Troupe de la Comédie Arabe » en 1954 avant de renouer le contact avec la troupe de Youssef Wahbi, Amina Rezaq, Georges Al Abiyadh, etc. Ali Ben Ayed est un nom incontournable dans l'histoire du théâtre tunisien. De même, sa détermination à créer un théâtre moderne en Tunisie l'incite à repartir de nouveau à Paris (1956) pour étudier l'éclairage.

Signalons que, bien avant l'arrivée de ce réformateur, et sous la présence de Zaki Toulaymett⁸⁶, le théâtre tunisien est resté longtemps "séquestré" dans une tradition unique. Al-Orff, homme de théâtre et écrivain tunisien nous rapporte, dans son ouvrage, que l'esthétique scénique, chez Ben Ayed à ses débuts, est un espace très chargé, décoré méticuleusement, tout comme le costume, les deux étant sophistiqués et chargés d'ornementations. Al-Orff nous enseigne également, que la nature de l'espace scénique dévoile un grand réalisme. Il précise que la scène est tellement encombrée de décors et de costumes qu'elle devient un handicap pour l'acteur et son jeu⁸⁷.

⁸⁵ Ville côtière située entre le nord et le centre de la Tunisie.

⁸⁶ Zaki Tulaimat (29 avril 1894 - 22 décembre 1982), représentant de l'écrivain égyptien et directeur de théâtre. Il a obtenu un baccalauréat de l'école secondaire, puis a rejoint l'Institut de l'éducation. Il a ensuite été envoyé en mission en France pour étudier le théâtre de comédie à Paris. Directeur du Théâtre National Égyptien de 1942 à 1952, doyen et fondateur de l'Institut de la représentation, il a également été directeur général du Theater Talk égyptien, superviseur technique de la municipalité de bande en Tunisie de 1954 à 1957 et, enfin, superviseur technique du théâtre arabe au Koweït.

⁸⁷ Al-Orff, *op.cit.*, p.12. p.62.

Dès sa nomination (de 1963 à 1972) en tant que président de la troupe de la Ville de Tunis, seule et unique troupe professionnelle dans le pays, Ali Ben Ayed ouvre une nouvelle page dans l'histoire du théâtre tunisien. Ses créations se succèdent malgré son jeune âge. Il marque la scène théâtrale d'une nouvelle vision non seulement avec ses mises en scène, mais aussi avec les différents rôles interprétés, *El Kollou min Aichoucha* (1960), *Caligula* (1961), *Al-Jalah* (1963), *Othello* (1964), *Mourad III* (1966).

Il apporte son expérience personnelle au théâtre de la troupe de la Ville de Tunis à ses débuts. De plus, il représente le symbole de l'articulation entre deux genres de productions différentes, distinguant la troupe à cette époque. Dans le même théâtre, Ben Ayed maîtrise le lien entre deux orientations théâtrales dont l'une reste ouverte sur le monde universel et son histoire tandis que l'autre traite la réalité tunisienne. C'est certainement pour cette raison que la troupe de la municipalité est réputée pour ces deux "cohabitations" de genres théâtraux, l'un nommé bourgeois l'autre populaire.

Avant de présider la troupe de la Ville, Ben Ayed adapte *Hamlet* (1959) et *Caligula* de Camus (1961). Selon Ahmed Hadhak Al-Orff, l'époque de Ben Ayed est l'âge d'or de la création théâtrale. La période est « fortement marquée par son théâtre, un théâtre historique inspiré des grands classiques et, à la fin, la prise de conscience d'un théâtre moderne avec notamment la mise en scène de *Cages et prison* d'Osborne. »⁸⁸

La première volonté de Ben Ayed était notamment la « tunisification » du texte théâtral. Il a en effet traduit des textes de grandes œuvres occidentales, comme celles de Shakespeare et Molière, afin de fonder un théâtre tunisien professionnel et développé. Il a réussi à convaincre certains dramaturges tunisiens, dont Habib Boularès et Ezzeddine Madani, de représenter au théâtre *Mourad III* et *Thawret saheb el himar*. Il est également parvenu à convaincre le peintre Zoubeir Turki de donner une touche tunisienne aux costumes, et de devenir ainsi le décorateur de ses pièces, ce qui lui a permis de relever le défi de la tunisification du théâtre.

⁸⁸ Hafedh DJEDIDI, *Le théâtre Tunisien dans tous ses états*, Dar El-Mizen, 2003, Tunis p.16.

Dans l'ouvrage d'Odette Aslan, *Paris capitale mondiale du théâtre, Théâtre des nations*, nous pouvons accéder à des critiques brèves mais qui nous renseignent sur la manière de la mise en scène des pièces occidentales par Ben Ayed, (telle *Caligula* de Camus et *Othello* de Shakespeare) et sa volonté de tunisifier son théâtre.

À la création de 1945, Gérard Philipe avait donné un aspect efféminé à ce rôle, écrit à l'origine pour Marcel Herrand, un acteur à la solide stature. Ben Ayed dessine un Caligula plus romantique, plus faible, dépressif même. C'est comme si l'acteur y projetait ses atavismes et l'enrichissait d'une violence instinctive, analyse Poirot-Delpech ; J. -C. Dumoulin se souvient de Gérard Philipe, de l'intensité de sa présence, mais pour André Rivollet, l'œuvre réapparaît dans sa plénitude, dominée par l'obsession de la mort. Ben Ayed a l'intention de le jouer en français pour l'inauguration du Théâtre de Hammamet, et il ambitionne d'interpréter Iago dans *Othello*. Protestant contre l'ostracisme des Occidentaux qui déniaient souvent à des comédiens d'origine étrangère le droit de jouer en français des rôles titres, même si les personnages sont orientaux, il considère qu'*Othello*, le Cid ou Caligula ne devraient être joués que par des Orientaux.⁸⁹

La deuxième ambition de Ben Ayed est de promouvoir le théâtre tunisien à travers la présentation d'œuvres théâtrales en langue arabe littéraire dans plusieurs pays du monde. De Paris, en passant par le Maroc, la Turquie, l'Espagne, le Liban, l'Autriche, Le Caire et l'Algérie, Ben Ayed, ambassadeur du théâtre tunisien, participe à nombreuses tournées internationales. Il a obtenu un grand succès et a également été récompensé par des prix qui lui ont été décernés en France à l'occasion de sa présentation au théâtre des Nations.

Disparu très tôt, Ali ben Ayed reste la référence de l'évolution qu'a connue le mouvement théâtral en Tunisie à cette époque.

L'histoire du théâtre tunisien doit son innovation à Ben Ayed, dont la démarche esthétique est considérée innovatrice dans l'histoire du théâtre tunisien. Dans une deuxième période, Ben Ayed se concentre sur la mise en valeur de l'acteur sur scène, rompant avec tous les moyens scéniques traditionnels qui risquent de dégrader le jeu de l'acteur, tels l'encombrement de décors et les costumes chargés. L'acteur devient sa seule priorité. Il adapte la scène selon le jeu

⁸⁹ Odette ASLAN, *Paris capitale mondiale du théâtre, le théâtre des nations*, CNRS Édition, Paris, p.188.

de l'acteur. Il se focalise sur l'esthétique plastique dans son espace en exigeant un équilibre équitable entre la conception de l'éclairage sur scène et le décor. L'esthétique scénique de Ben Ayed rejoint la vision des modernistes Craig et Adolphe Appia, pour lesquels il est essentiel de rendre plus vaste, libre et transformable l'espace de jeu susceptible d'accueillir les manifestations les plus diverses de la vie sociale et artistique⁹⁰.

Dans sa deuxième démarche, Ben Ayed repense les différentes composantes de la scène. Il met fin à l'imitation de la réalité et à l'illusion en abandonnant l'ornementation. De plus, il découvre les moyens et formes d'expression illimités qu'accorde la lumière au jeu de l'acteur. Il adapte des classiques du répertoire théâtral mondial, des œuvres qui s'inscrivent dans la comédie, telles que *L'Avare* (1964) où il campe le rôle principal, ainsi que des créations en dialecte tunisien dont *Le Maréchal* (1967), d'après l'œuvre de Molière *Le Bourgeois, gentilhomme* (1670), pièce adaptée par Noureddine Kasbaoui.

Des liens se tissent entre les plasticiens et le réalisateur Ali Ben Ayed, ce qui contribue à une amélioration de la mise en scène à travers la conception des costumes et des scènes. L'espace scénique du *Maréchal* représente l'espace d'accueil d'une maison. Il s'agit d'un espace évolutif créé par des accessoires. La structure de la scène est rectangulaire, face au public, mettant en situation une pièce à l'intérieur d'une demeure.

Il s'agit d'une pièce dont les murs sont chargés de graphismes, de lignes et de formes géométriques multicolores. Quelques tableaux de peintures figuratives sont accrochés aux murs ornementés. Le sol est recouvert de deux tapis, de dimensions et au graphisme différents. Des objets de valeur sont accumulés, les uns n'ayant aucun rapport d'équilibre ou d'homogénéité avec les autres. Le propriétaire de la maison est le Maréchal Ammar, autour duquel se déroule la pièce. L'organisation qui compose la décoration de l'espace représentatif fait référence à un goût de nouveaux riches.

⁹⁰ Michel CORVIN, *Le théâtre de recherche entre les deux guerres : le laboratoire Art et action*, L'âge d'homme, 1976, p.155.



Figure 36 Espace scénique du *Maréchal* de Ali ben Ayed (capture d'écran de la vidéo)

Le dispositif scénographique employé dans cette scène est composé d'un rapport de discordance entre peintures et objets scéniques. Généralement, le salon est l'endroit qui reflète l'identité sociale des habitants de la maison. En revanche, les murs de la pièce représentée ne font référence à aucune identité, à aucune appartenance sociale. À travers cette scénographie, il est probable que le peintre Zoubaier Turki (décorateur de la pièce) ait cherché à figurer un espace original qui tente d'imiter la décoration moderne renvoyant à la richesse.



Figure 37 Espace scénique du *Maréchal* de Ali ben Ayed, (capture d'écran de la vidéo)

Le nom de Ben Ayed est relié à la capitale Tunis et celui de Moncef Souissi est rattaché à la ville de Kef, zone rurale, connue pour son patrimoine culturel et ses chants populaires. Ce dernier est metteur en scène et fondateur de la Troupe du Kef.

Son expérience au sein de la Troupe du Kef voit le jour avec la création d'*Al Hani Bou Derbala*, en 1967, d'après *Georges Dandin* de Molière, et s'étend jusqu'en 1975 avec *Atchan ya Sabaya*, texte Samir Ayadi.

Nous pouvons affirmer que, dans sa démarche esthétique, Souissi plonge dans l'expérimentation et rompt avec l'esthétique académique. Il met à nu le jeu théâtral dès le commencement de la pièce en s'adressant directement au public. Il "modernise" l'espace scénique et l'invente avec ses propres techniques et son savoir-faire. De plus, il emploie la lumière pour la répartition de son espace. Par exemple, la construction des images scéniques se fait grâce à une interférence créée entre les corps des acteurs et l'effet lumière dans sa mise en scène de *Rashomon* (1970), d'après le Japonais Akutagawa.⁹¹ « C'est une mise en scène avec beaucoup d'intelligence, de modernité et de netteté de style - Souissi et ses jeunes acteurs remplissaient à demi l'amphithéâtre de Hammamet.⁹² »

Avec sa mise en scène d'*Azzenj* (1972) du texte Azzedine Al-Madani, Moncef Souissi ignore le détail décoratif, le tape-à-l'œil et l'accumulation. Il dénude son espace scénique qui se limite à des estrades mobiles animant la scène et la transformant. Des acteurs, des mouvements, des rythmes, des lumières, tissés entre eux, donnent un espace à la fois évolutif et cohérent. Le concept esthétique de la mise en scène de *Atchan ya Sabaya* (1975), d'après un texte de Samir Al Ayadi, se base sur l'épuration. Il monte face au public une partie d'un bateau depuis lequel Souissi s'adresse aux spectateurs. L'invisible rend visible l'espace sans avoir recours à l'image mentale. Il compose son image à travers une combinaison entre son, lumière et accessoires transformables.

⁹¹ *Jeune Afrique* - Numéros 487 à 503 - Presse africaine associée, 1970, p. 39.

⁹² http://referentiel.nouvelobs.com/archives_pdf/OBS0301_19700817/OBS0301_19700817_032.pdf

La Troupe de Gafsa (1972), dans le sud tunisien , deuxième berceau du théâtre tunisien, a connu un premier groupe composé par Raja Farhat, Fadhel Jaibi, Fadhel Al Jaziri, Raouf Ben Amor, et un deuxième par Farhat Yamoun, Abdel Kader Mokdad, Samir Al Ayadi et Rached Al Manai.

Malgré sa courte durée de vie, la Troupe de Gafsa a pu bénéficier d'un riche répertoire, avec des créations qui sont en vogue encore aujourd'hui, telles que *Joha*, *Ammar Bou Zwo*, *Les rats du tunnel*, *Al Jazia Al Hilalia* ou *Al Borni wa al Attra*. Ce théâtre, célèbre pour son engagement et son militantisme a réussi à séduire un public averti.

Ammar Bouzwor (1979) et *Hamma Jridi* (1976) mises en scène d'Abdel-Kader Mokdad, ainsi que *Al-Borni Wel-Attra* (1974), mise en scène par Fadhel Jaibi, sont toutes des pièces qui reflètent une réalité sociale dans un genre caricatural.

Extraits de quelques travaux de la Troupe de Gafsa



Figure 38 *Ammar Bouzouar-Modad* (capture d'écran)



Figure 39 *Hamma Al-Jaridi- Mokdad*, (capture d'écran)



Figure 40*El Borni Wel Atra*-Fadhel Jaibi

Ces scènes représentent le quotidien du Tunisien après l'indépendance du pays. De style populaire, ces pièces ont généralisé une certaine esthétique scénique qui représente et figure généralement des situations précises, dans un lieu de rencontre, un bureau ou un quartier, etc. Le fond de la scène expose souvent un environnement architectural typiquement tunisien, contrairement à l'espace de jeu qui est généralement presque vide, contenant quelques accessoires transformables.

1-2-La privatisation à la quête de l'originalité

Vers la fin des années 1970, le champ théâtral tunisien connaît des tentatives de mutation à travers plusieurs essais et recherches de nouvelles formes théâtrales, inspirées de l'histoire comme par exemple *La révolte de l'homme à l'âne*, *Le périple d'Al Hallaj*, *La Révolte des Zanjs*. Ces pièces, ayant rencontré un grand succès, sont écrites par Azzedine Madani, dramaturge et nouvelliste.

L'arrivée de plusieurs artistes ayant suivi des formations dans des écoles étrangères donne un nouveau souffle au paysage de théâtre et enrichit considérablement l'esthétique théâtrale tunisienne, ce qui multiplie les démarches à cet effet que le public tunisien accueille bras ouverts. Un nouveau discours théâtral s'établit, rompant avec la séparation entre le public et la scène en faisant

participer les spectateurs. Inévitablement, l'expérience brechtienne semble plaire au public tunisien qui se montre séduit et réceptif.

Quatre ans après la fondation de la troupe de la Ville de Tunis, un communiqué est signé le 19 juillet 1976 par 14 hommes de théâtre revendiquant le changement dans cet art qui, selon eux, demeure monotone et ne répond guère aux attentes des Tunisiens⁹³. Les signataires⁹⁴ exigent la rupture avec le théâtre qui ne permet pas de faire évoluer les mentalités ou de réveiller les consciences de la société. Considérés comme des révolutionnaires, ces signataires pensent qu'il est grand temps de repenser le théâtre, de s'aventurer dans son expérimentation et s'ouvrir sur les autres arts, dont la musique la danse et les arts plastiques.

En vue d'organiser la structure du théâtre tunisien et de le promouvoir dans le pays, l'État contrôle la production, impose un visa pour tout travail théâtral avant n'importe quel accord pour les aides à la production, n'ayant pas su suivre une ligne politique claire dans ses objectifs culturels. Par conséquent, ce règne politique sur la culture freine, implicitement et explicitement, la liberté de la création théâtrale et l'étouffe dans sa définition, ce qui dégradera l'évolution idéologique et esthétique du théâtre.

Le refus de cette tutelle et de la situation de la création qui demeure déterminant, est traduit par la naissance d'une nouvelle ère théâtrale avec la privatisation des troupes professionnelles. Fadhel Jaibi, Jalila Bacaar, Mohamed Driss, Fadhel Jaziri, Habib Masrouki sont les fondateurs de la compagnie théâtrale indépendante, le Nouveau Théâtre de Tunis (1976).

La première initiative de privatisation du théâtre par la troupe du Nouveau Théâtre, accorde non seulement une plus grande liberté aux créateurs, mais elle assure aussi une nouvelle lignée dans la conception créative du théâtre. Cette sorte de libération, de dissociation de la structure de l'institution théâtrale est considérée, d'un côté comme un acte de résistance contre le fonctionnement du pouvoir et, de l'autre, comme une ouverture à la liberté de la création. Il est

⁹³ AL-ORFF, *op.cit.*, p.38.

⁹⁴ Notamment Taoufik Jbali, Taoufik Abdel Hadi, Naser CHamam, Fraj Chouchane, Youssef AlrKik, Moncef Souissi, Hadi Hawi, Ali Louati, Ahmed Marrakchi, Abdalah Rouiched et Mouhamed Al Gharbi.

possible d'estimer ce changement comme une première réaction face à la situation d'un système politique accablant la voie créative.

Dans son nouveau cadre, la troupe du Nouveau Théâtre réalise certaines pièces qui marqueront par la suite, le parcours théâtral grâce au non-conformisme recherché parmi les créations. La troupe emploie de nouvelles techniques dans sa démarche esthétique, s'aventure dans de nouveaux concepts artistiques, rompt avec l'ordinaire et tente de dépasser le commun pour changer le regard du spectateur.

La Noce (1976), d'après *La Noce chez les petits bourgeois* de Bertolt Brecht, et *Ghassalet Nouader, Pluie d'automne*, (1980) (dont la création a duré 3 ans), sont les mises en scène de Fadhel Jaibi et les premières créations du Nouveau théâtre qui traitent, de manières différentes, une même réalité sociale et politique de la société tunisienne à cette époque.

Suite à la première initiative de privatisation du théâtre avec la troupe de Jaibi, on assiste à la naissance de certaines troupes, diversifiées dans leurs démarches esthétiques, situées dans le modernisme et qui enrichissent le paysage théâtral tunisien.

Le Théâtre Phou, dirigé par Moncef Sayem et Raja Ben Ammar, ainsi que le Théâtre Organique, intimiste et proche du spectateur, fondé par Ezzdine Ganoun, forment ce que l'on nomme le Théâtre Triangulaire, avec la participation du plasticien Habib Chébil. Ce groupe réunit des professionnels et des amateurs de théâtre.

La compagnie du Théâtre Fou, dont la démarche se base sur la recherche et l'expérimentation esthétique, a intégré, au départ, un grand nombre d'artistes comme Raouf Ben Amor, Taoufik Jébali, qui se retrouvent après plusieurs années d'expériences, avec la participation de Moncef Essayem et de son épouse, Raja Ben Ammar.

En effet, plusieurs troupes théâtrales sont séduites par les expériences des troupes privées, ce qui explique la multiplication du nombre de compagnies privées dès le début des années 1990. Selon Ahmed Al-Hadhak Al-Orff, le

nombre de troupes privées est de 40, sans pour autant que cette augmentation donne une certaine originalité au discours esthétique théâtral.

Certaines critiques d'Ahmed Al-Orff sur l'évolution théâtrale, pendant les années 1980, nous enseignent que, hormis l'évolution du discours esthétique au sein de quelques troupes privées, les autres restaient prisonnières de la même uniformité sur l'échelle esthétique et idéologique.⁹⁵ D'ailleurs, si nous essayons d'observer l'aspect esthétique de la scénographie dans certaines pièces de compagnies théâtrales, nous remarquons une uniformité. La scène demeure représentative dans sa conception, malgré l'intervention de plasticiens.

Nous ne pouvons pas nier l'existence d'un dépassement relatif à la représentation, plus ou moins affirmatif.

Nous observons constamment la présence d'un dispositif architectural, urbain, fixe, couvrant le fond de la scène. Ce dispositif architectural est généralement l'élément figuratif, représentant un lieu plus au moins précis. Son traitement est effectué d'une manière assez primitive. Généralement, les dimensions du dispositif sont disproportionnées par rapport à l'échelle des corps acteurs.

Dès l'indépendance de la Tunisie, le dispositif scénique du théâtre demeure un espace de décors et de représentations qui tend à symboliser le quotidien du Tunisien. Avec Ali Ben Ayed, l'espace est allégé de ses charges encombrantes pour faciliter le jeu de l'acteur. Malgré les essais de Snoussi et les diverses tentatives d'innovation, l'espace scénique continue d'être figuratif en imitant le réel.

Le discours esthétique, dans la plupart des productions, demeure quasiment « primitif », contrairement au Nouveau Théâtre où le dispositif scénique est revisité avec le dépassement de la figuration et du "représentatif" pour recomposer autrement l'espace.

La scène du Nouveau théâtre abandonne les décors, la copie, l'imitation, rompt avec les anciens procédés de reproduction de paysages issus de la réalité.

⁹⁵ Ahmed Hadhak Al-ORFF, *op.cit.*, p.45.

Elle se libère de son aspect pastiche et du discours théâtral traditionnel, devenant un tremplin permettant le passage entre l'espace de la représentation mentale et celui de la représentation concrète. Le Nouveau théâtre renonce aux artifices, aux faux semblants, il cherche à devenir la représentation littérale de l'œuvre et à la rendre visible dans plusieurs perspectives. Le jeu de l'acteur est mis en valeur et la peinture s'abandonne.



Figure 41 El Karita, *La Charette* mise en scène de Fadhel Jaziri, production de la Troupe du Nouveau théâtre. Une troupe théâtrale d'amateurs : Lamine Nahdi, Kamel Touati, Abdel Hamid Gayess et Taoufik El Bahri

Notons le changement progressif du théâtre avant et après sa privatisation. En effet, le mode de fonctionnement du décor a changé. Avec la privatisation, l'espace théâtral tunisien se "contemporanéise",

Al-Orss, La Noce, première production du théâtre privé de la troupe Nouveau Théâtre, (1976), est le fruit du parcours de plusieurs metteurs en scène et de comédiens.

En lisant le témoignage d'Ahmed Al Orff⁹⁶ sur la troupe du Nouveau Théâtre et son processus de création, la forte ressemblance de la méthodologie créative avec celle d'un artiste plasticien", Nejib Belkhouja⁹⁷, (nous évoquerons sa démarche plastique ultérieurement), axé sur le "non représentatif a retenu notre attention. Autrement dit, la troupe aborde ses créations avec une conception particulière, dans un esprit qui ignore généralement la forme finale de l'œuvre. La

⁹⁶ *Ibid.*, p.124.

⁹⁷ Peintre Tunisien né en 1933 à Tunis et décédé le 8 mai 2007.

troupe propose, purement et simplement, des répliques de la réalité comme point de départ de recherche et d'expérimentation.

À la lumière de ce processus, la troupe adopte un discours théâtral novateur. La mise en scène et les capacités techniques sont adaptées à la matrice de l'œuvre qui prend en compte la protection de l'identité authentique du social tunisien. Autrement dit, la création protège son identification sociale et sa racine dans l'espace, conception d'un espace abstrait où l'on touche une idéologie relative à la société tunisienne.

Dans *Ghassalet Enwader*, d(1980), une mise en scène collective de Fadhel Jaibi, Mohamed Driss, Habib Masrouki et Fadhel Al Jaziri, l'espace est construit à partir de composantes liées au réel. Une porte est ouverte sur nulle part, un corridor est l'espace de jeu, une chaise, un seau, des tas de journaux sont posés sur le sol. Les personnages viennent sur scène pour définir le paysage scénique de chaque tableau où l'action se déroule, entre les murs d'un *Hammam* (bain maure), l'imprimerie, etc.



Figure 42 *Premières pluies d'automne*, Fadhel Jaibi, 1980

Trois personnages, dont une comédienne interprétant le rôle d'une grande personnalité de la presse tunisienne. Les personnages s'animent dans une ligne stanislavskienne durant trois heures. La jeune femme rentre au pays après avoir suivi des études en France, où elle a acquis des idées gauchistes. Elle mène une vie de turpitudes et donne naissance à un enfant qu'elle abandonne. Des mouvements sociaux apparaissent à l'imprimerie, le patron transforme son entreprise puis chasse le chauffeur prolétaire après avoir découvert sa relation avec la jeune femme, qui est sa propre fille. Cette dernière se révolte, et décide finalement d'accepter sa classe sociale. Elle brûle les livres pernicieux qui avaient troublé ses pensées. Rencontrant un jour son amant déchu, elle l'éconduit avec hauteur...

Le changement des scènes correspond aux changements de lieux qui, au demeurant, restent imprécis. Ces derniers sont plus explicites à travers les décors verbaux.

Nous serions tentés de qualifier *Ghassalet Enwader* comme le départ de la rénovation esthétique dans le théâtre tunisien. Cette pièce annonce le renouvellement esthétique dans le théâtre tunisien, grâce à son espace scénique recherché qui rompt avec la figuration et l'imitation. Elle nous renvoie à une image du monde en décadence à travers des décors sombres, grinçants, où l'on se moque plus que l'on se réjouit, contrairement aux productions précédentes. Le décor dans *Ghassalet Enwader* sert des codes, ce qui brise les canons traditionnels que connaissaient auparavant les planches théâtrales. Le dispositif géométrique est austère, imposant, étouffé par les dires et la poésie des personnages.

2-Abstraction et art national : intégration et identification

L'univers artistique plastique tunisien connaît une forte animation à la fin de la période coloniale. Des colloques, des rencontres, des expositions collectives, internes et à l'étranger, participent à la création d'une scène culturelle très active, plus particulièrement, dans les arts plastiques. D'ailleurs, l'exposition de l'«École de Tunis », apparue pour la première fois en 1949, est devenue une tradition, réunissant différents peintres tunisiens.

À la fin de la période du protectorat, le peintre tunisien entame une démarche réflexive et critique concernant sa position artistique située entre deux univers culturels différents : entre une identité ancestrale et un univers provenant de l'ailleurs qui, lui, est totalement moderne. Selon Naceur Ben Cheikh « Nous pouvons dire que cette évolution de la peinture s'est caractérisée par une lente recherche de formes et de techniques nouvelles, visant à remplacer les dogmes esthétiques et thématiques des initiateurs de la vie artistique tunisienne ⁹⁸».

2-1-La recherche d'une esthétique nationale derrière une motivation politique

Dès l'indépendance, certains peintres tunisiens, académiques et/ou autodidactes, abandonnent l'ancienne démarche folklorique dans leurs peintures, montrant par là un certain refus de continuer à suivre la démarche des peintres occidentaux orientalistes. Il s'agit d'une certaine démarcation esthétique relative à un refus de faire perdurer l'esthétique ancienne et le concept orientaliste d'une culture coloniale. En effet, il s'agit d'une tentative de dépasser le concept orientaliste tout en gardant la technique de la peinture.

Le caractère orientaliste exotique s'efface pour laisser place à un nouveau langage esthétique. Notons que cette volonté de rompre avec le premier concept implanté n'est pas un hasard. Car, pendant les années 1950 et 1960, une volonté politique a encouragé, implicitement et explicitement, les activités culturelles et la production artistique.

Après de multiples voyages au Salon de Paris, les peintres tunisiens découvrent l'art à son heure, dans le monde. Une volonté de peindre suivant un style national se systématise, habite la conscience de certains artistes. C'est pourquoi la nature de la production esthétique s'est orientée vers une volonté de créer « national ».

⁹⁸ *Lumières tunisiennes*, Les musées de la ville de Paris, Association Française d'action Artistique, Ministère des affaires étrangères, Paris Musée, 1995, p.32.

Naceur Ben Cheikh, peintre et critique d'art, ancien directeur de l'Institut des Beaux-Arts de Tunis, issu de la deuxième génération des peintres tunisiens, fournit de nombreuses informations sur les motivations politiques de l'État tunisien qui ont participé, implicitement ou explicitement, à l'adoption et à l'intégration de l'art du chevalet en Tunisie. Il témoigne : « Depuis les premières années de l'indépendance, l'État tunisien a veillé à la présence manifeste du signe pictural sur les murs de façade et dans les salles d'accueil et les couloirs des édifices publics, sans parler des nombreuses salles d'exposition et galeries d'art, publiques et privées, dont le nombre ne cesse d'augmenter, depuis ces dernières années⁹⁹ »

L'engouement du peintre s'est manifesté au lendemain de l'indépendance. La Tunisie a montré beaucoup d'intérêt pour la vie culturelle, particulièrement pour les arts plastiques et le théâtre. La politique tunisienne a misé sur l'activation du secteur culturel, adopté les institutions artistiques en subventionnant certaines productions et activités liées à l'art afin d'esquisser une image de marque du pays.

Naceur Ben Cheikh ajoute : « Tous les discours des hommes politiques de l'époque le confirment : il s'agissait de tenir le pari de la viabilité de la civilisation, même après le départ de l'administration française.¹⁰⁰ »

On assiste alors à un plus grand nombre d'essais et de participants dans la production des arts plastiques. Parmi les faits remarquables après l'indépendance, figure la présence proclamée des femmes-peintre, dont le nombre s'est multiplié, au regard de la période du protectorat où celles-ci étaient peu nombreuses. Safia Farhat était la seule avant l'indépendance. Cette présence marquante peut être expliquée comme le résultat du geste transgressif d'Habib Bourguiba (1903-2000), président de la Tunisie depuis 1957, lors de la Journée de la Femme du 13 août 1966. Le fait que quelques femmes tunisiennes ont ôté leur *safsari* dans la rue, représente un geste symbolique en vue de l'émancipation du statut de la femme. Ce geste a sûrement encouragé la femme tunisienne, et lui a octroyé beaucoup d'assurance pour se libérer, s'exprimer et s'intéresser à l'art pictural.

⁹⁹ Naceur BEN CHEIKH, *Peindre à Tunis, pratique artistique maghrébine et histoire*, l'Harmattan, 2004, p.18.

¹⁰⁰ IBLA, p 26.

Le nombre de participants, hommes et femmes, ayant choisi les arts plastiques comme mode d'expression s'est accru. La peinture ne vise plus à plaire aux étrangers, mais plutôt à parler au Tunisien de sa « tunisiennité », de son identité. Nous verrons ultérieurement, à travers certains travaux, que le peintre tunisien puise dans les particularités et les détails qui identifient la vie tunisienne.

Précisons que cette nouvelle attitude ne diffère pas de l'ancienne, les deux traitant le même sujet, la Tunisie. Il ne s'agit alors plus de décrire le quotidien tunisien avec le caractère figuratif- narratif de l'ancienne tradition esthétique. Le langage classique du réalisme est abandonné.

Mohamed Azizia explique, dans son livre *Image de l'Islam*, que Frantz Fanon¹⁰¹ s'interroge sur le rôle de l'artiste par rapport à ce mode d'expression figurative dans une société décolonisée où « le peintre colonisé était sensible au panorama national. Il privilégiait donc le non-figuratif, ou, plus souvent, se spécialisait dans les natures mortes. Après l'indépendance, son souci de rejoindre le peuple, le confiera dans la représentation, point par point, de la réalité nationale. Il s'agit là d'une représentation non rythmée, sereine, immobile qui évoque non pas la vie, mais la mort¹⁰² ».

Éventuellement, le peintre postcolonial adopte un nouveau style qui représente sa nation, son « national ». Cette nouvelle écriture picturale manifeste la quête d'une identité et d'une volonté de faire de la peinture nationale. Le peintre a probablement ressenti un manque identitaire au nom de la lutte nationale qui, directement ou non, n'a pas de rapport politique. Cependant, cela peut être une envie de convaincre le citoyen tunisien par cette nouvelle esthétique importée, celle de l'art de la peinture, sans pour autant renouer avec les origines tunisiennes.

Ali Louati, dans son intervention au colloque de Marseille en 1997, *Culture et éducation : l'exemple tunisien*, témoigne de l'histoire des arts plastiques en Tunisie, dès l'indépendance en expliquant que « les peintres ont tout d'abord essayé de refléter dans la toile, de façon documentaire presque, l'environnement,

¹⁰¹ Frantz Fanon est un psychiatre et essayiste français martiniquais fortement impliqué dans la lutte pour l'indépendance de l'Algérie et dans un combat international dressant une solidarité entre « frères » opprimés. Il est l'un des fondateurs du courant de pensée tiers-mondiste.

¹⁰² Mohamed AZIZA, *L'Image et l'Islam, l'Image dans la société arabe contemporaine*, préface de Jean Duvignaud, Albin Michel, Paris, 1978, p.67.

l'espace de la médina, l'espace traditionnel, etc. Puis, ils ont puisé leurs ressources à la fois auprès des nouvelles conceptions - celles de l'abstraction et de l'art national - aux origines même du décor abstrait arabo-musulman¹⁰³ ».

Le nouveau souci du peintre tunisien devient la création d'un langage plastique propre à l'identité tunisienne. Il s'agit là d'une sorte de dépassement esthétique, d'une création d'un nouveau langage plastique en incorporant des expressions propres à un regard autochtone lié à des thèmes toujours tunisiens. D'où la recherche d'une nouvelle expressivité plastique et une première tentative de peindre des tableaux « tuniso-tunisiens¹⁰⁴ ».

Il serait donc intéressant d'examiner le « chevalet » de certains peintres tunisiens après l'indépendance, afin de comprendre cette nouvelle esthétique « nationale », par rapport à l'évolution des courants artistiques dans le à la même époque.

Nous proposons donc de nous référer à l'évolution des pionniers tunisiens, tels Bekhouja, Turki Hedi et Yahia, Ammar Farhat, Zoubéier Turki, Gorgi Abdel Aziz, pour mieux comprendre l'évolution du caractère figuratif de la peinture et de sa mutation. Pour le choix de ces artistes, nous nous appuyons sur les parcours et travaux de chacun, hormis leurs noms dans l'histoire de la peinture tunisienne. C'est le groupe de plasticiens qui s'est démarqué, dès la naissance de l'histoire du chevalet en Tunisie, avec son processus d'adoption et son mode d'expression utilisé dans les toiles, par rapport à l'académisme français implanté dans le pays. La mise en valeur des traditions et du quotidien de la vie était cependant présente avec certains peintres avant l'indépendance. Les peintures de Zoubeir Turki¹⁰⁵, dont le détail de la vie tunisoise typique s'est affirmé, restent liées à l'anecdote et l'humour.

Il en va de même, pour Edgard Naccache, avant-gardiste tunisien, ainsi que pour Abdel Aziz el Gorgi, ou encore Hedi Turki, Ali Bellagha, que nous

¹⁰³ Actes du colloque de Marseille, 13 juin 1997, *Culture et Éducation : l'exemple tunisien*, Autres Temps, 1997, p.50.

¹⁰⁴ *Lumières tunisiennes, Les musées de la ville de Paris*, Association Française d'action Artistique, Ministère des affaires étrangères, Paris Musée, 1995, p.33.

¹⁰⁵ Zoubeir Turki, né en avril 1924 à Tunis et décédé le 23 octobre 2009, fut à la fois peintre et sculpteur. Il a participé à de nombreuses expositions internationales.

examinerons ultérieurement. Toutes leurs peintures stylisées ne manquent pas de nationalisme, évoquant des scènes propres au quotidien telles des scènes de vente, du marché, de l'ambiance des cafés, du mariage tunisois, ou encore des fêtes traditionnelles.

1-2-Identité : Abstraction et figuration

Le champ esthétique de la peinture tunisienne s'enrichit et se diversifie avec des styles esthétiques multiples qui s'opposent et se complètent. Un véritable dynamisme esthétique s'installe dans la production artistique. Les œuvres vont de la picturalité naïve, figurative, entre abstrait et figuratif jusqu'à la pure abstraction. Nous pouvons rencontrer, dans certaines œuvres de Hatem Al Mekki, une peinture nationaliste et engagée. À ses débuts, ce peintre opte pour la traduction de ses idées sociales et politiques, avec des peintures s'inscrivant dans l'esthétique figurative de style perse.

Nejib Belkhouja¹⁰⁶ a une approche particulière, traitant principalement l'architecture traditionnelle de la médina. Il est considéré comme membre de la deuxième génération, attiré par Mondrian. Il a également découvert le monde de la forme et des couleurs dans le style typique de l'architecture authentique.

Belkhouja, avec son style géométrique, parvenu à « une sorte de néoplasticisme très rigoureux, [...] rappelle très vaguement celui de Mondrian, mais il ne se fonde pas sur le rapport entre l'horizontale et la verticale, [il] essaye d'utiliser les formes les plus dépouillées de la calligraphie arabe et de l'architecture arabo-musulmane¹⁰⁷ ».

¹⁰⁶ Néjib Belkhodja est né en 1933 à Tunis et est décédé le 8 mai 2007. Son père était issu de la bourgeoisie tunisoise. Après avoir étudié à l'École des Beaux-Arts de Tunis, il commence à exposer son travail artistique en 1956.

¹⁰⁷ Ali Louati, *Actes du colloque de Marseille, 13 juin 1997*, in *Culture et Éducation : l'exemple tunisien*, Autres Temps, 1997, p.50.

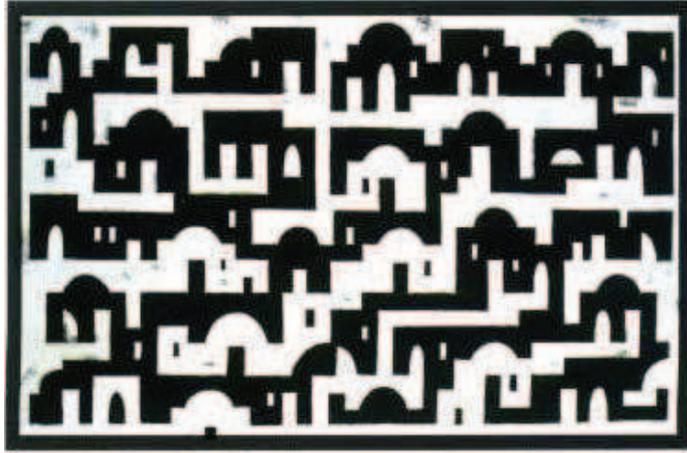


Figure 43 Nejjib Belkhouja *Médina* , 1965

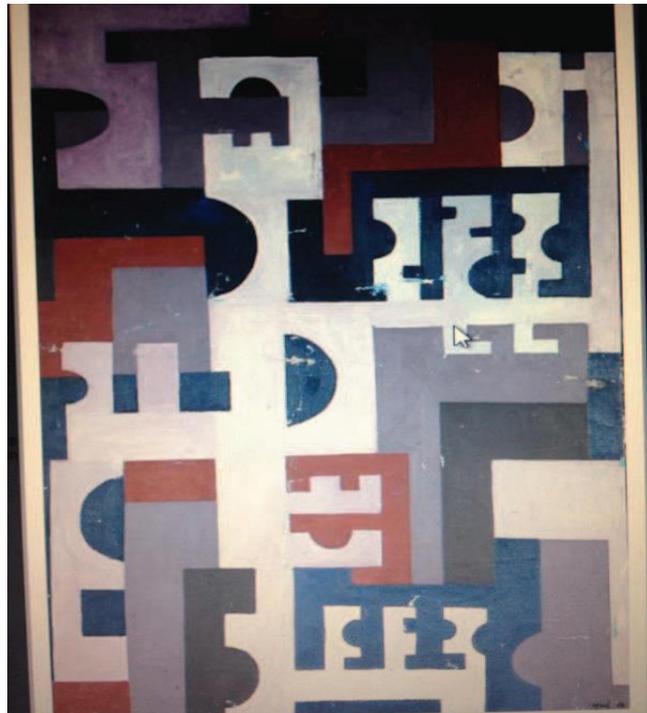


Figure 44 Nejjib Belkhouja *Abstraction numéro 45*, 1964

Durant la première période d'Edgard Naccache et de Nello Levy à l'École de Tunis, leurs œuvres figurent dans un style qui sera, par la suite, abandonné contre des monochrome, des graphismes et des expressions poétiques de la couleur. Leur deuxième période nous donne à voir des tableaux abstraits, avec des traits noirs, rappelant les thèmes figuratifs abordés pendant la première période. Il

est probable que cette « semi abstraction » traduise, quelque part, un présent tunisien aux multiples visages.

Arrêtons-nous sur le parcours d'Edgard Naccache et de Nello Levy, considérés comme des avant-gardistes, et figurant parmi les premiers peintres tunisiens ayant abordé l'abstraction.

Naccache (1917-2006), autodidacte, peint depuis son enfance. La Tunisie demeure le sujet de sa recherche picturale spontanée, sans aucune influence. Il est encouragé par l'Abbé Morel, venu à Tunis pour des conférences sur Picasso. À la fin des années 1940, il effectue son premier voyage à Paris. Ses divers séjours en France pour des expositions individuelles l'encouragent probablement à quitter la Tunisie en 1962. Une fois installé en France, il se consacre totalement à l'abstraction, puis, entre 1965 et 1976, il évolue à l'intérieur du mouvement de la « Figuration narrative » et s'insère peu à peu dans le mouvement de la « Nouvelle Figuration ».

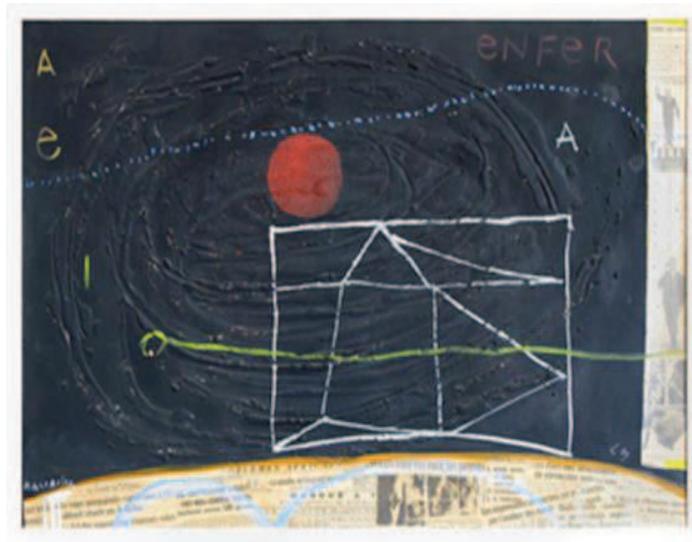


Figure 45 *Nuit concentrationnaire*, 1965, Naccache Edgard

Nello Lévy (1921-1992), passe une partie de son enfance dans son pays natal, l'Italie, puis il s'installe en Tunisie. Attiré par l'aspect de la nature de ce pays, par la campagne et les fonds marins, il traduit sa fascination pour les paysages tunisiens dans ses toiles, figuratives ou abstraites. Il travaille la céramique après la Deuxième guerre mondiale.

Sa période figurative marque tout son parcours plastique, même pendant sa deuxième période, inscrite dans l'abstraction. Ses toiles, riches en lumière et en couleurs éclatantes, situent sa peinture entre le réalisme et l'abstraction, oscillant entre la figuration, les couleurs et les formes qui se confondent. Il a aussi eu recours à des matériaux simples et ordinaires dont le papier, le sable, qui constituent un dialogue sur ses toiles. Nello insiste sur le fait qu'il ne fait partie d'aucun courant artistique, ni Action Painting, ni Tachisme. Il se veut solitaire et traduit sa sensibilité plastique à travers l'expression poétique.



Figure 46 **Nello Lévy, Marine Kelibia**

Hedi Turki, à ses débuts est influencé par Rothko. Il puise dans le figuratif particulier en représentant la Tunisie de manière chromatique, avec des tons éteints et des graphismes spéciaux. Il abandonne le figuratif pour la peinture abstraite après avoir découvert le Tachisme et l'Action Painting en 1959. Il exploite les couleurs aplaties et les graphismes raffinés qui le conduisent vers une nouvelle tendance de monochromes, rappelant la peinture de Rothko.

Nja Al Mahdaoui figure parmi les peintres qui puisent dans la mémoire culturelle arabo-islamique. Après avoir suivi la voie du surréalisme et utilisé la technique du collage, il rejoint l'abstraction avec une recherche lyrique de la calligraphie arabe pour dialoguer avec un univers qui s'inscrit dans le mystique. Son genre d'abstraction lyrique nous rappelle les œuvres de Tapiés.

Il semble qu'une tendance esthétique, chez certains peintres tunisiens, se veuille, à la fois attachée au traditionnel et détachée de lui. Des lignes, des graphismes, des formes et des couleurs qui constituent un langage fondé sur l'authentique et le spécifique.

Selon Jacques Berque, « dès 1940-45 commence, chez de jeunes Maghrébins, une exploration où se conjoignent l'appel lancé vers les tréfonds, la plongée dans les potentiels du legs ancien, et l'apprentissage de techniques internationales. Dès 1960, par exemple, l'abstraction se répandit, sans rallier cependant tous les artistes [...] ¹⁰⁸ »

Amor Ben Mahmoud, après son long séjour à Paris, se dirige vers les recherches abstraites. Il admire les travaux de Kandinsky et finit par adopter un langage abstrait, après une grande maîtrise de l'esthétique figurative.

Tous les peintres vivent les mêmes faits historiques et sociopolitiques, certains choisissent des styles aussi divers que variés. Pour d'autres, il s'agit d'une prise de conscience visant à universaliser la peinture tunisienne et conquérir l'art contemporain qui rejoint l'évolution artistique dans le monde occidental. Une telle ambition cherche à élaborer un nouveau langage esthétique pour s'identifier dans l'évolution de l'art dans le monde. Certains peintres tunisiens ont choisi de rompre avec la figuration et de donner libre cours à une nouvelle esthétique, dirigée vers l'abstraction.

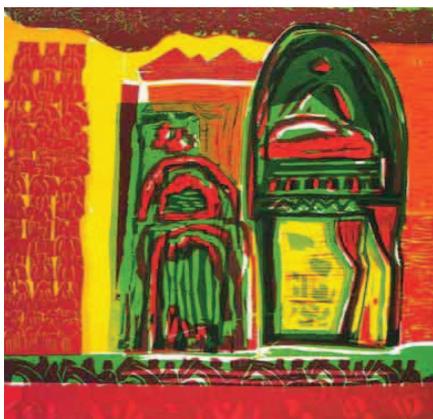


Figure 47 Brahim Dhahak œuvres anonymes (1931 - 2004)

¹⁰⁸ Jacques BERQUES, *Langages arabes du présent ?* Bibliothèque des sciences humaines, Éditions Gallimard, 1980, p.232.

La production abstraite ne s'est pas déclenchée en tant que mouvement en Tunisie. Elle est le résultat d'une acculturation et d'une prise de conscience de certains peintres qui ont eu l'occasion de s'ouvrir sur la vie artistique en Occident. L'influence des précurseurs des mouvements artistiques occidentaux, sur la plupart des peintres tunisiens ayant séjourné à Paris, demeure la raison principale expliquant la mutation de l'esthétique picturale tunisienne.

La plupart des peintres tunisiens ont, à maintes occasions, assisté et participé à des expositions à Paris après l'indépendance de leur pays. Ils ont saisi l'importance de mettre à jour la peinture tunisienne, de rattraper « le retard » de l'art, éprouvant un besoin de créer un nouveau langage contemporain, mais toujours lié à l'identité tunisienne. Il est probable que cette mutation soit due à une certaine volonté de libération expressive de découvrir l'abstraction, de libérer et d'exprimer son propre imaginaire, saisi par une culture différente, celle de la colonisation. Cependant, malgré plusieurs voyages à Paris, Ammar Farhat, par exemple, est resté fidèle à son style authentique qui s'inscrit dans le figuratif national.

D'autres artistes sont demeurés dans la dualité, entre le figuratif et l'abstraction, les « semi-abstraites », tel Aly Bellagha, Ridha Bettaieb, Ben Messaoud, Mahmoud Shili, Ben Mahmoud, Chebil Habib. Tous oscillaient entre le rattachement à la vie tunisienne authentique et la tentation d'un dépassement du langage plastique « coutumier » de l'esthétique et de l'ethnologie arabo-berbère, comme les peintures de Mahmoud Sehili¹⁰⁹.

¹⁰⁹ Né à Tunis le 27 juillet 1931, il a fait ses études à l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris et a été professeur des Beaux-Arts de Tunis. Il a reçu le prix de la ville de Tunis en 1963 et a cofondé la Galerie Irtissem à Tunis en 1975.



Figure 48 Mahmoud Sehili *Désert* 1996

Ce peintre tente de reprendre une atmosphère particulière de la spécificité de la vie tunisienne et du désert, par le biais d'un chromatisme « taché » de noir, de rouge, de bleu, de jaune et de blanc. Sa biographie indique qu'il a travaillé au théâtre du Rond-Point à Paris en 1986, détail non négligeable pour notre présente étude afin de comprendre l'apport de la mutation esthétique scénique du théâtre tunisien.

En analysant l'œuvre monumentale, d'Abdel Aziz Gorgi, une fresque en céramique située sur la Place Pasteur, à l'entrée du parc le plus important de la ville de Tunis, Naceur Ben Cheikh, peintre et critique d'art, nous apprend que le « lieu de manifestation » de l'œuvre dénote un grand symbolisme : « La fresque de Gorgi est le produit d'une attitude médiatisée par une réflexion sur l'Art et son Histoire, celle qui découle du statut d'artiste, hérité de l'époque coloniale et qui se réfère à la pratique propre à la société occidentale bourgeoise¹¹⁰ ».

L'hésitation entre une esthétique tantôt figurative tantôt abstraite, ne traduit-elle pas, quelque part, une certaine crainte d'abandonner ses racines et ses traditions esthétiques ? Ou bien est-elle le résultat de la crainte d'une incompréhension face à un citoyen encore attaché à ses mœurs ?

¹¹⁰ Naceur BEN CHEIKH, *Peindre à Tunis, pratique artistique maghrébine et histoire*, l'Harmattan, 2004, p.22.

Naceur Bencheikh, à partir de sa propre pratique, du rapport de l'art à la vérité, explique : « La peinture nous a permis de considérer les formes d'art, issues du passé, non pas en fonction d'un contenu anecdotique qui opérait comme sens et permettait à certains historiens de classer la production artistique comme faisant partie de la catégorie des idéologies, mais plutôt comme production matérielle dont le monde témoigne des moyens techniques mis en œuvre au moment historique de leur réalisation.¹¹¹ »

La découverte de l'abstraction a provoqué une sorte de révolution progressive chez les peintres tunisiens, ce qui serait l'un des facteurs ayant engendré l'apparition de nouvelles tendances, un nouveau langage plastique apparu dès la fin des années 1960. Ces tendances sont aussi différentes que significatives, à la fois semi abstraites, géométriques, chromatiques, lyriques, entre autres. Nous pouvons alors supposer que le peintre tunisien refuse d'imiter l'Occident. Il croit en une peinture proche de l'actualité artistique, tout en se soumettant à une identité liée à une tradition tunisienne. Cette peinture s'inscrit non seulement dans la culture tunisienne et l'arabo-islamisation, mais aussi dans l'authenticité. Consciemment ou non, le peintre tunisien tente de mettre du sien dans ses œuvres, cherchant surtout à témoigner de son identité, de sa propre réalité en rapport avec le monde arabe et universel.

Jacques Berque explique cette « volonté » du peintre tunisien comme étant une révolte contre ce que « propose » l'Occident artistique : « sous couleur de vérité locale, faudra-t-il se vouloir pseudo-transparence à l'égard du pays, de ses paysages, de ses hommes et ses problèmes ? Cette sincérité, ou simplicité, n'est-elle pas, en fait, un hypocrite asservissement à ce que l'autre veut que vous soyez. En un mot, n'allez-vous pas, sous prétexte d'exactitude, devenir un Harki de la peinture métropolitaine ? C'est de ces termes injurieux, mais expressifs, qu'un groupe de peintres tunisiens, férus de communication mondiale, c'est-à-dire d'expressions issues du marché de la peinture étrangère, flétrissaient leurs compatriotes demeurés fidèles à la description.¹¹² »

¹¹¹ Ibid., p.23.

¹¹² Jacques BERQUE, *Langages arabes du présent ? Biblioth7que des sciences humaines*, Gallimard, 1980, p.232.

Classification des peintres tunisiens

Figuration	Figuration / Abstraction	Abstraction
<p>Académique et orientaliste :</p> <p>Hedhi Khayachi, Osman, Roubtsoff, Jossot, Pinon, Les peintres du Salon Tunisien</p> <p>Figuratif national:</p> <p>Yahia, Ammar Farhat, Boucherle, Fichet Khayachi Noureddine, Zoubayer Turki, Bismouth, Gmach, Ali Belagha</p> <p>Figuratif expressionniste :</p> <p>Nello Levy, Naccache, Nja El Mahdaoui</p> <p>Figuratif engagé :</p> <p>Hatem el Mekki Jacques Arnaud Mauricio Valensi</p> <p>Figuratif naïf :</p> <p>Gorgi, Yahia, Baghdadi</p>	<p>Nejib Bel Khouja Habib Chebil Ridha Bettaieb Brahim Bettaieb Rafik el Kamel Mtimet Mahmoud Shili Ben Mahmoud Ben Messaoud Nejib</p> <p>Calligraphes :</p> <p>Nja El Mahdaoui Ali Trabelsi Turki</p>	<p>Abstraction géométrique:</p> <p>Nejib Bel Khouja Habib Chebil Nello Levy Naccache Zarrouk Raouf Ahmed Ben Abdalah Lotfi Larnaout Megddich Adel Naceur Ben cheikh Cheltout Khlifa Nja Mahdaoui Hédi Turki Noureddine Sassi Hamadi Ben Saad</p> <p>Tapiserie :</p> <p>Ali Trablessi Safia Farhat Hatem el Mekki</p>

Conclusion partielle

Adaptation ou implantation ? Avec des visions et des mythologies nouvelles, une nouvelle vague d'artistes apparaît en Tunisie après l'indépendance, ce qui a octroyé au pays, ces dernières années, une visibilité sur le marché de l'art international. Cette mutation donne aux débats sur les modes de représentation figurative ou abstraite, sous toutes les formes d'expression artistique à supports visuels.

Plusieurs débats ont traversé l'histoire, ayant étalé les modes de représentation avec leurs formes et leurs supports. Cette partie de notre étude a tenté de déployer l'origine du rapport existant entre le mode de représentation dans le théâtre et les arts plastiques accompagnés de leurs mutations à travers le temps. Comment traduire, en effet, l'essence de l'expression artistique dans la représentation théâtrale et dans les formes d'art plastique ? En les adaptant au goût du jour, c'est-à-dire en s'identifiant aux formes d'expression contemporaine à l'échelle internationale ? Ou bien en cherchant à reconstruire un espace d'illusion fidèle à la réalité ?

Notre souci, dans cette partie, était de déterminer l'origine de cette mutation esthétique dans le champ des arts plastiques et l'espace scénique par l'Histoire, plus précisément avant et après la période protectorale.

C'est avec l'arrivée du colonisateur français que la Tunisie a connu de nouvelles formes artistiques. Il s'agit du mariage de tout un héritage esthétique traditionnel avec l'implantation du théâtre et du chevalet. La période repère, dans notre étude, va de l'héritage esthétique traditionnel jusqu'à la fin de la colonisation française, compte tenu de la mutation culturelle et de l'instauration d'un nouveau langage esthétique en Tunisie.

Afin de déterminer la nature de l'esthétique de représentation avant la période coloniale, nous avons abordé notre problématique d'une façon analytique et précise, à travers l'étude 'sémiologique' des espaces de représentation des formes spectaculaires traditionnelles, ainsi que par l'héritage de l'aspect esthétique pictural employé sous ses différentes formes.

Comprendre l'aspect de l'esthétique de représentation jusqu'à la fin de la période coloniale nous a permis de comprendre la voie esthétique employée de nos jours. Aujourd'hui, le chevalet tunisien oscille entre l'abstraction et la figuration-abstraction utilisée non seulement par certains peintres, mais également par des metteurs en scènes. Ces formes nouvelles émergent dans certains espaces scéniques.

Notre souci était de cerner, dans un premier temps, le processus évolutif de l'esthétique scénique et celui de l'art du chevalet avant l'indépendance, par lequel sont nées des approches esthétiques nouvelles dès la fin de la période coloniale. Ce premier bilan nous permet de comprendre les orientations esthétiques chez certains artistes plasticiens et metteurs en scène.

La nature esthétique de certaines formes spectaculaires issues du cérémonial, comme la *Hadhra* et le *Fdaoui* est souvent de forme géométrique. Comme le cercle, la *Helqa*, forme stéréotypée employée dans ces espaces. Après un retour à la naissance de la tradition du conte et l'observation de son évolution, nous avons remarqué qu'il existait une forte similarité avec l'aspect scénique de la récitation du conte traditionnel oriental, et que le *Fdaoui*, dans sa forme, ressemblait au *Naqqali*, conte perse. En effet, les deux ont des points communs dans leur déroulement, dont le chant, le jeu avec la baguette, le déplacement du conteur dans l'espace de représentation, la prière, ainsi que la poésie¹¹³. La forme circulaire se manifeste de manière affirmative dans la représentation du spectacle de la *Hadhra*. Nous pouvons voir une différence d'aspect spectaculaire. L'espace scénique, dans sa forme traditionnelle, est, par excellence, abstrait.

Dans son étude sur le *Fdaoui*, Hafedh Djedidi nous montre que le spectacle « semble présenter des similitudes frappantes avec le Kyôgen japonais, sorte d'intermède de divertissement qui intervient au bout de la deuxième pièce du Nô qui est le spectacle englobant et où « le comique est essentiellement verbal : jeux de mots et calembours y jouent un rôle considérable¹¹⁴ ». Ces ressemblances préparent sans doute le terrain pour des emprunts plus marqués à l'Orient, comme nous le verrons dans une prochaine partie.

¹¹³ Shadi OLIAEI, *L'art du conteur dans les cafés traditionnels en Iran*, Harmattan, 2010, p.121.

¹¹⁴ « Le théâtre tunisien dans tous ses états », op.cit., p.21

Il en va de même pour le patrimoine tunisien, ayant accumulé des richesses provenant de plusieurs coins du monde, et témoignant de traces indélébiles qui ont été reprises et transformées entre les civilisations. Certes, cette ouverture sur l'ailleurs s'est traduite sous plusieurs langages et formes d'expression, d'où le travail de création qui n'est pas un phénomène nouveau en Tunisie. Il s'est produit à diverses reprises au cours de l'Histoire, à travers des métamorphoses en matière d'art sous de multiples formes. L'histoire de l'art tunisien ne s'est pas construite en une seule fois et de manière harmonieuse ; elle est plutôt constituée de ressemblances et de ruptures. C'est probablement pour ces raisons que le patrimoine pictural tunisien est marqué par des transformations esthétiques successives. Nous pouvons également affirmer que la Tunisie n'a pas connu de longues traditions picturales si ce n'est l'art abstrait qui répond aux tendances profondes pour exprimer un sentiment de spiritualité dans lequel une certaine satisfaction était trouvée. L'abstraction a été adoptée en Tunisie non en tant que source première, point de départ originellement conceptuel comme dans l'art musulman, mais en tant qu'aboutissement de recherches conduisant à pratiquer l'art occidental.

L'abstraction n'est pas une forme d'expression étrange pour l'art pictural tunisien. Elle est la forme primitive originelle qui a dominé depuis l'époque berbère, s'étant transformée sous de nouveaux aspects avec la civilisation musulmane. Au fil du temps, elle s'est traduite sous de nouveaux langages tels la calligraphie, l'arabesque et la peinture figurative populaire.

La peinture à l'huile et le chevalet se sont imposées en Tunisie pendant la colonisation. La forme esthétique était, au départ, spécifiquement occidentale, mais après l'indépendance, les peintres tunisiens se sont révoltés contre l'ethnocentrisme culturel pour redéfinir une nouvelle identité nationale. Un nouvel esprit artistique s'est alors instauré avec la pratique de l'abstraction et de la figuration. Il ne s'agissait plus d'exalter le patrimoine national, mais plutôt de le réfléchir avec une conscience sociale.

Rares sont les peintres tunisiens qui ont rejeté l'académisme français pendant le protectorat français. Comme on a pu le voir, la plupart des peintres, à leurs

débuts, ont participé à l'implantation d'un art pictural frôlant le folklorique, malgré certains efforts de libération tardive.

En dépit de la présence d'un ailleurs occidental et de l'implantation du chevalet, nous pouvons conclure qu'il y a toujours eu un appel au monde oriental, soit dans le théâtre soit dans les arts plastiques. La colonisation n'a pas empêché le peintre tunisien d'affirmer son identité méditerranéenne arabo-islamique.

Acculturation ou résistance ?

Selon l'intervention de Louati, dans le colloque Culture et éducation : l'exemple tunisien, l'esprit d'ouverture et de communication constituait une chance pour la Tunisie. Il nous explique que « l'esprit d'ouverture et de communication en matière d'art de la peinture dans une société attachée à son traditionnel, se doit aussi à des personnages qui ont contribué à l'instauration des activités culturelles en Tunisie, avant et après l'indépendance, comme Alexandre Fichet, président du Salon tunisien, président de l'ESSOR, (association théâtrale), présentateur à la radio et journaliste¹¹⁵ ».

L'adoption d'un langage spécifiquement occidental et le fait de s'adresser à un public en majorité étranger n'a pas empêché les peintres tunisiens de puiser dans leur passé et pour traduire leur présent. Certains ont préféré garder la tradition esthétique, tout en conservant l'expression figurative. L'esthétique traditionnelle de la peinture naïve, populaire, demeurait leur unique source d'inspiration. Cette identité, qui s'est proclamée après la Seconde guerre mondiale, s'est dotée d'un aspect expressionniste, figuratif, narratif qui s'inscrit dans le style naïf, voire caricatural. À travers ce langage, le peintre tunisien semble avoir trouvé une certaine libération de son sujet qui est resté le même : la Tunisie face au colonialisme. Il est vrai que le pays a subi certaines transformations, mais son aspect est toujours présent. L'éclatement de la miniature et la multiplication des coloris sur des sujets typiquement tunisiens et des genres orientaux ont stabilisé l'activité picturale du peintre. Le résultat est une activité picturale purement

¹¹⁵ Ali LOUATI, « L'histoire de la culture en méditerranée », in *Culture et Éducation, l'exemple tunisien*, actes du colloque de Marseille, 13 juin 1997, p.48.

tunisienne, ouverte sur l'Occident et tout ce qui s'y déroule en matière d'art plastique.

Pour voir un premier espace scénique abstrait propice à une exécution dramatique, il faudra attendre un demi-siècle après l'instauration du théâtre. La scène, à ses débuts, rappelle l'ornementation orientale, inspirée de la miniature perse. Ben Ayed est le premier metteur en scène à avoir collaboré avec des plasticiens, Zoubaier Turki, pour la conception de l'espace scénique dans plusieurs pièces. La scène est passée d'un espace encombré vers un espace réfléchi, conçu spécialement pour répondre au jeu de l'acteur.

Dans un deuxième temps, l'espace devient le support de l'effet de la peinture qui consiste à créer l'illusion. La copie ou l'imitation des espaces intérieurs et extérieurs tout comme la reproduction de paysages issus de la réalité extérieurs sont abandonnées.

Cet effet de la peinture donne parfois un décalage entre réalité et fiction, permettant à l'image scénique de se libérer difficilement de son aspect pastiche, comme c'est le cas pour la pièce: *Maréchal*. La perspective produite dans la pièce de *Hamma Jridi* imitant le réel tente d'incorporer le comédien dans un univers rustique, mais l'illusion de profondeur reste imparfaite et les personnages semblent, au contraire, se détacher du fond de la scène, rendant la scénographie plus théâtrale que réaliste.

Avec l'arrivée du Nouveau Théâtre, l'éclairage et le décor sont repensés. Ces deux derniers deviennent interdépendants. En effet, l'espace scénique devient non seulement un espace opérationnel mais également un sujet de recherche et d'innovation. Les décors monumentaux changent, de nouvelles ambiances s'installent sur scène et modifient certains tableaux, sans que les dispositifs scéniques changent. La pertinence de la scénographie découle de l'objectif de l'œuvre, ainsi que de la "re création" d'une nouvelle image grâce à une prise de conscience de certains metteurs en scène de la révolution technique qui a changé l'esthétique scénique dans le monde.

À partir de la fin des années 1950, la scénographie tunisienne a connu un changement remarquable en comparaison avec la période de l'implantation du théâtre. L'image scénique peut être réduite à une image éphémère grâce aux effets spéciaux des lumières sophistiquées. Plusieurs raisons ont modifié l'espace scénique du théâtre tunisien durant cette période. L'une des raisons qu'on a pu détecter, dans cette partie, est la privatisation du théâtre. Cette indépendance a permis aux metteurs en scène de prendre conscience des éléments mis en œuvre dans la création de leurs œuvres.

Comme on a pu le voir, certains metteurs en scène ont fait appel aux plasticiens pour concevoir leur espace scénique. Habib Chebil, Zoubaier Turki, Mahmoud Shili sont des noms de plasticiens alliés à l'image scénique du théâtre tunisien dès l'indépendance.

Shili a travaillé pour le Théâtre du Rond-Point à Paris en 1986. Concernant les séjours parisiens de Zoubeir Turki et de plusieurs metteurs en scène, nous pouvons dire que l'ouverture sur l'étranger est, implicitement et explicitement, intervenue dans la transformation de l'esthétique scénique du théâtre tunisien.

Notre propos était de souligner la mutation esthétique de l'espace scénique, l'interaction entre arts plastiques et théâtre. Il était nécessaire de tenir compte, dans notre étude, du progrès des procédés techniques employés dans la scène épousant l'évolution de l'image scénique. C'est pour ces raisons que nous prendrons en considération, dans notre étude analytique ultérieure, ces procédés qui modifient sensiblement l'interprétation des mises en scène.

DEUXIÈME PARTIE

LES EMPRUNTS À L'ESTHÉTIQUE ORIENTALE

DEUXIÈME PARTIE-LES EMPRUNTS À L'ESTHÉTIQUE ORIENTALE

Présentation

L'ailleurs a toujours séduit les metteurs en scène et les a inspirés dans leur tentative de donner de nouvelles visions à leur théâtre. Encore ponctuelle dans la première moitié du 20^e siècle, la référence esthétique à l'Extrême-Orient se fait de plus en plus puissante à partir des années 1960. Aujourd'hui, imiter l'espace scénique des « théâtres du monde » est chose fréquente. Il n'est pas étrange de retrouver sur les scènes occidentales des traditions théâtrales importées d'Inde, de Chine ou du Japon.

En Tunisie, certaines références à l'esthétique orientale étaient bien présentes dès les débuts du théâtre moderne, mais il s'agissait plutôt du Proche-Orient, envisagé à travers l'imagerie picturale. L'Orient de la scène tunisienne contemporaine est à la fois plus éloigné dans l'espace et plus théâtral.

Rares sont ceux qui possèdent et maîtrisent parfaitement les clés employées dans les formes théâtrales, comme le Nô, le Kathakali, le Kabuki, le Kyôgen, aussi riches que variées en signes très agencés. Ce sont des formes théâtrales d'une esthétique intrigante, difficile à déchiffrer si l'on ne maîtrise pas ses codifications symboliques. Cette "inaccessibilité" des codes de la langue et de l'origine traditionnelle n'a pas empêché plusieurs metteurs en scène contemporains du monde entier, de s'ouvrir sur l'autre et de s'inspirer de ses pratiques.

Nombreux sont les metteurs en scène qui, depuis le début du XXe siècle, ont été attirés par cette esthétique. Les écrits d'Artaud¹¹⁶, de Meyerhold¹¹⁷ ou de Brecht¹¹⁸ sont les meilleurs exemples pour en témoigner. En France, l'expérience personnelle d'Ariane Mnouchkine, directrice du Théâtre du Soleil, et son attachement à l'Orient ont influencé ses créations. Elle s'est particulièrement

¹¹⁶ Artaud ANTONIN, *Le théâtre et son double*, Folio, 1985.

¹¹⁷ Meyerhold VSEVOLD, *Le théâtre théâtral*, Paris Gallimard, 1963, trad Gourfinkel, Paris, 1963.

¹¹⁸ Bertolt BRECHT, *Écrits sur le théâtre*, Vol. I, Paris, L'Arche, 1972.

inspirée des traditions japonaises, indiennes, chinoises et d'autres pays extrême-orientaux dans ses mises en scène. Mnouchkine fait de l'esthétique extrême-orientale un choix revendiqué ainsi que son image principale. Dans un entretien avec Josette Féral, elle souligne : « le génie de l'Occident, c'est la dramaturgie, et [...] le génie de l'Orient, c'est le travail de l'acteur, c'est la forme¹¹⁹. »

En ce qui concerne notre recherche sur l'esthétique de l'espace scénique, il importe de préciser que, dans le processus créatif du Théâtre du Soleil, Mnouchkine adopte un style spatial "métaphorique", presque identique à celui du Japon, tout en proposant une nouvelle forme qui se manifeste dès l'accueil du public. Chez elle, l'accueil du public est toujours intégré en priorité dans ses spectacles et ses idées. Il est souvent entraîné dans l'intimité des comédiens grâce à une conception scénique particulière. Les coulisses dévoilées permettent au spectateur de voir les comédiens se préparer avant d'arriver sur scène.

Mnouchkine compose son image scénique avec une ponctuation plastique assez élaborée. Elle la dessine avec netteté et précision grâce aux mouvements des comédiens et à la palette colorée des costumes et des lumières. Pour le cycle des pièces de Shakespeare (1981-1984), des toiles de fond, peintes, rythment la dramaturgie, constituant ainsi un décor émotionnel.

Mnouchkine fonde son théâtre sur le contraste entre l'ampleur de la vision et la précision de la forme. La perspective panoramique n'entraîne pas le sacrifice des détails car le but consiste à préserver les deux. La forme s'érige en fondement d'un théâtre confronté à l'horizon de l'histoire, forme qu'est, au Théâtre du Soleil, le meilleur véhicule.¹²⁰

La profonde conviction de Mnouchkine se focalise sur tout ce qui a lieu sur scène en relation avec l'acteur. Elle définit toute la tâche de sa mise en scène selon son rapport avec l'espace, selon l'acteur et la scénographie ou l'acteur et le costume. Elle pense toujours ses spectacles par rapport à la perception du public.

¹¹⁹ Josette FERAL, « La seconde peau de l'acteur, Entretien avec Ariane Mnouchkine », in *Mise en scène et jeu de l'acteur, entretiens*, Tome 2: L'acteur en scène, Montréal Édition Jeu, 1998, p.345.

¹²⁰ Georges BANU, « Ariane Mnouchkine, la confiance faite au théâtre », in *Exercices d'accompagnement, d'Antoine Vitez à Sarah Bernhardt, l'Entretiens*, 2002, p. 59.



Figure 49 L'espace scénique « japonisant » du *Richard II* de Shakespeare (1981)

L'esthétique de l'Orient propose à tous les metteurs en scène du monde, des horizons pour rechercher de nouvelles formes esthétiques théâtrales. En Tunisie, l'affirmation du signe oriental, par sa signification fuyante et la complexité de sa pensée virtuose, n'a pas empêché le spectateur tunisien de se retrouver devant des planches s'ouvrant sur l'Orient, où se dessine une esthétique empruntée à un ailleurs plus distant. En effet, des créations théâtrales tunisiennes se sont "appropriées" des traditions de l'Orient et ont repensé leurs signes pour en faire une fenêtre ouverte sur l'autre.

Certains metteurs en scène tunisiens se sont inspirés des formes théâtrales de l'Orient telles que le Nô ou le Kabuki, afin de permettre au public de s'échapper au réalisme du théâtre. Précisons que cette hypothèse est une suggestion préliminaire permettant d'expliquer la séduction des théâtres extrême-orientaux dans certaines productions tunisiennes. Il convient malgré tout de noter que ces productions sont porteuses d'un échange culturel, de traditions et de pensées que transmettent les formes spectaculaires orientales.

Dans cette partie, nous proposons d'étudier deux expériences théâtrales tunisiennes où l'influence esthétique extrême-orientale est perceptible dans l'image scénique du jeu théâtral. *Haddith ! (Parle !)*, est une production du Théâtre National Tunisien en 1998, mise en scène par Mohamed Driss. Nous proposons également d'étudier la pièce *Mourir d'adorer*, pièce mise en scène par Hassen Mouedhen et produite par le Centre National des Arts de la Marionnette en 2001.

Soulignons que ces deux auteurs ont collaboré l'un avec l'autre sur plusieurs pièces théâtrales.

Le choix de ces deux pièces repose, bien évidemment, sur l'esthétique de l'espace scénique non figuratif, ainsi que sur la présence permanente des qualités esthétiques du théâtre de l'Extrême-Orient.

Nous devons prendre en compte la présence incontestable d'une certaine "parenté" avec le théâtre extrême-oriental. Même si ces deux pièces sont fondées sur des critères différents, il existe des éléments scéniques à référence orientale, tels que la théâtralité de l'espace, la stylisation des formes, les techniques du jeu, les rythmes et le genre musical. Il n'y a qu'à examiner ces deux œuvres pour observer l'espace scénique, les costumes, la musique, le rapport du corps-acteur à l'espace, et voir comment ces corps vêtus se déplacent sur scène, tels des "hiéroglyphes vivants"¹²¹.

Nous tenterons de mener une analyse révélatrice des apports scéniques d'inspiration orientale, dans la mesure où nous nous attacherons à l'expression plastique des tableaux scéniques "non figuratifs" où les signes esthétiques extrême-orientaux sont présents.

Les metteurs en scène tunisiens séduits par l'Asie ont tenté de créer un art possédant toutes les qualités de l'esthétique extrême orientale. Pourquoi avoir fait ce choix de l'esthétique extrême-orientale en particulier? Quelle est l'origine de cet emprunt esthétique ? Quels sont les éléments empruntés à la théâtralité orientale ?

Nous tenterons, dans la présente partie, de répondre à ces questions à travers l'analyse des œuvres, afin de déterminer ce recours à l'emprunt esthétique de l'ailleurs.

¹²¹ Eliane BEAYFILS, « La théorie d'Artaud et ses concrétisations dans les années 1960 : à la source d'un nouveau corpus théâtral », in Françoise LARTILLOT et Axel GELLHAUS, dir. *Années vingt-Années soixante. Réseau du sens-Réseau des sens/Zwanziger Jahre-Sechziger Jahre*, Bern, P. Lang, coll. Convergences, 2009, p.218.

Chapitre I: Réel et irréel dans *Parle !* de Mohamed Driss

Haddith ! (Parle !) est une production du Théâtre National Tunisien¹²² en 1998, le texte étant d'Omar Khayyâm¹²³. La mise en scène, la scénographie et les costumes ont été réalisés par Mohamed Driss assisté de Hassan Mouadhen. Les rôles sont interprétés par de nombreux acteurs dont Salah M'sadek, Bachir Ghariani, Mostapha Kodaii, Lamia el Omri, Chiheb Chebil, Faten Hannechi, Asma Chaouech, Fatima Boughanmi, Malek Zaoudi, Norhene Bouzaine, Moez Kouki, Adnen Bejaoui, Lassad Jlassi, Mouez Achouri, Ramzi Bejaoui. La conception de la lumière et la régie générale sont attribuées à Hedi Boumaiza.

Mohamed Driss est un acteur et un metteur en scène incontournable dans l'histoire du Théâtre National Tunisien depuis sa création. Acteur, auteur, metteur en scène et comédien, il a dédié sa vie au théâtre. Il revendique que le théâtre tunisien est né au début des années 1960 au sein du mouvement du théâtre universitaire dont il faisait partie. Par ailleurs Driss a acquis une nouvelle expérience avec Jean-Marie Serreau à Paris, après avoir reçu le premier prix avec *Quand le soleil sera brûlé* (1970). À son retour en Tunisie, il vit une nouvelle aventure avec la fondation de la troupe de Gafsa dans le sud de la Tunisie, puis crée une seconde troupe en 1976, le Nouveau Théâtre, avec Jaibi, Jaziri et Jebali. Le rôle de cette troupe est très important dans l'évolution du théâtre tunisien. En 1988, Driss a été nommé à la tête du Théâtre National Tunisien en tant que directeur général. Il a également été le fondateur de l'école du cirque en 2003, du Centre National des Arts du Cirque et des Arts Visuels, unique en Tunisie. Il a en outre été l'initiateur des Journées Théâtrales de Carthage (JTC) en 2006 et en 2009. Il a rendu le Théâtre National Tunisien autonome financièrement. Les cinquante

¹²² Le Théâtre National Tunisien est une institution artistique séculaire, ayant contribué, au fil des ans, à la renaissance de la scène du Quatrième art (compagnie théâtrale) et à la formation de plusieurs artistes devenus des figures de proue, pour ne citer que Mohamed Driss, Moncef Souissi, Raouf Ben Amor et Jilani Kbeyeur.

¹²³ Omar ibn Ibrahim Khayyâm est à la fois un scientifique, astronome, philosophe et poète persan. De confession musulmane, il est né en Iran entre 1038 et 1048, et il s'est éteint entre 1123 et 1124. Il s'est spécialisé en mathématiques, en astronomie, en langues, et en histoire. Il a inventé la première méthode de trigonométrie et les équations algébriques du troisième degré en coupant le cône. Il est l'auteur d'un célèbre traité d'algèbre. Cependant il est plus connu aujourd'hui pour ses célèbres poèmes épigrammatiques appelés *Rubaiyyat*. Cette poésie pose la question de l'être et de la place de l'homme dans le monde.

créations de Driss ne sont pas passées inaperçues parmi le public tunisien, lui ayant fait découvrir les noms des principaux pionniers du théâtre dans le monde, tout en les repensant et en les remodelant à sa façon.

Parmi ses principales créations jouées en dialecte tunisien, nous pouvons citer *Ismail Pacha* en 1986, *Vive Shakespeare* en 1988, le *Compagnon des cœurs* en 1989, *Les Opportunistes*, *Al Moutachaabitoun*, en 2005, *Othello* en 2007, *Le Malade imaginaire* en 2008.

Le projet initial de *Parle !* était celui d'une adaptation du texte du grand écrivain tunisien Mahmoud Messaadi¹²⁴ *Haddatha abu hourayra Qal*, œuvre écrite en 1972. Il s'agit d'un roman moderne, écrit en langue arabe, chargé d'expressions poétiques. Al-Messaadi s'est inspiré de son héritage culturel pour réinventer les plus anciennes formes de récits :

Un bon exemple de la modernisation et de la fiction romancière [...] une mise à jour majeure sur la base du patrimoine religieux du récit, avec la porte ouverte de bout en bout dans la restauration de ce patrimoine, une manière de couler le flux de la conscience à travers la métaphore de la poésie. C'est un appel permettant de faire parler l'esprit et d'exprimer son point de vue¹²⁵.

Ce texte nous rappelle le modèle nietzschéen : *Ainsi parlait Zarathoustra*.

Le texte initial du spectacle raconte la vie d'Abu Hourayra qui, durant son voyage, a pris l'allure d'un second prophète, renseignant les gens et leur transmettant les récits ou « *Āhadiths* », ainsi que les moralités de l'islam. L'intérêt pour ce personnage en perpétuelle quête de spiritualité, et écouté par de nombreux musulmans, a justifié le choix de Driss.

Mohamed Driss a intitulé sa pièce *Haddith !* Ce terme est l'impératif du verbe « *hadith* » qui dérive du terme *hadith*, récit narré et oral. Le mot relève du sacré.

¹²⁴Mahmoud Al-Messaadi 1911-2004, écrivain et homme politique tunisien, il s'est souvent considéré comme l'un des grands auteurs de la littérature arabe contemporaine. Il est diplômé de l'école Sadiki et de la Sorbonne. Fondateur des écrits narratifs modernes, uniques dans l'histoire de l'arabe moderne, son rôle dans le développement de l'écriture des romans, inspirés principalement de l'héritage culturel arabe, est primordial ; il a supervisé, entre 1943 et 1947, un magazine de détective. Il a également occupé, jusqu'au début des années 1980, plusieurs responsabilités dans la politique, l'éducation et la culture, tels que le Ministère de l'Education Nationale et le Ministère de la Culture, et il a même été Président de la Chambre des Députés, en plus de ses responsabilités à l'UNESCO. Les œuvres les plus célèbres de Mahmoud Al-Mesaadi touchent à la fiction et au drame : *Barrage*, *Al-sodd*, *haddatha Abu Huraira..* "

¹²⁵ <http://www.startimes.com/?t=12586546>

Juste après la première représentation de cette pièce, un désaccord entre le metteur en scène et l'auteur de la pièce, Al- Messaadi, a causé l'arrêt de la représentation et la suppression du texte, dans un premier temps. Selon Hassen Mouadhén, assistant metteur en scène, Al-Messaadi craignait que le message de ce grand personnage Abu Hourayra ne fût perverti.

Driss se vit dans l'obligation de remplacer le texte par la poésie de Khayyâm tout en gardant la même mise en scène. Celle-ci retrace en effet la condition de l'être humain dans le monde en quête de spiritualité et de mystique. Cependant, la représentation est redevenue à peu près entièrement mimique, étant un ensemble de tableaux scéniques où la parole n'intervient presque plus dans l'action. Le texte cède la place au silence et au « non-dit », ce qui contredit le sens de l'intitulé du spectacle « Hadith ! Parle ! ». Nous pouvons en déduire que l'introduction de l'aspect sacré du personnage d'Abu Hourayra, symbole mystique, a permis de donner une nouvelle perception plastique du spectacle *Haddith*.

Synopsis:

"Haddatha Abou Hourayra...Qal" est une œuvre qui irradie de beauté et de sens, un dévoilement poétique d'une aventure humaine élevée: sensorielle, sensitive, spirituelle et métaphysique. Le désir de "porter" ce texte sur les planches du théâtre nous habitait depuis longtemps. Mais comment "rendre" la beauté de ce récit, de ces "Haddith" (propos), dont la forme narrative est une des plus sensibles et des plus abouties de l'histoire de la littérature arabe moderne (El Adab El Hadith) , et dont le contenu est l'une des interrogations majeures sur l'existence de l'homme et sur sa révolte contre les limites infranchissables de sa condition ?

Et comme cette œuvre procède à l'interpellation de notre intériorité, de notre pensée et de notre conscience, nous nous sommes laissés guider par cet appel initiatique des "profondeurs", nous nous sommes convaincus que la fidélité à "l'âme" de l'œuvre ne réside pas dans la transposition littérale du texte écrit, elle engage plutôt à pénétrer l'essence de son écriture, à adopter ses interrogations et exalter ses qualités esthétiques intrinsèques.

Dans un univers carcéral, Celui qui peut devenir Abou Hourayra est face à l'inquisiteur. Un long et pernicieux interrogatoire... Abou Hourayra répond et défend son être, son existence, sa liberté aux limites infranchissables de l'insoutenable condition humaine. Il oppose ses engagements existentiels et son incommensurable quête du sens. Abou Hourayra dit : « L'essentiel n'est pas que je vive à l'aune de ce que l'on désigne comme la vérité, mais que je trouve « une vérité » qui concerne l'accomplissement de mon être. Il n'est point de « vérité » en dehors de l'expérience, du vécu. Il n'est point de vérité sans liberté ».¹²⁶

¹²⁶ Texte fourni par le metteur en scène.

Mohamed Driss redonne à *Haddith* un nouveau sous-titre : *Geste de Omar Khayyâm*, et résume ainsi cette adaptation: « un voyage allégorique avec l'émule du grand poète, philosophe et savant, Omar Khayyâm, de Khorasan, personnage exceptionnel obsédé par la quête de l'absolu dans un monde conformiste, intolérant et hypocrite.

Le synopsis de la version finale de la pièce :

« Parle !

La parole est chair

La chair est esprit

L'esprit est lumière

La lumière est sens

J'étais un épervier, je me suis envolé du monde secret

Me croyant digne de t'approcher

Mais tu es sur un tel sommet !

Alors, n'ayant pas d'ami intime à qui me confier,

J'ai dû retrouver la porte par laquelle je suis entré. ¹²⁷»

¹²⁷ Texte fourni par le metteur en scène.

1- Un langage sensoriel matérialisant l'espace oriental

Au début de la pièce, il y a une noirceur opaque accompagnée d'une sage voix masculine en off, récitant des vers qu'elle attribue à Khayyâm. La voix s'éclipse, laissant derrière elle une bourrasque de sons et de voix habiter l'espace. Un mélange de voix agitées, des cris, des hurlements et des rythmes saccadés de percussions, livrent à l'espace une énergie intense.

Des cris de peur, de révolte ou de joie ?

La pièce a lieu dans un espace scénique voilé par un tissu transparent derrière lequel se déroule le jeu théâtral. Le voile, tel un écran, donne un aspect flou aux images scéniques de *Parle!*.

Le dispositif scénique de la pièce est une véritable machine à tableaux mobiles. Des contrastes de lumière délimitent l'espace, des plans se superposent et des images dans d'autres images se succèdent.

Une légère lumière en douche inscrivant l'espace dans une sorte de clair-obscur, nous permet de voir la présence d'une sorte d'écran transparent, suspendu vers l'avant-scène qui sépare l'espace scénique de celui du public. Derrière cet écran, on perçoit plusieurs corps masculins, torses nus, tous vêtus de pantalons courts, de couleur blanche, défilant latéralement du côté cour vers le côté jardin. Les corps en position frontale et de profil sont en mouvement ; ils apparaissent et disparaissent, déchaînés, ils sursautent, galopent, font des mouvements similaires à ceux pratiqués lors d'entraînements militaires.

Derrière le premier voile s'élève, depuis le sol, un autre voile qui trace une ligne ondulatoire derrière les personnages. Cette ligne creuse l'espace et l'élargit, créant un nouveau plan, parallèle au premier. De plus, à la mobilité du deuxième, s'ajoute l'effet du brouillard, ce qui rend l'espace flottant. D'une part, cela nous renvoie spontanément à une vue des dunes du désert et, d'autre part, cela donne à l'image scénique un effet cinématographique.



Tableau 1 *Parle!* (capture d'écran)

Après un court laps de temps, les corps disparaissent dans le « brouillard », tandis que deux personnages demeurés sur scène continuent à gambader et à sautiller sur place. L'un d'eux tient entre les mains un miroir de forme carrée ; il joue avec en direction de la source de lumière qui éclaireit l'espace. L'acteur persiste et tente de renvoyer les rayons lumineux vers le public. Cherche-t-il, par-là, à rappeler au public l'effet miroir de ce qui se joue sur les planches ? Brusquement, la scène sombre dans la noirceur pendant un petit moment, laissant le spectateur face à son propre imaginaire, à la quête d'un ou de plusieurs sens.

Tout de suite après, une nouvelle composition de corps et de lumière s'ajoute à l'image scénique précédente. Côté cour, au deuxième plan qui se trouve entre les deux voiles, un corps figé, tel un cadavre, en frontal, est suspendu par une corde mobile qui le fait défiler latéralement et l'arrête au milieu de la scène. À un niveau élevé de l'arrière-plan, derrière le deuxième voile, apparaissent, dans le flou, plusieurs personnages furieux, agités, euphoriques, mimant une gestuelle qui interfère avec les deux personnages au premier plan. Ces personnages révoltés sautent, défilent, lancent des objets. Simultanément, s'élèvent des voix, des cris, des hurlements, conduisant à une nouvelle image, à un paysage mythique, rêvé, chargé de violence. Rien de ce qui se déroule n'est rationnel.

Le corps suspendu, immobile au départ, tout de blanc vêtu, descend progressivement sur l'espace de jeu. Deux personnages juste au-dessous de lui le récupèrent et le détachent ; ils se dirigent vers l'avant-scène, côté jardin, soulèvent le voile et le corps apparaît. Ce dernier enfle une veste blanche et des lunettes

noires, puis se dirige lentement vers l'avant-scène vêtu de son costume moderne. Les deux autres personnages disparaissent dans la noirceur, laissant la scène se transformer sous l'effet d'un balayage lumineux qui fait de l'espace une manière de clair-obscur.

Un nouveau corps émerge derrière le voile, côté cour cette fois, traîné par une ficelle qui traverse latéralement la scène. Le personnage vêtu de blanc semble interférer avec le corps « marionnette », lui mimant un geste qui lui ordonne de se coucher par terre. De nouveau, les personnages révoltés réapparaissent au dernier plan mobile ; ils hurlent, crient, tout en ayant les mains dirigées vers le haut ; ils accentuent la tension dans l'espace et le font vibrer.

Une femme hystérique, angoissée, apparaît côté cour, vêtue de blanc elle aussi ; elle passe sous le voile pour rejoindre la foule. Le corps guidé, lutte et finit par s'effondrer à terre ; puis il quitte la scène en rampant sur l'ordre du personnage en costume blanc. La foule disparaît une nouvelle fois dans l'obscurité, après un court instant.

La scène se vide, mais la musique en off demeure, même dans le noir, ponctuant l'espace et la représentation. Si nous nous arrêtons sur les bandes sonores diffusées en off, tout au long du premier tableau, nous pouvons dire qu'il s'agit d'un mélange complexe de sonorités, d'aspects qui se réfèrent à la musique asiatique, parfois mêlée à des rythmes africains.

Ce qui rend complexe l'identification de la nature musicale de la bande son, c'est la présence des voix, des cris et des vocalises dans la composition musicale diffusée. Nous verrons par la suite, que la catégorie sonore extrême-orientale est celle qui règne le plus dans la représentation. D'ailleurs, la musique en off, dans *Haddith !*, est un élément conducteur dans la lecture de l'espace scénique, comme dans l'interprétation de la théâtralité. C'est la musique qui annonce le début et la fin entre chaque tableau et qui accentue la tension et l'énergie dans l'espace.



Tableau 2 *Parle!* (capture d'écran)

Une nouvelle forme de clair-obscur, où s'inscrit l'espace scénique, incite l'œil du spectateur à plonger dans le flou et à s'emparer du visible, pour ensuite se laisser emporter et se retrouver dans l'interprétation de son propre regard. L'image noie progressivement notre perception dans plusieurs interprétations face à cette image. Le regard du spectateur oscille entre les trois plans, recherchant une signification. Nous pouvons affirmer que chaque plan est une image à part avec une légère interférence entre chacune d'elles. Pour chaque plan, se crée une image, une action, une théâtralité à part entière, mais rien ne semble construire une histoire. Des images produisent d'autres images. Aucune histoire ne se tisse, le spectateur est livré à son propre imaginaire.

L'espace scénique plonge de nouveau dans une noirceur opaque. Dans cette obscurité, s'échappe une minuscule source de lumière côté jardin, interceptant l'obscurité et annonçant la fin du premier tableau. Puis la sonorité musicale et les rythmes de percussions disparaissent progressivement.

Une autre musique accompagnée d'un mélange de voix se fait entendre. Ces voix, masculines et féminines, murmurent des paroles incompréhensibles, surgissant du milieu de la scène, plus précisément au niveau de la ligne ondulatoire qui la divise, en y dessinant des dunes de sable. Les vocalises sont émises par un groupe de personnages assis à même le sol, les jambes croisées, formant un demi-cercle. Six personnages, vêtus de blanc, dont une femme, émettent des voix. Leurs costumes renvoient à une époque lointaine.

Des voix du « chœur » s'élèvent, harmonieusement. Elles sont aussi douces que légères, d'une pureté rimant avec ce brouillard impalpable qui envahit progressivement la scène.



Tableau 3 *Parle!* (capture d'écran)

Une musique en off, extrême-orientale, s'empare de l'espace, en même temps que les voix. Nous pouvons identifier la sonorité des instruments, employés dans la composition de la bande son : ils sont d'origine indienne. Nous remarquons la présence apparente du *Sitar* et de la flûte. Ces tonalités sont plus qu'un simple objet musical ou un objet d'écoute. Elles nous renvoient non seulement à la culture indienne, à un environnement philosophique, mais également à une émotion musicale effective et aux ressources traditionnelles que nous pouvons attribuer au registre spirituel soufi.

La musique, dans ce tableau, est la principale matrice. Volontairement ou non, elle participe à une certaine élévation mystique, portée par chaque ingrédient, visuel ou acoustique. Des intonations évoquant des émotions affligées plutôt que des images mentales, permettent au spectateur de s'évader en le laissant s'abandonner à la grâce du son et de l'image. Sommes-nous devant une scène de méditation ?

Malgré l'absence de texte et d'histoire, nous constatons, dans ce tableau, des effets sonores et des éléments d'ordre esthétique qui facilitent les relations d'harmonie et d'échange émotionnel entre la scène et les spectateurs.

Un corps, parmi ceux qui sont assis, commence à bouger lentement en faisant glisser ses jambes et en ouvrant les mains. Il effectue des mouvements très légers, le regard tendu vers le haut, vers le ciel, il commence à contempler le vide. Progressivement et toujours très lentement, les autres personnages se mettent debout et commencent à le suivre. Celui qui est à l'avant, derrière le voile, avance d'un pas lourd, épuisé, avec une sensibilité solennelle. Tout en suivant les rythmes, il se dirige vers un faisceau lumineux éblouissant, provenant d'une lumière blanche en douche qui dessine un cercle sur la scène.

La lumière transforme l'espace en une matière blanche et bleuâtre, relativement transparente, rendant l'espace presque invisible. L'acteur s'arrête dans cette matière blanche, se met à genoux, pose sa tête posée sur le sol, en position de prière, pendant que les autres personnages s'immobilisent derrière lui et reproduisent la même gestuelle.

Après quelques instants, tous les personnages lèvent simultanément les bras. Avec des gestes lents, ils suivent le rythme de la musique, avec une simplicité solennelle. Le personnage vers l'avant-scène soulève le voile et laisse passer la comédienne. Cette dernière avance vers l'avant-scène à pas lents, le regard dirigé vers la source de lumière. S'ajoute harmonieusement à cette image mentale un son qui rappelle les dunes. Cette résonance fait voyager l'âme et accentue l'environnement de l'errance mystique. Sont-ce des voyageurs qui partent vers l'ailleurs en effectuant une danse à la gloire de Dieu ? Sommes-nous devant une image de pérégrination de derviches errants ?



Tableau 4 *Parle!* (capture d'écran)

Une scène quasi-abstraite à l'origine de plusieurs images mentales nous renvoie en particulier aux images des *Cheikhs* (chefs spirituels) dans le désert, entre les dunes de sable, en pleine méditation, étant à la quête de l'au-delà. Dans cette ambiance mystique, plongés dans une lumière blanche et bleuâtre, se trouvent deux personnages visibles, vers l'avant-scène, en dehors du voile. Ils ont le regard perdu, figé, et font des mouvements fins et fluides.

Ces deux personnages miment une gestuelle plus ou moins abstraite, d'une picturalité qui exprime la méditation, l'au-delà. Ces mouvements sont des indices esthétiques pour le spectateur ; il s'agit d'un moyen pour le personnage de se détacher de cet espace sensoriel, de s'évader du désert pour voyager vers une autre destination, un autre monde.

Jean-Michel Maulpoix, dans *Une histoire de bleu*, nous informe que le bleu est une couleur propice à la disparition. Elle ne fait pas de bruit, elle délivre. C'est la couleur même de l'au-delà, de l'âme après qu'elle s'est déshabillée du corps¹²⁸. Le pigment bleu relève donc d'une dimension sacrée; il est un outil de résurrection qui restaure, un remède qui soulage et qui apaise, mais aussi un moyen de s'évader vers un autre monde : celui qui se situe entre la vie et la mort.



Tableau 5 *Parle!* (capture d'écran)

¹²⁸ Jean-Michel MAULPOIX, Antoine ÉMAZ, *Une histoire de bleu*, Gallimard, 2005, p.78.



Tableau 6 *Parle!* (capture d'écran)

Les deux corps se rapprochent l'un de l'autre, se dirigent vers le côté cour de la scène. En même temps, au deuxième plan, s'élève progressivement une plateforme mobile sur laquelle apparaît un personnage. Ce dernier est enveloppé d'un costume noir si large qu'il traîne par terre, le visage couvert d'un masque blanc, sans expression.

Ce masque nous rappelle inévitablement le masque du Nô japonais. Ce personnage nous semble également étrange car, avec son costume, il semble venir d'un monde merveilleux, d'un ailleurs. Placé en hauteur en position frontale, il avance lentement du côté jardin vers le côté cour, tout en mimant des gestes aléatoires. Derrière lui, un effet de flammes, qui illuminent le fond de la scène, intensifie le contraste lumineux dans lequel s'inscrit l'espace scénique.

2-Des paroles imagées dans un espace voyageur

Deux plans parallèles occupent la scène, composés de deux images en contraste quasi total. L'image du premier plan est irriguée de blancheur transparente et de lumière éblouissante, tandis que l'image émise de la profondeur de la scène s'inscrit dans un clair-obscur, une lumière entre l'ocre jaune et le noir opaque, qui ancre le plan dans un entre-deux, probablement, entre ciel et terre. Ces

images scéniques nous introduisent dans un monde qui en recèle un autre, un monde qui se détache des dimensions matérielles pour conquérir un au-delà.

Dans ce tableau, malgré l'abstraction des éléments associés dans les mêmes images et qui n'ont aucun rapport logique entre eux, nous ne pouvons exclure les potentialités plastiques et expressives qui se dégagent de l'ensemble de l'espace sensoriel et esthétique fondé sur le mouvement des corps. Vue sous cet angle, la scène composée de deux images parallèles se rapproche de tableaux de peinture.

Les deux corps ne s'enlacent plus, ils s'élèvent progressivement vers le haut de la scène grâce à une plateforme mobile. C'est ainsi que le troisième tableau s'achève en plongeant dans un noir opaque. En revanche, la musique « imprègne » toujours l'image scénique, en dépit de la noirceur. Elle facilite le passage, le déclin d'un tableau et la naissance d'un autre. Elle est sans doute le moyen ultime qui emboîte les images entre elles, malgré l'absence d'un fil narratif qui les réunit.



Tableau 7 *Parle!* (capture d'écran)



Tableau 8 *Parle!* (capture d'écran)

De nouveau, un espace s'inscrit subitement dans une matière blanche, produite par la lumière donnant l'effet du brouillard. Les mêmes plans occupent la scène, séparés par les voiles. Au premier plan, au-delà du voile, un personnage de profil se trouve debout, immobile, vêtu de blanc. Il est habillé d'une blouse qui retombe sur ses genoux, d'un pantalon, de chaussures modernes blanches et d'un chapeau blanc. Le costume fait référence à une tenue d'infirmier.

Sur la scène, entre les deux voiles, se trouvent des corps suspendus par les pieds à une corde qui traverse la scène, côté jardin, au deuxième plan. Six hommes, tels des cadavres, pieds nus, immobiles, ressemblants plus à des objets qu'à des corps, participent à la modification de la lecture de cet espace-temps.

Au même plan, se trouvent deux personnages en blouse blanche, pieds nus, avec un chapeau blanc sur la tête. Ils proviennent du côté cour et portent un banc sur lequel est assise une actrice vêtue d'une robe de mariée. Son visage est quasiment invisible, camouflé par son voile. Après avoir effectué quelques pas vers le centre de la scène, les deux personnages déposent le banc, se dirigent vers l'avant-scène et soulèvent le voile pour laisser passer un nouveau personnage. C'est ici que l'image scénique change de plasticité. Le voile soulevé par les deux personnages change de dimension spatiale, passant d'une surface plane et verticale à une surface bidimensionnelle. Des arcs et des profondeurs qui se creusent et transforment l'espace nous renvoient à une nouvelle référence, un conte de fée oriental où les voiles et les arcs dominent les décors. Le spectateur, sans repère déterminé n'est nullement surpris, il commence à s'habituer à un tel espace,

évoquant une toile constituée d'un enchevêtrement d'images aussi singulières que semblables qui se tissent les unes derrière les autres, chacune porteuse de plusieurs sens.

Le nouveau personnage est emprisonné dans une large cape, ample et longue, de couleur blanche et d'un large pantalon blanc. La tenue camoufle son allure physique et nous renvoie à l'époque des nomades, où voyageurs et pèlerins portaient une telle tenue qui les protégeait contre les tempêtes de sable qu'ils pouvaient rencontrer en traversant le désert. Ce personnage a l'air âgé, il semble être à la recherche de quelque chose. Est-ce un *Cheikh* errant sans carte dans le désert ? Il marche vers l'avant-scène à pas lents, le regard perdu, alors que le personnage « infirmier » se trouve face au public mimant des mots, un texte.

La musique en off disparaît alors qu'un échange de tonalités vocales démarre entre une voix féminine et une voix masculine. Toutes deux communiquent, mais sans parole. Elles tissent, avec les tonalités émises, une sorte de discours brouillé. On dirait que ces deux personnages arrivent malgré tout à se parler.

Les costumes modernes sont associés à ceux d'un autre temps, d'une autre époque. Cette diversité se réfère à toutes les époques. On se perd facilement dans ce labyrinthe d'images. Tout s'entremêle et le sens de la logique qu'on tente de retrouver semble fuir. Nous sommes aussi confrontés à un espace équivoque, abstrait et fictif, composé d'un mélange de signes et de symboles qui, le plus souvent, ne s'accordent pas entre eux. Nous sommes transportés dans le monde du merveilleux.

S'agit-il d'un message universel où sont évoquées de véritables allégories, un appel au rêve, à se perdre dans l'imaginaire ? Est-il question d'inciter le spectateur tunisien à puiser dans son héritage visuel, spectral, qui l'habite de références orientales ? On se perd devant cet appel au rêve. Les images produites disposent d'un véritable caractère fictionnel où règne une infinité d'interprétations. Ces dernières nous conduisent dans un monde où l'imaginaire transcende le réel, où la raison est dépassée.

Subitement, la scène devient sombre, les deux plans derrière le premier voile disparaissent. Seul le personnage au premier plan, en costume d'infirmier, reste sur scène, continuant à mimer son texte, puis il disparaît progressivement dans le noir.

Le silence habite la scène pendant un court instant ; puis l'on entend une musique en off. Nous reconnaissons cette musique instrumentale, apaisante, déjà diffusée auparavant. C'est celle qui annonce de nouveaux tableaux. Soudain, se font entendre des voix agitées, des cris de frayeur, des hurlements, associés à une musique en off, tourmentée de rythmes saccadés qui augmentent la tension. S'ajoute à ces effets sonores et à ces voix excitées une lumière stroboscopique provenant du côté cour, en hauteur, balayant rapidement l'espace scénique. Ce passage répétitif de lumière nous permet de discerner, dans cette noirceur, quelques corps déchaînés derrière une sorte de filet, installé parallèlement derrière le voile. Par terre, on distingue une plateforme qui s'élève de l'arrière-plan flexible et dont la position permet des mouvements de glissade et de chute des comédiens, évoquant les mouvements des jongleurs : dès qu'un personnage entame une action la plateforme fluctue.

On a l'impression de voir ces corps en action comme dans une tempête, comme un champ de bataille. Des femmes et des hommes sans repères, vêtus de blanc, semblent lutter. Perdus et angoissés, ils courent dans tous les sens, sursautent, se disputent entre eux. Ils résistent farouchement.



Tableau 9 *Parle!* (capture d'écran)

Progressivement, le plan dans lequel se trouve le champ de bataille disparaît dans le noir. En même temps, un homme vêtu d'un costume blanc et de lunettes noires, apparaît discrètement côté jardin. Il était déjà apparu dans le tableau précédent et, à chaque fois, mimait des paroles. De nouveau, règne un silence étrange, tout devient immobile avant que des coups de tonnerre n'envahissent la scène.

Deux personnages arrivent sur l'avant-scène, transportant un homme abattu. Ce sont aussi les mêmes personnages qui sont apparus dans un tableau précédent, avec les mêmes costumes. Ils balancent leur corps, puis disparaissent dans le flou du deuxième plan. Un second corps féminin immobile est déposé par les mêmes personnages, au milieu de la scène. Des gestes et des actions s'échangent entre l'acteur portant les lunettes et l'homme à terre, communiquant sans parole.

Une nouvelle toile se tisse grâce à une succession d'images sans références, quasi-abstraites et qui s'entremêlent. Les personnages communiquent avec leur corps. La tension s'accroît. Tout se mélange alors que nous essayons de saisir la logique du discours mimé, de trouver un sens, une histoire entre les tableaux et les personnages, mais en vain. Rien ne semble cohérent. Au final, on se laisse mener par le désir de suivre les images sans pour autant donner un sens à ce que nous contemplons.

Une musique instrumentale en off se déclenche, telle une musique qui raconte et crée une sorte d'atmosphère lourde et triste.

Après un court instant, la scène plonge de nouveau dans le noir ; on entend des pas et des voix hystériques provenant d'une foule qui parcourt la scène. Entre cris, rires et gémissements, hurlements et cris d'animaux, la scène prend un nouvel aspect, la tension se réduit mais on est toujours en présence de cette énergie intense qui n'a disparu. C'est un monde qui oscille entre la folie et le rêve.



Tableau 10 *Parle!* (capture d'écran)

Une lumière très discrète continue à condamner l'espace dans un contraste de clair-obscur, nous laissant distinguer les silhouettes des comédiens derrière le filet. Ces derniers se positionnent en ligne les uns à côté des autres, puis restent immobiles. Les voix s'atténuent, six corps masculins sont debout, pieds nus, vêtus uniquement de pantalons blancs. Au départ, ils se trouvent face au public, puis, simultanément, ils entament une danse contemporaine, laissant apparaître des ombres de silhouettes en mouvement.

La scène s'illumine progressivement, laisse voir un espace flottant, dominé par un brouillard transparent. De part et d'autre du plateau surélevé, vers l'arrière de la scène, un filet est suspendu, le plancher fluctuant est réactif au moindre mouvement de jambes.

On entend vibrer un son en off d'un instrument à plusieurs cordes ; nous pouvons attribuer ces vibrations au Sitar, un instrument oriental.



Tableau 11 *Parle!* (capture d'écran)

De nombreux comédiens debout occupent le côté cour de la scène, au premier plan. Ces derniers sont enveloppés dans des étoffes blanches qui camouflent leur corps. Ce vêtement fait référence à la tenue *Harem* portée par les pèlerins musulmans, le jour du *Hajj*. C'est une tenue liée à la consécration rituelle, symbolisant l'entrée dans l'univers sacré.

Une comédienne, derrière le filet, est vêtue d'une longue tunique blanche à manches ; elle porte une écharpe rouge sur les épaules. Elle soulève le filet et laisse passer un comédien, au profil d'un maître, d'un guide ; ses épaules sont recouvertes d'un long drap de couleur blanche, traînant par terre. Il avance à petits pas et fait tomber le drap, laissant apparaître un costume blanc, ample, composé d'un pantalon court et d'une sorte de veste déboutonnée qui lui couvre les épaules ; il porte lui aussi une écharpe rouge autour du cou.

Les pèlerins semblent effrayés à l'arrivée du personnage solitaire, et reculent tous en même temps d'un pas en arrière, puis avancent progressivement. Les personnages échangent des mouvements lents avec les mains. La lumière décline brusquement, le rythme des actions change. La tension s'élimine à la fin de ce tableau grâce aux mouvements qui se ralentissent de plus en plus.

Les corps, les regards et les gestes des acteurs sont presque tous figés. Certains dansent au ralenti avec une gestuelle codée, voire abstraite. Un comédien et une comédienne, assis à genoux à même le sol, les jambes croisées autour d'un objet noir non identifié, font des mouvements les bras levés tout en traçant un cercle. Ensuite, chacun joint les mains. Ce geste nous renvoie immédiatement à celui répandu dans la pratique bouddhiste, un geste symbolique permettant de communiquer une idée considérée comme efficace, d'où son déploiement dans ce tableau.

Ce geste des mains joue un rôle essentiel en tant qu'instrument de communication symbolique selon la pensée bouddhiste. En effet, les gestes sont comme des mots et des concepts dans le bouddhisme. C'est sûrement pour cette raison que Driss, pour dépasser la parole, a eu recours à ce « support » significatif. Ce genre de gestuelle exercée par les comédiens se réfère-t-il à un instant de prière

ou d'adoration ? Nous pouvons affirmer que toute cette gestuelle mimée dans ce tableau est une sorte de mélange inspiré des pratiques de la pensée asiatique ; mais elle renvoie aussi, en partie, à celle pratiquée par les soufis, les derviches tourneurs, lors de la danse, plus précisément, lorsqu'ils maintiennent les bras vers le haut et tournent lentement.



Tableau 12 Parle! (capture d'écran)

L'image de l'ailleurs, plus précisément celle de l'Orient, est bien présente dans ce tableau. La musique, la gestuelle et les symboles viennent du monde oriental.

Par ailleurs, nous pouvons constater que les composantes de cette image scénique tel que la gestuelle, les costumes, ainsi que le dispositif scénographique, ont des points communs. Dans ce tableau, Driss nous met devant une multiplicité de symboles qui nous conduisent implicitement devant une sorte d'illusion des sens qui relèvent, en quelque sorte, de l'abstraction. Les signes et symboles évoqués dans cette image, provenant de différentes terres, se croisent en profondeur. Ces gestes et symboles relèvent des pratiques orientales coïncidant avec celles qu'on trouve dans certains cultes arabo-musulmans.

Sommes-nous devant un message universel, où la parole dépasse le geste ? Est-ce que ce non-dit, ce non représenté, ce non-figuré, est une tentative de représentation de la quête de l'absolu, du sacré, de l'ailleurs, de l'autre ? Sans avoir recours à la parole, Driss nous inscrit-il dans la complexité d'une recherche spirituelle en nous montrant que, malgré la différence des origines, des pensées, tout se centre sur l'homme et l'amour ? Cela nous conduit à suggérer que, derrière

ces images scéniques, il existe une multitude de réponses montrant que les identités, malgré leurs différences, ne sont jamais figées, se croisant dans leurs visions et leurs références.

Esthétiquement, le metteur en scène met le spectateur devant des images sans référence logique. Des images abstraites, sublimées dans leur plasticité illusionnent le spectateur qui recherche un sens, une vérité, ou une « voie ».

Une nouvelle image s'annonce dans un nouvel univers hétéroclite. Un mélange sonore en off, de tonalités instrumentales à forte résonance associée à une sorte de bruitage, donne à l'espace un aspect vibrant et tendu. L'image mentale, insinuée par la bande sonore, rejoint l'image scénique donnant un aspect ambigu. À même le sol, se trouve un comédien allongé, entouré de plusieurs têtes de mort, éparpillées dans tous les sens. Le comédien, vêtu d'un pantalon et d'une blouse blanche, rampe, glisse et enchaîne des mouvements d'ascension et de lutte. Il avance progressivement vers le côté jardin et disparaît dans le noir.



Tableau 13 Parle! (capture d'écran)

Contrairement aux précédents, ce tableau est spécifique par son éclairage bleu dominant. À vrai dire, deux sortes de lumière occupent l'espace, superposées, réparties sur deux niveaux : une lumière bleue, dominante, est centrée dans l'espace de jeu ; plus bas, on observe une deuxième lumière, entre le rouge et l'ocre. La rencontre entre ces deux lumières donne un effet de brouillard, et transforme à nouveau l'espace en nous donnant de nouvelles modalités de perception, grâce à cet aspect bleuâtre qui supprime le cadre de la scène. L'effet de transparence des deux

lumières inscrit l'espace de jeu dans un espace sans limite. Nous pouvons comparer cet espace à un univers cosmique.

De ces étoiles, émane une brillance qui donne un aspect merveilleux à ce tableau scénique. Ici, la lumière stimule l'imaginaire, permet au spectateur de s'évader de sa logique, pour se retrouver dans un autre monde, un autre espace qui frôle le surréalisme. D'ailleurs, le dispositif scénographique, suggérant un univers fantastique, semble incohérent avec l'action du comédien qui lutte et combat.

Nous sommes probablement entre le réel et l'irréel, à l'intérieur d'un rêve où la cohérence n'a pas de légitimité. C'est comme un tableau, une toile mouvante proche du rêve, de la magie, figurant des éléments réels, mais où toute la logique s'élimine.

L'espace devient de plus en plus sombre, contrairement à la bande son en off, qui diffuse le souffle d'une tempête, accentuant ainsi la tension de l'atmosphère de la scène. Après un passage dans l'obscurité, une lumière bleue vient éclairer la scène. La nouvelle image scénique s'inscrit dans le flou.

Un espace bleu se dessine dans un brouillard presque ténébreux ; c'est un nouveau lieu, une nouvelle substance, apparemment sans cohérence avec le tableau précédent. Ce tableau nous suggère un univers infini, limité par le temps et l'espace. La plateforme en pente sur laquelle des corps, simulant des cadavres, enfermés dans un tissu blanc, partent dans tous les sens et chutent gracieusement. Le personnage étrange, déjà apparu précédemment, réapparaît au premier plan.



Tableau 14 *Parle!* (capture d'écran)

C'est une image rapide, qui montre des effets de réel et d'irréel. Associée à cette image, une composition musicale en off : un mélange de bruits, de sonorités et de voix qui chantent, dégage beaucoup de frayeur, tel le son d'un vent orageux qui souffle dans le désert.

Une nouvelle ambiance où domine la couleur bleue évoque le voyage. Voyage de l'âme ? Cette lumière bleue inonde l'intérieur de la scène : elle semble correspondre à l'âme charnelle, où le voyageur est encore sous l'emprise de ses désirs.

Le personnage fantôme, « glisse », traverse latéralement la scène en passant entre les personnages, à même le sol, accompagné par des voix mystiques qui chantonnent, disent à la fois la souffrance, le songe et l'amour, exprimant des émotions. Au départ, tout s'inscrit dans une lenteur et une ambiance flottante. Par la suite, une nouvelle bourrasque de voix en panique habite l'espace.

Plusieurs personnages vêtus de blanc surgissent du haut de la plateforme de la scène. Ils glissent, tombent puis se relèvent et essaient de remonter la pente. Ils retombent tous par terre. À ce moment-là, le tableau s'enfonce dans une obscurité totale. De cet espace-temps soumis à la fois à une tension et à une récréation, surgit une sorte de matière inconstante mais unitaire, n'existant que par ses composantes à la fois contradictoires et harmonieuses.

Ici, la lumière enchante. Elle transforme l'espace, le reconstruit, le figure et le dénude. Incolore entre les enjeux superposés, elle retrace un aspect figé, sans couleurs, neutre. Est-ce la mort ? Peut-être s'agit-il de la fin, figurant des images illustrant tantôt le sacré, tantôt le mystère.

Toujours dans un espace plongé dans un brouillard bleuâtre, où la tension devient plus ou moins palpable, des mouvements particuliers se distinguent. Des corps avancent en foule de chaque côté de la scène, puis apparaît un personnage. Cette foule qui regarde vers le haut semble être à la recherche de quelque chose. La personne seule exerce les mêmes mouvements que les autres personnages. Ce groupe est en mouvement de circumambulation : il tourne en formant un cercle tout en chantonnant et en psalmodiant.

Des journaux usagés tombent en pluie sur la scène, les personnages les attrapent et les regardent. Des mouvements, des ombres portées et des rythmes tous en symbiose, tentent de recomposer, de transformer l'espace en un espace flottant. Les voix mystiques qui semblent, psalmodier en mimant les voix des derviches errants, des voyageurs, à la quête de l'ailleurs, sont accompagnées d'une musique en off, résonnant dans tout l'espace.

La scène sombre progressivement dans l'obscurité et, en même temps, tous les personnages se mettent à genoux simultanément. Le dispositif scénique se dote de noir, alors que la musique instrumentale en off demeure ; elle semble venir d'un monde où la loi de la pesanteur n'existe pas. Apparaît alors une voix masculine qui mentionne une citation rappelant le lien symbolique avec la pensée d'Omar Al-Khayyâm.



Tableau 15 *Parle!* (capture d'écran)

Ce tableau est composé de plusieurs images, mélangeant des signes provenant de l'ailleurs, d'autres relèvent de la culture de soi. Des images s'entrelacent avec une réversibilité de temps dans l'espace, n'illustrant presque rien, mais elles communiquent plusieurs messages. Ici, comme dans tous les tableaux, le décalage entre plusieurs éléments de l'image représentée est permanent.

Ces images représentent-elles la quête de Dieu, du Savoir ? Comment traiter la quête de Dieu sur scène ? Mohamed Driss répond à cette question de manière esthétique, il néglige la parole et la remplace par des images sublimées plastiquement. Ces images non figuratives mais porteuses de plusieurs messages, sont chargées d'émotions et de sensations, d'évocations, issues d'un héritage

culturel, d'un autre regard sur l'autre, là où, Driss a probablement trouvé son inspiration. Le spectateur n'a pas saisi une seule réalité dans les tableaux, car le regard n'a cessé de changer, ayant été traversé par une multiplicité de signes de l'ailleurs.

La présence de l'esthétique extrême-orientale employée par Driss semble être le résultat d'une ouverture sur le monde et l'ailleurs, et non une finalité en soi, pour ainsi dire, une synthèse universelle, d'une complexité profonde, qui représente la difficulté de la quête de l'absolu. Cela renvoie, en quelque sorte, à l'endurance de Khayyâm rencontrée dans son parcours. De plus, cela transmet non pas une réalité ou une moralité, mais plutôt une allégorie retenue de cette culture rêvée, une fenêtre ouverte sur l'autre. En amont, Driss véhicule un message universel qui nous parle de cette spiritualité unissant les êtres humains, malgré leur origine différente.

L'œuvre de Driss peut s'entendre comme une dynamique de rencontre, de déconstruction et de transgression qui libère du sens, une identité. C'est une sorte de mariage parfait entre un ensemble de signes visuels orientaux et une ambiance musicale extrême-orientale. Les deux mondes sont évoqués différemment avec des gestes, des compositions sonores, des costumes.

Chapitre II: L'esthétique extrême-orientale dans *Mourir d'aimer*, de Hassan Mouadhen

Présentation

Mourir d'aimer est une création de Hassan Mouadhen, auteur, formateur et metteur en scène et de Mohamed El Ouni, poète et dramaturge. Ces deux metteurs en scène tunisiens ont collaboré au sein du Centre National des Arts de la Marionnette¹²⁹ à Tunis.

Wa mina al Ichq Ma qatal, Mourir d'aimer, est la deuxième œuvre qui réunit Hassen Mouadhen et Mohamed Ouni. En 2001, leur pièce *Hannibal* avait reçu le prix de la meilleure scénographie. La pièce, présentée en langue arabe, s'est donnée au public pour la première fois le 27 mars 2000 à l'occasion de la célébration de la journée internationale du théâtre, à l'espace théâtral Le Quatrième art.

Le texte de la pièce est poétique, il propose une mise en scène chargée de codifications. Il s'agit d'une histoire d'amour qui remonte à une époque lointaine, ayant eu lieu quelque part dans le monde arabe entre le Tigre et l'Euphrate.

La pièce relate la rencontre d'un jeune homme qui embarque sur son bateau avec une veuve âgée, ayant été reine dans un autre temps. Cette dernière, à genoux devant une statue en décomposition de son mari, ancien roi, cherche désespérément à retrouver l'image de son amour passionnel qu'elle a connu jadis.

Le public assiste à des monologues poétiques, des dialogues, des hurlements et des disputes dans une ambiance où interfèrent romantisme et lutte.

¹²⁹ Le Centre National des Arts de la Marionnette (C.N.A.M) a été créé en 1993. Cette création vient couronner les efforts de la Troupe de Théâtre de la Marionnette de Tunis fondée en 1976 par des artistes qui croient au rôle primordial de l'art de la marionnette comme outil culturel, éducatif et de loisir. Depuis sa naissance, le C.N.A.M contribue à la création de nouveaux créneaux de diffusion et à l'élaboration d'une nouvelle esthétique, à la fois enracinée dans le patrimoine culturel tunisien et tournée vers les expériences mondiales les plus en vue.

Le texte de la pièce est interprété par Imen nasri, Taher Issa Belaarbi, Amer Ibdelli et Saifeddine Al Halabi qui joue le personnage central. La conception de la lumière est réalisée par Brahem El Aloui. Abelaziz Mimouni est à l'origine de la régie et de la sonorisation.

Synopsis :

Safi Eddine Al Halabi, un papetier nomade, s'est lancé, sur la base d'histoires qui lui étaient parvenues, dans l'exploration d'un lieu antique, à l'intersection de deux rivières.

Après avoir traversé à bord de l'embarcation d'un homme au caractère étrange, il rencontre une vieille femme prosternée devant une statue en décomposition. La femme s'avère être une reine qui a perdu son mari dans un incident mystérieux. Ayant épousé son beau-frère, elle s'éprend d'un sculpteur romain. Celui-ci sculpte une statue du roi défunt qui s'anime, se met à parler, menaçant le couple d'amoureux des pires châtements.¹³⁰

Dramaturge et metteur en scène, Hassen Mouadhen a fait du théâtre sa passion. Depuis son jeune âge, féru de lecture, il s'est dévoué à l'écriture poétique et à la mise en scène de pièces théâtrales. Mouadhen, convaincu par certaines valeurs telles que la liberté, la justice, l'égalité, s'est souvent trouvé dans le paradoxe. Connu par son militantisme et son opposition au régime politique pendant les années 1970, il s'est retrouvé en prison à plusieurs reprises ; pourtant « il n'était en rien un esprit politique : éternel rêveur, il n'a jamais bougé que d'un lieu poétique (et artistique)¹³¹ », disait souvent son ami proche, journaliste et homme de théâtre, Mohamed Moumen¹³². Il a toujours étudié ses œuvres et ses productions, malgré la difficulté financière, avec la seule finalité de réaliser son rêve en créant des pièces de théâtre pour son pays.

Assistant de Mohamed Driss pendant de longues années au Théâtre National, il est l'auteur de plusieurs créations : *La vie est un songe* (2010), *Aden Aden* (2005), *Le rossignol et la rose* (2011), etc.

Il est un des rares artistes, à ne pas avoir de lieu de travail, de société de production de groupe ou de moyens pour produire ses œuvres. Il continue aujourd'hui à se battre pour créer ses propres pièces.

¹³⁰ Texte fourni par le metteur en scène.

¹³¹ <http://webradar.me/2818574>

¹³² Ecrivain et journaliste tunisien, auteur de plusieurs textes de théâtre. Il a obtenu le prix du Texte d'or en 2010.

Dans ses œuvres et ses propres mises en scène, il a toujours cherché à créer de nouvelles formes théâtrales inspirées d'œuvres internationales, tout en les adaptant à sa manière. Il adapte de grandes œuvres ayant marqué la scène et l'histoire du théâtre. Il a fait de son théâtre sa mission d'engagement et une communication poétique. Il a revisité des textes de grands poètes de différentes origines, tels Omar Al Khayyâm, Rimbaud, Neruda, Caldéron, etc, souvent pour en faire des œuvres satiriques.

L'esthétique de l'image scénique, chez Mouadhen, va au-delà du costume, du décor et de la gestuelle. Les formes, les couleurs, les résonances sensorielles et le métissage des signes transforment ses tableaux. Le travail du détail n'échappe pas à ses scènes. Son discours esthétique est un appel au spectateur pour s'aventurer entre les images subtiles. Il revisite les grands classiques tout en se nourrissant des traditions théâtrales orientales comme le Nô. À chaque spectacle, Mouadhen tente de nous éloigner de notre regard concentré sur l'esthétique « usuelle », tout en nous offrant en contrepartie, un voyage esthétique chez l'Autre.

Pour étudier le déploiement de cet emprunt esthétique d'origine extrême-orientale, nous proposons d'examiner particulièrement la pièce *Mourir d'aimer*, afin de comprendre l'approche scénique de Mouadhen qui se base sur l'espace vide, mais cependant chargé de signes esthétiques. L'utilisation des costumes, le maquillage proche du Kabuki, ainsi que le genre musical employé, inscrivent la pièce dans une voie originale et innovatrice.

L'espace de *Mourir d'adorer* se base sur la théorie de l'espace vide dans la philosophie de Lao-Tseu, dieu du Taoïsme, selon ce que nous a précisé Mouadhen lors de notre entretien avec lui. Dans cette lecture analytique de l'espace scénique de cette pièce, nous proposons d'étudier de près l'approche que propose Mouadhen, dans sa mise en scène basée sur la jonction entre des signes esthétiques venant de l'ailleurs et l'emploi de l'espace nu. Il sera question de savoir pourquoi et comment Mouadhen nous fait percevoir la différence esthétique d'un théâtre « étranger » dans son théâtre, où tradition lointaine et culture ethnocentriste constituent une nouvelle approche esthétique.

1- L'espace géométrique : entre dépassement et renouvellement esthétique

Le premier tableau de *Mourir d'aimer* commence par des coups de percussion, intégrés dans une bande musicale en off, diffusée dans une obscurité totale. Nous pouvons tout de suite distinguer une tonalité musicale rythmée par des percussions qui appartiennent au répertoire musical asiatique. Ce rythme s'accélère progressivement. Quelques instants plus tard, une lumière se dégage du sol laissant apparaître deux personnages en action. L'espace de jeu est installé au centre de la scène, de forme carrée ; une dalle de lumière, au fond de la scène, est composée de quatre bandes vitrées. L'aire de jeu est à la source de l'éclairage du tableau. C'est dans la pénombre que se déroule le tableau. Le fond de la scène s'inscrit dans le vide, dans une noirceur opaque, qui donne de la plénitude.

La scène est en pente, dans un espace nu, rempli uniquement par deux personnages et quelques accessoires. L'effet de la surface élevée donne de la perspective à l'arrière-plan.



Mourir d'aimer capture d'écran 1

Un premier comédien, de profil, en position accroupie, récite un monologue en langue arabe dans lequel il se présente. En même temps, il répète un mouvement avec les bras, comme s'il ramait dans un bateau. Il a le visage peint en blanc, et est vêtu d'un long manteau dépouillé, misérable, gris verdâtre et d'un pantalon de la

même couleur ; il porte une piètre sacoche et un grand chapeau en rotin beige, recouvrant sa tête. Ses pieds sont enveloppés d'un ruban noir, couvrant quelques orteils.

Les deux comédiens se balancent simultanément, dans le même sens, comme s'ils étaient au bord d'un bateau. Le deuxième personnage est de dos, assis sur une vieille valise verte. Il est vêtu de vêtements chauds, d'une longue veste noire aux manches larges et courtes, ressemblant à un *burnous* marron, manteau berbère, entrouvert, laissant voir sa chemise et son pantalon de couleur blanche. Sa main gauche tient un grand bâton et sa tête est couverte d'un chapeau. Les deux costumes rappellent un patchwork, un mélange de costumes d'agriculteur et de pêcheur, traditionnels et modernes. Entre les deux comédiens se trouve un simple accessoire : une poterie.

Le personnage qui rame décrit le cadre dans lequel se déroule la scène ; des nuages couvrent le ciel, la nature est splendide. Il nous informe sur les lieux et la direction de la barque qui se trouve entre d'autres petites barques, allant contre les vagues.

L'action avance par l'imagination du langage poétique. Le rythme de la musique s'accélère, en lien avec la tension amplifiée par la précipitation du monologue et des mouvements. Le comédien rame plus rapidement puis se met debout, mime un geste, une sorte de danse contemporaine au ralenti et rejoint le fond de la plateforme scénique vers l'aire du jeu. Simultanément, le deuxième personnage, toujours assis, change l'orientation de sa position tout en faisant glisser sa valise.

La musique s'éclipse, la barque change de direction, le personnage qui pilote la barque se retrouve, de dos, vers le fond de la salle, il continue à ramer, alors le deuxième personnage apparaît de profil, il se lance dans un monologue, s'adressant au public pour se présenter. C'est Saifeddine Al-Halabi, de Kairouan qui raconte le parcours d'un ancien écrivain devenu archéologue, en route vers la ville située entre deux fleuves.

Il n'y a rien de réaliste, ni de figuratif sur la scène. Un espace presque vide, nu, rapidement transformé, grâce à un langage poétique et un mouvement répétitif,

en un lieu ouvert qui surplombe la mer et le ciel. Deux personnages à bord d'une petite barque qui traverse un long fleuve racontent leur vécu.



***Mourir d'aimer* capture d'écran 2**

Ces deux personnages, provenant d'une époque lointaine, semblent enfermés dans le temps et dans l'espace. Ils récitent des poèmes, dansent et se balancent, tout en dessinant des mouvements lents, sur des tempos peu cadencés, accompagnés d'une musique arythmique appartenant au registre patrimonial japonais. Cette composition musicale fait appel à des matériaux sonores fluctuants qui résonnent dans l'espace. Il s'agit d'un type de musique qui accompagne les scènes du Nô japonais.

Les deux comédiens quittent l'espace de jeu et disparaissent dans le noir, alors que l'espace de jeu reste éclairé. Une musique en appelle une autre. De même, pour l'éclairage, la lumière s'éclipse pour laisser place à une nouvelle palette de couleurs sombres, rendant l'espace un peu flou. L'espace de jeu s'est transformé en une surface rouge magenta, annonçant le retour des deux comédiens avec la même tenue que dans le tableau précédent. Deux nouveaux accessoires apparaissent, dont l'un est transformé. La valise est utilisée en tant que table-support pour le thé. Les deux personnages sont assis à même le sol autour d'un thé.

Le pilote de la barque est le narrateur. Il raconte une histoire, une légende d'amour que le personnage écrivain semble reconnaître grâce à ces répliques et à ses critiques. L'aire de jeu, source d'éclairage, change progressivement de couleur, devenant plus sombre. Une légère lumière en douche accentue les traits du visage

des comédiens. Un dialogue riche en poésie s'installe entre eux. Ils jouent l'histoire en mimant ensemble les actions.

La musique en off résonne de temps à autre ; c'est un mélange d'instruments asiatiques qui ne se réfère à aucun genre musical. Elle semble venir d'ailleurs, voire du cosmos ; tantôt elle s'accorde avec la situation, les rythmes des corps, tantôt elle habite l'espace obscur et l'intensifie.



Mourir d'aimer capture d'écran 3

2-Des signes du Kabuki

L'aire de jeu s'inscrit dans un clair-obscur émettant un effet contrasté, entre un noir opaque associé à un bleu dense. Les lumières changent progressivement en fonction des intonations : lorsque les tons s'élèvent et les actions se précipitent, la lumière devient plus sombre.

Les comédiens échangent des dialogues, évoquent plusieurs sujets de la vie et récitent des moralités. Ils relatent l'histoire de *Fakhr*, un roi qui a bâti son royaume sur un pacte d'amour avec Dourratou Alkousour, la reine, mère de Taj Al Molk. Envié par son frère, ce dernier décide de le tuer pour accéder au trône et épouser Dourratou Alkousour. Il parvient à mener à terme sa manigance. Le fils du roi défunt cherche à ressusciter l'âme de son père, et c'est sur la suggestion d'un oiseau qu'il décide d'ériger une statue à l'effigie de ce dernier en vue de le rendre éternel.

Le prince, le fils du roi, fais alors appel aux services d'un talentueux sculpteur qui s'éprend de sa mère, la reine. Une fois le projet réalisé, l'âme du roi habite la statue et divulgue le secret de son assassinat.

L'espace de jeu s'inscrit dans l'obscurité et se fractionne en deux. Les deux bandes du milieu faisant partie de la surface d'éclairage, s'éteignent, tandis que les autres continuent à éclairer la scène. Cet espace est une véritable trame, il se double, se limite et se transforme grâce à la lumière.



Mourir d'aimer capture d'écran 4

Les deux bandes rectangulaires lumineuses s'éteignent alors que la bande du centre se rallume. Deux plans sont répartis de chaque côté de la scène. Ils sont de formes rectangulaires, parallèles, alors, séparés par un troisième plan obscur. Un jeu de plans s'installe alors sur le dispositif scénique. À ce moment-là, le batelier disparaît dans le noir et un nouveau personnage apparaît sur la scène. L'écrivain demeure dans le noir, immobile, à genoux, accroché à sa valise vers l'avant-scène, côté jardin.

Le texte récité est poétique, chargé de jeux de mots et codes évoquant des cultures différentes, des livres et des religions. Des mots humbles, allant aux frontières des sens et les dépassants même, nous font voyager dans d'autres dimensions qui frôlent le monde surréaliste. Ce sont ces mots qui donnent libre cours à l'imagination du spectateur et à ses pensées. Ces mots redessinent le lieu, dans la cour de l'ancienne ville, et sculptent la beauté de la statue.

Une comédienne apparaît le visage blanc, les cheveux attachés en chignon ornementé, les lèvres colorées, elle tient dans sa main droite un éventail décoré

avec des graphismes et, dans la gauche, une bougie allumée. Elle est vêtue en robe traditionnelle japonaise, le Kimono, jusqu'aux chevilles, à manches longues qui tombent. Le costume est noué par une large ceinture qui camoufle sa silhouette. Celui-ci est noir, orné par des fils de tissu blancs, très fins, accrochés autour de son cou et retombant jusqu'à ses pieds.

Avec des gestes de pudeur et avançant à pas très lents, sur les pointes des pieds, la comédienne aborde la scène. Elle se met à genoux, de profil, côté cour, et entame un monologue sentimental dans lequel elle pleure, presque en vociférant, son époux, un roi, mort depuis longtemps « pour l'amour », dit-elle. Elle émet des pleurs et des cris véhiculant des messages d'amour et de fidélité, adressés à la statuette du roi. Se crée alors une ambiance mentale où la nostalgie et la romance amoureuse s'installent.

La comédienne se relève déclenchant des rythmes de percussions d'une musique en off, du répertoire extrême-oriental. Elle mime une gestuelle abstraite avec son éventail, puis des actions rapides, des mouvements et des sauts saccadés jusqu'à atteindre la transe. L'écrivain intervient, échange avec la reine. Ils retournent tous deux vers le passé et restituent ensemble le lieu.

Après un jeu de plans scéniques, un nouveau dispositif participe à cette interférence entre le réel et le raconté. Un nouvel espace s'inscrit dans le renouvellement et le dépassement.

Dans ce tableau, l'écrivain arrive au terme de son voyage chez la reine, âgée de mille ans selon ses écrits. Le prince, fils du roi défunt, cherche à ressusciter l'âme de son père en vue de l'éterniser à travers la sculpture. L'image scénique, ici, représente la rencontre de l'écrivain et de la reine qui tente de restituer la statue abandonnée. Précisons que, dans ce tableau, l'écrivain joue un deuxième rôle : un jeune sculpteur, selon le dialogue entre la reine et lui-même.

Sur la scène, c'est le retour au passé ; tous les comédiens sont habillés de costumes assez différents. La reine porte un nouveau kimono brillant, orné de plusieurs couleurs. Son visage est maquillé et ses cheveux sont coiffés en un chignon japonais, divisé en deux et décoré de fleurs. Quant au personnage du sculpteur, il est habillé avec le même costume mais aux couleurs différentes.

Ce tableau annonce un nouvel enjeu scénique. La scène donne un nouveau plan carré, très lumineux, composé de quatre bandes juxtaposées. La lumière et la musique sont les seuls moyens d'implanter un nouvel espace, celui d'un autre temps et d'une autre époque. S'ajoutent alors le raconté et les costumes, formant l'élément scénique principal de la restitution d'un passé lointain, d'un autre temps, où les personnages étaient plus jeunes.

Du côté jardin de la scène, vers le coin de la surface carrée, est installé un grand bloc de pierre sculptée. C'est une sculpture figurant le portrait non achevé du roi, précise le sculpteur : la reine plus jeune et l'écrivain devenu un jeune sculpteur. Une nouvelle ambiance s'instaure dans un dialogue lyrique entre la reine et le sculpteur.



Mourir d'aimer capture d'écran 5

« Je ne ressuscite pas le roi, mais je l'éternise en souvenir de sa loyauté et de l'amour que les gens lui ont porté ¹³³ » explique le sculpteur alors que la reine trouve que la sculpture ressemble beaucoup à son auteur.

Soudain, tout sombre dans le noir et une nouvelle bande musicale en off, une voix féminine vibrante, s'empare de l'espace. Le chant diffusé appartient toujours au répertoire musical de l'Extrême-Orient.

¹³³ Extrait du texte scénique (transcrit à partir de la captation vidéo)

Sur la scène, la reine, les yeux rêveurs, récite un monologue poétique ; elle est habillée d'un nouveau kimono multicolore, chargé de graphismes floraux. Ce changement de vêtements, plus gais, suggère une métamorphose de l'état d'âme de la reine. À côté d'elle, se trouve un récipient en forme de fleur contenant de l'eau.

L'image est très lumineuse, elle inscrit l'espace dans une ambiance romanesque et poétique. La reine se demande si elle aime l'œuvre du sculpteur ou bien lui-même. Entre alors le sculpteur vêtu d'une veste décorée de graphismes floraux, il entame un discours poétique avec la reine.

Ici, c'est le texte littéraire qui est le langage fondateur de l'espace. Inévitablement, nous nous retrouvons devant un espace qui se pense, se rêve et s'invente. Le texte est l'âme créatrice de l'esthétique de l'image scénique. En revanche l'espace présent n'est pas uniquement issu de l'imagination. Les costumes, la musique et le texte fondent le langage esthétique employé.

Nous remarquons une légère différence entre ce tableau et le précédent, au niveau du discours scénique. Ce tableau est une continuité avec ce dernier. On observe une légère différence entre les tons de lumière, les costumes et les expressions des dialogues deviennent plus rêvés : plus de couleurs chatoyantes, plus d'images sonores songeuses et d'images visuelles rêvées constituent la rhétorique de l'image esthétique.

Les deux acteurs ont le visage couvert de matière blanche jusqu'au cou sur laquelle apparaissent des traits dessinés avec d'autres couleurs. C'est un maquillage qui non seulement accentue les traits des acteurs, mais qui symbolise aussi l'aspect de chacun des personnages joués.

La couleur rouge sur le visage de la femme reflète sûrement la part de la puissance humaine. Ce maquillage est un emprunt au style japonais, reconnaissable à première vue. Ce maquillage blanc, avec des motifs de couleurs vives, caractérise les acteurs et accentue les traits de leurs visages.

Le maquillage, autre emprunt au Kabuki, se veut une référence au monde extrême oriental. En nous référant à la signification des couleurs dans ce genre de

théâtre, nous pouvons faire correspondre des significations. Le visage maquillé participe de la narration.

Un fond musical, toujours instrumental, diffusé en off, accompagne le chant de la reine, qui se compose d'un récit narratif déclarant son sentiment, son amour passionnel pour le sculpteur.

L'espace devient un univers dans lequel on se projette l'odorat, l'ouïe et la vue, comblé de musique et de fumées qui se dégagent de temps à autre du récipient faisant culminer la situation dramatique. L'image dégage un aspect festif. Un moment de pause s'accompagne d'une musique en off où tout s'arrête. Les deux acteurs, immobiles, se figent adoptant une expression faciale presque comique. Ils croisent les yeux, comme s'ils louchaient, tels les acteurs de kabuki dans les scènes de *mie*.



Mourir d'aimer, capture d'écran 6

La femme, personnage central de la pièce, autour de qui se déroule toute l'histoire, donne des leçons de vie. Elle évoque aussi des sujets d'actualité qui parlent des valeurs humaines. Mais elle ne s'arrête pas à la représentation du rôle de la femme. Elle symbolise tout un mode de vie qui exprime non seulement la féminité mais aussi la maturité et la sagesse.

Mouadhén nous fait-il vivre une histoire passionnée, nous montre-t-il comment aller aux confins du romantisme sans se préoccuper de l'air du temps ? Nous rappelle-t-il la question perpétuelle de l'amour, un acte d'adoration divin à travers un texte qui donne à réfléchir sur plusieurs sujets ?

Ces réflexions nous font voyager dans un univers sans limite. Mouadhen nous met devant des sujets qui conduisent à d'autres terres, vers un ailleurs par l'expression et le contenu esthétiques pourvus de codes et de signifiés.

Il s'agit d'un langage codé, écrit dans un texte littéraire moderne et un langage corporel inspiré d'une forme traditionnelle venue d'ailleurs.

On a pu constater, à travers ce langage scénique, le mélange de musiques et danses provenant d'une autre culture, associées à un texte de création purement tunisienne, que Mouadhen pratique un jeu théâtral situé entre une dialectique d'un texte contemporain qui cherche son image et une esthétique traditionnelle extrême orientale.



Mourir d'aimer 7 capture d'écran

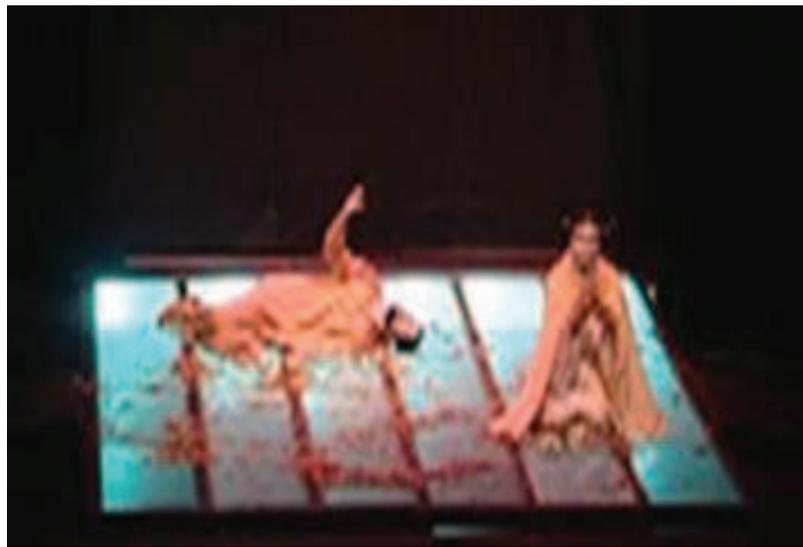
Selon Mouadhen, les ressources esthétiques de ces images scéniques de Hadith, proviennent de la forme traditionnelle théâtrale du Kabuki. L'objet de son attention est de trouver une pratique scénique qui transmet au spectateur des codes et des signes.

Mouadhen propose l'adaptation d'un mode théâtral d'une culture différente qui emploie la danse, le chant, les costumes et le maquillage pour traduire en images une histoire d'amour violente.

Des rythmes, des lumières, loin d'être illustateurs, accentuent tantôt la situation tantôt l'apaisent, participant à la narration, ils rendent possible les effets provoqués, tel le surgissement de la solitude ou les effets de la nostalgie.

Il importe ici d'évoquer l'aspect plastique employé dans chaque tableau, qui se défait et se refait selon le rythme du jeu proposé. Cet aspect provient à l'origine des bandes lumineuses, parallèles, qui composent l'espace de jeu de forme carrée. Cette forme est aussi créatrice de rythmes, dans l'image scénique, par le biais du mouvement de la lumière. Selon la situation théâtrale représentée, des bandes s'éteignent, d'autres s'allument, ce qui crée un enjeu visuel. Cet aspect nous rappelle la mise en scène de Mnouchkine pour *Richard II* (1981). Pour ce spectacle Mnouchkine a puisé des techniques corporelles et des costumes dans le théâtre oriental.

Si dans *Richard II*, Mnouchkine a cherché à transporter le spectateur dans un ailleurs et dans un autre temps à travers un espace scénique large et majestueux. Mouadhen dans *Mourir d'aimer* a puisé dans la théâtralité des formes orientales dans un espace limité et clair-obscur.



Mourir d'aimer capture d'écran 8

C'est entre rêve et réalité, entre espoir et souffrance, tantôt violents tantôt poétiques que se mêlent les dialogues entre les deux personnages. De nouvelles images sonores et visuelles sont chargées de sémantique et de couleurs. Le carré, lieu du jeu, est couvert de pétales de fleurs rouges. L'éclairage très contrasté et limité dans le carré, suggère une ambiance de nuit. Les deux personnages, la reine et le sculpteur, sur scène, sont vêtus d'habits moins officiels et moins brillants que

précédemment. Les corps bougent lentement, s'allongent, tournent et rampent. Des cris et des chants s'ajoutent de temps à autre aux dialogues.

Le plateau du jeu semble être un tableau de peinture, au départ figé, puis devenu mobile. C'est un cadre carré contenant, sur un fond lumineux, une composition de formes variées et de couleurs bigarrées. Des lignes obliques et parallèles sont traversées par des pétales et des feuilles où reposent deux corps ; dont l'un est allongé et l'autre en relief. Cependant, une telle organisation est destinée à changer et à modifier progressivement la composition selon le rythme du mouvement des corps mobiles.

C'est une nouvelle escapade en dehors de l'espace-temps. Nous sommes mêlés à l'univers psychédélique de la scène, à travers laquelle nous rêvons et nous nous laissons transporter par le contenu de l'expression poétique et les chants, parfois héroïques.

Les vêtements exotiques, aux couleurs chaudes et brillantes, se réfèrent, dans tous les tableaux, aux habits de l'Extrême-Orient. Cependant, ces costumes n'ont manifestement pas de référence qui implique des enjeux dans la pièce. Autrement dit, nous ne pouvons attribuer la référence esthétique extrême-orientale dans les tableaux scéniques de la pièce à une fonction référentielle bien précise. Aucune référence n'est faite à un personnage dans l'envergure du texte.

Le déploiement de certains éléments esthétiques du monde asiatique, sans pour autant renvoyer à une légende précise, est un prétexte centré sur un jeu d'acteurs codifié. Le passage des couleurs pâles aux plus brillantes, d'un chant aux paroles « sombres » à un autre plus coloré est le fondement de la picturalité de la scène de *Mourir d'aimer*.

S'agit-il de faire voyager le spectateur dans un univers ouvert, sans limite ni adresse, où se consomment des êtres utopiques, passionnés d'amour et enflammés de sentiments ? Est-ce une référence à une esthétique qui construit le passé ?

Conclusion partielle

Lorsqu'on se trouve face à une culture différente de la nôtre, nous pouvons immédiatement discerner les points communs et les « étrangetés ». Il en va de même pour les arts visuels : en observant une œuvre, nous pouvons distinguer rapidement les éléments esthétiques, inspirés d'un ailleurs. C'est souvent ce qui est étrange qui nous intrigue, nous fait réfléchir et nous séduit. Ainsi, faire connaître ses traditions, son héritage et sa culture identitaire est une préoccupation de tous les pays. Les moyens et les raisons sont aussi multiples que les objectifs qui se trouvent derrière.

L'art de chez soi est un moyen idéal pour faire découvrir sa culture. La danse, la musique, le cinéma, la poésie et d'autres pratiques artistiques sont des supports culturels d'exportation. De même, pour l'autre, récepteur, découvrir les traditions, les approches artistiques ainsi que les méthodes de travail qui lui sont étrangères, lui permet de mieux prendre conscience de son identité et de revoir son modèle de conception artistique.

Si nous percevons l'image scénique, partie intégrée dans la mise en scène théâtrale, en tant que forme esthétique, tableau scénique ou support plastique, nous pouvons dire qu'elle est constamment exposée aux expérimentations esthétiques diverses et aux visions multiples des metteurs en scène, avec leurs différentes visions. Il a toujours été question de montrer et de donner à voir l'invisible à travers des images scéniques, à commencer par la dramaturgie symboliste avec la collaboration des peintres, jusqu'au recours aux nouvelles technologies et aux performances, en passant par les installations, l'ouverture sur l'ailleurs. Mais, à l'heure de la mondialisation, l'image scénique devient-elle un biais d'exportation et d'importation esthétique, d'inter-culturalité ou une simple influence qui reste toujours étrange ?

Parfois, dans plusieurs scènes théâtrales contemporaines, un rien ou un tout, peuvent être un prétexte, des textes de l'image. Or, aujourd'hui, dans la mise en scène, l'image scénique en tant que support entier de l'esthétique, considérée

comme d'autres formes d'expressions visuelles, devient une parade témoignant de l'échange esthétique entre les cultures, mais également une passerelle pour expérimenter les méthodes de l'autre.

L'histoire du théâtre nous montre que les metteurs en scène ont puisé dans l'art de l'Autre et la civilisation de l'Ailleurs, et ce pour plusieurs raisons, parfois politiques. La question qui se pose alors est celle de savoir comment l'on peut percevoir, en tant que spectateur, ce recours à l'esthétique étrangère ?

Aujourd'hui, tout le monde s'ouvre sur tout le monde. Peter Brook et Ariane Mnouchkine, après leur long voyage et leur tournée en Asie sont sans aucun doute, les deux noms incontournables dans le théâtre occidental interculturel.

Loin des objectifs politiques ou économiques, ces deux grandes références ont pu mettre en valeur l'esthétique de l'ailleurs et la rendre accessible au public local. Tous deux ont su repenser leurs méthodes de travail en se référant aux formes théâtrales traditionnelles orientales et en ciblant le discours humain, soit un regard profond, conscient et démuné de préjugés.

C'est loin des clichés véhiculés, que la pièce *Les Atrides*, production du Théâtre du soleil été conçue. Elle est une invitation par Mnouchkine :

« À se tourner résolument vers un ailleurs, à remonter vers la cosmogonie, jusqu'à dix mille ans avant notre ère, pour renouer avec les Mycéniens ou les premiers Assyriens, et réinventer la mythique Babylone.¹³⁴ » Il en va de même pour certains pays asiatiques qui s'ouvrent davantage sur la culture des autres. D'ailleurs, « une partie importante des productions contemporaines à Séoul est constituée de pièces classiques européennes de Shakespeare à Molière ou d'Ibsen à Tchekhov »¹³⁵.

En Tunisie, ce n'est pas uniquement le théâtre qui s'est inspiré de l'Orient. La peinture aussi, à ses débuts, a pu traduire son rapprochement et son influence par l'esthétique orientale. Comme nous l'avons déjà mentionné dans la première partie, l'influence de l'Orient est attribuée à ce monde merveilleux rappelant *Les mille et une nuits*. L'inspiration de l'ailleurs n'est pas étrange dans le mécanisme de la production de l'artiste tunisien.

¹³⁴ Jean François DUSIGNE, *Le théâtre du soleil, Des traditions orientales à la modernité occidentale*, Baccalauréat théâtre, 2003, p.13.

¹³⁵ Patric PAVIS, *La mise en scène contemporaine, Origines, tendances, perspectives*, Armand Colin, Paris, 2010, p. 123.

Le théâtre tunisien, depuis son adaptation et ses premiers pas en production, a eu recours à l'ornementation persane dans ses images scéniques. L'Orient, avec son esthétique bigarrée, chargé d'ornementations et riche en symboles, a attiré la scène tunisienne depuis sa naissance. Aujourd'hui, chez certains metteurs en scène contemporains, tels que Driss, Mouadhen, Ridha Drira et plusieurs autres, nous remarquons cette présence esthétique, cet emprunt d'une culture lointaine.

Nous pouvons voir diverses adaptations d'œuvres internationales, dans lesquelles on examine des approches et des techniques scéniques provenant d'autres genres théâtraux, d'origine lointaine, allant de l'Occident jusqu'à l'Extrême-Orient.

Il est possible que le théâtre tunisien, en tant que forme artistique adaptée, a pu, à ses débuts et au fil du temps, habituer le spectateur à s'ouvrir sur l'Autre, à l'initier, à l'accommoder à des conceptions artistiques théâtrales provenant d'un monde qui lui est étrange.

Mourir d'aimer et *Parle !*, sont deux œuvres du répertoire tunisien et de compagnies théâtrales différentes que nous avons sélectionné afin d'examiner l'emprunt esthétique de l'ailleurs. Dans ces deux pièces, on observe la rencontre de la scène tunisienne avec l'Orient. Selon notre analyse, nous pouvons considérer ces deux pièces comme deux nouvelles expériences de recherche et de quête d'un nouveau mode de travail et d'un nouvel outil où se mêlent l'esthétique traditionnelle orientale et « modernité tunisienne ».

Notre préoccupation était de comprendre les approches esthétiques déployées par les metteurs en scènes dans leurs images scéniques. Il était aussi question de comprendre « comment » revisiter deux textes appartenant au répertoire littéraire arabe tout en les transformant en images nourries principalement de l'esthétique orientale.

Dans notre hypothèse de travail, il importe de citer et de connaître les propriétés spécifiques de l'esthétique orientale afin de pouvoir les comparer.

Il est clair que chacun des metteurs en scène cités, dispose de ses propres démarches et procédés pour rendre accessible une esthétique étrange au Tunisien.

Les approches esthétiques employées sont-elles le résultat d'une influence ou un emprunt esthétique permettant aux metteurs en scène de traiter certaines approches ciblées? Ces derniers cherchent-ils à montrer au spectateur la différence avec l'autre ou bien à employer les principes esthétiques de la culture de l'autre? Est-ce uniquement un emprunt ou bien l'empreinte de l'étrange qui nous marque?

Mohamed Driss, dans *Parle !*, a probablement cherché à expérimenter, sur sa scène théâtrale, le mysticisme de l'itinéraire d'un homme qui a toujours affronté les événements de la vie, comme la mort, avec des paroles et des silences. Il a traduit dans une adaptation libre de Khayyâm, la richesse de la pensée universelle s'appliquant à tous les lieux. Cette recherche se définit essentiellement par l'esthétique dont ses images, sans paroles, s'adressent à la mémoire du public

Nous avons pu examiner, dans les tableaux de *Parle !*, témoin d'un appel au spectateur, une véritable errance à travers une théâtralité particulière dans son genre. Cette théâtralité exprime des paroles muettes, non prononcées par les personnages. La plasticité conduit l'image scénique de Driss vers un seul sens, le sens profond de l'abstraction.

Pour ce faire, Driss propose l'enjeu du dehors au-dedans, grâce aux voiles qui voilent et dévoilent en permanence la scène. C'est cet enjeu qui, parfois, limite et délimite l'espace, le clôt ou et l'éclate, en lui redonnant de la profondeur. Un enjeu en appelle un autre, entre une logique, dégagée grâce aux vêtements et un absolu figuré par la picturalité imaginaire. La tenue vestimentaire nous rappelle le temps moderne, la réalité. En l'occurrence, elle participe relativement à l'incarnation du monde imaginaire, absolu, avec les drapés et les habits abstraits qui ne se réfèrent à rien.

L'emploi de ce dispositif mobile, changeant la lecture de l'espace, est en effet un autre moyen qui souligne la jonction entre le monde figuratif et le monde du cosmos, ce qui a sans doute permis à l'espace scénique d'interagir dans le monde cosmique, dans un espace limité. Ainsi, nous pouvons affirmer que Driss est à la quête d'une représentation du monde dans lequel deux univers s'assemblent.

C'est la conjonction entre un monde de cris, de voix et un monde muet, inscrit dans la lenteur, un mariage entre un univers réel et un espace irréel qui se côtoient. La jonction d'éléments contrastés, totalement opposés, constitue la matière principale qui détermine l'abstraction dans les tableaux de *Parle !* Cette abstraction se veut un dépassement du non-dit et du non déclaré.

En tant que spectateur, nous avons le ressenti d'être transporté dans une autre atmosphère proche de celle du désert, cadre originel où se déroule la pièce, le désert, lieu hostile où l'on se perd pour mieux se retrouver, où le temps et le fictif se rejoignent pour nous transporter vers des siècles d'histoire, de pensée, de philosophie, de culture, de spiritualité et de littérature orientale.

Un monde de rêverie est évoqué par la couleur bleue qui domine presque tous les tableaux. C'est là où se rassemblent dans l'espace scénique des éléments oniriques, des motifs évoquant la culture arabo-persane. Driss donne, en même temps, une image esthétique universelle qui ne réfère pas à une seule culture en particulier. C'est peut-être uniquement à ce monde spirituel que Driss veut faire référence.

S'ajoute au dispositif scénique, deux éléments de la narration, la lumière et l'effet sonore, qui, ensemble, appuient la violence et la tension qui traversent, de temps à autre, les images scéniques. La lumière, souvent bleue, illustratrice et évocatrice d'un non-lieu, construit un langage qui modifie et matérialise l'espace de rêve, où sont évoquées des dimensions sacrées. La lumière est un moyen, une sorte d'évasion vers un ailleurs. C'est aussi un outil de résurrection qui présente et représente. Elle permet également aux acteurs d'incarner de nouveaux personnages.

Une musique vibrante, provenant d'ailleurs, du monde oriental, plus précisément persane, accentue la part de spiritualité recherchée, étant le langage sensoriel de la pièce. Elle accentue le dépassement de l'espace et apaise le voyage vers le cosmos. Des tonalités sonores, qui véhiculent des psalmodies accompagnées d'échos, constituent la picturalité de la scène dans laquelle s'inscrit la gestuelle des corps.

La danse, les gestes comparables parfois à un rituel funéraire, se mêlent aux chants, la fête et la mort font partie intégrante de cette aventure scénique

À travers le recours à la représentation abstraite d'un monde spirituel, Driss propose une issue face à un présent conflictuel, qui tend à dire les valeurs humaines. Comment expliquer le déploiement d'une esthétique mélangée entre la culture moderne et celle du monde oriental ? Est-ce un prétexte pour apaiser la crise identitaire du monde arabe contemporain qui se cherche encore ? Est-ce encore une échappatoire à l'intolérance qui règne dans la société ?

La recherche de l'origine commune et des traits culturels avec l'Autre, évoque-t-elle une certaine angoisse face à la complexité des enjeux identitaires ?

Cette mise en images de Driss, qui nous met devant de nombreuses possibilités d'interprétations et de questionnements, veut, peut-être, que chacun s'en remette au destin pour trouver sa route. Plusieurs questions sont évoquées. Mais le spectateur emportera l'image qui a stimulé son imagination. Ces images illustrent la rencontre de la logique et de l'illogique, ce qui pourra sûrement nourrir son quotidien.

En effet, dans *Haddith*, c'est l'esthétique qui révèle des signes orientaux, mais qui fait preuve d'un voyage libre, sans destination précise. Le spectateur peut recomposer le spectacle à l'intérieur de lui. Autrement, dit, c'est dans son intérieur que se compose le vrai cadre de la scène. De plus les citations d'Omar Al Khayyâm débutent la pièce et la closent, rendant plus explicite le sens des images scéniques de Driss. C'est ce souffle de liberté mélangé à un air mystique se dégageant de la pièce *Haddith!* qui lui donne sens. La pièce ancre l'esprit du spectateur et le pousse à aller chercher au fond de soi.

La richesse des expressions plastiques présentes dans l'image scénique de *Haddith!*, est la preuve d'un processus élaboré et d'une maîtrise du savoir, afin de rendre accessible au public des images non seulement abstraites, mais qui remplacent le texte théâtral.

Cette création a su capter la perception par des signes purement théâtraux de formes, de mouvements, de lumière et de son qui ouvrent à des interprétations plurielles mais toujours marquées par l'affect de la violence

et de l'amour. La théâtralité a gagné en autonomie par l'intensification de son expression plastique.¹³⁶

C'est sûrement grâce au riche parcours de Driss que nous pouvons expliquer l'emploi d'une esthétique universelle qui fait référence au monde oriental. Être l'élève d'Ariane Mnouchkine et assimiler une expérience en Occident est la raison de cette influence esthétique sur un monde loin des clichés et des idées reçues.

Cela n'est pas étrange de la part d'un metteur en scène qui a non seulement fréquenté des genres théâtraux différents mais qui n'a cessé de poursuivre ce qui se passe chez l'autre, en termes d'esthétiques et productions artistiques dans le théâtre. Hormis ses multiples voyages à l'étranger, sa préoccupation, tout au long de sa direction du théâtre national tunisien, est consacrée à former les acteurs dans de nouvelles formes théâtrales venues d'ailleurs et à permettre au tunisiens d'accéder à des genres théâtraux venant d'une autre culture. Dans cet objectif, nous citons l'initiation au Nô, une formation ouverte à tous les acteurs et amateurs, organisée par Driss en 2007, lors de la treizième session des journées théâtrales de Carthage, au palais du Théâtre National Tunisien, sous la direction de Naohiko Umewaka, maître du Nô de l'école Kanze de la famille japonaise, Umewak.

Pour l'esthétique scénique de *Mourir d'aimer*, Hassan Mouadhen a fait référence à une culture de l'Extrême-Orient. Si nous faisons la comparaison esthétique de *Mourir d'aimer* et *Haddith !*, nous pouvons dire que les deux metteurs en scène partagent l'importance de s'ouvrir sur l'Ailleurs. Cependant, ils ne s'accordent quant au genre esthétique. La conception et la mise en image de la culture étrangère, dans leur image scénique, est presque incomparable.

Dans *Haddith !*, Mouadhen, amateur de formes théâtrales asiatiques, s'est inspiré de l'univers des samouraïs, et d'une des grandes formes du théâtre japonais, le Kabuki, pour faire de sa scène la représentation d'une série d'images, où le spectateur peut voir l'adaptation d'un texte littéraire tunisien, dans une histoire d'amour passionnelle, en images qui puisent leur plasticité dans l'esthétique japonaise.

¹³⁶ Rachida TRIKI, « Théâtralité et plasticité du non-dit : Le cas de Haddith ! de Mohamed Driss », in Eric BONNET et Amos FERGOMBE, Edmond NOGACKI (dir.), *Théâtre et arts plastiques entre chiasme et confluences*, Presses universitaires de Valenciennes, 2002, p. 225.

Le dispositif scénique est une forme géométrique, à la fois close et ouverte, qui s'inscrit au cœur d'une obscurité. La picturalité de la scène nous renvoie à l'emprunt de l'esthétique asiatique, plus particulièrement à l'organisation de la mise en scène du Kabuki où l'aire de jeu est constituée de bandes parallèles juxtaposées, donnant l'effet de perspective et de profondeur.

La scène est un véritable lieu de clair-obscur formé grâce à un contraste entre un carré lumineux élevé, où interagissent les acteurs, et un contour sans limites opaques. C'est aussi dans cette forme géométrique lumineuse, cadre de toute l'histoire, qu'évoluent et se déroulent les situations.

La lumière sert de médium, inséparable de l'image scénique, participe à l'interférence du temps entre passé et présent. Elle est notamment le moyen principal qui matérialise l'espace, participant à la narration de l'histoire et aux circonstances représentées. Elle transforme la scène et la matérialise, l'ouvre et la dépasse, allant d'un lieu clos et intime à un endroit ouvert entre ciel et terre.

La musique, comme la lumière, partie intégrante de tout le spectacle, est liée à toutes les situations, à la lumière et même à l'obscurité. Élément d'intensification, elle narre, augmente et apaise les tensions. Elle est empruntée au répertoire asiatique, illustre le rythme des mouvements des corps ou agités. Elle est génératrice d'ambiance, diffuse des émotions et des énergies diverses qui oscillent entre passion et tristesse. Elle assure l'effet sonore soutenant les instants dramatiques, afin de fournir des atmosphères changeantes et des effets tels que la pluie.

Les chants, effets scéniques, off et on, purement vocaux, en langues arabe et asiatique sont d'une tonalité généralement discrète. Ils évoquent, avec leur récit, le lieu, la tristesse, la souffrance et travaillent l'illustration des mouvements physiques et corporels des personnages sur scène.

Esthétiquement, le mode vestimentaire, dans *Mourir d'aimer* occupe une place centrale, il est lié à l'emprunt esthétique. Les costumes, venant du monde japonais, suscitent la fascination et l'admiration du public. Cependant, ils ne figurent pas comme partie intégrante des rôles des acteurs ni du jeu. Ils ne sont

pas liés directement à la nature originelle de la pièce mais influencent le regardeur par cet emprunt esthétique.

Les costumes possèdent une certaine codification dans des détails très précis. Ils sont, de par leurs genres, leurs couleurs et leurs motifs, un moyen de renseignement sur l'âge, le rôle du personnage. Autrement dit, par leur luxe, leurs motifs colorés et leur texture brillante, ils nous renseignent sur le rôle d'un personnage aisé. Ceci rejoint l'emploi et le fonctionnement des costumes dans la forme du Kabuki qui a souvent pour fonction d'informer sur le rôle du comédien allant jusqu'à parfois influencer le jeu même de l'acteur dans sa gestuelle.

Un autre emprunt de l'esthétique japonaise repose sur le symbolisme et l'effet dramatique dans le style du maquillage des acteurs. Ces derniers, couverts de blanc sont symboles de pureté, de raffinement et d'aristocratie.

Au regard du dessin global, l'espace de jeu de *Mourir d'aimer* est soumis à un seul et unique traitement, la lumière, la musique, les costumes. Le décor n'existe pas sur la scène. C'est la plateforme du jeu qui est l'élément central de la scénographie de la pièce.

Cette parenté avec des éléments esthétiques du kabuki, qui s'attarde sur l'originalité du maquillage et le mode vestimentaire chez l'autre, constitue non seulement une certaine volonté de conquérir l'ailleurs, mais aussi une manière de lire, d'interpréter l'Autre, ce qui nous incite à nous poser des questions sur la conception de ce qui est étranger à notre culture. Comment pouvons-nous concevoir et regarder une culture différente de la nôtre?

Faire une référence provenant d'un monde lointain pour représenter une histoire d'amour, sans pour autant en donner une fonction implicite dans l'enjeu théâtral, cache certainement une volonté qui a pour attrait l'interculturalité. Il s'agit aussi d'employer des éléments esthétiques étrangers au Tunisien, en la rendant particulièrement intéressante et originale.

Mouadhen a l'esprit ouvert sur les penseurs d'autres théâtres, il a aussi côtoyé pendant longtemps le metteur en scène Driss, son assistant. Il est alors probable qu'il été, implicitement ou explicitement, influencé par une sorte d'« héritage » de l'originalité esthétique des productions du Théâtre National.

TROISIÈME PARTIE
ESPACE À RECONSTRUIRE, ESPACE À
IMAGINER

TROISIÈME PARTIE-ESPACE À RECONSTRUIRE, ESPACE À IMAGINER

Présentation

Il va sans dire qu'aujourd'hui, nous vivons dans un monde débordant d'images avec toutes les nouvelles tendances d'une communication envahissante. L'écho de l'image devient de plus en plus complexe. Nous nous créons en permanence des images, nous communiquons avec des images, nous consommons des images et nous vivons constamment entourés d'images. Ce « cumul » d'images, parfois complexe dans sa perception, a tendance à se traduire, dans l'esthétique scénique, par une action inverse, une sorte d'épuration du support visuel dont l'espace scénique.

En effet, « le théâtre est le dernier lieu où se pose encore la question de l'idéalisme¹³⁷ ». La scène d'aujourd'hui écarte toute surcharge de son espace. Elle devient de plus en plus épurée, simple dans son apparence, voire vidée parfois de son décorum. Ce recours à l'allègement esthétique et compositionnel de l'espace théâtral peut s'inscrire esthétiquement dans le minimalisme, dans l'épuration de ses formes. De nos jours l'espace scénique s'éloigne de tout ce qui peut encombrer l'œil du spectateur.

L'espace scénique figuratif de type réaliste n'est plus une devise de la représentation théâtrale, et cela ne date pas d'hier. La recherche de l'illusion et les effets qui imitent le réel sont exclus des pratiques scéniques chez la plupart des contemporains.

Esthétiquement parlant, depuis le début de l'époque moderniste, l'imitation de la réalité et la figuration ne sont plus les moyens permettant l'identification du spectateur à la situation représentée. L'espace scénique écarte l'effet de réel au profit d'un effet de « distanciation¹³⁸ », où l'espace devient plus adapté au jeu d'acteur. L'image scénique s'adresse à la réflexion du public et non à son regard.

¹³⁷ Peter BROOK, *L'Espace vide, écrits sur le théâtre*, Seuil, 1977, p.64.

¹³⁸ Patrice PAVIS, *Dictionnaire du théâtre*, Dunod, Paris, 1996, p. 99.

Ce principe esthétique moderne instaure un nouveau langage artistique qui remplace les techniques et les effets d'illusion.

L'artiste de scène, Robert Wilson, refusant l'espace figuratif, a renoué avec l'abstraction des grandes esthétiques modernistes, il « s'est mis à parler de ses spectacles en termes d'architecture mobile, d'arrangement d'espace et de temps¹³⁹ ».

Pour Peter Brook, qui s'est posé la question de l'illusion théâtrale, le happening est la forme artistique plastique se rapprochant le plus de sa définition des deux formes de théâtre qu'il cherchait, le théâtre sacré et le brut¹⁴⁰. À ces deux formes théâtrales, Brook attribue l'absurdité et la cruauté, qui, selon lui, sont l'apport sur les formes théâtrales modernes. Les débats des années 1960 affirment qu'il n'est plus question de figurer ou d'imiter en s'appuyant sur l'espace scénographique. Le théâtre doit déranger, choquer, décevoir les attentes d'un public dit « classique ». La représentation devient brute, détachée du décorum, pouvant se donner à voir dans n'importe quelle nature d'espace.

Comme le fait remarquer Claude Régy dans la disposition unique de son espace scénique dans chaque spectacle. Chez Régy l'espace est généralement vide et profond avec des lignes affutées mais toujours en continuité avec l'imaginaire du public. L'espace de Régy est recherché dans le moindre détail. La disposition spatiale de son public est étudiée.

Dans sa mise en scène *Brume de Dieu* (2010), Régy invente son image scénique à partir d'un espace abstrait, vide. Une scène contenant de grands espaces vides dans une relation intime avec un gradin de spectateurs qui semble sur le point de sombrer dans le néant du plateau. Un dispositif où tout le public a un cadre de vue optimal. Une scène invitant au songe, un lieu pour perturber les perceptions usuelles des spectateurs.

¹³⁹ Frédéric MAURIN, Robert WILSON, *Le temps pour voir. L'espace pour écouter. Le temps du théâtre*, Actes Sud, 1998, p. 13.

Intrinsèquement, cette question évoque la transposition moderne de l'image scénique chez plusieurs artistes contemporains, pour qui, l'espace scénique, en tant qu'élément de la représentation théâtrale, s'oppose à la certitude de la figuration, s'éloignant de l'image picturale par sa définition originelle. D'ailleurs, l'image qui, est elle-même une forme définie, figée, impose souvent des limites d'expression dans sa perception. Cependant, l'image de la scène théâtrale telle qu'elle est, de nature plurielle, devient instable, n'ayant cessé de subir des transformations au fil du temps.

L'ouverture sur des concepts et techniques scéniques modernes dans le monde offre à l'image scénique, chez certains metteurs en scène tunisiens, une rupture avec l'illusion qui commence par s'imprégner dans le paysage théâtral. Dans cette évolution, l'image scénique tunisienne d'aujourd'hui, devient aussi hypothétique que tangible avec des scènes composées et décomposées, écartant de son aspect esthétique toute picturalité et tout genre illustrateur.

Nous proposons, dans cette partie, d'examiner *Tragédie des coqs* et *Sabots des épis* de Noureddine Ouerghi ainsi que *Jounoun* et *Corps otages* de Fadhel Jaibi, comme supports d'analyse plastique, pièces dans lesquelles on perçoit de nouveaux échos dans chaque espace scénographique, sortes de nouvelles mutations visuelles dans l'organisation des tableaux scéniques.

Les œuvres que nous proposons se spécifient par une certaine particularité à l'instar de la non figuration. Elles se définissent toutes dans un espace qui, dans son ensemble, se qualifie par l'exclusion totale de l'illusion, la symétrie, la figuration du lieu et tout autre moyen permettant l'évasion et la rêverie. Le choix des œuvres est basé sur la nature de l'espace scénique non figuratif, ainsi que sur les concepts évoqués dans chaque dispositif scénique, susceptible d'importer son décor à partir de « son vide », de son invisible.

Les images des œuvres proposées sont dotées d'un critère commun qui est la composition épurée. Dans ces œuvres, on « invente » de nouvelles images scéniques, de nouvelles structures visuelles composées, entre des images sociales et des images communicatives, en nous éloignant parfois de l'unité entre l'esthétique de l'espace et celui de la représentation.

L'autre spécificité que nous estimons commune et impérieuse dans la mise en image de ces œuvres est l'exclusion de la règle de l'intensité de la lumière. Souvent, devant ses images, nous assistons à une confusion recherchée entre la lumière du jour et la nuit. En effet, on ne donne plus un effet rigoureux à un lieu ou à un cadre précis, ni d'ailleurs au temps, là où s'écartent les préceptes visuels qui dirigent le regard du spectateur qui croit, par exemple, qu'une telle scène se passe dans une chambre ou dans un lieu ouvert.

C'est donc dans cette optique, que nous proposons d'examiner des œuvres de deux grandes compagnies théâtrales tunisiennes, Théâtre de la terre et Familia Production, fondées au lendemain de l'indépendance et qui continuent à enrichir le paysage de la production théâtrale en Tunisie.

Le but de cette partie est d'indiquer quelques pistes de réflexion sur l'invisible esthétique dans l'image scénique qui implique la forme non-figurative et simplifiée dans la scène tunisienne d'aujourd'hui. Nous essayerons de comprendre l'emploi de l'espace nu, le non-lieu¹⁴⁰, l'invisible. Si les espaces sont non figuratifs, ils se situent entre un espace vidé de son décor et un autre métamorphique, en cours de déconstruction. Nous tenterons de connaître l'impact de ce langage qui permet au récit de définir les apparences et le visuel. D'autre part, les images scéniques que nous proposons d'analyser sont susceptibles d'inspirer et d'influencer de grands contemporains. Aussi, et dans ce même objectif, avons-nous sélectionné d'autres dispositifs à analyser, où le tableau scénique est évoqué à travers le « reste » d'un espace.

La méthodologie de lecture de l'image scénique que nous proposons dans cette partie, est relativement différente dans sa démarche en comparaison avec la lecture des autres œuvres. Nous nous appuyons sur l'analyse formelle et structurelle des tableaux. Nous n'avons cependant pas la prétention d'analyser plastiquement et de manière complète tous les tableaux.

¹⁴⁰ Nous tenons à préciser que l'emploi de l'expression « non-lieu » désigne la non référence, la non identification, la non picturalité, la non figuration, etc.

Chapitre I : Espace à ré-imaginer / espace détruit dans : Tragédie des coqs et Sabots des épis de Nouredine Ouerghi

Présentation

Depuis son jeune âge l'école, Ouerghi est passionné par le théâtre. Poète et dramaturge, il a suivi des études de sciences sociales en Tunisie, puis de sociologie en France. Sa passion pour le théâtre ne l'a pas quitté tout au long de son parcours étudiant : la production au sein des ateliers était son quotidien. La plume était, pour lui, un refuge et un solide rempart, faisant jaillir des voix insoumises à l'égard d'un monde dans lequel les valeurs humaines étaient en train de se dégrader de jour en jour.

La dramaturgie, la poésie, la mise en scène et le cinéma, sont toujours ses préoccupations primordiales émergées de passions. À son retour en Tunisie, en 1975, il devient journaliste (critique de théâtre) en 1979, il fonde puis dirige la troupe théâtrale professionnelle de Jendouba. En 1983, il crée la compagnie Théâtre de la terre qui s'inspire essentiellement de l'héritage du monde culturel paysan. Le Théâtre de la terre est le synonyme du Théâtre de Dar Ben Abdallah, lié à la désignation du lieu, au centre culturel, situé dans le quartier Torbet El Bey, en plein cœur de la Médina de Tunis. En 2006, il crée son propre espace culturel privé à Tunis, nommé Théâtre d'Art Ben Abdallah, où il développe sa riche expérience et obtient un grand succès.

À toi mon institutrice (en 1992), est une pièce classée, selon certains, en tant qu'œuvre de maturité de Ouerghi. Toutes ses productions et mises en scène reposent sur des thèmes variés, le plus souvent sur des sujets d'actualité qui traitent de la situation politique du monde arabe.

Ouerghi conçoit dans le détail l'espace de sa vision avant de créer son œuvre. Souvent, le metteur en scène décide seul de la lumière de ses images scéniques ; il travaille avec un technicien et non un designer en éclairage. Pour lui, l'éclairage fournit à l'image scénique les mêmes modalités plastiques que la peinture accorde à la toile.

Le Théâtre de la terre a réussi avec brio et continue à graver de manière lucide ses empreintes. Ce théâtre engagé n'a pas laissé le grand public insensible à ses tragi-comédies. Parmi ses nombreuses productions, nous pouvons citer certaines pièces ayant marqué la toile théâtrale tunisienne comme *Fleur d'eucalyptus* en 1984, *Graine de grenade*, *Mouhamed Addoora* en 1996, *Sabots des épis* en 1997.

Tragédie des coqs est le 12^{ème} spectacle de Nouredine Ouerghi. La pièce est jouée pour la première fois en octobre 1995 à El-Teatro. À cette époque, la situation des pays arabes était difficile : la guerre en Palestine et les conflits en Iraq étaient à leur apogée. La pièce est une véritable tragédie qui se déroule dans les décombres, sous des rythmes rapides, violents et saccadés. Elle s'inscrit dans une approche allégorique qui aborde essentiellement les thèmes de la guerre, de la passion amoureuse et de la mort.

C'est une œuvre qui exprime le chaos, la destruction, manifestant un rythme cosmique profond. Il s'agit d'une sorte de contestation contre ce qui se passe dans le monde, contre l'humanité, un déchirement entre la mort et la vie, l'amour et la haine, la résistance et l'abandon. L'antichambre de la pièce, à savoir le Pont des amoureux, fait référence au Pont de Mostar¹⁴¹, là où est maintenu le souffle épique de deux personnages, debout et immobiles, pendant toute la pièce.

Il est à préciser que le Pont de Mostar, non seulement est un lieu de mémoire et d'histoire, mais il possède aussi des dimensions symboliques pour

¹⁴¹ Le pont de Mostar est un vieux pont de Mostar ville située en Bosnie Herzégovine à une centaine de kilomètres au sud de Sarajevo. Mostar, qui est aussi le nom du passeur de pont et Stari Most, est la ville-témoin d'une vie harmonieuse entre les communautés croates et musulmanes. Le pont de Mostar est un symbole depuis son achèvement à l'époque Ottomane en 1556. Il a permis le développement de la ville et sa prospérité. Au début de la guerre de Bosnie, les forces croates et musulmanes ont combattu ensemble l'armée serbe de Bosnie, mais, en 1993, un conflit long de 11 mois a éclaté entre les anciens alliés. Les belligérants se sont ensuite réconciliés sous la pression de la communauté internationale. Mostar est toujours divisée entre les communautés croates et musulmanes qui peuplent les deux rives de la Neretva, enjambée par le Vieux Pont. La plupart des Serbes y habitant ont fui la ville pendant le conflit. Après avoir survécu à de nombreux conflits au fil des siècles, il fut complètement détruit en 1993 par des bombardements et les tirs des chars bosno-croates. Longtemps symbole de la rencontre entre l'Orient et l'Occident, l'islam et le christianisme, il fut reconstruit à l'identique en 2004, avec les mêmes techniques ottomanes qu'à l'époque de sa construction et, en grande partie, avec d'anciennes pierres récupérées de la rivière.

plusieurs écrivains et poètes de la région, dont Predrag Matvejevitich, écrivain né à Mostar en 1932.

Il écrit :

Lorsqu'un pont est brisé, il en reste le plus souvent, d'un côté ou de l'autre, une sorte de moignon. Il nous semblait d'abord qu'il s'était écroulé tout entier sans rien laisser, en emportant avec lui une partie du rocher, des tours de pierre qui le surplombaient, des mottes de la terre d'Herzégovine. Nous vîmes plus tard des deux côtés qui le soutenaient de vraies cicatrices, vives et saignantes.¹⁴²

Nous reviendrons ultérieurement, dans notre réflexion, sur certaines approches qui expliquent cette convocation de l'Histoire dans la représentation théâtrale. Nous examinerons, dans ce contexte, la mise en image esthétique, non figurative d'un espace de mémoire, en l'occurrence le Pont de Mostar dans la pièce *Tragédie des coqs* de la compagnie Théâtre de la terre, dont le texte et la mise en scène sont de Nouredine Ouerghi. La pièce est interprétée par Abderrahman Mahmoud, Najia Ouerghi et Mouhamed Toufik Khalfaoui. La conception de l'espace scénique est réalisée par Habib Chebil¹⁴³, Plasticien et homme de théâtre que nous avons présenté dans la première partie de la présente étude. Ce dernier a inscrit son nom aux côtés des artistes les plus innovants de la scène artistique tunisienne.

Rappelons que Habib Chebil et Ouerghi, qui se sont côtoyés ont collaboré pendant longtemps, et que Chebil est l'un des fondateurs du Triangle de la survie, également nommé Le théâtre triangulaire¹⁴⁴.

L'espace scénique s'inscrit dans une obscurité dense, laissant à peine paraître des formes décomposées, non identifiables. Plus précisément, et comme cité dans le texte scénique, sous le pont des amoureux, l'antichambre des dialogues et des récits croisés entre deux artistes blasés.

¹⁴² http://portal.unesco.org/fr/ev.php-URL_ID=21743&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html

¹⁴³ Né en 1931, dès son plus jeune âge, il montre un grand intérêt pour les arts plastiques. Il a suivi une formation à l'École des Beaux-Arts de Nice et à son retour en Tunisie, il s'est chargé de la mise en scène de certaines pièces de théâtre, et plus particulièrement de l'éclairage et de l'ambiance dramatique. À soixante ans, il devient officier de l'Ordre du Mérite pour sa grande contribution à la vie culturelle en Tunisie. Il obtient également le Prix National des Arts Plastiques en hommage à toute sa carrière. Quatre ans plus tard, Habib Chebil s'éteint après avoir créé un renouveau et ouvert une brèche dans les recherches esthétiques concernant le corps et l'érotisme dans l'art en Tunisie.

¹⁴⁴ Hechmi GACHEM, *L'aventure de Habib Chebil Un crime nommé Oubli !*

http://www.cinematunisien.com/index.php?option=com_content&task=view&id=1859

Synopsis

Des personnages, les pieds sur une mine presque toute la durée du spectacle, tiennent en haleine leur public...»

L'espace : aux amoureux du pont de Mostar en Bosnie

Un pont détruit...

Une rivière asséchée...

Au lointain ...des flammes et de la fumée...

On perçoit de temps à autre des coups de feu...

Entre un homme d'une soixantaine d'années...

Ses vêtements en haillons sont trempés...il est essoufflé...

Il s'arrête...

Il se retourne ...

Et contemple les ruines du pont...

Il jette un coup d'œil sur ses souliers trempés...

Il sort ...

L'espace reste vide...

Il entre à nouveau...¹⁴⁵

¹⁴⁵ Extrait du Synopsis, texte scénique de *Tragédie des coqs* de Nouredine Ouerghi, (document fournit par l'auteur).

1-Le pont de Mostar : lieu métamorphique, entre destruction et reconstruction

Un poète et un percussionniste, piégés, marchant sur des mines, sont en proie à la mort pendant toute la pièce. Sous leurs pieds, tel le dard d'une guêpe, la mine. Ils luttent becs et ongles pour ne pas trépasser.

Rouhia, troisième personnage emblématique, émerge subitement pour aggraver la situation et la faire subir aux autres. Nous assistons à une menace de mort face à la moralité fâcheuse et à la torture d'une femme démoniaque. La situation est tragique, voire hystérique entre les personnages et représente un véritable combat de vérité intérieure qui dévoilera par la suite, que les personnages ont un passé commun.

Il s'agit d'un déchirement amer entre la mort et la vie, entre l'amour et la haine entre résistance et abandon. Comme pour l'action conçue par les comédiens figés, le dispositif scénique semble le même dans tous les tableaux.

Tragédie des coqs s'inscrit donc dans une approche allégorique qui aborde essentiellement le thème de la guerre, la passion amoureuse et la mort. Malgré la non-figuration de l'espace scénique de la pièce, il y a la présence permanente d'un aspect de représentation tourmenté par des missiles qui s'abattent sur la ville et des débris entassés dans un reste d'espace.

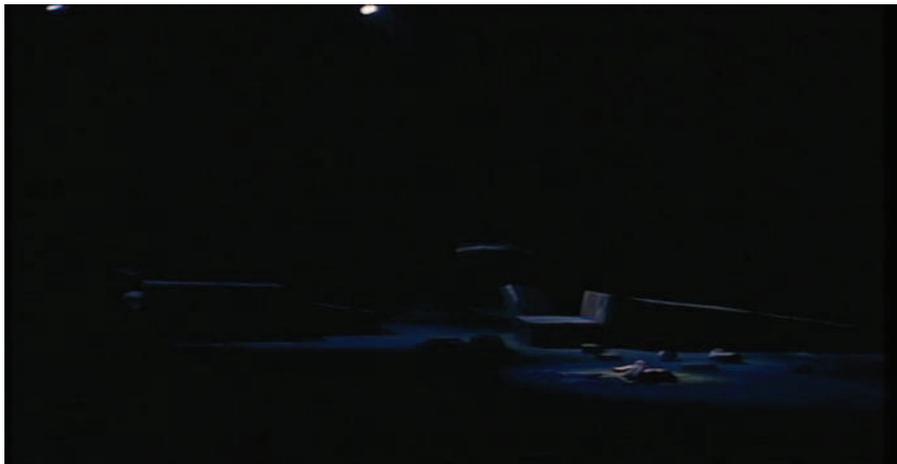
Les missiles ne sont pas visibles sur scène, cependant, ils nous terrifient. Les mines enfouies dans la terre ne sont pas non plus présentes, mais la vibration des corps piégés nous perturbe et nous déstabilise. Il en va de même pour les vautours : on ne les voit pas voler, mais on les entend, excités, tourner autour de leurs proies, tout comme les corps immobiles qui redessinent l'espace, le figurent à travers le narré. Seul le comédien, à travers ses expressions poétiques, nous fait voyager entre un présent douloureux et un passé étincelant.

Le texte, en dialecte tunisien, plus précisément du Nord-Ouest du pays, est chargé de poésie qui fait vibrer et emporte par sa violence et son ardeur. Le dialecte adopté, empli de sensibilité et de vertu, fait de l'écriture dramatique chez

Ouerghi, sa première source d'inspiration. L'approche de cette poésie fait preuve d'originalité par sa recherche lexicale qui puise dans plusieurs thèmes : l'amour, les batailles, la haine, la mort, etc. Tous les champs lexicaux de la vigueur et de la violence sont présents.

À travers notre lecture, nous tenterons donc de dégager la part des procédés plastiques employés dans la mise en image de *Tragédie des coqs*, dont les concepts illustrent le champ lexical des notions de « destruction » et de « reconstruction ». Ces deux procédés, évoqués tout au long de la pièce, font de l'espace scénique un lieu métamorphique changeant, non fixe, comme il se donne à voir.

1-1-Un espace pour s'échapper



Tragédie des coqs capture écran 1

Au commencement de la pièce, le spectateur se trouve face à un espace scénique déjà découvert, en désordre, dénudé par l'obscurité. Un espace sombre et « affligé », composé de deux tas de pierres fragmentées, dissemblables, séparés obliquement et distants d'un pavé qui est placé un peu plus haut que le niveau de la scène. Les débris d'une carcasse de charrette sont situés au centre. Cette dernière est le seul accessoire qui est identifiable. A côté, le reste d'un pylône installé à l'extrémité, côté jardin créé un autre niveau de hauteur dans l'espace scénique. Egalement, au côté opposé, deux blocs de pierre fracassée reposent au

fond de la scène. L'espace est non figuratif, ne réfère à rien, méconnaissable, suggérant un espace chaotique, d'un monde en lambeaux.

La voix off de Hedi Guella, chante amèrement une chanson de bataille accompagné du luth qui submerge ce reste d'espace, qui l'habite et le déstabilise par les « mots » qui s'y inscrivent et s'en emparent.

Esthétiquement, la ruine est à la fois le témoin du passé et la preuve anachronique de la vanité et de la puissance, d'où la convocation du spectateur dans un cadre de rapport relationnel avec le passage du temps. Par cela, l'esthétique scénique déployée est déjà un procédé qui consiste à rendre obscure et singulière la perception de la forme de cet espace. Elle nous livre à nous-mêmes, cherche des raisons capable d'excuser peut être la faiblesse humaine et nous rappelle la relation vitale entre l'homme et le temps.

Le chant dure quelques instants, puis s'efface pour laisser place à une nouvelle image sonore qui nous transporte, encore une fois, dans un univers de guerre, de champs de bataille sous une bourrasque de tirs de missiles qui tourmentent violemment l'espace.

La lumière extériorise et rend vivantes, mobiles, quelques parties de couleurs et de formes absorbées et figées par la noirceur de la scène. C'est l'éclairage qui transforme l'espace, le reconstruit et l'intensifie, il le rend mobile, surlignant le contour des objets. Ces derniers se transforment en figures agitées, perturbées sous l'acoustique guerrière.

Malgré l'absence visuelle et matérielle des armes, le spectateur se trouve face à une image scénique assez troublante, dégageant beaucoup de frayeurs faisant de cet espace-temps une guerre en direct, un espace éphémère, en train de disparaître.

Une voix essoufflée, abattue, submerge du noir bleuté de cette bourrasque de missiles essayant d'échapper à la mort pour venir se protéger sur le plateau de la scène. Il s'agit du premier personnage qui, dans tous ses états, cherche à se protéger près d'un débris.

L'acteur vêtu d'un long manteau, avec un large col, nous rappelle le mode vestimentaire des années 1960, symbole de joie de vivre, d'épanouissement et de rayonnement culturel. Ce mode vestimentaire semble rimer avec le personnage, poète à l'origine, ainsi qu'avec l'espace scénique narré, notamment le Pont des Amoureux.

Le personnage à terre, de profil, semble être à la recherche de quelque chose d'introuvable, adoptant une gestuelle hystérique, brutale et accélérée qui s'inscrit dans un silence intégral, épousant l'espace. L'acteur, silencieux, caresse les débris, puis poursuit son monologue, se rappelant son passé vécu sous le pont des amoureux. Avec sa voix lugubre, il « dessine » nostalgiquement des images qui nous aident à restituer l'espace.

Le texte catapulté par le personnage, étale « des fragments d'images-mémoires » échangés d'un passé proche assez violent, vécu sur le champ de bataille. Le personnage est un habitué de cet endroit piteux.

Le lieu « récité » est un univers de 500 m² selon l'acteur, décoré et peint par les empreintes amoureuses, coloré par des souvenirs partagés entre les couples qui sont passés sous ce pont. Le Pont des Amoureux semble être un lieu de rencontres depuis la nuit des temps, un endroit qui réunit tous les amoureux du monde.

Le commencement de la pièce est comme une fable, un soldat-poète fuit le champ de bataille pour chercher refuge auprès du Pont des Amoureux, monument prestigieux de la ville et édifice emblématique de toute aventure amoureuse, et qui se trouve maintenant réduit à l'état de ruines.

Progressivement, et selon les images narrées, on arrive à comprendre que la personne dont parlait l'acteur n'est qu'un objet précieux. Il s'agit de la personnification d'un morceau de pain viatique, taché de sang et arraché à un de ces cadavres, élément que cherchait l'acteur lugubre depuis le début de la pièce.

Cet élément personnifié est un espoir de vie pour le personnage. S'accrochant à la vie, heureux de retrouver son morceau de pain, il nous fait part des atrocités causées par les armes et les missiles.

L'acteur se déplace vers l'avancée de la scène côté jardin, continue à caresser amoureusement les pierres et à « redessiner » les empreintes des amoureux, hostiles et particuliers dans leurs genres, reflétant l'atrocité de la guerre. Des empreintes « larmoyantes », gravées sur les murs du pont, témoignent de l'amour et de la résistance tenace face à la guerre.

Le personnage, emporté par la nostalgie d'un passé épanoui et joyeux, « revit » l'une des rencontres amoureuses, qu'il a vécues sous ce pont. À peine commencée, cette « image » nostalgique s'achève hâtivement par le bruit d'un missile qui fait revenir le personnage d'un ailleurs enchanté vers un présent cauchemardesque.

L'espace est pensé comme un véritable espace de dépassement de la situation réelle, mais délimité par les représentations. Cet espace-tableau évoqué est à la fois une fenêtre et le symbole de l'extrait d'une réalité, d'une partie d'un monde réel créé par l'acteur, sa voix, sa gestuelle et surtout son récit. L'espace imaginaire devient une thérapie provisoire pour le personnage et lui permet de s'évader de cet « ici et maintenant ».

On observe un contraste entre l'image du pont détruit figuré par la scénographie et celle du pont entier, décrite par le texte que nous livre l'acteur.



Tragédie des coqs capture écran 2

Cette image mentale aménage un univers à la fois métaphorique et symbolique. Il se transforme en un espace rêvé portant un univers dans un autre,

où « la distance des frontières entre réel et vécu fictif, s'estompe métonymique »¹⁴⁶, selon Hans Thies Lehmann. En effet, cet espace imagé n'a d'autres supports que l'imagination du spectateur, sollicité par le récit en action qui disparaît avec la clôture du narré.

La transformation de cet espace est assurée par le personnage unique passerelle, échappatoire d'un espace-temps, triste et morbide, vers un autre lieu désiré et rêvé.

Éveillé par les éclats des missiles, le personnage, apaisé par son voyage vers le passé, retourne à « la réalité », au combat, à la résistance pour survivre et lutter contre les bombardements ; se précipite entre les débris sous les tirs des lance-roquettes, essayant d'enfourer son dernier espoir de survivance, son morceau de pain, de crainte de mourir affamé. Mais le plaisir de retrouver son « sauveur de vie » a été éphémère, car le soldat a mis imprudemment un pied sur une mine et le moindre geste qu'il pourrait faire peut être fatal.

1-2- Un lieu miné :

La lumière décline, laissant le silence habiter l'espace. Dans une obscurité kleinienne, nous percevons la présence de la silhouette de l'acteur qui lance brusquement un cri du cœur. Une lumière en plongée apparaît en même temps et accentue les traits et l'expression de l'acteur terrifié, dessinant un espace de drame total.

La situation est loin de se dénouer. Le soldat, dans un état de choc, devient hystérique. Sa respiration est houleuse ; il replonge dans un état second, voire dans un état épileptique. Une image violente, détruisant l'image rêvée est à peine évoquée.

¹⁴⁶Mot emprunté à Lehmann Hans-Thies Lehman dans son ouvrage, *le Théâtre post dramatique*, L'Arche, Paris 2002, p.244: «...on peut appeler métonymique un espace scénique qui n'a pas pour finalité principale de fonctionner symboliquement pour un autre espace fictif, mais d'être accentué et occupé en tant que composante et comme continuation de l'espace réel. »



Tragédie des coqs capture écran 3

Le soldat est prisonnier d'un espace unique, métamorphosé tantôt par la lumière, tantôt par le récit en action. Il lui est impossible de bouger, d'échapper à la mine, même si, de temps en temps, il se laisse tenter.

Le monologue est de plus en plus précipité, dédoublé. Le personnage est au comble du désespoir, immuable, il radote, puis enchaîne un discours dramatique dans lequel il accuse son « sauveur » ; son morceau de pain.

Un discours dramatique adressé au public remplace le dialogue de la conversation et transforme l'espace théâtral en un espace dramatique total. Dans ce contexte, Hans-Thies Lehmann explique que la fonction du discours dramatique est un instrument grâce auquel l'auteur s'adresse au public : « Le modèle de l'adresse (le discours), devient structure fondamentale du drame en remplaçant le dialogue de la conversation. « L'espace parlé n'est plus seulement la scène, mais le théâtre dans son ensemble ¹⁴⁷ ».

¹⁴⁷ Lehmann HANS-THIES LEHMAN, *Le Théâtre postdramatique*, L'Arche, 2002, p.41



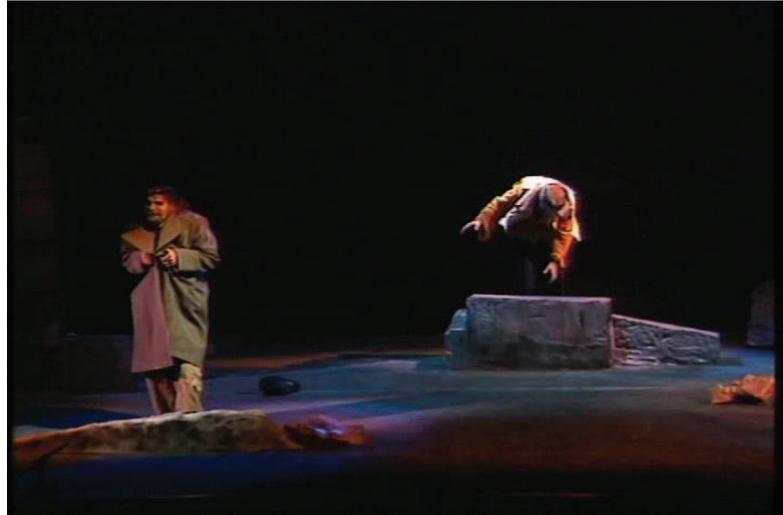
Tragédie des coqs capture écran 4

Tragédie des coqs Tab. 1 (Capture d'écran)

Ici, le tableau est uni par une profondeur inouïe, aussi intense que tous les abîmes de tous les gouffres du monde. Le tableau est structuré par des plans en profondeur au gré d'une lumière mobile et changeante. L'image donne ainsi l'occasion de réfléchir sur le potentiel plastique de cet espace scénique, dérive de la brutalité, de la passion et de la destruction du dramatique.

L'espace scénique s'élargit brusquement par la débâcle et le hurlement du deuxième personnage qui fuit la ville en feu. Il vient se réfugier auprès des débris du pont des amoureux. Espiègle et insouciant, il nargue le soldat avant d'annoncer qu'il est à son tour piégé par une mine. Le deuxième personnage, le percussionniste, a le visage fardé, coincé dans une masse minée. Tous deux, terrifiés, se découvrent à travers un dialogue amalgamé de tensions, de violence, de haine et de brutalité.

En effet, les mines se dédoublent et la lumière accentue la situation qui devient de plus en plus complexe. Le vieux soldat poète, toujours immobile, en position frontale à même le plancher, tourne le dos au deuxième personnage.



Tragédie des coqs capture écran 5

L'espace dramatique se « décline ». Noirci, il se resserre de par le rythme précipité des deux personnages, devenant espace de souffrance, de destruction et de mort malgré l'immobilité forcée des deux acteurs. Et c'est à partir de cette immobilité forcée que la matière dramatique puise le sens et la logique de son déploiement.

Les costumes sont un support, une surface sur laquelle des couleurs interfèrent grâce à l'effet de la lumière. Les rythmes s'accélèrent, s'activent grâce à l'interférence entre le dialogue poétique, les lumières-couleurs et l'excitation des vautours.

La fusion entre les éléments matériels et immatériels donne un sens ambigu ; elle rend l'espace inapaisable, instable, le transforme en un monde vulnérable qui perd ses repères de vérité sous l'égide du dialogue irrationnel.

C'est certainement cette situation fâcheuse qui pousse l'image vers un motif autour duquel tourne le drame. L'esthétique employée tout au long de la pièce semble se baser uniquement sur la poésie lyrique et sur l'image mentale. Ici, Ouerghi propose une version assez particulière dans son image plastique scénique à travers les jonctions entre plusieurs éléments contradictoires, en évoquant plusieurs thèmes en même temps, tels que la mort et la vie, la guerre et l'amour, la lutte et la lâcheté, etc. Des objets personnifiés, des contrastes entre l'image sonore et visuelle incitent à reconstruire l'espace détruit par le biais du raconté, s'adressant à la vision personnelle du spectateur.

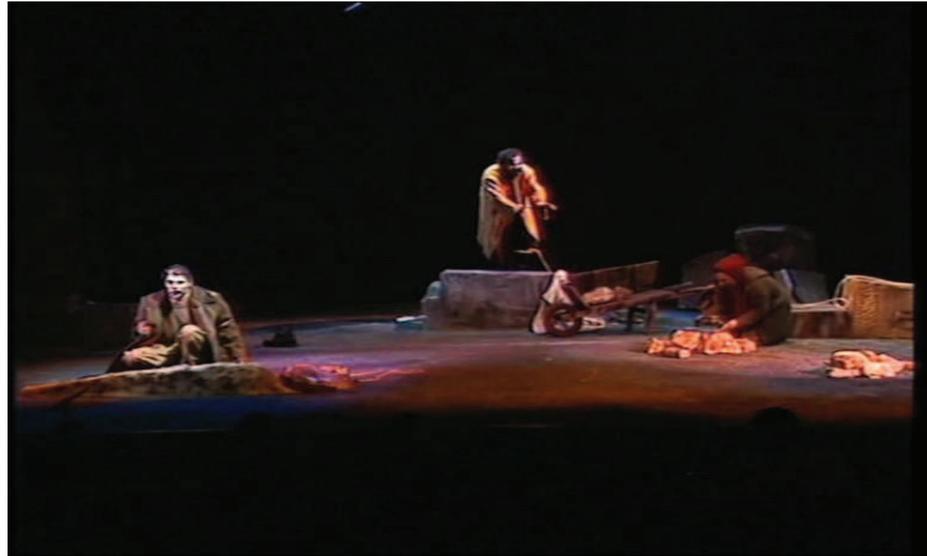
Pour accéder à cet espace du « drame lyrique », il faut le penser, l'imaginer pour le voir. Le procédé esthétique employé dans l'image scénique chargé d'éléments contradictoires et complémentaires a pour but, non d'améliorer notre compréhension sur la signification du texte, mais de créer une perception « mentale ».

Le soldat Belgacem et le percussionniste, condamnés, assoiffés, affamés, sont fatigués sous la menace de la mort qui pèse sur eux, étant tiraillés entre la vie et la mort. Ils comprennent alors que la vraie vie leur a déjà été arrachée. La mort n'est pas seulement d'ordre physique, elle est aussi le symbole de l'insoutenable légèreté des êtres qui révèle la vanité de leurs rêves les plus fous. Les deux personnages, toujours dans un état hystérique, continuent de tenir un discours mitigé, « mettant en scène » l'instant dramatique de leur humble mort, avec toute son absurdité.

Sous une nouvelle lumière sobre en plongée, l'espace s'élargit côté cour et la musique se ternit, s'étend, annonçant l'entrée de Rouhia sur scène, la seule comédienne de la pièce. *Est-ce un symbole d'espoir et de dénouement ?*

Rouhia, femme d'âge mûr, enveloppée dans un drap multicolore, habituée à l'endroit, est une créature révoltée et énigmatique qui habite sous les décombres du pont des amoureux. Elle incarne la mémoire indélébile du lieu et la conscience critique de ses visiteurs et de ses habitués. Elle émerge subitement pour profiter de la situation tragique, voire hystérique des deux hommes et les contraindre à un choix vital. Elle vient exercer, sur ses otages, son pouvoir sadique d'amoureuse brisée par la destruction du pont. Elle est là pour explorer l'univers de leur conscience. Elle leur fait subir un chantage : soit ils l'aideront à reconstruire le pont, soit elle les fera sauter. Elle les menace en leur faisant la morale, leur propose de reconstruire le pont afin de retrouver la liberté et la vie, ou bien de subir le sort des mines. Ce personnage violent, Rouhia, figure à la fois l'espoir et la sensibilité, telle une association allégorique et emblématique, à travers l'association de la passion et du sadisme, de l'amour et de la haine, de la vie et de la mort, de l'horreur et l'inhumanité de la guerre. Dans ce contexte particulier par le biais d'une approche allégorique de l'œuvre de Ouerghi rappelle l'extrême brutalité et la sauvagerie de la guerre.

D'autres souffrances pour les hommes sont la menace de mort, la déchéance morale et les supplices d'une mégère. La situation est tragique, entre les personnages, elle représente une heure de vérité intérieure, nous révélant qu'ils ont partagé un passé commun ; une histoire d'amour hors norme, romantique et idyllique.



Tragédie des coqs capture écran 6

Cette situation hystérique n'est pas engendrée par l'évolution des rapports entre les personnages sur scène ; elle est plutôt l'aboutissement d'un processus antérieur qui a conduit à une séance de vérité.

Nous pouvons reconstituer progressivement une mosaïque de relations qui met en évidence les liens existant entre le déclenchement de la guerre et l'effondrement du pont des amoureux.

Une succession d'images ciselées, pointues et tranchantes souligne l'atrocité de la guerre, ses souffrances et son injustice. Les personnages, tirillés entre la vie et la mort en déduisent que la véritable vie leur a déjà été arrachée. Une musique classique remplit l'espace, propageant une immense tristesse, étalant une image chargée d'émotions violentes. Puis les deux personnages retrouvent leur silence et reprennent leur souffle.



Tragédie des coqs capture écran 7

Un changement brusque de l'éclairage simule la situation dans un cadre rouge sombre. Dans ce tableau, en particulier, jaillit une lumière rouge mélangée avec le brun de la terre. Elle est utilisée pour représenter l'ambiance pendant laquelle les personnages frôlent la mort. Cette ambiance tourmentée, sombre, terne rappelle l'univers de la guerre. La lumière rouge, couleur organique, non seulement renvoie au sang mais elle rappelle aussi la valeur symbolique de la cruauté et de la violence.

Le dénouement dramatique de cette situation compliquée s'annonce par une image surréaliste, une image de beauté, de justice et de bonheur. Des instants de rêves entre le soldat et Rouhia apparaissent comme soulagement et une protection. C'est une image désirée, rêvée de la part des deux personnages.

1-3-À la conquête d'un espace « kafkaïen »

L'effet de la lumière est très important dans la pièce. Il nous aide à nous rapprocher de l'image rêvée, de l'image mentale. Un mélange de lumière verte, rouge et ocre, cerné par une noirceur opaque, nous laisse entrevoir le soldat libéré de sa mine à la rencontre de sa bien-aimée, Rouhia.

Cette image fantasmée traite de l'inconscient d'un soldat qui se trouve piégé par la mort et par une femme amoureuse, prête à tout pour reconstruire le pont des amoureux. Une image vertigineuse, surréaliste pleine d'illusion et dominée par les personnages, envahit notre perception réelle. Cette image affaiblit notre perception rationnelle grâce à la charge d'espoir qu'elle met en œuvre à travers le discours entre les personnages.

La majorité des tableaux représentés dans la pièce sont violents. Néanmoins, il existe un tableau unique, que nous nommerons « conquête de l'ailleurs », dont l'apport esthétique pourrait s'inscrire dans le dépassement et le changement au regard des tableaux précédents.

La situation de déchirement, d'horreur tragique, semble dépassée. Sous l'effet de l'amour et de la souffrance, les personnages se retrouvent dans un ailleurs plus beau, celui du passé révélé et d'un futur rêvé.



Tragédie des coqs capture écran 8

Le poète, libéré de son piège, se retrouve avec Rouhia dans un autre temps, ou peut-être dans une autre vie, sous le vieux pont.

La différence entre amour et mort ne se situe pas entre un « hier » radieux et un « aujourd'hui » sombre, mais plutôt entre un indescriptible et un invisible, ou encore entre la vérité des êtres et le spectacle du monde. Il y a donc, dans cette écriture allégorique, un sens caché, enfoui dans les ruines du pont, voilé derrière

le vacarme des armes et l'angoisse des hommes. Autrement dit, le sens de la pièce est à chercher dans ces interrogations : comment parler de la guerre ? Quelle approche scénique faut-il adopter pour rendre compte de la déchéance des choses et de la déshumanisation des êtres ?

Nous trouvons curieux que le pont des amoureux connaisse presque la même destinée dans *Tragédie des coqs* que le Pont de Mostar dans la réalité.

C'est là où le Pont des amoureux se « reconstruit » et prend d'autres dimensions. L'éclairage et le texte aménagent l'espace et donnent à voir un espace d'une autre nature, un espace vertigineux, surréaliste, empli d'une illusion dominée par des expressions d'amour et de passion, dans un discours presque Dadaïste.

Tous les éléments cités font de l'espace de *Tragédie des coqs* un espace en métamorphose, qui ne cesse de se transformer, passant d'un espace détruit dans un présent douloureux à un espace reconstruit au passé étincelant. Mis à part le potentiel plastique de la pièce, l'espace nous contemple, nous parle, envahit notre perception réelle, se confond avec notre imaginaire. Cette image affaiblit notre perception rationnelle grâce à la charge d'espoir qu'elle met en œuvre à travers le discours entre les personnages.

La référence au Pont de Mostar dans *Tragédie des coqs* symbolise un entretien, un dialogue entre un passé enchanté et un présent houleux. La ruine est à la fois le témoin du passé et la preuve anachronique de la vanité de la puissance. C'est la fureur de l'instant qui justifie le recours du théâtre à l'Histoire. Le choix esthétique de cet espace métamorphique, le Pont de Mostar, s'explique, explicitement et implicitement, par des raisons idéologiques, dans un premier temps, en l'occurrence celles du metteur en scène, de la nature du public et de ses conditions spécifiques de réception. Dans un deuxième temps, nous pouvons dire que ce choix se veut aussi politique, avec pour visée une morale humaine, c'est-à-dire qu'il ne se sépare pas d'une vision globale du monde pour revendiquer les injustices et les atrocités de la guerre.

Au Maghreb ou ailleurs, le théâtre, étant donné son jeu de formes vivantes et sa pratique sociale, s'inscrit, plus que n'importe quelle autre forme d'expression artistique, dans l'Histoire. Il est aussi possible que le recours à

l'Histoire s'explique par le désintérêt de la réalité sauvage. Le théâtre demeure un moyen de lutte politique dans les sociétés les plus réprimées, ayant une fonction sociale qui, forcément, montre au spectateur ses rapports à la société. Il est également considéré comme un instrument de critique du réel. Dans ce même objectif, s'inscrivent les propos de Piscator «...je n'avais vu la vie qu'à travers le miroir de la littérature, mais la guerre provoqua un retournement et je commençai à voir la littérature et l'art tout entier à travers le miroir ardent de la vie.¹⁴⁸ »

Pour la scène théâtrale tunisienne comme pour le théâtre maghrébin, l'action scénique demeure souvent liée aux références historiques les plus marquantes afin d'initier le public à une critique de la situation d'où il peut tirer des leçons.

¹⁴⁸ Marie-Anne CHARBONNIER, *Esthétique du théâtre moderne*, Armand Colin, Paris, 1998, p.42.

2-Sabots des épis ; un lieu de terreur entre deux univers

La pièce *Sabots des épis* a vu le jour en 1997 et a été jouée en tournée pendant un an en Tunisie. Comme l'indique son titre lyrique, c'est une pièce composée d'un texte poétique, écrit par le metteur en scène Ouerghi, traduisant la souffrance qui hante l'artiste, acteur, face au bombardement de l'ancienne « Mésopotamie » massacrée et brûlée, d'un Irak écrasé par la foudroyante technologie d'une armée puissante. Il s'agit d'une pièce prémonitoire qui précède de quelques années le déclenchement de la troisième guerre du Golfe. L'idée d'attaquer l'Irak n'est pas née en 2003, c'était plutôt le résultat d'une succession d'incidents diplomatiques entre l'Irak et les États-Unis pendant de longues années, qui portaient sur la polémique des armes de destruction massive.

Par conséquent, *Sabots des épis*, s'est dotée d'un caractère prémonitoire, traduisant la situation bouleversante dans tout le monde arabe et appréhendant l'attaque qui se préparait en Irak.

Ouerghi, créé avec le même engagement, ses pièces, elles symbolisent une forme de lutte contre les atrocités des guerres et les crimes farouches contre l'humanité.

Le sujet demeure toujours le même chez ce metteur en scène contrairement à la technique dramatique employée et la mise en image, qui elles sont repensées et revisitées. La pièce est un nouveau jeu construit par un trio de personnages représentant le rôle de trois comédiens qui sont censés jouer la pièce *Tragédie des coqs* en Irak. Ces personnages se trouvent enfermés dans un espace, cloîtrés sous les débris et les décombres d'un théâtre bombardé.

D'ailleurs, le choix de cette deuxième pièce de la même compagnie se justifie par le rapport esthétique existant entre les deux pièces et les objectifs de la plateforme esthétique du Théâtre de la Terre. En effet, les deux pièces traitent du thème de la guerre, mais chacune possède ses propres spécificités visuelles.

Sabots des épis, est écrite et interprétée en dialecte tunisien. La mise en scène est réalisée par Ouerghi lui-même. L'interprétation des rôles est effectuée par Toumi Nedra, Najia Ouerghi (épouse de l'auteur ayant collaboré avec lui dans plusieurs mises en scène), Mohamed Taoufik Khalfaoui ayant joué dans *Tragédie des coqs*. Tous les comédiens ont conservé leurs prénoms dans la pièce.

Rostom Kais¹⁴⁹, l'un des rares scénographes en Tunisie, s'est chargé de la conception et de la réalisation de l'espace scénographique de *Sabots des épis*.

L'espace de cette pièce est fondé grâce à la magie de la lumière. Sa représentation ne peut avoir un sens qu'avec sa « dramaturgie » de lumière. C'est l'éclairage qui crée l'espace, le fonde, le détruit et l'enterre.

La lumière de *Sabots des épis*, invente, conçoit le spectacle. Elle est à la fois support, médium, langage et technique d'expression. Elle est le partenaire complet de l'espace et de l'actant, l'action qui met en valeur l'expression donnant un sens à un espace non figuratif.

La lumière émerge du sol, invoque, provoque, intensifie et met en valeur un texte amalgamé de discours vertigineux et lyriques tout au long de la représentation. Elle conçoit les images de la pièce, les enchaîne et les définit. C'est aussi le principal justificatif de notre choix pour les tableaux de cette analyse.

Effectivement, on ne peut pas parler d'une ambiance des belles images car la lumière possède plus d'un seul rôle dans cette pièce, mis à part son impact psychologique qu'on développera dans notre lecture analytique.

2-1- Un espace en quête du sens

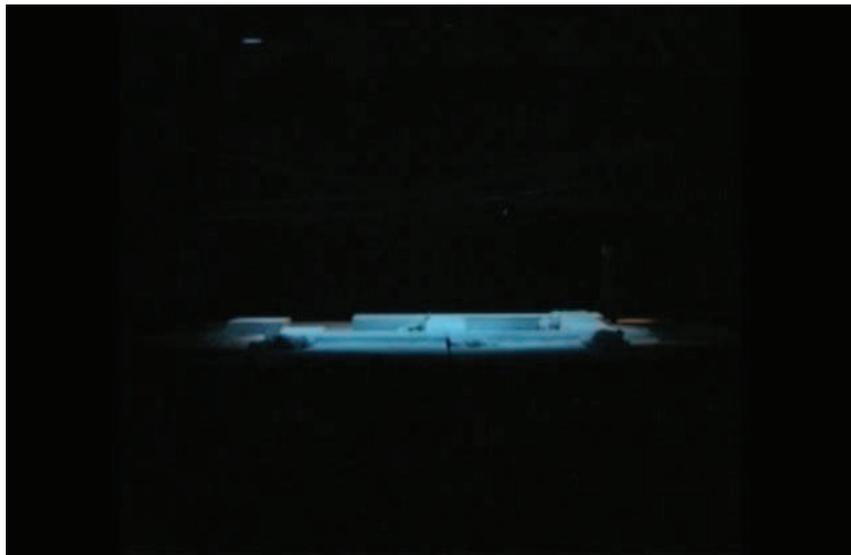
Lorsqu'on regarde le premier tableau de la pièce, on a l'impression de voir un élément lumineux qui flotte, interrogeant une immense noirceur. Cet élément est un bas-relief qui émerge de l'aire de jeu, composé d'une juxtaposition de

¹⁴⁹ Scénographe et enseignant aux Beaux-arts de Tunis. Il a travaillé dans plusieurs compagnies théâtrales et a été metteur en scène comme Fadhel Jaibi. Au cinéma, il a également réalisé la décoration de plusieurs films tels que : *Satin rouge* en 2001, *Moi, ma sœur et la chose*, en 2006 et *Les Secrets* en 2009.

formes géométriques et de creux. S'ajoute à cette ambiance un chant d'oiseaux qui vocalise et qui remplit l'espace.

La scène est un espace de nuit ou de début du jour, d'où trône d'un bleu outremer émergeant du sol grâce à l'effet de la lumière noire, la lumière Wood, complétée par des halos noirs qui entourent le volume lumineux, provoquant un effet de vibration. L'espace prend une dimension illusoire à travers la couleur lumière de la lumière et les volumes qui s'élèvent du sol.

L'effet de la lumière noire est l'éclairage capital dans ce premier tableau, élément principal de la dramaturgie. Malgré la noirceur, nous percevons de nombreux câbles qui descendent du plafond (plan des machines).



Sabots des épis, capture d'écran 1

Najia Ouerghi, premier personnage entre sur scène à pas feutrés. C'est une femme d'âge mûr, aux cheveux grisonnants, vêtue d'une blouse et d'un pantalon noir, tenant à la main un seau d'eau. Dans un silence remplit l'espace, la femme avance vers l'avant-scène, enchaîne sereinement un ensemble de gestes, de mouvements denses. Elle dépose son seau par terre, remonte les manches de sa blouse, plonge ses mains dans le seau et essore un torchon. Elle s'arrête brusquement et sort de sa poche un petit transistor, l'allume, le secoue et le dépose sur la planche.



Sabots des épis, capture d'écran 2

L'actrice reste immobile, studieuse, devant les faits et les sons répétitifs. Un brouillage nocif émerge d'une radio, interrompu par les mélodies de quelques chansons « modernes », qu'on écoute souvent à la radio en Tunisie. Le bruit cesse dès l'apparition d'un nouveau signal, une voix masculine, en off, nette, annonçant en langue arabe un aperçu de l'actualité :

La jeune fille Ayat al-Akhras a explosé par une détonation d'explosifs autour de sa ceinture dans un bus hier soir, ... des dizaines d'Israéliens tués...c'est la première jeune femme kamikaze...La jeune fille Ayat al-Akhras est¹⁵⁰

La voix se perd subitement entre les parasites sonores et, pendant un temps de silence, l'actrice, indifférente, reprend sereinement son activité, puis abandonne son seau et son torchon, se retourne et, en quelques pas, avance vers l'avant-scène. Là vient un bruit d'explosion et de bombardement suivi d'une pluie de pierres qui s'abattent sur la scène. À cela, s'ajoute un déchainement des youyous.

L'actrice s'allonge par terre, joue le rôle d'Ayat avant sa mort, entame un monologue en dialecte tunisien, un poème lyrique qui « récupère » la vie de la jeune fille Ayat, sa naissance, et ses précieux préparatifs pour la journée du drame, de son suicide.

¹⁵⁰ Extrait du texte de la pièce.

Les découpages de textes, les répliques, les voix et la poésie, sont interprétés par le même locuteur, la comédienne Najja. C'est elle aussi qui annonce les indications scéniques.

*....Serre moi très fort mère...
Sa mère lui mit une ceinture en soie, couleur miel, autour de la taille/
Non mère , dit-elle en souriant, aujourd'hui, le miel n'est pas mon
apparat
Sa mère la prit dans ses bras/
Son corps exhala une odeur d'ambre/
Mère, cache ta tendresse dans tes entrailles et quand tu connaîtras
mon sort, tu la planteras
Avec tes youyous acides tu l'arroseras /
Et prie Dieu qu'un olivier ne poussera pas/
Je déteste
les oliviers
les figuiers
Les grappes de dattes
Et citronniers /
Ma fille, je chanterai le jour de tes noces/
Sut les feuilles du basilic
J'écrirai notre histoire
Ta jeunesse et nos déboires/ Je me souviens mère/Comme si c'était
hier/
Encore blottie, semences ,
Dans le corps de mon père/ La nuit de La Palestine douce
Enlace notre terre/Tu étais toute offerte
D'une sueur parfumée toute couverte//Ferme la fenêtre , dis-tu à mon
père
Laisse-la ouverte ma femme
Jusqu'à l'aube
La brise de La Palestine
Est claustrophobe !!!*



Sabots des épis, capture d'écran 3

Nejia se dédouble, ressuscite le corps d'Ayat, la « maintient » en voix. Une voix grave, la comédienne nappe le discours pour le faire mieux entendre en lui donnant une couleur d'expression, un accent d'interprétation. Elle enchaîne un monologue lyrique, chargé de métaphores et de métamorphoses d'images contradictoires, entre la naissance et la mort.

Des fragments d'images fictives, figurent et transfigurent brutalement l'état du sujet, Ayat, à travers le corps de Nejia totalement neutre, indifférent, presque absent. Elle réintègre le corps de la fille et le sien s'annule avec les répliques lyriques et l'accent changeant de son monologue.

Arrêtons-nous sur cette mise en abyme d'images visibles et invisibles et produites par le texte récité et le travail de montage. Des images invisibles, récitées, interrogeant l'imaginaire du spectateur, s'opposent avec l'image visible donnée par le biais du corps immuable de Nejia. Le texte annonce les images, sa fonction change et s'oppose au jeu de l'actant, de son corps principalement.

La gestuelle presque absente laisse la voix dominer. La voix de Nejia, transfigure et retransverse les images invoquées par le seul moyen, témoin du réel ; son corps est figé dans l'espace. L'actrice offre sa présence corporelle et sa voix au récit, dépasse la simple narration pour une évocation. Ici, l'imaginaire est le seul support de l'espace, dont l'unique médium est la voix. Grâce à cette invocation, l'apparence se creuse et une certaine « picturalité » naît, puis s'affirme.

En effet, les images données sont incomplètes et inachevées, découpées, mais elles déclenchent un saisissement dramatique. La narration se fait à travers une dialectique entre la forme et l'informe, un tableau invisible dans un autre, visible, un méli-mélo entre un présent et passé, entre le raconté et le joué.

Sous le silence feutré, le spectateur assiste à un champ visuel rempli de blancheur immaculée provenant du sol. L'espace est balisé par cette présence-absence et cet imaginaire qui n'a d'existence qu'à travers son image racontée. On assiste à un retour brusque de la musique en off diffusant les ondes de la radio, ainsi qu'à la lumière d'ouverture, annonçant le retour au visible, au réel. La

comédienne reprend son activité et la même gestuelle qu'auparavant d'abandonner son seau et son torchon.

Brusquement, un bruitage, un son brutal, en off, d'un moteur de voiture, envahit l'espace, annonçant l'arrivée d'un nouveau personnage sur scène. Il s'agit de Nedra, deuxième personnage féminin, vêtue de blanc, d'une robe longue de mariée, la tête couronnée par un voile blanc, les pieds nus. Elle entre sur scène en courant, comme si elle fuyait quelque chose. Hésitante et craintive, elle se déplace, avance puis recule. Elle semble perturbée, incertaine, bégaye, gesticule, essayant d'exprimer sa peur en s'adressant à l'autre comédienne, Nejia.

D'un air hystérique, Nedra se laisse guider par les pas de Nejia. Cette dernière, sereine, et d'un ton ironique, lui ordonne souverainement comment se déplacer et avancer. Nedra raconte sa nuit de noce gâchée. Les deux personnages qui ne se connaissent pas, se présentent par un jeu de mots. Les deux comédiennes « plongent » dans un prologue amalgamé de chants, de poésie, de cris et de pleurs.

Des faits répétitifs proviennent de la radio, découpés par les airs de deux chansons. S'ajoute le son en off, des bruits et des bombardements figent l'espace pendant quelques instants. On entend des bruits de pierres qui s'abattent sur la scène.



Sabots des épis, capture d'écran 4

Nejia, la femme mûre, dépourvue de ses qualités féminines, semble inébranlable et autocrate dans son discours, travaillant dans une station de lavage de véhicules. Nedra, nouvelle mariée, est abandonnée sur la route, dans le garage de Nejia, le soir de ses noces. Nejia se lance dans un prologue lyrique, chargé de métaphores et se moque de Nedra, la traitant comme une voiture en lui demandant de faire marche arrière.

Nedra interrompt le monologue, perdue, oublie son texte, demande de l'aide à Nejia. Cette dernière, à haute voix, lui demande de se concentrer en lui rappelant son texte et en lui expliquant le déroulement de la suite. Elle lui ordonne d'enlever sa perruque puis appelle Hamma (abréviation de Mohamed), troisième personnage Nedra disparaît dans le noir au moment où Hamma entre sur scène.

Notons que la présence de la femme est incontestable dans les pièces d'Ouerghi, ayant plus qu'un sens. Sa présence, loin d'être symbolique ne joue pas uniquement le rôle de la femme. Elle est la « racine » de l'œuvre, elle représente tout, pour Ouerghi, la terre allégorie de mal de vivre, des douleurs muettes, la vie, le bonheur de vivre, l'ivresse des jours.¹⁵¹ La femme acteur est un partenaire de l'œuvre qui transmet un texte ; « en scène, chaque mot, chaque silence, chaque soupir, est mesuré, ciselé en fonction de la morphologie de la bouche de l'acteur, de son souffle, de sa respiration même.¹⁵² »

Les comédiennes déchiffrent le code du jeu théâtral. Les deux personnages campent les rôles de deux artistes comédiennes en répétition dans un théâtre. Le spectateur découvre progressivement la mise en œuvre du jeu autour duquel se déroule la pièce. Un théâtre dans un théâtre, un jeu d'interactions entre les personnages qui tentent de répéter et d'apprendre leurs textes et ceux qui improvisent emprisonnés sous les décombres.

Les artistes, n'ayant pas le choix, acculés, se retrouvent tous enfermés sous les décombres d'un théâtre bombardé, emprisonnés dans un destin tragique d'un théâtre se trouvant à Bagdad.

¹⁵¹ Propos de Noureddine Ouerghi lors de notre entretien avec lui.

¹⁵² Propos du metteur en scène, Ouerghi.

2-2- Écroulement et impuissance

Où est le musée?
Brûlé
Calciné
Ils l'ont gommé
Effacé//
Ramassez avec moi ses débris //
Lève ton pied l'ami
Tu piétinais cinq mille ans d'histoire !!
Dix mille ans d'écriture !!
Lève ton pied mon amie
Tu piétinais cinquante mille ans de témérité..
Un quart d'heure de bravoure !!
Ramassez avec moi
Quelques miettes de civilisation!!!!¹⁵³



Sabots des épis, capture d'écran 5

Hamma, côté cour de la scène, habillé en tenue de ville avec une chemise et un pantalon, le visage couvert de poussière, pieds nus, est à genoux. D'un air accablé, il demande de l'aide en frappant le sol avec un morceau de badine. En larmes, il déplore son sort, l'enfer dans lequel il s'est retrouvé. Najia, immobile et figée de l'autre côté du plancher, reste debout, loin de Hamma nonchalante par rapport à la situation.

¹⁵³ Extraits du texte scénique.

L'éclairage change progressivement l'espace, passant d'un éclat perceptible et lumineux vers une ambiance sombre et morbide, grâce à une lumière en plongée, de couleur entre le rouge et l'ocre. Elle transforme l'espace et le délimite en intensifiant l'obscurité, fait plonger l'image scénique dans une ambiance dramatique et lui donne un effet morbide. S'ajoute à cette obscurité la poussière provenant du sable qui tombe sur la tête des acteurs, ce qui donne un effet de confusion et de flou à l'image.

Malgré l'obscurité qui règne dans l'espace, nous percevons que les câbles des machines sont en train de descendre très progressivement. Ceci fait basculer l'espace dans une « matière » transformable. Il se métamorphose, se délabre progressivement, change de limite et de forme, se réduit, s'inscrit à bras le corps dans une intensité dramatique.

La scène, ludique, se recadre et se décompose plastiquement pour faire jouer la couleur de la lumière traversée par les grains de sable qui se transforment en couleurs pigmentées.

Des artistes improvisent des monologues entre eux dans ce nouvel espace de jeu où se confondent et se croisent les limites de la réalité et de la fiction, là où Hamma, d'un air hystérique, se lamente sur son sort d'artiste comédien qui l'a conduit à cette situation tragique. Najia réplique, toujours d'un air ironique, exprimant la douleur qui taraude l'esprit de l'artiste face à l'atrocité des guerres contre l'humanité.

Nedra, la plus jeune, joue son premier rôle d'héroïne, rejoint de nouveau sa troupe et entame un monologue. Face à cette situation, chaque comédien réagit et raconte sa souffrance à sa manière. Najia debout, confiante exprime lyriquement sa détermination et son courage. Hamma, lui aussi, est immobile, alors que ses pensées expriment une hésitation entre fuir le lieu pour sauver sa vie et mourir bravement pour le théâtre dans le théâtre, tandis que la jeune Nedra, déstabilisée, dans un état hystérique, frôle la folie face à cette situation tragique. Elle pense, dans un monologue irréaliste qui regroupe des mots du texte à répéter et d'autres expressions improvisées. Angoissée, elle parcourt l'espace scénique, gesticule, lance des appels au secours et cherche désespérément une sortie.



Sabots des épis, capture d'écran 6

L'image est ludique, transgresse de nouveau la conception de l'espace, le transforme et impose une nouvelle lecture de la scène grâce à l'effet de l'éclairage. La lumière en plongée sur chaque comédien les sculpte et les transforme en statuettes mobiles. Elle écrase le reste de l'espace dans le noir et laisse apparaître les lignes et les contours des silhouettes d'artistes debout. Elle accentue les expressions et accorde à chaque comédien son nouveau cadre. La symétrie et le cadre sont exclus de l'image scénique. C'est la lumière qui intensifie la violence de la situation.

Dans le noir opaque, le jeu d'éclairage change la perception visuelle de l'image scénique. La lumière, focalisée sur chaque artiste, change les formats de l'image scénique en réduisant ses dimensions. Nous percevons trois cadres distants par la lumière grâce au resserrement de celle-ci et au cadrage du volume spatial contenant la silhouette des comédiens. La lumière les isole dans le noir et les rapproche du spectateur. Ils sont perçus chacun dans un « gros plan », en taille réelle.

Notre regard va donc de la scène vers les trois images, vers les sculptures, se promène entre les trois cadres. Étourdis et fatigués, les trois comédiens enchaînent sur des souvenirs de théâtre. Ils effectuent une sorte de montage alternant entre passé et présent.

Pris entre la vie et la mort, entre l'espoir de sortir des décombres et l'écroulement de l'espace qui le conduira à la mort, chaque comédien enchaîne des citations lyriques, radotant de peur et alternant entre hallucination et retour au calme. Leur images lyriques chargées de violentes expressions et d'images mentales relatent des faits réunissant leur passé de comédiens, toujours dans la lutte, et un présent tragique, amer, face à une mort anticipée mais qui demeure inévitable. Passé et présent, proche et lointain sont interprétés avec la coexistence du contradictoire, des opposés et des contrastes.

Nous reconnaissons la manière d'Ouerghi avec laquelle il exprime, à travers l'image scénique, son refus des crimes de guerre et des injustices en réunissant des concepts issus essentiellement de la destruction. Dans les images mentales récitées par les comédiens, nous assistons à la présence permanente de l'espoir et de la mort, de la rage et de la tendresse, de l'amour et de la haine, de la destruction et de la construction.

La lumière est employée comme un moyen pour intensifier le côté dramatique de la scène. Elle est le médium principal et incontournable pour l'encadrement et l'annulation de l'espace. C'est l'effet de l'éclairage qui recadre les comédiens, qui limite l'espace et le rend parfois infini. Il épouse le corps des comédiens et amplifie la tension de l'ambiance. Il annonce l'enchaînement des images mentales parfois absurdes. En effet, la lumière est la matrice dans *Sabots des épis*, parvenant à intensifier les situations et à redessiner l'espace.

Ouerghi concrétise son texte « caché », les images mentales, avec une esthétique basée sur le vide, le dénudement de l'espace. Il emploie le brutal dans le dit et la destruction de l'espace, synonyme de l'image fantasmée par les acteurs. Il a concrétisé ses images par un jeu de délimitation d'un lieu sous les décombres. Il fait d'un lieu vide un espace où tout se joue à l'intérieur : la vie et la mort. Ces images marquantes jouent et déjouent la mémoire du spectateur.

Sabots des épis démarre avec des images scéniques d'une ambiance blanchâtre et se termine avec des images sombres, avec l'évocation d'un espace chargé de contradictions, de paradoxes, de rêves et de désespoir.



Sabots des épis, capture d'écran 7

Quoi de plus concret, en effet, que de voir l'espace scénique en train de s'écrouler lentement alors que les procédés plastiques se basent tous sur la contradiction. Les câbles qui retombent du plafond à une vitesse très lente, presque inaperçue, permettent d'assister à un jeu de déplacement, de changement, de modification de l'espace et de sa délimitation. C'est aussi un moyen d'interférence avec les corps des comédiens qui finissent tous à genoux, à même le sol, au même niveau que les câbles.

C'est la même « violence » racontant l'humain et criant la révolte contre les guerres, déjà rencontrée dans *Tragédie des coqs*, que nous remarquons dans *Sabots des épis*. La violence des guerres hante l'esprit de Ouerghi au point que toutes ses œuvres, ou presque, se distinguent d'un dispositif scénique, chaotique. Une situation de souffrance donnée à ce choix dramatique mène à la confusion des rôles et certainement à des perceptions chez le spectateur, ce qui reflète un quotidien de douleurs, de doutes et d'incertitudes.

L'usage de la destruction, de l'écroulement en tant que concepts plastiques dans la mise en image de *Sabot des épis* révèle une volonté de contestation face à un monde en perdition, marqué par les injustices et les crimes de guerre. C'est aussi le reflet du mélange entre l'amertume d'un espoir et le rêve de changer le présent.

Chapitre II : Un lieu à remplir dans *Jounoun* et *Corps otages* de Fadhel Jaibi

Présentation

Comme il a déjà été cité dans notre première partie, Fadhel Jaibi, Tunisois de souche, metteur en scène, dramaturge et réalisateur, est un nom incontournable dans le répertoire théâtral tunisien et arabe. Il a suivi des études de théâtre en France pendant les années 1970. À son retour en Tunisie, il occupe la direction du Conservatoire National d'Art dramatique jusqu'en 1978.

Il est co-fondateur de la première compagnie théâtrale privée en Tunisie, le Nouveau Théâtre, en 1976 avec Habib Masrouki et Jalila Baccar, auteure et comédienne, est devenue par la suite sa compagne. En 1993, il lance sa propre compagnie Familia Production.

Connu pour ses nombreuses productions et son parcours théâtral, Jaibi est considéré, en Tunisie, comme une figure inscrite dans le théâtre des engagés. Ses œuvres toujours d'actualité, généralement sociales, évoquent les questions sur le quotidien sociopolitique tunisien et arabe. Il revendique toujours son théâtre comme celui de Vitez « élitaire pour tous ».

Il occupe une place particulière dans le paysage théâtral tunisien, spécifiant son théâtre par la liberté de parole, le non conformisme dans son genre, et l'originalité de ses créations. Ceci est sûrement dû à son indépendance financière dans ses productions artistiques. Mais ce n'est pas uniquement pour cette raison que Jaibi acquiert cette liberté et cette originalité créatives. Il figure parmi les metteurs en scène modernistes qui demeurent ouverts et réceptifs aux nouvelles formes artistiques et aux nouvelles expérimentations du théâtre contemporain. Notons aussi qu'il a un don de l'enseignement, puisqu'il est le maître de plusieurs stages de formation théâtrale en Tunisie et à l'étranger.

Jaibi fait voyager ses créations et son public. Ses œuvres parcourent souvent le monde et sont programmées dans des festivals internationaux et dans les plus grands théâtres, tel le festival d'Avignon et le Théâtre de Chaillot.

Dès le lendemain de l'indépendance, Jaibi a collaboré, sur plusieurs œuvres, avec la troupe du Nouveau Théâtre. Il est aussi l'auteur de plusieurs œuvres dont la *Noce* en 1976, avec la compagnie du Nouveau Théâtre, *Grand ménage* en 1988, *Les amoureux du café désert* en 1995, représentée en Italie, en Espagne, en Hollande, au Portugal, en Belgique et en France, *Jounun, Démences*, en 2001, *Araberlin* en 2002, *Yahiya yaich* en 2010, *Tsunami* (coproduction du Théâtre National de Chaillot) en 2013.

Au fil du temps, la production théâtrale de Familia a associé le nom de Baccar à celui de Jaibi. Ce sont deux noms liés, non seulement dans la vie privée mais aussi dans le domaine artistique. Jalila, en tant que comédienne et auteur de plusieurs textes mis en scène, collabore toujours avec Jaibi pour créer le théâtre du citoyen tunisien contemporain.

Ensemble, ils fouillent, cherchent, se questionnent essayant de comprendre comment sensibiliser le Tunisien. Le couple tente d'aborder des sujets qui dérangent et qui choquent. Ils n'hésitent pas non plus à évoquer, dans leurs œuvres, des sujets tabous, qui pour eux, sanctionnent depuis longtemps la mentalité tunisienne. Ils travaillent à confronter le Tunisien à lui dire tout haut ce que le monde pense tout bas, l'incitant à repenser ses convictions et à réfléchir sur son quotidien.

Sur les planches Jaibi et Baccar s'aventurent dans la quête et la recherche de nouvelles formes d'expression théâtrale et de nouvelles images scéniques. En observant leurs pièces, nous nous retrouvons souvent devant des corps communiquant beaucoup de colère, d'émotions et d'énergie.

Il est à noter que la chorégraphie, la musique, et les nouvelles formes contemporaines d'expression plastiques ne sont pas étrangères aux mises en scène de Jaibi. Le metteur en scène multiplie ses références artistiques, n'hésite pas à déclarer qu'il se réfère à de grands noms et à des maîtres universels qui ont

marqué l'histoire du théâtre. Peeter Brook, Artaud, Brecht et beaucoup d'autres sont des références pour Jaibi. Il est aussi probable que son côté pédagogue se cache derrière la théorisation de ses pratiques, car il ne laisse rien au hasard dans ses pièces.

1-La folie dans l'espace irrationnel de *Jounoun*

Jounoun, Démences, est l'une des créations de Familia productions qui s'est donnée à voir en mars 2006 à Tunis. Le texte de Jalila Baccar, d'après « Chronique d'un discours schizophrène » de Nejia Zemni est mis en scène par Fadhel Jaibi avec l'assistance de la chorégraphe Nawal Skandrani. La scénographie et la conception des costumes sont de Kays Rostom. L'interprétation des rôles est accordée à Jalila Baccar Fatma Ben Saidane et à Mohamed Ali Ben Jema.

Jounoun, comme son titre l'indique, n'est pas une pièce d'évasion ou de rêveries. C'est une fenêtre qui donne à voir le quotidien amer d'un homme tunisien atteint de schizophrénie. *Jounoun* est le miroir qui reflète non seulement la raideur d'un quotidien d'une famille pauvre, mais aussi le danger des préjugés d'une société stéréotypée vis-à-vis des malades psychiatriques.

Jounoun est une contestation, un cri contre ce qui se murmure tout bas, entre les murs d'un hôpital psychiatrique, d'une maison où les membres de la famille méprisent la souffrance de l'âme torturée d'un malade psychiatrique, également atteint de syphilis.

La pièce est un zoom sur les peines, les confessions, les murmures, les plaintes et les maux d'un malade qui souffre plus de l'attitude de son entourage que de ses douleurs provoquées par sa maladie. La pièce pointe du doigt la défaillance comportementale d'une partie de la société tunisienne, la famille à petite échelle qui, non soucieuse de ses comportements et de ses jugements, est principalement à l'origine des souffrances et des troubles psychiatriques qui touchent ses membres.

Des gestuelles rapides, des cris et des mouvements très précipités accélèrent le rythme de la pièce. La musique en off, diffusée de temps à autre, apaise les tensions et les crises d'hystérie.

La lumière de la pièce est très sensible dans son effet. Elle sert à transformer l'espace passant d'un lieu ouvert à un autre, étouffant, pathologique, dans lequel règne une ambiance pâle et lourde, voire dérangeante.

L'éclairage, dans *Jounoun* est la matrice de la lecture des images. Son intensité appuie les situations et accentue les tensions. Nous le considérons comme le moyen unique qui trace et efface l'espace. Dans la plupart des tableaux, l'éclairage est souvent tamisé par des instants de clair-obscur donnant l'effet d'une profonde émotion de tristesse et de solitude qui domine les situations.

Dans un espace vide, *Jounoun* ne nous raconte pas une histoire, il construit l'histoire à travers des bribes d'histoire, des aperçus et des réapparitions. L'histoire de la pièce se construit grâce à des lumières, les gestes des personnages, des voix, des mouvements, des découpages de fiction, des actions, de jeu de rideaux et de la musique, qui convergent entre eux pour donner un espace-temps organisé, limité, où se matérialise le quotidien tragique d'un schizophrène.

La pièce, interprétée en dialecte tunisien, contient quelques vers de poésie récités en langue arabe. Elle se déroule dans un hôpital psychiatrique où le malade est interné, mais aussi entre les murs de la maison de ses parents où tous les membres de sa famille vivent dans la pauvreté, espace scénique gris sombre et dénudé, sans murs ni couloirs. Certains tableaux scéniques se contentent uniquement de quelques accessoires, telles des chaises et des tables.

1-1-De l'esthétique Wilsonienne

Dans le premier tableau de *Jounoun*, nous percevons un grand espace, ressemblant à un hangar vide dans lequel règne une ambiance sobre. Le fond de la scène est presque obscur, habillé par des rideaux de couleur grise. Sur la scène « monumentale », se trouvent déjà huit personnages, formant un rang, composés de cinq femmes et de trois hommes, debout, alignés les uns à côté des autres.

Les personnages sont habillés différemment. Les femmes portent des tenues ordinaires de ville, très peu colorées, dont l'une, d'un certain âge, est vêtue d'une blouse blanche, une autre à la tête couverte d'un foulard.



Capture d'écran 1 *Jounoun*

Parmi les personnages masculins, se trouve un comédien habillé lui aussi d'une blouse blanche, à côté de lui figure un personnage habillé d'un pyjama et pieds nus.

Les personnages en face des spectateurs ont tous le regard perdu, sans expression. Ils sont à la fois présents et absents, immobiles, figés dans le temps. Cela dure quelques instants, puis ils tracent une lente mimique associée à des mouvements au ralenti. Sur les deux extrémités de la file, se trouve un microphone qui repose sur un support.

Une sorte de danse abstraite nous parle de corps souffrants, d'états d'âme perdus, les visages sont inquiets, angoissés dans un espace vide et neutre. Quatre personnages disparaissent derrière les rideaux du fond laissant la scène dans un silence morbide.

Un éclairage pénètre l'obscurité de la scène et délimite l'aire de jeu dans un rectangle étroit. L'image scénique se retrouve dans un clair-obscur où nous percevons deux personnages. Côté jardin, un jeune homme se déplace à pas feutrés, il semble perdu et épuisé. C'est celui qui est pieds nus, habillé d'un

pyjama. De l'autre côté de la scène, la dame les mains dans les poches de sa blouse blanche nous suggère qu'elle est médecin.

Le premier tableau scénique fait ressentir au public l'effet d'un malaise visuel et auditif. L'image scénique est purement mentale, elle plonge immédiatement le spectateur dans un univers étrange.

Au microphone, d'une voix sage, la dame dialogue avec le second personnage, qui semble réservé et qui a du mal à parler. Elle essaye progressivement de converser avec lui. Le personnage bouge ses pieds nus, avec des mouvements interrompus, couvrant sa tête avec son pull, prononce des mots cisailés, des bribes de phrases. Nous comprenons qu'il s'agit d'un malade psychiatrique.

C'est une conversation qui se déroule entre une psychiatre et son patient. Ce dernier, la voix vibrante et la respiration coupée, est assis sur une chaise, vers le bord de la scène et continue de parler de la dureté de son quotidien.

Le discours s'enchaîne entre questions et fragments de réponses. Le personnage interné se trouve dans un hôpital psychiatrique, devant son médecin, psychiatre. Il murmure, gémit, hurle en faisant des confidences sur son rapport avec son père autocrate. Le malade en crise est tourmenté par les remords de ne pas pouvoir s'exprimer. C'est un corps malade, abattu par son traitement médical, sa parole est découpée, sa voix déformée et ses mots refoulés.

Après un silence, la psychiatre change de ton et s'exprime d'une voix normale. Elle fixe le public, parle dans le microphone et nous informe sur la vie du patient, Noun.

C'est un jeune homme âgé de vingt-cinq ans, chômeur ; il a quitté l'école dès son plus jeune âge, a fait de la prison et a fini par être interné dans un hôpital psychiatrique. Elle s'adresse de nouveau à son patient en lui posant des questions. Puis elle reprend sa narration, annonçant sa rencontre avec la famille du malade. Tout de suite, un rideau noir descend lentement, couvrant progressivement la scène dans une obscurité opaque.

La scène est plongée dans le noir, une musique en off diffusée donne un air triste et accentue l'effet de la « souffrance » dans l'espace scénique. Le rideau noir s'élève, nous laissant entrevoir la présence de cinq personnages, chacun dans une position à part, distant l'un de l'autre. L'ambiance ne change pas, l'éclairage est toujours le même mais moins obscur. Il s'agit d'une lumière bleue qui illumine sobrement l'espace de jeu, communiquant l'impression d'un mal-être et une ambiance funeste.



Capture d'écran 2 *Jounoun*

Six personnages sont alignés sur la scène, immobiles, chacun se trouvant dans une position différente. Trois femmes sont assises sur des chaises, l'une d'elle, qui semble âgée, est en train de fumer une cigarette. Les deux autres comédiennes ont le regard perdu, donnant l'impression d'être figées dans le temps et l'espace. Une autre, debout, à l'écart des autres, les cheveux frisés, est vêtue d'une tenue colorée, un pantalon et un haut sans manche, ce qui lui donne l'allure d'une femme moderne. Un quatrième comédien, debout, les bras croisés, est vêtu d'un pantalon noir et blanc, et d'un débardeur blanc, laissant apparaître sa musculature. Ce dernier, le regard méchant, fixe l'horizon d'un air furieux, il ressemble à un bandit, est vêtu d'un pull et d'un pantalon court de couleur pale.

Nous reconnaissons ensuite le personnage qui interprète le rôle du malade psychiatrique, Noun, telle une loque, assis sur une chaise, le pantalon baissé, la tête en avant, il dort. Soudain il tombe par terre, inconscient. Il n'y a aucune réaction de la part des autres personnages. La narratrice, se trouvant vers le plan

de l'avant-scène, muette, marche latéralement tout en contemplant les nouveaux personnages. Ces derniers effectuent des lents gestes communicatifs entre eux. Ils essayent de se toucher tout en gardant le regard fixé vers le public.

L'image scénique, dans *Jounoun*, se situe dans un au-delà du monde réel, représentatif, loin de l'imitation. Elle est unique et ne s'identifie pas à « un déjà vu ». Abandonnant l'illustration, l'image scénique a une fonction substitutionnelle, qui vient d'un monde inouï, lieu de plusieurs perceptions.

L'esthétique de l'espace scénique de la pièce est totalement indépendante du texte car elle réside dans sa recherche visuelle, n'étant pas liée aux indications textuelles. Sans recours à un espace indiquant la particularité du lieu, le style du langage scénique associé aux actions des corps rend l'espace métaphorique. Le spectateur n'a pas devant lui le décor d'une salle de consultation, il se trouve face à un espace obscur, où le patient et la psychiatre, distants, sont enfermés dans un carré tracé par la lumière, séparés par le noir.

Nous émergeons dans un nouveau tableau où, seule l'image scénique, sans paroles ni actions, nous communique visuellement une représentation de la famille du malade psychiatrique. Une image-tableau figure les membres de la famille, avec peu de couleurs, un éclairage sombre, une musique « mélancolique », une didascalie. Le metteur en scène nous propose une famille qui est loin d'être idéale.

Cette image nous fait comprendre l'indifférence qui existe entre les membres de cette famille. Les tenues vestimentaires sont diverses et l'harmonie est absente, c'est un mélange entre rural et moderne. Cette image presque fixe, sans rythme, nous indique le niveau social de cette famille nombreuse, victime de l'exode rural. Une ambiance insouciance s'articule autour d'un moment où la famille est « réunie ».

Dans ce tableau presque immobile, l'image où la psychiatre avance avec des pas, peut être considérée comme une image-action, unique dans ce tableau. Elle est superposée, parallèlement à une autre, fixe et immobile, où les membres de la famille sont debout, sur un seul plan. Un silence absolu entraîne cette image

visuelle dans une nouvelle obscurité. Quelques instants après, une lumière en douche nous permet de percevoir la présence de la psychiatre vers le premier plan de la scène. Elle est toujours en blouse, encerclée par la lumière et se dédouble de nouveau en narratrice.

La comédienne : Après la cure contre la syphilis, les portes de l'hôpital se refermèrent de nouveau sur eux. Elle ne savait pas encore comment mais elle était décidée à le sauver, à le sortir de cette « inacceptable fatalité de la maladie et de l'enfermement » et casser cette logique implacable du malade qui n'est qu'un cas sur lequel on débat et non un être humain avec qui on parle. Une sorte de défi insensé à la fatalité fit irruption de plus profond de son être et prit forme¹⁵⁴



Capture d'écran 3, Jounoun

L'image scénique est inscrite dans un clair-obscur. Les deux comédiens apparaissent dans un panneau d'éclairage de couleur grise. Nous ne pouvons rien savoir sur le lieu où se déroule le dialogue. L'espace est quasiment vide, rien ne s'y installe à part la lumière gris-blanc. Cet éclairage qui rend le lieu blême, ne donne aucun indice sur son expression.

C'est le retour du tableau de confidences, du face-à-face, du dévoilement des douleurs enfouies au fond de Noun. Ce dernier, se trouvant dans le même plan que la psychiatre, côté jardin, est assis sur une chaise, le corps incliné, la tête entre les mains. Une lumière en douche éclaire le patient qui se met en action. Dans ce plan, deux cercles entourés de noir s'ouvrent et se referment, laissant apparaître

¹⁵⁴ Extrait du texte scénique, fourni par la compagnie.

progressivement l'image en entier. C'est un éclairage reproduisant l'effet employé au cinéma, l'ouverture en Iris¹⁵⁵.

Noun, assis sur une chaise, oscille, lance parfois des cris de douleur et de frustration ou murmure des mots entrecoupés qui dévoilent sa vie. Il se lève, va et vient, et s'exprime dans le microphone. C'est un moment de vérité très dur illustré avec des gestes brutaux et stylisés.

-Je rêve de dire le mot qu'il faut, au moment où il faut, comme mon père.

-Tu veux lui ressembler ?

Jamais ! Mon père avait les yeux noirs cramés ! Il les plantait dans les miens et m'ordonnait de le fixer, et quand je le fixais, je sentais qu'il devinait parfaitement ce qui se passait dans ma tête. Il rentrait ivre mort, m'installait à ses côtés et commençait à parler, parler, parler, c'est fou ce qu'il blablatait, de tout et de n'importe quoi, et moi, j'étais figé, gueule bouclée. De sa vie il ne m'a jamais questionné sur mes opinionsJe hais la famille, je hais le bonheur, les fêtes et les mariages... et le jour de la rentrée scolaire.¹⁵⁶

La situation angoissante et les confidences se mettent en image une nouvelle fois. La psychiatre se retire discrètement, laissant le silence s'emparer de l'espace. Sa voix change de tonalité et d'accent, s'exprime de nouveau, s'adresse au public grâce au microphone, nous récite quelques vers de poésie en langue arabe, sans donner de référence, tandis que le patient continue de gémir et de pleurer, isolé dans son coin.

De nouveau, la noirceur couvre la scène pour nous annoncer la naissance d'un tableau qui se prolonge dans un air de musique et une sorte de danse contemporaine. Ce tableau est lui aussi dominé par un effet de lumière sur lequel nous proposons de nous arrêter.

Une sorte de lumière gris-blanc cristallise la perception de l'espace de *Jounoun*. Cette couleur épure l'espace, aplatit le volume des corps, rend la perception de l'image scénique très proche de celle de l'image cinématographique. Il faut dire que l'esthétique de l'image scénique de *Jounoun*

¹⁵⁵ Iris : « mode d'introduction ou de conclusion d'un plan dans lequel un cercle entouré de noir s'ouvre et se referme laissant apparaître progressivement et concentriquement toute la surface de l'image ou au contraire le faisant disparaître de la même façon. » Vincent Pinel, *Vocabulaire technique du cinéma*, Paris, Nathan, 1996, p.213.

¹⁵⁶ Extrait du texte scénique.

est sans réalité matérielle, elle frôle l'esthétique d'une image fantasmée qui ne relaye pas une image du souvenir, de la mémoire.

En effet, nous remarquons dans l'image scénique de *Jounoun* une « palette de lumières » qui nous rappelle l'esthétique spectrale et spatiale employée dans les images scéniques de Robert Wilson. Précisons que la comparaison est inévitable avec l'esthétique « wilsonienne » au niveau du traitement spatial.

Nous nous basons dans notre comparaison, sur l'union entre cet espace vide et, dans l'image wilsonienne, qui ne dégage pas une beauté en soi mais un effet d'image fantasmée, qui séduit le regard du spectateur et lui transmet de l'émotion.

Rappelons ici que la pratique wilsonienne « consistant à citer parole et répliques dans une scénographie autonome conduit à des effets de friction, de rétroaction, de dévoilement ou de déboitements réciproques ; la perception s'aiguise alors par l'absence de relation entre le verbal et le visuel...¹⁵⁷ », l'esthétique dans *Jounoun* a aussi sa propre poésie entre image scénique, mouvements et image sensorielle, le tout aménagé dans un espace vide.

Nous retrouvons la plasticité de l'esthétique scénique wilsonienne chez Jaibi dans la dégradation de la couleur, en monochromie, qui dégage une grande froideur. En effet, le blanc wilsonien figure aussi dans les « surfaces » de certaines images scéniques de *Jounoun*. Jaibi habille certains de ses personnages emblématiques de costumes blancs éclairés dans des tableaux blancs, eux-mêmes créant une certaine plénitude spatiale. Nous évoquerons, dans les prochains tableaux, la perception visuelle de ces effets utilisés régulièrement.

1-2-D'un lieu hybride vers un autre chaotique

¹⁵⁷ Béatrice Picon-Vallin (dir), *La scène et les images*, Paris, CNRS Éditions, collection Arts du spectacle/Les Voies de la création théâtrale, 2001, p.61.



Capture d'écran 4 *Jounoun*

C'est un retour à l'ambiance qu'on avait déjà vue dans l'image de la famille : une couleur gris-blanc élargit l'espace et annule la clôture et l'encadrement.

Des personnages sortent de sous les rideaux pour « s'intégrer » dans la nouvelle image. Trois chaises, quelques coussins et des serviettes sont les seuls accessoires qui accompagnent les comédiens sur scène.

C'est une bourrasque de mouvements et de gestes, la scène chorégraphique d'un dîner familial, d'une danse, d'une dispute autour des chaises. Il s'agit des membres de la famille de Noun qui dansent de manière abstraite, traçant des mouvements violents, telle une confrontation. Les corps sont éparpillés dans l'espace, étant en action mais muets. Ils se déplacent partout, effectuant une gestuelle réinventée de la vie quotidienne. Les corps en mouvement se déchainent, reviennent sur leurs pas, disparaissent derrière les rideaux noirs qui couvrent le fond de la scène. Leurs mouvements engendrent un jeu d'apparitions et de disparitions. Une sorte de danse contemporaine chargée de mouvements brutaux et accélérés dégage beaucoup de tensions.

Une famille divisée, en colère plongée dans les conflits, se trouve dans des espaces confondus. Au départ, le silence total nous incite à contempler les cadences des mouvements lents, particuliers dans leur style et dans les rythmes au ralenti qui s'accélèrent au fur et à mesure.

Dans le texte, Jaibi fait usage de mots grossiers, hybrides, qui se bousculent et choquent quelque part le spectateur. Mais cet usage traduit une colère qui réside dans l'esprit et le corps du personnage.

Entre les tableaux de *Jounoun*, nous remarquons que Jaibi glisse à chaque fois dans une ambiance noire opaque mettant en suspension l'action dramatique avant de transformer le dispositif scénographique par le biais de l'éclairage.

La lumière assure une certaine dramaturgie spatiale en l'absence de parole. Elle induit les effets de relais, de montage entre les tableaux et les situations, à chaque disparition de l'image scénique. Elle assure le retour aux situations, atténuée ou accentuée les tensions lors des moments de vérité. La lumière annonce la fin et le début d'une nouvelle image, indique le passage d'un lieu à un autre sans avoir recours au dispositif décoratif. Elle anticipe, avec l'encadrement, la clôture de l'espace et la rend plus large parfois, pour affirmer la discontinuité visuelle des tableaux. L'éclairage est l'un des éléments principaux de la mise en image de la pièce.

La pièce est discontinue dans l'espace et le temps, sans ordre précis entre les tableaux. La logique est annulée dans l'histoire représentée. La représentation des situations s'effectue à travers des tableaux qui frôlent parfois l'abstraction.

Le rythme des actions associé à l'effet de l'éclairage ainsi qu'à la musique souligne la discontinuité de l'histoire, n'assure pas la linéarité de la narration. Ils interviennent pour affirmer et exciter les situations ainsi que le passage d'un lieu à un autre. Les rythmes des actions conjugués avec les effets de lumière sont l'ultime moyen de nous faire remonter le temps et de nous faire revenir à l'instant de la narration.

Les rythmes et les effets d'éclairage assurent les transitions plastiques dans les tableaux de *Jounoun*. Ils retiennent notre regard à chaque tableau grâce à la discontinuité de l'espace et du temps, ce qui permet au metteur en scène de produire comme un effet de montage cinématographique. À la fin de chaque tableau, il y a une diminution de l'intensité lumineuse avant la disparition de l'image dans le noir.

L'image scénique, dans ce tableau chorégraphique, porte en elle une dimension esthétique qui rompt avec la sublimation. Autrement-dit, malgré l'absence de la narration et l'enchaînement des mouvements, on observe une certaine faculté créatrice qui foisonne entre l'effet de l'air musical, l'ambiance spatiale et les mouvements abstraits de la chorégraphie, provoquant une sorte de complicité qui dirige le regard des spectateurs vers les mouvements des comédiens. S'ajoute à cela une lumière pâle, habillant un espace de jeu qui évoque la brutalité d'un quotidien, associée aux gestes stylisés des corps et des voix qui murmurent et gémissent.

Il est évident que Jaibi a travaillé la dramaturgie de la maladie de Noun, mais le corps figé, à la fois présent et absent, dans une posture immobile, nous « parle » sans cesse de la maladie. Les images mentales qui figurent le vécu, le quotidien douloureux du malade, sont racontées, mais elles deviennent, par moment, visuelles dans les actions et les réactions de Noun, comme captées par des « flashes », des bribes d'images qui tourmentent son cerveau. Une sorte de confrontation entre des images mentales et scéniques, racontées et jouées partiellement amplifie la tension et la colère du malade, révolté contre une société insouciance.

Le microphone n'est pas uniquement un accessoire utilisé par certains personnages dans la plupart des tableaux pour amplifier les voix. Il a une fonction importante dans la pièce. Cependant, s'agit-il d'une mise à distance ? il s'agit d'un moyen pour nous communiquer les pensées révoltées chez certains personnages dont le malade, la psychiatre et la maman de Noun. Hormis la dimension du dévoilement des vérités cachées, le microphone figure aussi le message principal de la pièce. Lorsque l'action passe dans le microphone, c'est pour signaler qu'il n'est plus en dialogue avec les autres, mais qu'il exprime les pensées, la voix intérieure des personnages. En résultat, nous avons une véritable dichotomie entre ce que disent les personnages et leurs pensées, leurs images pensées, qui divulguent le caché et le non-dit.

Nous sommes face à une réalité profonde qui tente de distinguer le malade psychiatrique de l'homme spectateur, passif. Jaibi accuse-t-il indirectement le membre qui refuse de communiquer avec l'autre ? Jaibi lance-t-il un cri contre

une société plongée dans l'amnésie générale, contre l'ignorance de l'autre, dans sa manière la plus anonyme et la plus discrète possible, participant à la destruction de ce dernier en refusant de communiquer avec lui ?

Le corps chez Jaibi est traité comme une matière plastique qui s'agite, se modifie et se transforme. Dans *Jounoun*, il est exposé dans tous ses états, même en situation chaotique. Il se présente et se représente en mouvement, paniqué, troublé, essoufflé, dansant et luttant, etc.

La comédienne : On ne peut, désinvolte, ignorant, plonger dans les mots, car les cœurs des vivants sont souvent un tombeau pour les mots... Les travestissant, les occultant, mais où sont donc les mots ? Alors, dis à celui qui hésite, balbutie, étranglé par la crainte des mots lèvres béantes, tu es assoiffé, privé de mots. Appels inquiets, muets, tu es orphelin de mots. Trêve de silence, d'absence, vas- y, ose quelques mots ! Dis, crie, gémis, souffre et meurs dans les mots¹⁵⁸

C'est sur ce texte, récité en langue arabe par une voix féminine, celle de la psychiatre debout côté cour, s'annonce un nouveau tableau. Noun se trouve près de premier personnage, debout devant le microphone. Le texte est un ensemble de vers poétiques, hybrides, dont le sens rejoint les pensées frustrées de Noun, son combat contre sa maladie, son refus d'immerger dans une situation psychologique dont l'origine est sa parole bafouée.



Capture d'écran 5 *Jounoun*

¹⁵⁸ Extrait du texte scénique.

Nous retrouvons tous les personnages de la pièce dans ce tableau, réunis dans une chorographie, une danse, un jeu entre corps et chaises. Les corps en action, dansent, se bousculent, se déchainent contre les chaises, les déplacent et les remplacent.

Des paroles, des gémissements, un bruit s'ajoute à un espace qui se transforme progressivement. Le rideau noir, en fond de scène, tombe simultanément avec le décline progressif de la lumière, faisant une nouvelle épure de l'image scénique.

Le dispositif scénique s'élargit en profondeur avec la disparition du rideau noir. Ce dernier, « couché » par terre, nous montre la deuxième face de couleur rouge, traçant une ligne sur la scène qui sépare l'espace en deux plans. Au premier plan, sous un faible éclairage, se trouvent la psychiatre et son patient, debout, l'un à côté de l'autre parlant dans microphone.

Les monologues enchainent les questions et les réponses. Noun et la psychiatre parlent d'un ton précipité, indifférents l'un à l'égard de l'autre.

Entre temps, les corps continuent leur danse abstraite sous forme d'actions aléatoires avec les chaises. Au second plan, se trouvent des chaises vides. L'espace se transforme, tombe dans le chaos ; les projecteurs s'éteignent progressivement, plongeant la scène dans une obscurité totale. En effet et de nouveau, la vision du spectateur est renvoyée à une obscurité opaque.

2-Le formalisme dans Corps otages, Khamoun

Corps otages, Khamoun, est réalisé par la compagnie théâtrale Familia Production, travaillant dans un théâtre d'engagement. La pièce est mise en scène par Jaibi avec l'assistance de Sami Nasri. Le texte est rédigé par Jalila Baccar en dialecte tunisien. La conception et la réalisation des costumes et de la scénographie sont effectuées par Kais Rostom le metteur en scène Jaibi et les comédiens Yvan Labasse, Jalila Baccar, Fatma Ben Saiden, Jamel Maddani , Moez Mrabet, Besma El Euch, Lobna Mlika Tabboubi, Riadh Hamdi, Intidhar Mejri, Khaled Bouzid, Hosni Akremi..

Cette pièce a connu un parcours particulier, car, dès sa naissance, elle a fait l'objet de censure de la part de la Commission d'orientation théâtrale du Ministère de la Culture Tunisien. L'interdiction de sa représentation a occasionné plusieurs débats autour de certains sujets « délicats » à l'époque où les libertés d'expression étaient bafouées et des sujets interdits, allant des noms historiques, des références des combats et à des luttes, jusqu'à la question du voile porté par la femme, en passant par le sujet de l'intégrisme.

En conséquence, *Corps otages* ne s'est donné à voir sur le sol tunisien qu'un an après sa première représentation en France, en première mondiale au théâtre de l'Odéon à Paris en 2006, puis au Théâtre National de Bordeaux-Aquitaine, à Bonlieu, à Annecy, à la Comédie de Valence, sur la scène nationale du Petit Quevilly, au théâtre de l'Agora d'Evry.

Dans le théâtre politique, épique ou encore de narration, Jaïbi n'hésite pas à mettre le spectateur tunisien face à des débats, généralement tabous dans la société tunisienne, dans le but de l'impliquer.

Comme son nom l'indique, *Corps otages*, à savoir des corps prisonniers, était à l'origine un hommage aux militants de la gauche tunisienne, dont le rêve utopique était de construire un pays pluriel et démocratique, sous le premier mandat de Bourguiba. Malheureusement, ce rêve meurt peu à peu devant une indifférence générale, malgré le perpétuel combat.

Khamsoun (cinquante) est le sous-titre de *Corps otages*, indique qu'en 2006, c'était le cinquantième anniversaire de l'indépendance de la Tunisie. Jaïbi voulait par cette appellation, mettre le spectateur face aux contradictions qui plongent le pays vers une sorte d'amnésie.

Khamsoun est considéré comme un théâtre documentaire et d'évocation dans lequel Jaïbi parle non seulement de la gauche, otage de ses pensées et de son corps, dans l'histoire du premier régime et du deuxième régime, mais aussi de la torture, de l'oppression, de la répression des idées de la gauche qui paye cher ses rêves. De même il nous fait part de la naissance de l'intégrisme, conséquence inévitable de cette répression.

En effet, *Corps otages* raconte le retour d'une jeune étudiante en Tunisie, après ses études en France. Cette jeune fille dont les parents sont des militants de gauche, était marxiste révolutionnaire, elle est devenue islamiste à tendance extrémiste pendant son séjour en France. Elle se retrouve dès son retour en Tunisie, impliquée dans le suicide mystérieux de son amie, jeune enseignante qui s'est fait exploser vendredi 11 novembre 2005 dans la cour de son lycée.

En abordant la question de la montée de l'islamisme, ainsi que le sujet du dispositif antiterroriste placé par le régime autoritaire, la pièce est une sorte d'éveil pour le spectateur tunisien face au désarroi dans lequel est plongé le pays. Le spectateur se trouve devant différentes situations ambiguës et des sujets contradictoires. Il est forcément surpris, voire choqué, devant les points de vue et les confrontations entre les démocrates, les marxistes et les islamistes. La perception du spectateur est tourmentée entre un ordre politique et un ordre religieux.

Khamsoun montre aussi que l'intégrisme est le résultat inévitable d'une action simultanée d'un pouvoir autoritaire, privant la liberté de pensée, ainsi que d'une conjoncture internationale impliquée dans l'aboutissement de ce dangereux résultat.

2-1 Le cadrage de Rothko

L'esthétique scénique des tableaux de *Corps otages* est prisonnière dans un jeu d'ombre et de lumière, produisant des images d'une même palette nébuleuse. Tous ces tableaux scéniques se jouent dans une aire de jeu, une forme carrée, entourée d'un cadre rectangulaire.

Dans le premier tableau, nous percevons cinq silhouettes féminines, pieds nus, debout dans le carré, enfermées dans des burkas, noires et beiges qui les couvrent entièrement. Les personnages effectuent des pas cadencés au même rythme, associés à des mouvements lents tout en se dévoilant le visage simultanément. Elles effectuent une sorte de danse contemporaine, dans laquelle

elles adaptent un style de gestuelle faisant référence aux ablutions, qui se pratiquent avant la prière.

Dès le premier tableau nous apercevons une superficie rouge en perspective, imprégnée sur le plancher, limitée par un cadre rectangulaire de couleur claire. Celui-ci semble être placé sur une base noire à laquelle serait ajoutée la deuxième forme de couleur rouge. Cela donne à ce rectangle à une impression de rouge sombre et intense, mais la couleur reste homogène avec le beige au fond de la scène et l'éclairage. En fait, ce cadrage change d'un tableau à l'autre, cependant la forme carrée, en perspective, est omniprésente dans tous les tableaux.



Capture d'écran 1 *Khamsoun*

Un rectangle encadrant une surface carrée, connote plusieurs concepts plastiques dont le cadre et la perspective, notamment la notion du contenant et du contenu. En revanche, le cadrage proposé dans le rectangle de couleur beige, au fond, est délimité par ses bords ce qui les rend flous et donne l'impression d'une certaine profondeur.

Le décor est éliminé de l'espace scénique de *Corps otages*. L'espace non figuratif dégage une émotion plastique qui nous laisse entrevoir les autres détails tels que les mouvements, les changements de lumière et les actions.

Le spectateur se retrouve face à une lueur qui ressemble à l'ambiance de *Jounoun*, celle d'un espace large qui s'inscrit dans le vide et dont la noirceur couvre le fond de la scène, contrastant avec le plancher monochrome, seule zone éclairée tout au long du spectacle. Le metteur en scène neutralise le fond de la

scène en laissant la place à une esthétique abstraite à caractère géométrique sur le plancher. C'est là où réside toute la recherche esthétique de *Corps otages* que nous aborderons dans notre lecture analytique.

L'éclairage est le seul médium *responsable* du changement esthétique dans la pièce. Il est la source de la gamme chromatique qui produit différentes nuances entre clair et foncé.

Il est employé pour travailler la dramaturgie de la pièce mais aussi pour tracer les lignes et les cadres qui cernent l'aire de jeu du comédien. Il réserve aussi la nature esthétique élémentaire des images scéniques qui fait référence au Formalisme.



Capture d'écran 2, *Khamsoun* (espace Rothko)

La nature brumeuse des surfaces colorées de l'aire de jeu ainsi que celle de la lumière évoquent les surfaces du peintre Mark Rothko¹⁵⁹.

¹⁵⁹ Marcus Rothkowitz est né en 1903 en Russie. Il émigre très jeune aux États-Unis avec sa famille à cause de la pression politique et économique qui pèse sur les juifs. Il prendra, après avoir obtenu la nationalité américaine, le nom de Mark Rothko. Élève brillant, il est très préoccupé par son développement personnel et passe beaucoup de temps à lire et à écouter de la musique, mais il quitte l'université de Yale sans diplôme. Son choix pour la peinture a quelque chose d'inattendu, sa grande culture aurait pu l'entraîner dans des voies bien différentes, d'autant plus qu'il ne semblait pas avoir de talent inné pour cet art. Il dira « je suis devenu peintre parce que je voulais amener la peinture au même niveau d'expressivité poignante que celui de la musique et de la poésie. » Rothko est méticuleux, secret, réflexif, il prend au sérieux son geste de peintre. Le développement de son œuvre sera à son image. Après une période réaliste et une autre surréaliste, il atteint sa maturité dans l'abstraction marquée par la puissance émotionnelle et la constance de ses grandes formes-couleurs. Rothko parviendra à



Tableau 16 **Mark Rothko, *The Last Series*, 2009.**

Ces surfaces de Rothko présentent généralement à la verticale, deux rectangles de couleurs différentes dont un, rouge, domine par sa taille ou sa couleur. Nous devons aussi noter que la couleur dominante, intense, dans ses tableaux, est toujours homogène avec la couleur de base de la toile. Rothko a tendance à employer une dualité entre la couleur claire et une autre plus sombre, tel le bordeaux. Cette dualité entre deux couleurs vise à mettre le regardeur dans une certaine sérénité.

Ajoutons que la superposition des formes colorées chez Rothko, donne toujours cet effet de trouble chez le spectateur, car il existe, dans ses toiles, cette force d'attraction entre les deux formes, sorte d'aimant qui les attire l'une l'autre. Cette attraction donne l'impression au spectateur de pénétrer dans la toile, de devenir partie intégrante de l'œuvre. De plus, la nature du cadrage de la base de la toile, chez Rothko, invoque toujours des bords flous, dus à une absence de limites.

Nous retrouvons ces mêmes effets plastiques dans l'image scénique de *Corps otages*. L'effet de flou incorporé dans les bords beiges qui entourent le carré accentue la pénétration de la couleur rouge. Nous pouvons distinguer une couleur qui aurait servi de fond à l'autre. La forme rouge en perspective a les bords plus définis, plus sombres par rapport à son centre, ce qui donne un relief au rouge.

proposer au spectateur « une expérience totale » en lui offrant une véritable surface de méditation capable de l'atteindre au plus profond. Il se suicidera dans son atelier à New York en 1970.

L'aire de jeu semble être définie par les deux formes géométriques, les deux rectangles, issus de la couleur et de l'éclairage qui donnent une impression de « mise en abyme », une sorte de dualité et de nuance de rouge foncé aux contours de la couleur beige. Une dualité comme dans les toiles de Rothko, attire le regard du spectateur pour l'incorporer entre deux émotions, le danger et le calme. La partie provoquant le danger, voire l'hystérie, est sans doute celle qui occupe la grande surface, de couleur sombre et alarmante, tandis que la surface claire figure étroite. Ceci rejoint, à évidence, le sujet évoqué dans *Corps otages*.

Il semble que Jaïbi s'adresse au réflexe visuel du spectateur pour lui faire part de la situation politique critique qui règne dans le pays et qui, par conséquent, induit de l'obscurité.



Capture d'écran 3 *Khamsoun*

Pour la mise en image de *Corps otages*, Jaïbi a eu recours aux caractéristiques de l'expressionnisme chez Rothko et à sa technique employée dans ses toiles. Ce recours renvoie à l'abstraction plastique recherchée dans l'esthétique scénique et reflète aussi un message visuel pour éveiller le spectateur devant la situation politique du pays.

Dans le deuxième tableau, l'image scénique devient de plus en plus sombre. En effet, les deux couleurs qu'on voyait sur le plancher s'enfoncent dans un fond presque noir, laissant apparaître des carrés distants, tracés par l'éclairage, et où se trouvent deux femmes habillées de noir, assises sur une chaise, l'une étant de

profil et l'autre en face du public. Un autre personnage se trouve en dehors du champ lumineux.

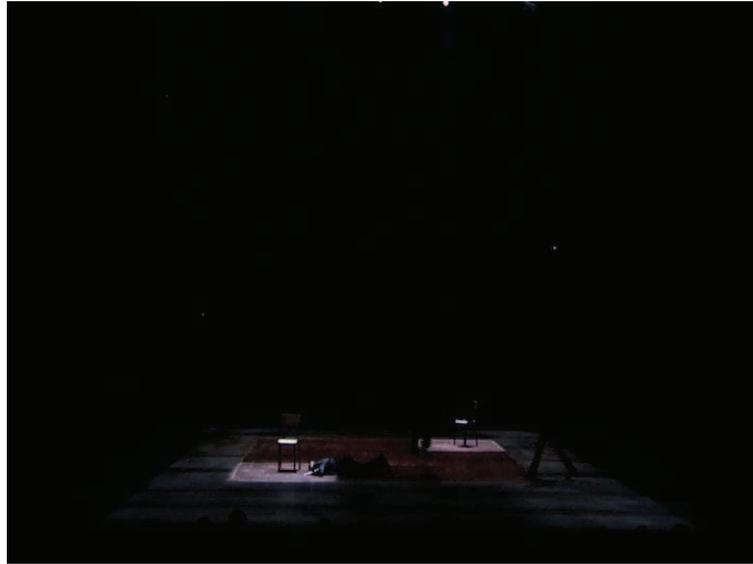
Cette conception lumineuse du second tableau s'enfonce dans un ton sombre unifié avec le fond de la scène, offrant une nouvelle perception au spectateur, une image perturbatrice par son ambiance imprégnée d'une tension due aux agitations des deux femmes qui semblent être mises en examen et sous la menace et la torture d'un policier.

Un dialogue acharné de questions et de réponses dominé par des expressions grossières et violentes employées par le commissaire est entamé. Le texte récité révèle, avec une part d'humour, les paradoxes d'une société sous un régime autoritaire.

Dès son retour de France, Amal, suspectée d'être impliquée dans l'attentat commis dans un lycée, se fait arrêter à l'aéroport, avec d'autres filles de son entourage, pratiquantes et voilées, toutes sont mis en examen, elles sont interrogées et torturées pendant une semaine avant d'être relâchées.

Le spectateur se retrouve face à une situation où se déroulent les abus et les tortures et qui représentent, généralement, en Tunisie, une menace pour ceux qui tentent de franchir le pas en pratiquant certaines libertés d'expression et surtout de croyances. Jaibi met en scène une image, une situation violente que bien souvent, craint le citoyen tunisien. Son objectif est sûrement d'intégrer le spectateur tunisien dans le sujet évoqué et l'inviter dans une ambiance de tensions. Ceci est suggéré par le biais de la composition de l'image visuelle et du degré d'opacité contrastant avec la lumière qui encercle les deux jeunes femmes. Le jeu des acteurs dégage une force inouïe grâce à une gestuelle et des mouvements méticuleux reflétant des émotions qui communiquent beaucoup d'énergie.

2-2-Du minimalisme



Capture d'écran 4 *Khamsoun*

Nous remarquons que l'évolution esthétique de l'image scénique de *Corps otages* se résume à une composition purement géométrique, évoquant la notion de l'emprisonnement du concept du « carré dans un carré » qui, dans son interprétation et son sens, fait le sujet et l'objet de la pièce.

Les corps des comédiens enfermés dans un cadrage limitent l'aire de jeu de chacun. La composition abstraite de la scène est soutenue par le jeu entre les parties lumineuses, ainsi que par la dégradation des tons d'éclairage entre les surfaces, qui font vibrer la « matière » éclairée. Le metteur en scène fait de son esthétique scénique une mise en relation entre les éléments géométriques des lignes recherchées grâce au pouvoir de la lumière.

Le carré, l'une des formes géométriques anti-dynamiques, reflète un langage visuel symbolique. Il signifie l'arrêt, les limites, et implique une idée de stagnation. Dans la tradition de l'islam, le carré occupe une place significative et symbolique. Il est significatif de plusieurs lieux sacrés tels que la Kaaba à la Mecque, lieu de pèlerinage, ainsi que les mausolées¹⁶⁰. Ceci nous incite à penser que Jaibi remonte à l'identité d'une société dans laquelle se trouvent des limites.

Son objectif est d'abord d'intégrer le sujet de la pièce dans la perception esthétique de l'espace tout en utilisant l'encadrement lumineux qui trace la composition de l'image scénique. D'un tableau à un autre, nous nous retrouvons devant une répétition de la même forme carrée en perspective (perçue comme un rectangle).

Le degré d'opacité et de transparence change d'un tableau à l'autre grâce à une dégradation de la lumière que nous pouvons voir comme une unité de tons, reflétant un même univers mystérieux. En effet, ici, c'est le spectateur qui devient objet de sensation et d'expériences illusoires, face à plusieurs paradoxes évoqués, appuyés par une atmosphère de clair-obscur et de tensions.



Capture d'écran 5 *Khamsoun*

¹⁶⁰ Jean CHEVALIER, Alain GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles, Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes figures, couleurs, nombres*, Robert Laffont/Jupiter, 2002, p.168.

D'autre part, nous pouvons constater que Jaibi emploie un langage minimaliste dans sa mise en image. Il a accordé à la lumière, seul médium visuel pour créer de l'espace, toute la plasticité et une certaine valeur esthétique. Ses images divisées en surfaces claires et blanches, ainsi que l'agrandissement ou la réduction des surfaces encadrant les personnages, dotent les tableaux d'un langage particulier. L'encadrement et l'obscurité constituent le langage employé qui refuse toute décoration et toute figuration, ce qui reflète l'aspect tragique recherché par le metteur en scène.

Schéma formel de l'évolution de l'éclairage



Tableau 1



Tableau 2

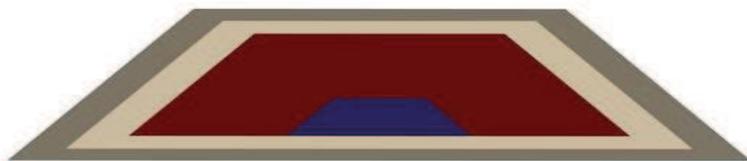


Tableau 3



Tableau 4



au 5

Tableau 5



Tableau 6



Tableau 7

Quand Jaibi nous parle de quête identitaire et de situation politique autoritaire, dont l'actualité est alarmante, il nous met face à une image dématérialisée. C'est dans une composition de lignes entourant des surfaces planes où se rejoignent des mouvements abstraits, tracés par des acteurs, que Jaibi travaille son image.

La simplicité et la purification des formes révèlent la structure principale de la composition esthétique dans tous les tableaux de *Corps otages*. Mais, l'intensité des mouvements ne s'attarde pas uniquement sur l'action des comédiens, elle est aussi présente et significative dans les formes tracées qui sont en perpétuel mouvement.

Les surfaces carrées qui se multiplient dans une autre de la même nature évoquent une sorte de repli sur soi, une quête personnelle et générale qui se répand dans une société qui est, elle aussi, à la recherche d'une identité.

Selon notre lecture plastique des compositions des tableaux, nous pouvons conclure que la stylistique esthétique de Jaibi examine certaines références plastiques, que ce soit des mouvements artistiques ou des peintres ayant marqué l'art abstrait.

Jaibi pousse son espace vers une géométrisation simple. Loin d'employer une esthétique illusoire, l'art minimal semble inspirer Jaibi. Dans un espace vide, il nous propose LA répétition d'une série de combinaisons d'une seule forme élémentaire, variable et modifiable grâce à l'éclairage.

L'intégralité de l'œuvre de *Corps otages* est porteuse de sens et d'expressions divers, dénonçant un comportement à double portée, psychique et physique, face à une réalité menaçante et qui risque de tomber dans le chaos de l'islamisme.

L'image scénique, chez Jaibi, est le fondement de la représentation de l'espace et de sa lecture.

Conclusion partielle

Les œuvres analysées dans cette partie, malgré la différence de leurs auteurs, interrogent esthétiquement les caractéristiques particulières du noir, ainsi que l'étendue de ses significations, de l'assombrissement de l'espace à sa dissolution, de l'abstraction des images scéniques à des profondes considérations, parfois métaphysiques.

Nous pouvons affirmer que les metteurs en scène, Jaibi et Ouerghi, abordent leurs images scéniques sur un principe esthétique visuel, qui se base sur le non figuratif, montrant finalement le « non vu », le non représenté, afin de transformer le regard du spectateur et l'inciter à réfléchir sur ce qu'il voit.

Nous avons compris que la représentation dans un espace obscur, presque vide est finalement pluridisciplinaire dans sa réception, permettant au spectateur « de saisir » plusieurs types d'espaces, plusieurs espaces « imaginaires » à partir d'un support visuel noir, vide.

Quand Ouerghi refuse les crimes des guerres en les dénonçant, à partir d'un espace presque vide, chaotique, qui unit tous les paradoxes possibles, l'amour et la vie, le ridicule et le tragique, par exemple, le lieu devient texte et prétexte pour faire dialoguer l'imaginaire du spectateur. Tout en notant qu'Ouerghi a fait appel à un plasticien, Chebil, dans *Tragédie des coqs*, nous remarquons que l'espace vide, inscrit dans la noirceur, sert au metteur en scène en tant que fond, support d'images allégoriques, tranchantes, construites principalement de formes et de lumières ajoutées au récit. Les deux œuvres, véritables tragédies, ont lieu dans un espace non figuratif, détruit, saccagé. Le metteur en scène, toujours engagé sur le même thème, emploie des concepts plastiques issus principalement du champ lexical des deux notions « destruction » et « reconstruction ». Ces deux concepts sont traduits par plusieurs effets sensoriels et visuels avec des rythmes violents et rapides, associés à un support visuel non illusionniste, faisant toutefois référence au pont de Mostar.

L'image scénique des œuvres analysées du Théâtre de la terre est généralement dominée par une atmosphère de clair-obscur, dans un espace

presque nu, par une ambiance remplie de bruits de missiles, tout comme les corps des comédiens excités redessinent l'espace et le figurent à travers le récit. Seul le récit du comédien, à travers ses expressions poétiques, nous fait voyager entre un présent douloureux et un passé étincelant. Il nous fait vibrer et nous emporte par sa violence et son ardeur.

Les procédés plastiques évoqués dans chacune des deux pièces, ajoutés au récit des comédiens, font de l'espace scénique un espace métamorphique. L'espace, véritable lieu de dépassement de la situation tragique vise à créer, à travers le récit lyrique, un « refuge » imaginaire thérapeutique.

L'éclairage est le seul procédé plastique permettant la « modification » de la perception de l'image scénique. Il bascule l'image dans un monde bleuâtre, kleinien, où jaillit une lumière rouge, couleur de la cruauté, mélangée à une superposition de couleurs jaune et brune, couleurs de la terre. En effet, l'univers visuel, dans l'image de Ouerghi, est très sombre et tourmenté, comparable à celui de la guerre et des champs de bataille.

Dans *Tragédie des coqs*, le mouvement du corps du comédien est un médium, élément plastique, structure fixe de la composition de l'image scénique. Le corps, figé, forme une structure triangulaire qui attribue à l'image scénique une sorte de stabilité. Cela n'empêche pas de transmettre au spectateur une grande énergie qui se dégage du corps des comédiens, porteur de souffrances et tiraillé entre la vie et mort. L'image scénique de la pièce est chargée d'émotions.

L'apport esthétique de la lumière verte, rouge et ocre ajouté au texte récité, appuie l'image mentale, libère la situation et inscrit une nouvelle image, l'image rêvée et fantasmée. L'espace de *Tragédie des coqs* se métamorphose en un espace reconstruit au passé étincelant grâce à l'image rêvée. Cette transformation représente le dénouement dramatique de la situation compliquée, en installant l'effet de la beauté, de la justice et du bonheur tout en « reconstruisant » l'espace, le Pont des amoureux dans sa meilleure image. L'image fantasmée est un instrument de soulagement et de protection, libérant les corps et l'image scénique, et créant un espace vertigineux, surréaliste.

L'image scénique, chez Ouerghi, nous contemple, nous parle, envahit notre perception réelle, se confond avec l'imaginaire du spectateur. Cependant, dans *Sabots des épis*, le même motif (le refus de la guerre) n'est traité et représenté, ni de la même manière ni avec les mêmes procédés plastiques.

Dans un espace abstrait, le dispositif scénique est mobile, où sont transgressées les limites spatiales qui enferment des comédiens, tous réunis sous le toit d'un théâtre irakien bombardé, risquant de tomber d'un l'instant à l'autre. L'esthétique scénique de *Sabots des épis*, chargée de plasticité, baigne dans une image dominée par une ambiance blanchâtre et bleuâtre qui se rapproche de l'aspect de l'image cinématographique.

Le spectateur se trouve condamné à partager la situation tragique que vivent les comédiens, traduite par des tableaux ludiques, épurés. La représentation se compose d'un ensemble de fils suspendus, apparaissant comme un axe qui se prolonge avec le regard du spectateur et qui tombe progressivement vers le bas, sur la plateforme du jeu. Cette dernière représente un bas-relief composé de formes géométriques adjacentes et lumineuses.

Les positions des silhouettes des comédiens piégés qui s'ajoutent à la rencontre progressive des formes géométriques avec l'axe de la machine, dessinent une série d'images dont l'encadrement se découpe progressivement. Un étirement sensible des proportions est réalisé par l'effet de la lumière, rendant ainsi la scène, ludique, et recadrant les silhouettes des acteurs. Le traitement de la lumière transforme non seulement la perception de l'espace mais aussi celle des corps des comédiens. Il sculpte leurs silhouettes en les transformant en objets, en statuettes immobiles figées. La lumière écrase des fois l'espace en ne laissant apparaître que des lignes, des contours, des visages et en leur faisant subir l'effet du zoom.

Pour le tempo des images, l'organisation de l'espace se transforme à vitesse très lente, quasiment inaperçue, grâce à l'effet de l'éclairage très précis, sorte de contradiction entre la progression de l'image et la complexité de la situation dans laquelle se trouvent les comédiens.

Dans *Corps otages* et *Jounoun*, Jaibi interroge l'expression de l'art moderne, celle du minimalisme qui hante ses images scéniques. D'ailleurs, si l'on compare l'esthétique de ses œuvres à ses débuts, nous remarquons que la plasticité de l'image scénique chez Jaibi a beaucoup évolué.

Dans ses deux pièces nous notons l'ouverture sur l'esthétique contemporaine d'autres metteurs en scène comme Robert Wilson, ainsi que l'ouverture et la maîtrise de ses procédés de certains courants artistiques, qui dégagent beaucoup de plasticité.

Le recours à la plasticité kleinienne, croisée avec l'approche esthétique wilsonienne fait de l'image de Jaibi un sujet qui parle de lui-même. Le tableau scénique, vidé, se dilate et se transforme dans la pensée du spectateur.

Jaibi, passionné par l'image, nous transmet ses messages et ses réflexions à travers un support visuel scénique composé de rapports entre ses éléments constructeurs dont le fond est toujours dénudé. Son espace scénique est perçu comme un ensemble de composants qui dialoguent entre eux, composants qui malgré leurs paradoxes, sont toujours en relation dialectique entre eux. Le spectateur se trouve en train d'observer curieusement les rapports entre corps-acteurs et objets, entre les valeurs de clair-obscur et les couleurs, entre les formes et les lignes, les surfaces et les profondeurs. La structure des images de Jaibi est toujours stable et épurée, seule responsable de la création de l'espace.

Les images qu'il compose nous renvoient à l'abstraction d'une surface plastique, d'une esquisse de recherche de lignes simplifiées, exactement comme dans l'image wilsonienne qui « s'élabore avant tout pour le regard¹⁶¹ ».

Dans ses deux œuvres, nous nous retrouvons par moment, devant des images sans voix qui nous parlent et nous confient le non-dit, nous font écouter les étrangetés cachées d'une réalité pleine de contradictions.

Le fond de la scène *Jounoun* est un support plastique, monumental, où sont installées des organisations spatiales abstraites, dominées par des contrastes d'ombres et de lumières, en rapport avec une présence de corps en mouvement.

¹⁶¹ Frédéric MAURIN, *Robert Wilson, op.cit.*, p.45.

Le résultat de cette association constitue un ensemble d'images qui refusent l'illusion ou l'illustration.

L'image de *Jounoun*, dont le sujet se réfère à une actualité et à une réalité, annule la logique représentative et génère une tentative d'interprétations. Elle rend visible une souffrance cachée et une pensée refoulée avec une gestuelle stylisée et une mimésis de corps dans tous leurs états, mise en valeur par des faisceaux de lumière, qui creusent les expressions et approfondissent l'encadrement spatial.

Dans *Corps otages*, la scène repose dans le vide, le noir, en même temps, elle reflète la recherche de plusieurs références plastiques ce qui nous conduit à lire l'espace scénique comme un support purement plastique. Les images scéniques qui défilent sont des compositions basées sur une seule structure, fondée principalement sur un jeu de formes carrées, en perspectives, situées sur le plancher et en perpétuel mouvement. Les formes se croisent, se superposent, se juxtaposent et transforment la perception de l'image, lieu des acteurs-otages. Les mouvements transcendants des formes qui creusent le plancher, suivent les mêmes rythmes que la situation en évolution. C'est un jeu de formes associées à des compositions de lignes, mises en valeur par un éclairage de couleurs dégradées.

Les formes se dilatent, se libèrent et s'élargissent en présence des corps en mouvement, traçant des tableaux de danse, de chorégraphie abstraite. En revanche, elles deviennent très étroites, se serrent et se confondent entre elles lorsqu'il s'agit de moments de vérité, d'un face-à-face.

Les tableaux scéniques de Jaibi transposent une harmonie visuelle, unique dans son genre en Tunisie. Ils se distinguent par la pureté de leurs images, de leur abstraction formelle simplifiée mais s'adressant au regard pour stimuler l'imaginaire.

Des images sont épurées dans leurs formes mais restent complexes dans leur fond, au profit des sujets traités.

Certes de nouveaux défis et de nouvelles métamorphoses de la scène bouleversent la lecture plastique de l'image scénique mais, en même temps, ces

nouvelles tendances dégagent une mise en jeu et d'autres dimensions de perception chez le spectateur.

Cette influence palpable, dans nos analyses, nous renvoie à faire des rapprochements esthétiques avec les scènes de certains contemporains tels que Claude Régy, dont l'espace se situe entre deux mondes, un monde obscur dans lequel contrastent beaucoup de paradoxes et l'autre lumineux, frôlant le monde de rêveries et de méditation.

Le rapprochement est remarquable aussi au niveau du travail introspectif du comédien qui consiste en une guerre menée contre soi-même. Le corps-acteur met en « image » un corps semblable ou nôtre, mais particulier, transportant des troubles que nous pouvons tous connaître mais qui sont refoulés.

QUATRIÈME PARTIE
SYMBIOSE DES NOUVELLES TECHNOLOGIES
SUR LA SCÈNE TUNISIENNE CONTEMPORAINE

QUATRIÈME PARTIE-SYMBIOSE DES NOUVELLES TECHNOLOGIES SUR LA SCÈNE TUNISIENNE CONTEMPORAINE

Présentation

Les notions de l'espace, la mémoire, le corps, sont autant d'éléments complices composant la scène. Chaque élément demeure un jeu à part dans la mise en scène. Tadeusz Kantor, Craig et Appia sont les maîtres de la modernisation de l'espace scénique, comme tous les metteurs en scène modernes et contemporains ; leur préoccupation demeure toujours la même : comment mettre en abyme les composants de la scène entre eux.

Si les pionniers de la mise en scène ont déployé des moyens chargés et imposants pour réussir l'illusion visuelle et représenter le réel d'une bataille, la cour d'un empereur ou un chancelier, par exemple, aujourd'hui, nous trouvons l'espace scénique abandonné par les soldats, laissant des traces de combats. Nous pouvons par fois nous retrouver devant un espace vide, un espace résumé par les comédiens dans leurs monologues. Plus encore, le théâtre, dont le fondement a été longtemps défini par le texte et le jeu d'acteur, trouve dans les dispositifs des nouvelles technologies et des potentialités plastiques, un élément transcripteur qui lui permet de dépasser ses propres frontières. Des limites franchies lui permettent de se retrouver dans un véritable espace formé par les technologies numériques.

Notons qu'au premiers tiers du XXe siècle, le théâtre connaît un grand développement et un croisement avec les autres arts, pour un théâtre de vision presque parallèle au cinéma¹⁶², pour se retrouver limité par des remises en question successives, dont la forme de la création, un espace représenté qui ressemble de plus en plus à celui de la performance. Vers les années 1970, le happening, les formes de théâtre de rue, les performances engendrent la transformation de l'espace scénique, sans doute, la transgression de la relation

¹⁶² « André Malraux parle de Jean Vilar », in *Le Point*, Paris 13 septembre 1972 propos recueillis par Françoise Verny.CF.B.Picon-Vallin, « La condition humaine au théâtre », in *les cahiers de la Comédie Française*, n°22, Paris P.OL, hiver 1997, pp. 5-15.

corps/scène, ainsi que le développement de la relation entre scène/salle et technique/scène. Ce développement a donc nourri profondément la mise en scène et ses éléments fondateurs.

La deuxième transformation est liée à l'arrivée des technologies nouvelles et aux nouveaux moyens de communication à la fin du XXe siècle. Le dispositif scénique, en tant que décor, n'a plus la même définition ni le même intérêt. Il se transforme, devient interactif, s'ouvre à tous et sur tous les médiums, notamment la nouvelle technologie. Ces nouveaux moyens rentrent même dans la conception de la création artistique, ce qui impose une nouvelle perspective de la relation corps/scène. L'espace scénique contemporain s'est renouvelé quant à son origine préalable, s'ouvrant sur tous les moyens d'expression d'aujourd'hui.

Inévitablement, la définition de l'espace scénique se transforme et ne s'arrête plus à l'espace esthétique composé par les décors. C'est toute la scène contenant le jeu théâtral qui détermine l'espace scénique. Ainsi, jeu d'acteur et espace esthétique sont, désormais, liés. L'espace scénique contemporain ne se limite plus aux signes esthétiques du décor, mais à la scène en tant que totale intervention de corps, matériels et immatériels.

La scène d'aujourd'hui est souvent vidée, "simplifiée", permettant une meilleure mise en valeur du jeu du corps vivant en relation avec tous les signes esthétiques qui existent dans l'espace scénique. Elle devient relativement mutilée, représentant un lieu où s'opèrent les métamorphoses du corps en relation avec l'univers scénique. De plus, dans la scène contemporaine, le corps-acteur se dédouble, se multiplie et se démultiplie. Il est même capable de s'absenter de la scène, ou d'être remplacé par une voix off, un mannequin, ou encore une image projetée. L'espace scénique d'aujourd'hui, soumis à tous les dispositifs de création, devient le lieu ultime où l'on peut assister à la destruction et à la reconstruction de l'image dans tous ses états. Plastiquement, les nouveaux aménagements font de l'espace scénique un espace ouvert à toutes sortes d'expérimentations étant le témoin de l'évolution de l'image substituée aux différents moyens technologiques. L'image numérique, vidéo ou tridimensionnelle et d'autres supports de la nouvelle technologie, s'accommodent au sein de l'espace scénique, sans oublier les avances

technologiques, informatiques ou les logiciels qui jouent un rôle déterminant dans l'intégration des arts des nouveaux médias sur scène.

A Telesymphony, Dialtones, spectacle de Golan Levin et ses collaborateurs, a été joué pour la première fois en 2001, au *Festival Ars Electronica* à Linz, en Autriche. Deux cents membres du public formaient un orchestre téléphonique, ayant enregistré leurs numéros de téléphone portable dans des kiosques de web installés sur le lieu du concert. Les artistes ont téléchargé des sonneries spécifiques conçues pour l'emplacement de chacun des spectateurs. Sur scène, ils faisaient fonctionner les appareils des spectateurs à des intervalles spécifiques grâce à un instrument logiciel. La composition était jouée par des sonneries accompagnées de projections synchronisées¹⁶³.

La numérisation, qui était au départ une des manières de créer des données à traiter, est devenue aujourd'hui identité, un rapport apportant un renouvellement relationnel qui fait appel à une nouvelle reconsidération du rapport corps / scène. En conséquence, les expériences artistiques se multiplient et les nouvelles technologies transforment l'identité du théâtre et ses rapports. On parle davantage de corps « numériques », « technologisés », de « corps outil », de « corps texte », de « corps réel/corps virtuel », de « corps avatar », etc.

Face aux nouveaux dispositifs scéniques contemporains, le corps vivant devient participant dans la fiction allouée aux nouveaux moyens technologiques déployés sur scène, une interférence des arts, entre l'art immémorial et les nouveaux procédés. Un déploiement de virtuosité artistique tel que la projection des vidéos, des corps numérisés, laisse générer, chez certains spectateurs, de nouvelles formes de lecture et de modalités de réception et de réflexion vis-à-vis des matériaux visités.

La numérisation du corps sur scène modifie, d'une certaine manière, le lieu théâtral en tant que lieu physique. Nous réfléchissons également sur le nouvel espace opéré, plus précisément sur le potentiel d'action induit par les technologies numériques dans l'espace représenté.

¹⁶³ Jana REENA, Mark TTRIBE, Groseinck UTA, *Art des nouveaux médias*, Taschen, Paris, p.58.

Les nouvelles technologies employées sur scène opèrent sûrement une nouvelle relation entre les spectateurs et la scène théâtrale. Cette relation peut se traduire en tant qu'élément médiateur culturel et moyen d'interaction. Ce fait est déterminé selon la position du spectateur qui devient parfois membre intervenant, actif dans le spectacle par ses gestes ou ses réactions. En effet, ces intégrations nouvelles sur scène ont introduit des changements qualitatifs dans la relation entre public et information visuelle. Dans cette même intention la sphère artistique invite davantage les créateurs à élargir le carrefour des mutations, des interactions et extensions. Dans cette optique, nous proposons d'étudier le déploiement esthétique des nouvelles technologies dans l'espace scénique chez certains metteurs en scène tunisiens, tout en cherchant à préciser les mutations produites sur la représentation/réception dans le "modèle" théâtral tunisien contemporain.

Dans cette partie, nous tenterons de déterminer la valeur ajoutée de l'utilisation des nouvelles technologies, en termes de création d'espace, d'ouverture à l'image scénique, vue et perçue par le spectateur. Nous nous interrogerons sur les implications conceptuelles et pratiques artistiques contemporaines tunisiennes, comme l'emploi des nouvelles technologies de l'information et de la communication sur la scène, en tant que décors ou "successeur" du corps vivant. Nous proposons deux analyses esthétiques de deux œuvres théâtrales tunisiennes dans lesquelles ces nouvelles données sont employées.

Le Fou du metteur en scène Toufik Jébali, directeur de la compagnie El-Teatro en 2001, ainsi que *Fil à poèmes -destins de femmes* de Hafedh Djedidi, dirigeant du Théâtre d'Amateurs en 2008, constitueront nos supports d'analyse. Celle-ci posera, d'une manière plus ou moins directe, la question de l'impact et de l'emploi des nouveaux dispositifs technologiques, relativement familiers au Tunisien, ainsi que le potentiel d'action de ces procédés dans l'espace représenté.

Dans ces deux œuvres scéniques, la vidéo où évoluent des comédiens vivants et numérisés devient un élément de l'espace scénique, elle l'éclate et le creuse, tout comme les supports sur lesquels sont projetées les vidéos. En effet, l'espace physique des deux pièces choisies est un espace modulable, nous proposant des "ouvertures" sur des ailleurs aussi différents que multiples. Notons que, pour l'analyse de ces deux œuvres, et pour mieux observer les médias

audiovisuels utilisés dans leur rapport à la mise en scène théâtrale et aux images scéniques, nous nous référerons aux questions proposées par Patrice Pavis dans son livre : *La mise en scène contemporaine*¹⁶⁴. Ces questions sont primordiales pour arriver à l'hypothèse du travail que cet auteur nomme "l'évaluation d'une communauté"¹⁶⁵.

L'emploi des nouveaux procédés n'est-il pas la proposition d'une nouvelle démarche esthétique, devant permettre au Tunisien de reconsidérer son rapport à la nouvelle technologie ? La scène tunisienne contemporaine trouve-t-elle dans la technologie nouvelle, son ultime outil pour redonner un nouvel aspect, un nouvel air à la création théâtrale ? Sommes-nous devant une tentative d'une recherche esthétique nouvelle pour s'inscrire dans la sphère mondiale de l'art de la scène contemporaine ? C'est sur genre de questions que notre étude portera ; nous réinterrogerons en outre, les nouveaux enjeux en rapport avec le fond et la forme, et tenterons tout au long de notre analyse, de savoir ce qu'apportent les technologies numériques à la scène tunisienne, et en particulier à la lecture esthétique de l'espace scénique tunisien.

¹⁶⁴ Patrice PAVIS, *La mise en scène contemporaine, Origines, tendances, perspectives*, Armand Colin, Paris, 2010, p.144

¹⁶⁵ Patrice PAVIS, *La mise en scène contemporaine, Origines, tendances, perspectives*, Armand Colin, Paris, 2010, p.148.

Chapitre I : Fausse présence et espace projeté dans *le Fou* de Toufik Jébali

Le Fou est une conception scénographique mise en scène par Taoufik Jébali. Elle est présentée à Tunis, en 2002, dans le local de la compagnie productrice El-Teatro avec le soutien du Ministère de la Culture Tunisien et l'ACCT-France.

Nous pensons qu'il est utile, pour notre analyse de rappeler qu'à cette époque, le monde vivait une période difficile, du fait des événements du 11 septembre, ayant transformé et troublé la vision de la société : le monde vivait un conflit. Les États-Unis et l'Europe sont rentrés de plain-pied dans une sorte de "guerre" avec le monde arabo-musulman, avec, pour conséquence, la déclaration d'une situation chaotique sur tous les plans : économique, politique, culturel, religieux, etc. Par la suite, le monde est rentré dans l'absurde.

La Tunisie, comme tous les pays arabes, n'a pas été épargné par ce changement. Les formes et expressions artistiques se sont attachées, à cette époque-là à traduire, en quelque sorte les effets de cette relation conflictuelle et ses conséquences. C'est notamment pour cette raison, que nous avons choisi la pièce *Le Fou*. Cet intitulé traduit l'état du Tunisien qui vivait, à ce moment-là, une souffrance intérieure, cherchant la réconciliation avec son être.

Taoufik Jébali, comédien, auteur dramatique et metteur en scène, se considère comme autodidacte, même s'il a été formé en Tunisie et en France. Son travail s'inscrit dans une recherche inclassable du non-dit, où il rejette complètement tout ce qui est conventionnel. Co-fondateur du Théâtre Phou en 1979 à Tunis, fondateur et Directeur artistique de la compagnie théâtrale El-Teatro en 1986, premier espace culturel privé en Tunisie, il a écrit, adapté et mis en scène un certain nombre de pièces : *Lousous Baghdad*, en 2004, *Les palestiniens* en 2003, *Ici Tunis*, *Fait divers* en 2002. *Le Fou* en 2001, *Contre X* en 1995, etc.

Synopsis du *Fou*

« ...Par un jour, bien avant que de nombreux dieux ne fussent nés, je m'éveillai d'un profond sommeil et trouvai que tous mes masques étaient volés, les sept masques que j'ai façonnés et portés durant sept vies.

Sans masques je courus alors à toutes jambes dans les rues grouillantes de la ville en criant : " Aux voleurs, aux voleurs, aux maudits voleurs! " Certains hommes et femmes se moquèrent de moi, et d'autres cherchèrent à fuir par crainte de moi. Et lorsque j'atteignis la place du marché, un jeune homme, debout sur le toit d'une maison, s'écria : " C'est un fou! ". Je levai la tête pour le regarder, et pour la première fois le soleil embrassa mon visage nu. Pour la première fois mon âme s'enflamma d'amour pour le soleil, et je ne voulus plus de mes masques. Et comme dans un état de transe, je criai : " Bénis, bénis soient les voleurs qui me dépouillèrent de mes masques! "

C'est ainsi que je devins fou. Et dans ma folie, j'ai retrouvé à la fois ma liberté et ma sécurité; la liberté d'être seul et la sécurité de n'être pas compris. Car ceux qui nous comprennent volent quelque peu de notre liberté. Cependant je ne voudrais point me vanter de ma sécurité. Même un voleur dans sa geôle est à l'abri d'un autre voleur....». Gibran Khalil Gibran¹⁶⁶

Le Fou, comme titre pourrait traduire l'état de souffrance, d'hébétude et d'étonnement du Tunisien qui se trouve, à cette époque, dépassé et surpris par une multitude d'événements qui accentuent sa peine et sa désolation, rendant impossible toute tentative de réconciliation avec lui-même.

La pièce est composée de plusieurs éléments scéniques, fondée sur le texte de Gibran Khalil Gibran inspirée de l'œuvre *L'amour et la nature*, également appelée *Le Fou*. Cette œuvre représente la quête de l'absolu, du mystique, d'une purification intérieure et évoque des questions et des réponses spirituelles.

Rappelons que Gibran Khalil Gibran, d'origine libanaise est à la fois écrivain, peintre, sculpteur, poète vibrant et scandaleux, corrupteur de la jeunesse pour les uns, athée ou mystique prophétique pour les autres.

La mise en scène de la pièce est une véritable intégration, une ouverture technologique de l'espace scénique. Le metteur en scène a eu recours à des procédés technologiques qui font du corps numérisé un « support » de recherche totale.

¹⁶⁶ Synopsis présenté par Taoufik Jébali:
http://www.elteatro.net/index.php?com=28&id=175&action=show_details

À la toute première lecture, la pièce est comme un ensemble de procédés techniques. Le corps, transformé en porte-plume, en calame de roseau, véritable outil, exposé à une lumière tantôt aveuglante tantôt blafarde, est sans cesse interrogé. Le corps, dans tous ses états, devient tantôt « outil », tantôt un support interrogé sous plusieurs formes d'expression et de techniques. Il est, dans cette pièce mis à nu, montré, démontré, voire disséqué par le metteur en scène qui n'hésite pas à utiliser des techniques différentes pour prendre le spectateur par la main et le guider vers son intériorité, tout en exaltant son âme.

Certes, à une étape préliminaire, nous pouvons dire qu'à travers cette mise en scène, Jébali cherche à conduire le spectateur vers son intériorité, à exalter son âme et à l'introduire dans un engouement. On se demande, d'ailleurs, si Jébali n'était pas plasticien avant d'être metteur en scène ? Peut-on alors parler encore d'un espace scénique ?

Le texte est une véritable ossature de la représentation, un texte dont le verbe est polysémique, foisonnant de symboles qui ont contribué à la construction scénique de la pièce. Ce texte en off en deux langues (arabe et français), constituera le point de départ de notre analyse de la bande son et de son importance dans la composition et la lecture scénique du *Fou*, ainsi que de son impact sur la perception spatiale de l'espace scénique par le récepteur.

La synchronisation/concordance entre l'espace sonore (texte, bruitage, mélodie), l'image projetée et le corps des comédiens, est accentuée par le truchement d'un certain nombre de techniques théâtrales ouvrant de larges perspectives à diverses lectures. Il est donc impératif, face à cette « plus-value » technique, de mettre en relief l'apport/ le rapport/ le lien /la relation/la survaleur que donnent ces nouvelles technologies.

La scène est une recherche de potentialités plastiques et expressives du corps du « fou ». L'occupation de la scène, quasi-abstraite, permet une sorte de jeu d'interférences, entre superposition des voix et des images numérisées, des intensités de mouvements, des déplacements, des lumières, des musiques et des sons. Nous pouvons considérer que la scène est une mise en rapport très particulière entre une performance, une chorégraphie contemporaine, des effets

cinématographiques et une superposition d'images projetées, fondant une picturalité mouvante.

Malgré la diversité des procédés technologiques, le metteur en scène nous a affirmé, au cours d'une interview, que *Le Fou* était une véritable pièce théâtrale dans sa totalité, refusant catégoriquement de parler d'une performance. Il a déclaré : « Mon théâtre, s'il avait une fonction, se situerait dans le désengagement, d'où la non-banalisation de l'art dramatique¹⁶⁷ ». Cependant, Jébali accorde une énorme importance à la plasticité de chaque détail dans sa mise en scène.

En effet, l'injonction du Fou est matérialisée par l'omniprésence d'un homme, tantôt représenté par une association inédite du corps numérique projeté, tantôt par l'image du corps sur scène. Afin de distinguer les potentialités plastiques des deux corps, nous nommons ici le corps en chair sur scène : « corps traditionnel ».

Il est nécessaire de préciser que, pour « fabriquer » le corps numérisé, Jébali est parti d'un support réel filmé d'un corps physique, l'ayant transformé en une valeur numérique, une présence fantomatique, une sorte de réalité virtuelle, illusoire. Cette valeur introduit un changement total au niveau de la lecture de l'œuvre qui, à première vue, rompt le lien entre l'image représentée, le sujet réel et le sujet numérisé, alors que, plus profondément, on se rend compte d'un jeu de continuité qui se tisse et qui fait adhérer chaque élément composant l'image représentée.

Le corps numérique n'est plus, dans ce cas, une simple projection optique ; bien au contraire, il devient un langage spécifique qui, non seulement transforme et recrée l'espace, mais acquiert aussi de nouvelles dimensions esthétiques en dépit de la lecture plastique de cet espace scénique. Une nouvelle structure inventée redéfinit l'espace traditionnel, le transforme en un espace hypothétique. Nous pouvons donc parler d'une certaine « simulation »¹⁶⁸ interactive entre corps numérisé et corps traditionnel, entre réel et virtuel. Cette simulation produit un jeu en avant-plan et en arrière-plan, et instaure un nouvel ordre visuel. Ce dernier,

¹⁶⁷ Au local de la compagnie, El-Teatro, Tunis, Janvier 2008

¹⁶⁸ Terme emprunté à Edmond COUCHOT, in *La technologie dans l'art : de la photographie à la réalité virtuelle*. Jacqueline Chambon, 1998, p.134.

fondé sur une véritable dialectique entre les potentialités plastiques composant la scène, abolissant toutes les limites entre le virtuel et le réel, impose une certaine interactivité entre le matériel et l'immatériel, entre le sensible et l'imaginaire et/ou « l'intelligible ».

Nous nous pencherons également sur la « numérisation » du corps et son « apparition/ projection » dans l'aire du jeu, donnant au lieu théâtral, habituellement tridimensionnel, une étendue onirique frisant, de temps en temps, le surréalisme. La réalité virtuelle/latente, le potentiel des images numériques qui inondent la scène, feront l'objet de notre questionnement.

Nous pouvons dire, de prime abord, que la pièce est une main tendue au spectateur pour l'introduire dans les méandres d'une spiritualité mystique, pour qu'il atteigne un état d'extase. Nous nous baserons, dans notre analyse scénique, sur les enregistrements, les témoignages et sur des souvenirs de quelques représentations de la pièce. De plus, nous argumenterons notre lecture analytique de l'espace scénique par des illustrations que nous évoquerons au fur et à mesure.

1- Le corps numérique ou la décomposition d'un personnage philosophique

Essayons d'examiner les composantes de l'image « mouvante » : acteurs, objets, lumières, symboles.

Dans le premier tableau du *Fou*¹⁶⁹, on observe une composition horizontale en un seul plan vers l'avant-scène : trois actrices, déjà sur scène à l'entrée du public, bien alignées, à égale distance l'une de l'autre, assises à même le plancher dans des postures différentes (à genoux, allongée, jambes croisées), en costume de ville, ordinaire, tenant chacune un livre à la main. Le premier plan est éclairé par une lumière en plongée; le fond de la scène est plongé dans l'obscurité.



Capture d'écran 1, *Le fou*

On entend une mélodie douce; les trois actrices, l'air décontracté, chacune dans sa « bulle » lisent, tour à tour et à voix haute, un passage en arabe citant une tirade de métaphores de la langue de Gibran. Le texte, clair, lisible, compréhensible et polysémique à la fois est à l'origine de plusieurs images mentales que le spectateur peut se projeter sans peine dans l'espace scénique.

¹⁶⁹ C'est un livre de Khalil Gibran, écrit en parallèle avec la Première guerre mondiale et la " démence " qui s'en est suivie pour être édité à la fin, en 1918. Écrit en anglais et publié en 1918, il s'agit d'une introduction à la pensée de la littérature proche-orientale. *Le Fou* permet à Gibran de porter un regard pur et détaché sur les vicissitudes du monde. C'est à travers les œuvres de William Blake, de Rodin, de Nietzsche, que s'est forgée la pensée de cet auteur universel.

La première image est un discours, ou peut-être dialogue entre une « page blanche » et un « encrier » dont nous fait part l'une des trois actrices à même le sol.

Je fus créée pure et pure je resterai, je préférerais être brûlée, réduite en cendres plutôt que de souffrir de la noirceur qui me touche ou de l'impur qui m'effleure, disait la feuille, l'encrier l'entendit et rit au fond de son cœur sombre, mais il n'osa point l'approcher...¹⁷⁰

Des images mentales illustrent le désarroi d'une page blanche immaculée, exempte de toute souillure. Elle exprime sa résistance et son refus d'être noircie, abîmée par l'encre.

Le deuxième personnage, avec une voix monocorde, nous relate une seconde scène mentale exposant une confrontation, dans une ville nommée « Idées » :

Chacun d'eux détestait et méprisait le savoir de l'autre. L'un d'eux reniait l'existence des dieux et l'autre était croyant. Un jour, ils se rencontrèrent sur la place du marché et au milieu de leurs partisans, ils s'avancèrent des arguments relatifs à l'existence ou non des dieux...¹⁷¹

La troisième image relatée par le troisième personnage est une conversation entre la Beauté et la Laideur, un jour de retrouvailles au bord de la mer. Et la Laideur, ainsi habillée, accoutrée, parée, s'est incarnée dans le corps de Vénus.

Allons-nous baigner dis l'une à l'autre! Elles se dénudèrent et plongèrent dans les flots ! Lorsque la Laideur revint sur le rivage, elle revêtit les habits de la Beauté et s'en alla ainsi parée, comme la Beauté sortit de l'eau, ne retrouvant que les vêtements de la Laideur, elle ne put que se couvrir de honte, de laideur. Et la Beauté s'en alla ainsi, désemparée...¹⁷²

Trois situations, trois scènes mentales, trois types d'images et trois sujets illustrent chacun un récit allégorique, une vision, mais tous partagent un même « tronc » commun, une même « source ».

¹⁷⁰ Extrait du texte dans sa version scénique.

¹⁷¹ Extrait du texte dans sa version scénique.

¹⁷² Extrait du texte dans sa version scénique.

En effet, le premier tableau est un prologue joué, conté, récité, « psalmodié » par les trois actrices ; il nous renvoie à un univers imaginaire.

« L'image littéraire apparaît comme capable de générer non seulement des effets de réalité, mais aussi d'irriguer et de transformer le réel tel que nous le vivons et appréhendons¹⁷³ ». Une illustration du récit allégorique n'est ni le reflet, ni une pale reproduction, ni une copie fade, ni une imitation fausse du réel. Peut-elle être alors considérée comme une deuxième représentation par rapport à son « statut » d'image ?

Ce premier tableau nous met en présence, par le biais du conte (imagé), de trois conflits : la laideur et la beauté, la feuille blanche et l'encrier, et deux savants de croyances différentes. Ce premier tableau comporte plusieurs perceptions possibles que ces images littéraires procurent, facilitent et favorisent.



Capture d'écran 2, *Le fou*

L' « image » illustrée nous mène vers un univers de fiction, excitant l'imaginaire et faisant de l'association « image »/« langage » (verbe) un tremplin pour aller au-delà du sens. Une image houleuse, mouvementée, dans une composition « haletante », « saccadée », achève ce prologue à la fois abstrait et figuratif. Les voix s'évanouissent avec l'évanescence de la lumière, et le voyage vers notre propre intériorité commence, le temps d'un bref silence persuasif.

¹⁷³ Arnaud SAINT -POL , *Philosophie de l'image*, Collectif ABCDaire, 2009, p.83

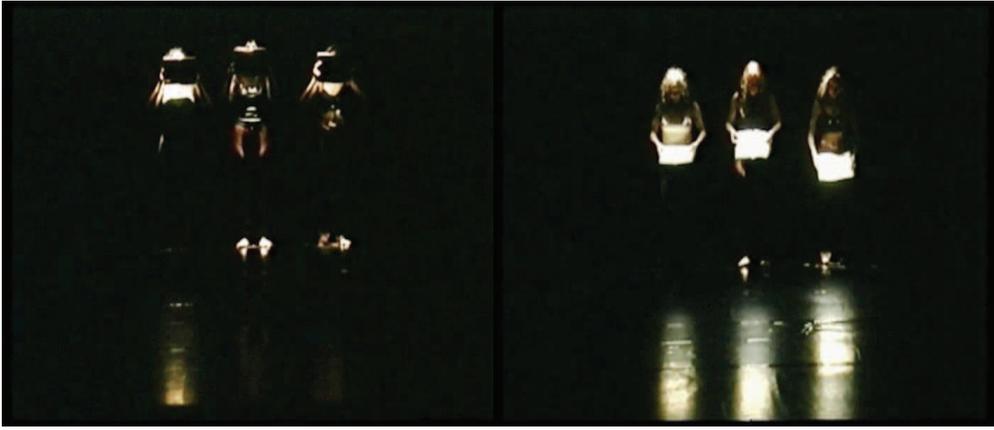


Capture d'écran 3 *Le fou*

Une lumière en plongée, « sombre », bleu-nuit, opaque, inonde le milieu de la scène. Les corps vivants, les mouvements, les objets, plongés dans les « ténèbres » paraissent vaporeux, illisibles, nébuleux.

La lumière, dans ce tableau, devient une image mobile. Cette composante matricielle de cette nouvelle image fluide, cette lumière flottante, modifie la perception de l'espace et lui redonne une nouvelle dimension, favorisant une autre lecture, différente de celle du tableau précédent. Cette lumière met en relief la page de chaque livre dans les mains des actrices. C'est un « gros plan », une sorte « d'insert » des pages lues par les comédiennes ; dont la lumière éclaire le haut de leur tête.

Quand les actrices, debout, l'une à côté de l'autre, oscillent et se balancent comme un pendule, la lumière concentrée en une zone étroite sur les livres, se transforme peu à peu, grâce à un mouvement lent des mains des comédiennes, en synchronisation avec les sons, leurs voix et les bruitages, puis elle bascule et se réfléchit sur le plancher. La lumière semble émerger des livres ; c'est alors que le Livre devient source de Lumière, gommant la noirceur, l'obscurité du sol et les ténèbres. La bande-son est composée des voix des actrices amplifiées, elles se chevauchent, se transforment et deviennent indéterminées, tantôt indéchiffrables, tantôt lointaines, apparaissant comme des voix venues d'ailleurs.



Capture d'écran 4 *Le fou*

D'un point de vue plastique, l'image obtenue atteint une certaine forme de symbolisme. La luminosité dégagée du livre constitue le noyau central de la composition. Le livre illuminé, éclairant le plancher d'une vive lumière, devient signe de libération, de révolte et de délivrance.

Il nous semble que l'intérêt propre du livre, comme accessoire (objet théâtral) n'est pas dans son « illustration », « sa matérialité » et son existence réelle, physique, en tant que contenu et contenant, mais dans sa présence opérante dans son existence en tant qu'élément opérateur au sein du l'espace scénique.



Capture d'écran 5 *Le fou*

La figuration du livre ouvert dans ce tableau symbolise a priori, une « vérité » propagée, diffuse, puis répandue. Ici le livre est comme une lumière porteuse d'une vérité, il dissipe les « ténèbres ».

Ce tableau aux « effluves » mystiques est un appel, invitant discrètement le spectateur à pénétrer dans la spiritualité de l'âme. Les éléments évoqués, la lumière, les effets sonores, les voix-off, le hors-scène qui meuble par « son

absence » insistante l'espace scénique, plongent le spectateur dans un ravissement et une exaltation totale, inhibant chez lui, toute faculté de recul et de distance. Le spectateur se laisse alors emporter, guider, transporter dans une sorte de douce béatitude ; il s'identifie, se confond et se fond dans la scène.

La disparition par « un fondu enchaîné » de la scène précédente fait naître un nouveau tableau, plus accentué en contrastes. Vers le fond de la scène, côté jardin, une source de lumière blanche agressive éclaire la silhouette d'un corps comme pour souligner l'image « enfantée » par l'éclairage de ce corps.



Capture d'écran 6 *Le fou*

Un brouillard dense, épais, qui semble jaillir du faisceau lumineux, couvre la scène lentement, plongeant l'espace dans une sorte d'opacité presque impénétrable, mais laissant entrevoir les contours d'un corps masculin, tout de blanc vêtu, pieds nus, et dont la calvitie scintille comme un astre lointain. Cette image accentue les mouvements débridés, déchaînés, saccadés de ce corps en transe, exacerbé et poussé à son paroxysme par des sons, des cris stridents qui frisent l'hystérie. Les mouvements de ce corps agité, malmené, illustrent la souffrance intérieure, le trouble, l'effervescence et l'exaltation de l'âme. Le texte, au verbe fleuri, polysémique, porté par la voix (off) du metteur en scène, construit une image sonore éloquente.¹⁷⁴

¹⁷⁴ Extrait du texte scénique

La synchronisation de l'image, des sons et des voix, dans un mixage subtil, stimule la mobilité et la fluidité des mouvements.

Le metteur en scène, par la présence insistante de sa voix de baryton, ne « trahit-il pas », quelque part, le désir caché d'incarner le personnage « multiplié », tourmenté ?



Capture d'écran 7 *Le fou*

Cependant, et malgré l'ampleur de la puissance sonore dans ce tableau, l'image visuelle s'impose fortement par sa grandeur et son intensité et demeure pressante. Cette image réduit, voire exclut la sonorité, comme si on privilégiait l'œil, le regard au détriment de l'ouïe. Deux types d'images, l'image visuelle et l'image sonore, s'entrechoquent, se superposent, s'imbriquent l'une dans l'autre, se croisent et se rencontrent dans ce que l'on pourrait appeler un « au-delà », un « ailleurs », cristallisé non seulement par l'opacité et la nébulosité de l'image, mais aussi par la lumière qui trace et dessine les contours du corps de l'acteur dans tous ses états.



Capture d'écran 8 *le fou*

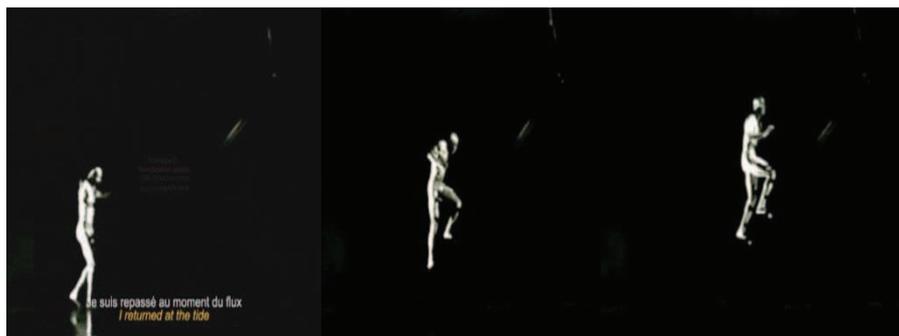
Cette lumière s'évanouit petit à petit pour donner, dans une atmosphère « crépusculaire », un nouveau tableau, côté jardin, d'une assez courte durée. Deux corps féminins en transe, dans un état de ravissement extrême, transportés par une extase mystique, « jaillissent » du clair-obscur et esquissent des mouvements répétitifs comme un refrain visuel ; ils semblent se multiplier au son des rythmes qui construisent une image sonore très éloquente, qui outre passe, dans l'espace scénique, sur l'image.

« Si tu révèles ton secret au vent, tu ne dois pas lui reprocher de la révéler à l'arbre. »¹⁷⁵

Pendant un laps de temps, les actrices disparaissent, comme avalées par l'obscurité faisant naître « en fondu enchaîné » un nouveau tableau clair-obscur, mettant en relief un corps en mouvement au milieu de la scène.

Nous comprendrons par la suite, que ce corps numérisé sur un support noir est en tissu.

¹⁷⁵ Extrait du texte scénique.



Capture d'écran 9 le fou

Cette projection souligne le rapport dialectique entre la présence effective du corps du comédien et la présence virtuelle du corps numérisé. Nous désignons ici le jeu par l'enjeu de la représentation et ses modalités. L'image vidéo projetée est le résultat d'un montage de l'image du corps en mouvement. Rappelons que Deleuze définit sa perception par rapport à l'image en mouvement, image cinématographique, en expliquant que, tout genre de montage d'image en mouvement se base sur la présence d'un aspect de l'image dominante. Selon sa définition nous pouvons dire que l'aspect de l'image dominante dans l'image du mouvement projeté s'identifie au *montage actif*¹⁷⁶ précisé par Deleuze. Il définit le montage actif, image active, en tant qu'aspect à part, quand il s'agit de mettre en rapport des segments d'actions complexes (tel est le cas précisé par le philosophe dans le montage de Fritz Lang).

Ce corps numérisé, que l'on voit de profil, est d'une silhouette sculptée qui imite l'allure d'un athlète. C'est un corps second, transformé par rapport à son origine, un corps physique, vivant (corps de l'acteur en mouvement ou statique) pour ensuite le transformer en une valeur numérique, fantomatique, spectrale, selon les scènes, en somme, une sorte de réalité virtuelle, illusoire, chimérique. Ce corps second se meut au milieu de la scène, monte les marches d'un escalier (une échelle ou un plan oblique).

La présence de ce corps immatériel et matériel à la fois, ne cesse de nous renvoyer vers la présence physique du corps « employé » chez Fabre¹⁷⁷ qui, « plus loin qu'Artaud, définit le corps en terme de non-information, de structure fermée. Il attribue à l'épiderme une transparence, que ce soit dans sa manière de traiter le

¹⁷⁶ Gilles DELEUZE, *Cinéma 3/3-08* Le montage perceptif, actif et affectif. (Version mp3.)

¹⁷⁷ Jan Fabre (1958), artiste anversois, homme de théâtre, auteur, acteur, metteur en scène et plasticien.

corps au théâtre, celle de dessiner, ou bien encore dans ses sculptures, qui sont en quelque sorte des comédiens subitement figés, etc.¹⁷⁸ ».

Tout comme l'image corporelle de Fabre, l'image corporelle de Jébali (corps numérique) n'est plus, ici, une simple projection optique ; bien au contraire, le corps revêt et possède un langage spécifique qui, non seulement transforme et recrée l'espace, mais acquiert aussi de nouvelles dimensions esthétiques.

Le corps, présent/absent, virtuel, construit, « décorporé¹⁷⁹ » se présente comme une matrice sous une nouvelle dimension dans laquelle le corps numérisé devient le médium essentiel de l'image. Ce sujet modélisé transformé, détaché, éloigné, sorti de son aspect réel en tant que corps, se situera par la suite entre virtuel et imaginaire.

Le mouvement du corps numérisé, qui monte et descend des marches invisibles, stimule l'imaginaire du récepteur et le renvoie dans un espace abstrait, indéterminé et immatériel.

L'image mentale à la fois abstraite et figurative, intensifie le côté dramatique qui illustre une déception amère. Le mouvement du corps « virtualisé » s'oppose à l'image « poétique » portée à son paroxysme par une mélodie rythmant une voix grave :

Sur le sable au moment du reflux, j'ai écrit la moitié d'un poème, et lui ai confié toute mon âme et tout mon esprit. Je suis repassé au moment du flux pour lire et pour comprendre « hélas ! Sur la plage, je n'ai rencontré que Mon ignorance¹⁸⁰ »

Sur l'écho de la voix éreintée scandant « Mon ignorance ! », les lumières s'évanouissent, plongeant l'espace dans une obscurité presque totale, et laissant « entrevoir » un espace obscur légèrement éclairé. Des voix, des cris hystériques des phrases chantées, d'une manière rituelle et monotone, psalmodiées et des éclats de rires envahissent l'espace.

¹⁷⁸ Paul DEMET, *Le corps redessiné le théâtre et l'œuvre plastique de Jan Fabre*, www.onserfdeel.be/pdf/fabre.pdf

¹⁷⁹ Michel SIMONOT, "Art de la scène, art du numérique : enjeu dramatique", in Colette TRON, Emmanuel VERGES (dir.), *Nouveaux médias, nouveaux langages, nouvelles écritures*, L'entretemps, Montpellier, 2005, p.62.

¹⁸⁰ Extrait du texte scénique.

Vers le côté droit de la scène, une lumière en plongée, « éparse », nous met subitement en présence de trois corps vivants, que nous qualifierons de « traditionnels » ou de « conventionnels ». Ces corps en sueur sont, de temps en temps, liés dans une sorte d'osmose à des corps numériques.



Capture d'écran 10 *Le fou*

Dans ce tableau, où l'on observe un homme, serré comme dans un étau entre deux femmes, vêtus tous de blanc, les mains derrière le dos, sont immobiles et figés ; seules leurs têtes oscillent en un perpétuel mouvement. On perçoit, à travers ce balancement répétitif et énergique, la quête d'une certaine jouissance, d'un plaisir presque orgasmique qui veut atteindre un état de ravissement extatique sans limites.

Toujours dans la même « palette d'obscurité » et dans la même source d'éclairage (lumière en douche), on se trouve en présence, dans ce nouveau tableau, la continuité du précédent, de trois actrices, habillées de blanc, debout, l'une à côté de l'autre, derrière un écran transparent, le visage légèrement éclairé, tenant des cadres en bois où l'on entrevoit des photos de personnages féminins.

Cette image semble surgir de l'obscurité, malgré la présence d'écrans transparents, « conférant » un aspect allégorique et synthétique qui ponctue et souligne l'image visuelle soutenue par la psalmodie du texte en français, avec une voix féminine résonnante qui emplît l'espace, et lui insuffle une certaine tension et de la force. Cette psalmodie grave, destinée à la mémoire des trois femmes apparaissant dans les cadres en bois, se transforme progressivement, selon un rythme allant crescendo et exprimant un sentiment de révolte.



Capture d'écran 11 *Le fou*

En gardant les mêmes données sonores et les mêmes rythmes de percussion, le tableau (7) « s'éteint », laissant voir une nouvelle image monochrome et spectrale. La monochromie nous renvoie vers un au-delà, un néant qui a un pouvoir de lévitation, d'après les propos d'Yves Klein :

Le monochrome est une représentation d'une absence de représentation, il renvoie à l'absolu, à l'irreprésentable par excellence. L'ambition de cette peinture monochrome est donc potentiellement considérable. Visible, elle a pour tâche d'ouvrir un espace plus substantiel, celui d'une invisibilité qui, loin des apparences trompeuses, donne accès à la quintessence de la vérité¹⁸¹.



Capture d'écran 12 *Le fou*

¹⁸¹ Riout DENYS, *La peinture monochrome: histoire et archéologie d'un genre* Jacqueline Chambon, Nîmes, mai 2003, p72.

Ici, nous sommes assaillis, presque agressés, par un nouveau corps féminin numérisé, vêtu de blanc, en mouvement circulaire ininterrompu. L'image occupe l'extrémité gauche de l'espace scénique. Le corps en pointillé, brodé comme une dentelle, chargé d'érotisme, rappelle la source de la vie, la gestation, la naissance, en somme, la femme. Les yeux fermés, pour se détacher de la réalité, les bras croisés derrière le dos, le corps féminin, « sujet traité », évolue dans un tournoiement plein de grâce emporté comme par un tourbillon laissant flotter sa robe blanche qui semble éclore sous l'effet d'un mouvement giratoire.

Au fur et à mesure que le rythme s'accélère, le sujet traité dénoue lentement les bras et les laisse flotter dans l'espace, le corps tourne comme une toupie, s'incline légèrement, tantôt à droite tantôt à gauche, sans perdre l'équilibre jusqu'à ce qu'il entre en transe. Ce tableau rappelle les mouvements pratiqués par les derviches-tourneurs lors de leur rite religieux au sein de leur confrérie.

L'image visuelle, dans ce tableau, est polysémique ; elle se situe, tout d'abord, dans une « double représentation » qui, d'une part, se substitue à une image concrète mais absente (le corps en tant que sujet traité). Cette image fait nous rappelle les mouvements des derviches-tourneurs. Cette image à double représentation (l'image scénique représentée) se distingue à la fois par une ressemblance et une dissemblance avec l'image standard (celle des derviches tourneurs). Elle instaure une relation symétrique avec le mouvement, la gestuelle, les rythmes, le costume, etc. Un autre rapport dissymétrique dont la dissemblance figure entre le modèle représenté et le modèle standard se définit en un corps de femme.

1- Un espace esthétique dialectique: la mise en image de la conscience du *Fou*



Capture d'écran 13 *Le fou*

Trois corps blancs bleutés émergent des ténèbres, apparaissent et disparaissent dans la noirceur de l'espace, dessinant des mouvements paresseux, apathiques. La lumière noire crée un espace imaginaire, monochrome, où des silhouettes jaillissent et s'évanouissent comme par enchantement, augmentant l'effet d'étrangeté de l'image.

Un espace mental, monochrome, actif, chargé de sens et de signes, nous pousse au rêve et à la méditation.

Le bleu : il s'apaise et calme en s'approfondissant. En glissant vers le noir, il se colore d'une tristesse qui dépasse l'humain (...) lorsqu'il s'éclaircit, le bleu semble lointain et indifférent, tel le ciel haut et bleu clair. À mesure qu'il s'éclaircit, le bleu perd de sa sonorité jusqu'à n'être plus qu'un repos silencieux¹⁸²

Les corps voyageurs se blottissent dans le noir, pour limiter et délimiter l'espace. Enduits de bleu, ils flottent, tissent et se noient comme les anthropométries¹⁸³ kleiniennes laissant leurs empreintes bleues sur l'immensité et la profondeur du noir. Une ressemblance formelle entre la scène kleinienne et ce tableau se dégage timidement. Cet espace ne suggère-t-il pas un retour à la

¹⁸² Vassily KANDINSKY, *Du spirituel dans l'art et dans la nature en particulier, Les images et les signes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1989, p. 103.

¹⁸³ Les femmes pinceaux d'Yves KLEIN : La "technique des pinceaux vivants", ou "anthropométrie" (c'est le terme inventé par Pierre Restany - anthropo, du grec anthropos : homme, et métrie : mesure - pour décrire la technique de Klein). C'est en laissant au corps humain le soin de faire le tableau, mettant ainsi l'artiste en retrait. Chez Klein, un lien intime unit la peinture au corps et à la chair. Durant toute sa vie, Yves Klein sera fasciné par le vide, par l'immatériel et par l'immensité.

« noirceur », à l'abstraction de la nature tangible dont la visée est de tenter de confronter le spectateur avec son moi profond, son « tréfonds », son imaginaire...sa propre « chambre noire » ?

Quand naquit mon chagrin, je le nourris de mon sein et veillai sur lui avec soin et dans l'amour qui nous unit, mon chagrin et moi aimâmes le monde et quand nous marchions ensemble les gens nous contemplaient gentiment et chuchotaient des paroles on ne peut plus tendre. Mais il en est aussi qui nous regardaient avec envie. Cependant, mon chagrin mourut, comme toute chose vivante. Et maintenant lorsque je parle mes paroles détonnent dans mes oreilles. C'est dans mon sommeil seulement que j'entends des voix dire avec compassion : « regardez, ci-git l'homme dont le chagrin est mort ¹⁸⁴

Ce qui monte à la surface de cette image mentale illustrée par la voix attristée d'une femme, est purement imaginaire, et ne s'imbrique pas dans l'image visuelle. Une image littéraire donne à voir un univers abstrait mais structuré, avec des significations multiples que le spectateur « déniche » sous chaque mot, chaque syllabe, chaque soupir. Et le « chagrin » devient l'objet « inventé », stimulé par l'image mentale ; il « s'octroie » un sens et une forme qui vont au-delà de l'image visuelle, devenant presque palpable et tangible.

L'espace se « dénude » tout en gardant la même potentialité de noirceur et la même atmosphère sonore. Du fond de la scène, quatre sources de lumière mouvante apparaissent. Quatre bougies portées par quatre personnages dont on ne distingue que les contours, éclairent quatre portraits sur des panneaux. Et sur un rythme lent, le « cortège » avance et s'immobilise presque au niveau de la rampe ; un silence morbide, puis le noir total.

¹⁸⁴ Extrait du texte scénique.



Capture d'écran 14 *Le fou*

Contrairement au sens du tableau précédent qui évoque le « Chagrin », cette image est une mise en scène de la « Joie » :

Et quand naquit ma joie, je la portai dans mes bras et je criai sur les toits : « La joie est née aujourd'hui en moi » Mais pas un de mes voisins ne vint regarder ma joie. Et grand fut mon étonnement. Ma joie grandit alors, pale et ennuyée Car il n'est d'autre que le mien qui pouvait de sa beauté, ni d'autres lèvres que les miennes qui désiraient l'embrasser. Ma joie mourut alors de solitude. Et maintenant je me souviens de ma joie morte qu'en évoquant mon chagrin mort. Mais la mémoire n'est qu'une feuille d'automne qui murmure un instant dans le vent puis n'est plus jamais entendue ¹⁸⁵



Capture d'écran 15 *Le fou*

Le sens subit une « métamorphose » avec le passage des états d'âme du Chagrin vers la Joie, dans un espace qui se compose et se décompose en une expression visuelle, à la fois trouble et troublante. Ce tableau, qui semble statique, sans actions, est riche de significations. Dans chaque image mentale, on perçoit deux sens différents, deux expressions contradictoires : le Chagrin et la Joie. La

¹⁸⁵ Extrait du texte scénique.

composition de l'image illustrée se veut absurde et surréaliste, elle traduit l'image mentale.

Quand les étincelles lumineuses disparaissent, le noir prend son temps, dure, persiste et s'impose, mais il se laisse lire, excitant notre mémoire visuelle qui fait appel à des images déjà cachées quelque part dans nos tréfonds, et qui ressortent comme pour explorer un néant bouleversant.

Toujours dans « les ténèbres », une très faible lumière « pointe son faisceau » pour nous permettre à peine de cerner le tracé des formes des silhouettes humaines derrière des panneaux. On « entre » alors dans un nouvel espace « semi-matériel », composé d'un « presque rien » : des panneaux noirs suggérant des murs mouvants, au milieu de la scène, divisent l'espace en quatre niveaux parallèles.



Capture d'écran 16 *Le fou*

La noirceur qui domine, dans ce tableau, nous convie à une sorte d'introspection personnelle, un voyage dans notre intérieur. D'ailleurs, elle nous renvoie à la métaphore essentielle du « Noir » chez Bill Viola¹⁸⁶ dans ses installations :

Les chambres de mes installations sont noires parce que ceci est la couleur de l'intérieur de votre tête. Ainsi le véritable lieu de toutes mes installations est l'esprit, ce n'est pas vraiment le paysage, le paysage physique¹⁸⁷

Des noirs bleutés sur un fond noir également bleuté construisent un espace. Des mains effleurent les extrémités de quelques cadres. Elles constituent l'unique élément matériel dynamique de cette composition. Elles jouent et déjouent, nouent et renouent la noirceur en dessinant des tracés, en suggérant des mouvements, des figures, des formes :

J'ai ouvert la main et le brouillard s'est transformé en ver de terre, j'ai refermé ma main et puis rouverte Il y avait un oiseau. J'ai de nouveau refermé et puis rouvert ma main. Dans la paume de la main un homme triste fixait le ciel. La quatrième fois, je n'y ai vu que du brouillard. Et cependant il m'est parvenu l'air d'une mélodieuse chanson¹⁸⁸.

La gestuelle des mains est l'élément qui illustre la voix off qui emplit et inonde l'espace. Cette gestuelle, véritable langage, narre, décrit éloquemment, et met en évidence les dédales de l'histoire, ses métaphores et son sens obvie.

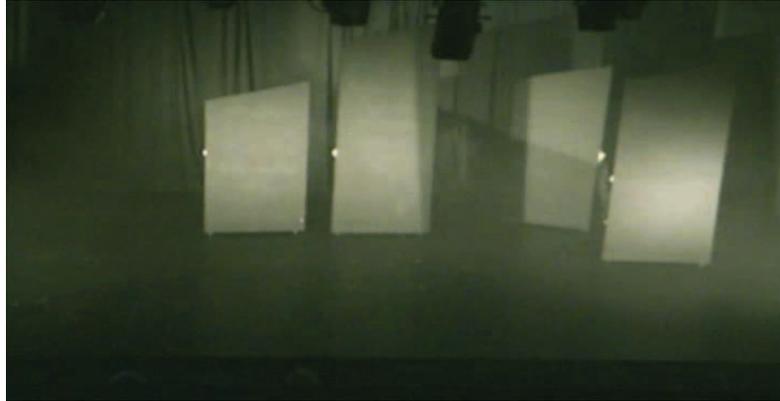
La voix-off, volontairement déformée pour mimer une voix enfantine, tend à exacerber la sensibilité du récepteur et à faire naître en lui la compassion, la pitié, l'apitoiement et, par-là, à l'aider à se purifier ou se purger. La voix enfantine habite l'espace, « dessine » un monde coquin, malicieux, teinté tantôt de joie, tantôt de tristesse, de déception et de désespoir. En effet la voix constitue l'objet de l'image ; elle assure non seulement l'intermédiaire entre l'image mentale et l'image visuelle mais elle est aussi un véritable lien entre ces dernières.

¹⁸⁶ Bill VIOLA (1951) est un des pionniers de l'art-vidéo. En 1972, il réalise sa première vidéo « Wild Horses ». En 1973, il étudie la musique avec le compositeur David Tudor. Il fera partie de son groupe et réalisera, avec celui-ci, plusieurs performances sonores à travers le monde.

¹⁸⁷ <http://pat.hernandez.pagesperso-orange.fr/billviola.htm>

¹⁸⁸ Extrait du texte scénique.

L'espace se dissout de nouveau dans la noirceur totale, laissant uniquement la voix enfantine hanter tout l'espace et introduire une chorégraphie portée par une mélodie entraînante.



Capture d'écran 17 *Le fou*

L'espace scénique précédent s'évapore, s'élimine, se neutralise pour s'éclaircir doucement, légèrement, laissant paraître des silhouettes blotties derrière les panneaux voilés et mouvants qui, manipulés par les comédiens, se croisent ; ils semblent voler et occuper toute la scène. L'aire du jeu se construit, se transforme, se déforme, s'organise et se décompose par les ombres des silhouettes qui se détachent progressivement des panneaux et dessinent, par l'effet de la lumière, un premier tracé, gigantesque, sur le fond de la scène et un autre sur le voile noir qui encadre les panneaux.

Dans ce tableau, la lumière devient plus qu'un médium qui fonde la composition du dispositif scénique. Elle constitue l'élément générateur du langage physique qui fusionne avec les rythmes musicaux.



Capture d'écran 18 *Le fou*

Sur des « soupirs » de violons, les tracés des corps en transe ne sont plus montrés comme des « humanoïdes » mais comme des êtres « inventés » « créés » par un esprit sans brides. Ils se métamorphosent en une sorte d'oiseaux volants, de feuilles d'automne portées par le vent, de nuées, d'essaim.

Bien que les mouvements des ombres semblent anarchiques, leurs gestes sont synchronisés aux rythmes, aux sons et à la musique. Au fur et à mesure que les ombres des oiseaux en transe envahissent l'espace, une picturalité spatiale prend forme, gomme et annule les limites qui encadrent l'espace scénique.

L'image illustrée est une image musicale, composée uniquement de sons, elle permet de prolonger la perception sensorielle auditive. Elle nous dépouille de toute rationalité et nous fait voyager vers un au-delà ; elle parvient aussi à nous renvoyer vers un absolu. Il s'agit peut-être d'un emprunt de spiritualité, car l'image ne se limite plus à ce qui se trouve devant le spectateur, entre les limites de la scène, mais plutôt à l'esprit et au cœur du regardeur.

La scène s'apaise malgré la persistance des rythmes qui vont crescendo. Les panneaux s'alignent l'un à côté de l'autre, formant un mur en voile éclairé par une lumière en douche. Les personnages « emprisonnés », frappent le mur avec la paume de la main, tout en bougeant la tête de haut en bas.



Capture d'écran 19 *Le fou*

L'image montre des états émotionnels qui expriment une certaine violence, une sorte de révolte, la perte de tout contrôle, sa propre perte. L'intensité de l'émotion se traduit par la répétition presque mécanique des mêmes mouvements.

L'image se décline, s'achève et se noie dans une noirceur silencieuse, majestueuse et solennelle.



Capture d'écran 20 Le fou

On pénètre de nouveau et de plain-pied dans la noirceur, un noir complet, une sorte d'abîme du fond duquel une silhouette humaine, d'athlète nu, une sorte d'éphèbe, se détache du fond de la scène (Tableau 13). Le corps arrosé par une lumière indirecte qui émane de son propre corps, disparaît et réapparaît comme un naufragé ballotté par les flots. Quand la lumière interne de ce corps change de texture par une « scansion », une coupure lumineuse dont on ignore la provenance, on découvre que cet « Adonis » présent sur scène n'est qu'un corps « absent », « non suant », « non conventionnel », en pointillé produit par une projection vidéo.

Le corps numérisé n'est plus, dans ce cas, une simple projection optique ; bien au contraire, il devient un langage spécifique, un signifiant qui, non seulement transforme et recrée l'espace, mais acquiert aussi de nouvelles dimensions esthétiques qui s'imposent en dépit de la lecture plastique de cet espace scénique.



Capture d'écran 21 Le fou

On aperçoit, ici, un corps éjecté, sur lequel défile une image qui balaye l'espace. L'image figure une peinture numérisée où le corps en pointillé apparaît, disparaît, se perd, s'évanouit, réapparaît, pour contempler un nouvel espace qui lui est étranger. Seules les expressions de son regard perdu, désorienté et ses mouvements dégingandés nous disent qu'il est perdu dans ses pensées, noyé dans les abîmes insondables de son être, affolé, épouvanté, angoissé, dans un effarement sans limites. En effet, ce choix technique, ainsi que la mise en espace, dénotent un désir d'approcher, et peut-être d'atteindre la dimension d'un corps-icône. Cette nouvelle dimension est la résultante de la rencontre du corps numérisé avec des peintures figuratives numérisées de Gibran, transposées et produites par les effets de rapprochements répétés.

Dans ce tableau, l'espace représenté devient une réalité virtuelle¹⁸⁹ non seulement un espace interactif, mais aussi un lieu de jeu dramatique, voire ludique grâce à un ensemble de comportements, d'échanges de dialogues et de mouvements entre les « objets traités » et le corps numérisé. Rappelons que le numérique est la combinaison des nombres de codes binaires, le résultat d'un univers à dimension philosophique.

¹⁸⁹ La réalité virtuelle est la recherche des moyens par lesquels des objets numériques peuvent cesser de nous apparaître comme des images éventuellement accompagnées d'effets sonores, c'est-à-dire par les seuls canaux sensoriels de la vue et de l'ouïe.

On parle habituellement de mode conversationnel ou interactif, ou plus simplement d'interactivité, pour la désigner, également de mode dialogique¹⁹⁰

Nous pouvons alors parler d'une certaine « simulation »¹⁹¹ interactive entre corps numérisé et corps traditionnel ou conventionnel, entre réel et virtuel. Cette simulation a produit un jeu en avant-plan et en arrière-plan, et instauré un nouvel ordre visuel. Une véritable dialectique entre les potentialités plastiques composant la scène et abolissant toutes les limites entre le virtuel et le réel, impose une certaine interactivité entre le matériel et l'immatériel, entre le sensible et l'imaginaire et/ou « l'intelligible ». L'action de modélisation sur le corps modélisé lui confère une qualité particulière, car le metteur en scène lui a accordé un mouvement à la fois naturel et imaginaire.



Capture d'écran 22 *Le fou*

Une merveilleuse superposition de ces deux spectres numériques, telle une juxtaposition féconde, transforme le corps numérisé et fait de lui un « objet-acteur » ou « un acteur objet ». Ce dernier est alors tantôt un « support » d'objets numérisés, tantôt leur élément composant. L'objet-acteur se redouble, se dédouble s'agrandit, se magnifie, se multiplie et s'efface. La scène se transforme en un espace « utopique », entre réel et irréel qui « sur-représente » le spectral, et le numérique. De même, l'objet-acteur prolonge l'espace combiné, le manipule, le creuse, et met en abyme le réel et le théâtre, jusqu'à varier la séparation entre le spectateur et la scène. C'est d'ailleurs là que se confirme ce que disait Artaud à

¹⁹⁰ Edmond COUCHOT, *La technologie dans l'art : de la photographie à la réalité virtuelle*, Jacqueline Chambon, Rayon Photo, 1998, p.137.

¹⁹¹ Terme emprunté à Edmond COUCHOT, *La technologie dans l'art : de la photographie à la réalité virtuelle*, Editions Jacqueline Chambon, Rayon Photo, 1998, p.137.

propos de l'énigme des potentialités plastiques dans le théâtre : « Le domaine du théâtre n'est pas psychologique mais plastique et physique, il faut le dire..¹⁹² »

Il conviendrait aussi de dire que ce « tableau » est composé de plusieurs tableaux à la fois. La scène devient un écran, présente et représente un jeu mutuel entre le défilé des tableaux et le corps-objet. Les tableaux sur la scène défilent, s'intègrent et s'étalent dans tous les sens pour balayer, en même temps, l'espace et le corps-objet. Ce dernier devient tantôt un élément composant des tableaux, tantôt un élément rejeté, perdu, perturbant, rendant la composition claudicante et bancal. Néanmoins, les tableaux représentant des scènes figuratives illustrant la Crucifixion du Christ, la Vierge Marie, des saints et des anges, dégagent un souffle sacré, des effluves religieux.

Des images de scènes sacrées, projetées sur le fond de l'espace scénique dans une scène théâtrale "profane" symbolisent une présence sacrée, religieuse, chrétienne plus précisément.

Nous devons ici nous arrêter sur la représentation qui renvoie sûrement à plusieurs dénotations, non seulement en rapport avec l'histoire, mais aussi avec son emploi dans *le Fou* : Car, Gibran, poète humaniste, s'adresse toujours à l'être humain, au genre humain aux époques et aux générations confondues. Il avait « une vision cosmique » disait-on. En effet, la manière de représenter les expressions des portraits figurant dans les tableaux, les corps nus, dégage une ambiance de sérénité et de quiétude.



Capture d'écran 23 Le fou

¹⁹² Artaud ANTONIN, *Le théâtre oriental et théâtre occidental* », *op.cit.* p.69.

Le nu employé contient une part de sacré qui suinte goutte à goutte à chaque mouvement, même le plus imperceptible ; et, malgré la tristesse et la sérénité dégagees, le corps est loin d'être rejeté ; bien au contraire, il est en harmonie, en symbiose avec "l'âme", s'imposant par son aspect et inspirant respect et considération.

Une quasi-disparition de l'espace s'offre à nous et nous agresse ; peut-être s'agit-il d'une tentative du metteur en scène de vouloir concrétiser, de rendre tangible le Néant, le Chaos originel, un univers infini, indéfinissable (figure 4), cosmogonique, non identifié, flou et nébuleux ? Cet espace, "ce non-espace " irréel, transforme l'œil du spectateur en un microscope qui agrandit, explore et examine de près les fragments et l'ensemble du tableau. Dans « ce non-espace », le corps traité en mouvement flotte à la surface, surnage, refusant de pénétrer dans cette étendue infinie, indéfinissable et indicible. Le corps dans tous ses états, « le corps nauséux, migraineux, sensuel, humoral, émotif, ému, exalté, apeuré...¹⁹³ », se réfugie dans sa fonction iconique, tout en essayant d'amorcer cette quête perpétuelle de soi.



Capture d'écran 24 *Le fou*

Mon ami, je ne voudrais pas que tu croies à ce que je dis, ni que tu aies confiance en ce que je fais, car mes paroles ne sont que l'écho de tes propres pensées...Ma voie n'est pas ta voie, bien que la main dans la main...je suis un étranger dans ce monde je suis un poète qui versifie la prose de la vie et qui compose en prose ce que la vie versifie.. Pour cette raison, je suis un étranger et je resterai un étranger jusqu'au moment¹⁹⁴

¹⁹³ Roland BARTHES, « Le plaisir du texte », <http://www.ina.fr/video/CPF10005880>

¹⁹⁴ Extrait du texte scénique.

La vigueur du texte en voix-off se base sur le potentiel chargé d'images figurées, qui dénoncent l'hypocrisie sociale et réclament la solitude. Ceci, rappelle un pan de la vie de Gibran que l'on qualifie souvent de solitaire. Il dit à ce propos :

J'ai fui la civilisation parce que j'ai découvert que c'était un vieil arbre corrompu, terrible et puissant (...). J'ai cherché la solitude pour éviter de voir les visages de ceux qui se vendent eux-mêmes et qui achètent pour le même prix ce qui vaut moins qu'eux sur le plan spirituel aussi bien que rationnel (...). Mais la solitude n'est pas un retranchement ni une fuite.¹⁹⁵

Une dernière noirceur imbibe l'espace, l'imprègne et l'avale tout en laissant échapper trois têtes féminines, trois tignasses qui semblent pianoter sur un clavier invisible, qui ne résonne pas, aphone, sans notes musicales, sans mélodie, mais tout en mots/maux



Capture d'écran 25 *Le fou*

L'occupation de la scène, quasi-abstraite, permet une sorte de jeu d'interférence, entre superposition des voix et des images numérisées, des intensités de mouvements, des déplacements, des lumières, des musiques et des sons. Nous pouvons considérer que la scène est une mise en rapport très particulière entre une performance, une chorégraphie contemporaine, des effets cinématographiques et une superposition d'images projetées. Cette mise en rapport fonde une certaine picturalité mouvante.

¹⁹⁵ Fin du texte scénique.

Malgré la diversité des procédés technologiques, le metteur en scène nous affirme, au cours d'une interview, *que Le Fou* est une véritable pièce théâtrale dans sa totalité et refuse catégoriquement de parler d'une performance. Il déclare d'ailleurs: "Mon théâtre, s'il avait une fonction, se situerait dans le désengagement d'où la non-banalisation de l'art dramatique ¹⁹⁶». Cependant, Jébali, nous confirme qu'il accorde une énorme importance à la plasticité de chaque détail dans sa mise en scène.

Le corps numérisé est fondé sur une véritable dialectique entre les potentialités plastiques composant la scène, qui abolissent toutes les limites entre le virtuel et le réel, imposant une certaine interactivité entre le matériel et l'immatériel, entre le sensible et l'imaginaire et/ou « l'intelligible ».

Finalement, on se trouve face à une pratique artistique tunisienne qui, elle aussi, est en train de rompre, de se détacher progressivement de ses fondements et de son savoir-faire traditionnel. La mise en scène actuelle continue de s'ouvrir sur les nouvelles technologies, elle croise autres arts et les dépasse. Nous pouvons classer Jébali parmi les précurseurs tunisiens qui font éclater les critères classiques de la scène théâtrale. La scène de Jébali est une véritable ouverture esthétique du théâtre tunisien. Une scène dé-spécifiée¹⁹⁷, hybride, dont les critères classiques ont éclaté avec les nouveaux moyens technologiques. Jébali ne rompt pas totalement avec la continuité du théâtre, il a su lui apporter un nouvel élan pour un meilleur prolongement. Selon Edmond Couchot, « la volonté de faire de l'art avec « n'importe quoi », n'importe quel matériau et n'importe quelle technique, trouve un prolongement continu et un nouvel essor(...) puisque le réservoir des matériaux et des techniques, le « magasin d'images et de signes » évoqué par Baudelaire, s'étend maintenant à tout l'univers des modèles fournis par la technoscience¹⁹⁸. »

Toutes ces potentialités employées nous font réfléchir sur la volonté de Jébali qui, peut-être, cherche à nous montrer une partie de l'être humain qui n'est pas matérielle, mais qui existe malgré nous. Par le biais de ce jeu d'images, Jébali nous plonge dans une sorte de transe visuelle et sonore, et dégage une certaine

¹⁹⁶ Propos de Jébali lors d'une interview, Tunis, Janvier 2008 .

¹⁹⁷ Edmond COUCHOT, *op. cit.* p. 223

¹⁹⁸ *Ibid.*

jouissance esthétique. Il appelle le spectateur à prendre part à l'effectivité de l'action du corps transformé.

Chapitre II : L'alternance des espaces mutilés dans *Destins de femmes* de Hafedh Djedidi

La pièce *Fil à poèmes - Destins de femmes* a été mise en scène par Hafedh Djedidi en mars 2008, à l'atelier Forum Théâtre de l'Institut Supérieur des Beaux-Arts de Sousse. La première représentation s'est déroulée à l'occasion de l'ouverture de la 7ème édition des Journées d'Études et des Pratiques Théâtrales et d'arts visuels sous l'égide de l'Université de Sousse.

Cette pièce s'appuie sur une compilation de textes poétiques. L'auteur de ce texte est une jeune poétesse, Maha Abdeladhim (doctorante en langue et littérature françaises). *Destins de femme* a fait une tournée dans quelques villes tunisiennes et s'est donnée en représentation en dehors du territoire, comme à Rennes et à Arras.

La pièce est interprétée par deux actrices universitaires, Sonia Daou, Lilia Lahmar, ayant participé à plusieurs autres spectacles. Elle a également été représentée dans l'espace scène de l'amphithéâtre de l'ISBAS.

Dans cette pièce, on assiste à une conjonction entre la poésie et l'image vidéo qui met en scène un texte poétique. Dans un espace changeant, les deux actrices errent dans des situations diverses avec la férule d'un texte chargé d'images mentales.

Cette pièce appelle le public à réfléchir sur le jeu de l'acteur, plus précisément la relation entre le comédien et son espace, le texte et son metteur en scène. D'ailleurs, Hafedh Djedidi explique: « notre option dans cette création est de faire que le spectacle puisse être le lieu d'un croisement productif des différentes expressions artistiques : arts plastiques, art dramatique, scénographie, arts vidéos¹⁹⁹ ».

Les procédés de la technologie nouvelle, dont l'art de la vidéo, sont des composantes responsables du changement de l'espace scénique tout au long de *Destins de femmes*. Le concept de cette pièce nous renvoie aux autres références

¹⁹⁹ http://www.jeptav.prog.fr/index_fichiers/Filapoemesdestinsdefemmes.htm

théâtrales contemporaines, dont l'approche et la réflexion se base essentiellement sur le rôle de l'acteur.

Hafedh Djedidi, ancien élève de l'École Normale Supérieure de Tunis, écrivain bilingue (romancier et dramaturge), a fait ses premières armes au sein de l'AJT (Jeunesse Théâtrale de Hammam-Sousse). Il est également dramaturge et metteur en scène, maître de conférences en études théâtrales à la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines de Sousse, et HDR à l'Université d'Aix-en-Provence, Marseille. Riche d'une mémoire visuelle des théâtres du monde (France, Canada, Espagne, Belgique, Allemagne, Malte, Hollande, Ukraine, Roumanie, Egypte, Maroc), il mène, entre écriture et mise en scène, une action qui a pour champ de prédilection l'espace tant universitaire qu'amateur. Avec ses étudiants, qui sont aussi ses complices, il tente de conjuguer son imaginaire à d'autres issus de diverses rives. Il est aussi le fondateur du Master « Esthétiques et Pratiques des arts Visuels » à l'ISBA de Sousse.

La pièce est un écho aux multiples questions auxquelles le metteur en scène renvoie le public, qui est poussé à réfléchir sur la présence de l'acteur, avant et pendant son jeu. Le metteur en scène lui offre un nouvel angle de vue vis-à-vis de l'acteur et de son jeu. En effet, il s'agit d'un théâtre, dans un théâtre qui nous montre la démultiplication de l'acteur au fil du spectacle. Le spectacle met en image le rapport de l'acteur avec son espace, le metteur en scène, ses accessoires, etc. C'est une pièce théâtrale ouverte, où le public ne sait pas toujours s'il assiste à une représentation ou à la répétition de la pièce.

1-Allusion et reconstruction d'un espace morcelé

Le premier tableau qui annonce le commencement de la pièce est un tableau obscur, au fond, une lumière bleutée nous laisse percevoir une forme carrée blanche, côté jardin, une corde située en hauteur. Sur le sol, reposent deux chaises occupant le milieu de l'espace de jeu. Dans cette ambiance bleuâtre, on perçoit une bande son-off suivie d'une voix-on, masculine, provenant du public. Un faux spectateur conte, explique et parle, dans l'absolu, de la mission et de la conduite des actions de certaines personnes, sans les identifier. Est-ce une prestation de comédiens par le public ? Le conteur nous laisse dans l'interrogation, dans l'incompréhension.

Le monologue se poursuit dans le noir et, simultanément, on voit deux comédiennes venues de nulle part entrer sur scène. Elles sont vêtues de noir, chacune tourne autour d'une chaise, découvrant l'espace scénique avec des mouvements et des gestes d'une cadence lente, et sous un éclairage doux venant d'une lumière en douche.

Lentement, les deux comédiennes se placent chacune derrière la chaise et, avec des gestes mécaniques, enlèvent leurs écharpes et les étalent sur une corde à linge qui traverse le fond de la scène, avant de s'asseoir.

La voix venant du public nous conte, récite le portrait de certaines personnes, sans pour autant nous préciser leur identité ou leur fonction. Elle nous explique l'expression de leur présence individuelle et en groupe, là où chacun prend en charge la mission d'un personnage.

La voix du conteur continue à définir le rôle du comédien sur scène. Elle nous parle de son identification au personnage, de son ouverture, de son énergie, de sa présence par rapport aux autres comédiens, afin de rappeler son courage à la recherche du partage.

Le texte récité connote sûrement, chez le spectateur, le lien existant entre le monologue et le déroulement de la pièce. Le conteur nous parle des acteurs, de la

fonction symbolique de leurs actions, de leurs attitudes avant et après le jeu scénique.



Capture d'écran 1 *Destins de femmes*

L'espace de jeu est délimité par une lumière clair-obscur, dans laquelle les deux comédiennes, toujours muettes, assises sur les chaises, observent le public.

Après quelques instants de silence, la voix-on, venant du public, interroge la comédienne se trouvant sur le côté cour de la scène. Un dialogue s'entame entre eux, entre le metteur en scène et sa comédienne.

Sonia: Oui

- Voix venant du public : C'était indispensable

- Sonia: Me voici. Toujours à l'heure, comme tu vois. (Elle s'assoit)

- Voix venant du public : Ton nom? Décline ton nom

-Sonia: Pourquoi? Tu ne t'en souviens plus?

- Voix venant du public : Si, mais j'ai envie de te l'entendre dire, au moins une fois dans ta vie.

- Sonia: Sonia, Sonia Ettounsi

- Voix venant du public : Charmant! Tu peux te décrire?

- Sonia: C'est nécessaire?

- Voix venant du public : Je pense. C'est le public qui le veut

- Sonia: La taille: un mètre soixante-huit²⁰⁰

Le dialogue se poursuit et la comédienne est provoquée, répondant aux questions du personnage metteur en scène qui demande à cette dernière de commencer à jouer, en expliquant que "c'est le public qui le veut". La comédienne, obéissante, tente d'alterner. Elle se présente, se décrit et révèle des détails sur son corps, son quotidien et sa vie privée.

²⁰⁰ Extrait du texte scénique



Tableau 18

L'espace s'élargit grâce à une lumière qui éclaire le parcours que trace la comédienne avec son va-et-vient. Cette dernière, d'un air furieux, répond aux questions " provocatrices" du metteur en scène, conteur, et continue à nous révéler son passé.

Il nous semble nécessaire de nous arrêter sur le rôle « doublé du personnage conteur et metteur en scène dans *Destins de femmes*. Celui-ci est particulier, car il se situe, en même temps, à l'intérieur de la pièce et à l'extérieur. Autrement dit, il est installé parmi le public, conte et dirige la scène, impliqué dans le narré de la pièce. Il joue à la fois comme narrateur témoin et commandant, dirigeant la comédienne. Il maîtrise l'ensemble du jeu, quitte son rôle de conteur pour jouer celui de metteur en scène. Il n'est pas prisonnier de son personnage. Le passage d'un personnage joueur dans la pièce à un conteur reste amorcé et homogène. Parfois, il reste à l'écart, dans le silence pour, ensuite, suivre le dialogue avec la comédienne et repasser par un silence pour reprendre son rôle de conteur.

Une mutation de l'espace est partiellement annoncée par le silence du conteur, une lumière transforme l'espace de jeu en un monochrome bleu et par une projection vidéo répartie sur trois écrans juxtaposés verticalement sur le côté jardin de la scène. Il s'agit d'un nouveau tableau dans lequel on abandonne l'illusion réaliste et où l'on cherche à dévoiler et à mettre à nu la relation entre le metteur en scène et le comédien. La comédienne, assise sur la chaise, se lève pour changer l'emplacement de la forme carrée étalée, avant de quitter la scène.

Il s'agit de théâtraliser la relation de l'acteur avec le metteur en scène. C'est là où l'on perçoit un jeu de force entre le metteur en scène et la comédienne. Cette dernière cherche un appui autour d'elle, au milieu d'un nouvel espace, à côté de son accessoire, la chaise. Elle commence par se présenter tout en se costumant. Elle lève le voile sur la vie intérieure et reconstitue sa vie privée. Elle récite son aventure et son portrait, dans la vie et dans le théâtre. Elle évoque ses regrets et ses envies par rapport à son parcours professionnel, non totalement assumé en tant que comédienne. Sonia nous fait entendre que sa profession n'est pas très assumée, c'est un destin et non un choix.

Une musique en off, à rythme oriental, stimule la situation et propage un air terne qui aide et suit Sonia dans son récit de vie. Malgré les tentations du metteur en scène de la faire changer de discours, celle-ci continue son monologue, sortant un coffret à maquillage, et commence à se maquiller tout en s'adressant au public.

La vie intime du comédien sur scène, dont le siège reste inaccessible au public, est le refuge principal dans *Destins de femmes*.

Dans cette pièce on touche à l'expression directe entre le metteur en scène et les comédiennes, ainsi qu'au dévoilement de la vie privée de la comédienne et à ses valeurs intimes.

Faut-il rappeler au spectateur que l'acteur n'est pas uniquement un performeur, un "incarneur" de rôles, qu'il doit s'interroger sur sa propre perception ? Doit-il faire de cette mise à nu du jeu d'acteur une expérience partagée ? Est-ce aussi une pièce qui se veut sans murmures ni camouflages ? Une pièce affirmative où l'on répond à une curiosité et où les artistes s'offrent au public ?

Destins de femmes est une création qui porte sur la légitimité du jeu des comédiennes à la recherche de l'aspect indissociable de l'individu, écartant tout moyen capable de mettre à distance les valeurs humaines. Nous voyons l'expression de la souffrance chez Sonia, qui nous fait partager ses pensées. Elle parvient à monologuer avec le public en lui récitant son univers intime. Elle raconte au son sentiment et son ressenti lors de ses rôles joués en tant que

comédienne, dans une lumière bleue, incertaine, et sur les accords d'une musique sereine.

Les trois vidéos projetées côté jardin représentent des scènes théâtrales dans lesquelles Sonia figure la comédienne. Son passé défile en vidéo, appuyant son monologue, seule sur scène, elle dévoile sa vie de comédienne, joignant le geste à la parole pour faire partager son personnage originel.

Sonia brise l'écran de séparation entre elle-même et le public en lui faisant ressentir le monde de l'acteur, qui, au départ, lui semble inconnu, et qui finit par lui être proche.



Capture d'écran 2 *Destins de femmes*

"Sonia: Je me présente. Sonia. Comédienne de profession. Le théâtre! Mon vice et ma passion. Une malédiction. Ma malédiction. Dieu vous en préserve. J'aurais pu être autre chose. Interprète, par exemple ou infirmière, ou encore assistante sociale. Une vraie assistante sociale. Toujours le pied à l'étrier et des bouts de cœur à offrir. Si j'étais née sous les auspices de Marie et de Jésus, je me serais faite prêtresse ou, mieux encore, la Mère Thérèse number two...²⁰¹."

Sonia ne s'arrête pas, elle continue à exprimer son désir pour jouer son propre personnage et son rêve, elle s'applaudit elle-même, applaudit "l'autre" selon son expression. Elle nous parle de "l'autre", de son moi authentique, qu'elle rêve de jouer sur scène. À ce moment-là, nous percevons le passage discret de la deuxième comédienne à côté de la scène.

²⁰¹ Extrait du texte scénique.



Capture d'écran 3 *Destins de femmes*

À cet instant, la voix du metteur en scène émerge de nouveau pour interdire et mépriser le rêve de Sonia, en lui disant :

Voix venant du public: L'autre? Qui l'autre?
Sonia: L'autre enfin, l'autre dans mon rôle à moi. Ce... Ce serait merveilleux
Voix venant du public Ce serait fastidieux.
Sonia: Mais est-ce possible?
Voix venant du public : Je ne sais pas
Sonia: La souricière! La souricière! !²⁰²

L'intervention du metteur en scène rend la proximité dans l'espace plus sûre entre public, metteur en scène et comédienne. La voix émanée du public se familiarise de plus en plus pour le spectateur, alternant sur l'identité construite du metteur en scène. Le spectateur commence à s'habituer à l'identification du personnage grâce à la tonalité de la voix employée. C'est ainsi qu'on s'approche du personnage et qu'on arrive à faire la séparation entre la voix du conteur et la voix du metteur en scène.

Dans cet acte, nous sommes face à une situation qui figure encore le rapport mis à nu, entre metteur en scène et comédienne. La scène nous propose une expérience de l'immédiateté, où nous nous retrouvons face à une mise en abyme

²⁰² Extrait du texte scénique.

d'un fragment scénique qui représente les coulisses des rapports entre les rouages de l'art dramatique.

Sonia, contrariée, exprime son mécontentement, disparaît en courant dans le noir, sous les accords d'une musique à rythmes saccadés.

Dans une noirceur opaque, la voix venant du public reprend, assurant le régime narratif toujours favorable au rôle du comédien.

Ce que nous conte la voix ne semble pas nous convaincre, ni faire allusion à une situation. Elle emploie une modalité de narration nouvelle par rapport à celle de départ. C'est une modalité provocatrice et intelligible à travers laquelle elle cherche, probablement, à éveiller chez le spectateur une certaine prise de conscience de ce que peut subir le comédien pendant toutes les représentations.

Toujours dans le noir, la voix, déchaînée, interroge le public sur la perception du personnage et son portrait, tout en lui rappelant la notion de la relation entre l'acteur et le personnage.

Le conteur rappelle au public les efforts émanés de l'acteur irréductible, pour franchir des seuils, afin de se mettre à nu pour se donner à voir et s'arracher de l'illusion. Il continue à rappeler la responsabilité de l'acteur redevable au public et les paroles de l'auteur de la pièce.

Le conteur privilégie l'acteur, il le considère en tant qu'entité non détachable de la création à laquelle il participe. Il explique le rôle important du personnage-acteur, disant que sans lui, le spectacle théâtral n'est pas possible, qu'il n'est que le simple interprète des rôles ; mais, bien au-delà, il est dépositaire d'un travail non intelligible, chargé de jeu de mouvements allant du personnage à l'acteur.

La présence du corps de la comédienne se distingue discrètement dans l'espace scénique grâce à une lumière vermeille en douche. Elle reste immuable au fond de la scène, vêtue d'un pantalon large et d'un manteau noir ; sur ses cheveux est accroché un voile de mariée.



Capture d'écran 4 *Destins de femmes*

La projection de deux vidéos reprend place côté jardin faufiletant le passé de Sonia dans d'autres pièces. Le conteur nous informe sur le jeu du comédien, sur son travail d'illusion et le dédoublement de son corps dans l'espace scénique. C'est grâce au corps de la comédienne que le voyage d'un univers réel vers un univers d'illusion est assuré. C'est cette pratique qui évoque l'imaginaire du public et l'aide à se projeter dans le jeu de l'acteur.

La voix du conteur disparaît, laissant derrière elle un bruit d'orage et de tonnerre accompagné d'une musique triste, interceptée par des éclairs. La comédienne sort un costume de son panier et l'étend sur le fil. Elle avance à grands pas, tenant dans sa main un bâton, elle commence à sursauter et à chanter :

Je suis tombée par terre, c'est la faute à Voltaire. Le nez dans le ruisseau, c'est la faute à Rousseau. Joie est mon caractère, c'est la faute à Voltaire. Misère est trousseau, c'est la faute à Rousseau²⁰³.

La comédienne surgit sur scène, commence son monologue, installant un nouveau jeu et un nouveau personnage. Le corps en action se déplace, s'adresse à la chaise vide, au milieu de la scène, donnant l'impression qu'une personne l'occupe. Simultanément, et sur une petite surface, défilent les vidéos projetées, dans lesquelles nous voyons la même comédienne, dans deux espaces scéniques différents de celui qui se trouve face au spectateur : l'espace scénique réel. Les vidéos relatent des moments-clés de la même fable que mais interprétés dans le passé.

²⁰³ Extrait du texte scénique.

La scène filmée, se déroulant dans le passé, n'est pas séparée de la salle ni de l'instant présent, elle est reliée à la scène réelle et se trouve dans l'espace scénique réel, grâce à un éclairage évitant la séparation entre la projection et l'espace de jeu qu'occupe la comédienne.



Capture d'écran 5 *Destins de femmes*

Hé! Mais dis-moi, tu crois que l'ange de la mort va l'épargner et me le ramener, Laroussi? Quoi? Rentrer? Pas question! J'y suis, j'y reste! Dehors ça grouille et ça matraque, ça grouille et ça matraque! (bruit d'orage) Ah! Du sang, du sang Laroussi! Ton visage est tout rouge. Laroussi Je t'en supplie, réveille-toi Laroussi. Ne meurs pas, ne me laisse pas Laroussi: Hein? ²⁰⁴

La comédienne bouleversé, s'adresse tantôt à Laroussi, personnage "invisible", tantôt au public en relatant un passé. Dans un état hystérique, elle nous révèle le déroulement d'un événement tragique qu'elle a vécu : l'accident de Laroussi. À ce moment-là le défilé des deux vidéos s'arrête et un ensemble de voix-off, masculines, présentent leurs condoléances. La comédienne, dans un grand délire, continue à s'adresser au personnage inventé, Laroussi, en lui faisant part de sa passion amoureuse.

Dis-moi pourquoi, le feu de l'amour ne s'éteint pas. Parle,
parle mon chéri. Ecoute, ou tu me réponds, ou je me fracasse
la tête ave ce panier...
Regarde, mais regarde-moi! Je veux un
bisou, un seul, et puis j'irai me coucher.²⁰⁵

²⁰⁴ Extrait du texte scénique.

²⁰⁵ Extrait du texte scénique.

Elle semble refuser totalement d'affronter la mort de Laroussi, en inventant une autre réalité, virtuelle et mensongère. Sonia continue son délire et prétend que Laroussi est parti en voyage, jusqu'à ce que la voix du metteur en scène l'interrompe, lui annonçant la vérité inéluctable.

Sonia qu'est-ce que tu racontes ? Tu délires Sonia! tu délires! Laroussi est bien mort!²⁰⁶

En effet, nous pouvons dire que l'espace scénique réel est une tentative pour créer un autre espace rêvé, désiré, inventé par la comédienne, contrairement à la projection qui n'est que la mémoire du personnage interprété que garde la comédienne de son passé, essayant de "prolonger" sa vie dans l'immédiateté.

Sonia ôte son voile, change de costume et de ton et, s'adressant au public, elle raconte sa douleur inévitable durant les cinq années après l'interprétation de ce rôle de Laroussi. Des applaudissements accompagnés de remerciements prononcés par metteur en scène se trouvant toujours en public.

Une forme de virtuosité de jeu théâtral invite le public à s'arrêter sur le psychique de l'acteur et à changer le regard, passant d'un simple consommateur à un spectateur conscient de la valeur du jeu. C'est aussi un appel, pour le public à réaliser la relation entre le comédien et le personnage incarné, ainsi que leurs conséquences psychiques inévitables chez le "comédien-individu".

Le metteur en scène tend à "démolir" ce regard extérieur passif qu'a généralement le spectateur envers l'acteur. Ce regard passif qui, inconsciemment, correspond au besoin d'une scène illusionniste et de rêveries, sans pour autant se rendre compte de ce qui existe derrière le personnage interprété.

C'est aussi, implicitement et explicitement, une mise en question de la fonction du comédien en tant qu'humain, ayant partagé certaines spécificités avec des personnages déjà incarnés dans le passé, qu'Anne Ubersfeld nomme "individus personnages"²⁰⁷.

²⁰⁶ Extrait du texte scénique.

²⁰⁷ Anne UBERSFELD, *Lire le théâtre I*, Belin, Paris, 1996, p. 101-102.

Celui-ci est défini comme toute « détermination individuelle du personnage pouvant jouer un double rôle qui en peut faire un individu avec une âme, hypostase de la Personne, en relation avec une problématique idéaliste du Sujet transcendantal²⁰⁸ ».

En effet, le personnage, interprété, se transforme dans son évolution en un personnage parlant de lui-même. Sonia n'est plus tenue d'incarner son personnage joué. Elle se désindividualise de lui, s'en libère pour glisser finalement dans son propre rôle, dans sa psyché, afin d'en faire à la fois le sujet et l'objet.

Revenons au déploiement scénique de ce tableau qui représente le prototype esthétique sur lequel se base *Destins de femmes*. Il s'agit probablement d'une esthétique de dépouillement que construit l'espace scénique de cette pièce, où la structure de la scène est constituée d'une structure fixe en un seul plan. Quelques accessoires et objets suggérés, tels que le fil à linge, la chaise, le panier de vêtements animent l'espace scénique grâce à la modulation de la lumière.

Il est aussi à remarquer que la projection vidéo représente l'élément, que nous nommerons, " tiroir", celui qui reconstitue l'espace scénique et en modifie la perception. L'élément tiroir déployé révèle le passé, l'origine des événements dramatiques de la scène réelle, une certaine continuité entre le déroulement théâtral projeté et le déroulement réel sur scène.

La projection vidéo est-elle un lieu de remplacement d'un espace "consommé" auparavant sur scène ? La projection est non seulement une base de la scène réelle, mais aussi un moyen d'affronter le passé et le présent des personnages joués dans la pièce. Nous pouvons déduire que l'espace scénique réel représente l'espace rêvé et fantasmé par le personnage de la comédienne enchantée.

²⁰⁸ *Ibid.*

2-Images hybrides et "extériorisation" de la scène

Le metteur en scène se contente de la projection pour représenter le passé de manière mimétique, et le présent rêvé par le jeu emphatique de l'actrice qui, implicitement, met en confrontation le réalisme et le fantasme dans une atmosphère de clair-obscur. En effet, l'esthétique scénique prend acte de l'enchevêtrement entre le texte monologué et les images vidéo projetées. Des images scéniques de l'immédiat confrontées à d'autres, indirectes et en superposition (une image renvoie à une autre) sur un écran, convoquent chez le spectateur une certaine illisibilité relative.

Réalisme ou fantasme ? Si l'on s'arrête sur la fiction mimétique dans la vidéo projetée et la réalité théâtrale dans son immédiateté, nous nous trouvons devant la notion de "feedback", le retour au passé. Ce retour peut provoquer en nous une sorte de tiraillement entre un imaginaire représenté et sollicité par la présence physique de la comédienne et un ailleurs-autrefois mimétiquement projeté.

Grâce à ce double jeu produit la scénographie, le corps de l'actrice se dédouble, transmettant cette impression de déchirement et de méditation. Éventuellement, la présence sur scène de deux pôles de fictions différents, imaginaire et passé, conduit l'espace scénique à se controverser dans un double "effet", tantôt une image distante d'un passé "joué", tantôt des actions réelles de la comédienne, proches et immédiates. Des images défilent, relatant les principaux moments des fables jouées.

Sonia disparaît dans le noir pour laisser derrière elle une musique en off d'une intonation triste après les remerciements du metteur en scène.

Metteur en scène: Bravo! Bravo, superbe et généreuse, avec nous et avec nous et avec tous tes personnages.

Sonia: Non. Dis plutôt combien je médiocrité.

Voix off: Non, Sonia, au contraire! Dis plutôt combien t'es généreuse en eux et avec eux...

Sonia: Non. Je suis ces autres. Voici que je suis comédienne, C'est-à-dire un miroir réflecteur de l'espèce humaine. Combien de personnages ont logé dans mon corps? Respiré par mes poumons? Pleuré de mes larmes? Ri de ma gorge? A combien de personnages ai-je prêté ma folie et emprunté la leur? Suis-je seulement moi-même aujourd'hui? Suis-je seulement moi-même?²⁰⁹

La scène se transforme en lieu de projection de deux vidéos, superposées, occupant presque tout le fond de la scène. Deux vidéos qui défilent simultanément sur un polyécran, l'une contenant l'autre qui représente le mouvement perpétuel des vagues. Il convient de préciser que le morceau de tissu tendu sur le fil à linge, qui se trouve au même endroit depuis le début la pièce, devient un petit écran, et, techniquement, il intercepte la projection occupant le fond de la scène. L'échelle déployée du petit écran conduit notamment à une désorientation spatiale et nous renvoie à la fonction iconographique sur scène.



Capture d'écran 6 *Destins de femmes*

Les deux projections vidéo figurent deux paysages marins, presque identiques, où l'on perçoit seulement le mouvement des vagues. La voix du narrateur reprend simultanément avec l'apparition des deux projections filmiques. Rapidement, le fond de la scène devient à la fois un support de projections et un moyen transformant l'immédiateté scénique, de sa tridimensionnalité à une réalité virtuelle en deux dimensions. Cela redonne à la scène une nouvelle modalité de perception scénique et théâtrale.

²⁰⁹ Extraits du texte scénique.

Jusque-là, pouvons-nous affirmer que la scénographie de *Destins de femmes* est une scénographie de "reliefs"? D'abord, nous avons la bande son en off, redondante, qui appuie l'image scénique et accompagne les changements de situations théâtrales pour produire plus de sensations. Les couleurs, les lumières et les nuances d'éclairage mixent l'espace scénique de temps à autre, d'un bleu nuit vers une atmosphère ocre. Ensuite, il nous semble que l'élément le plus visible dans l'esthétique scénique de *Destins de femmes* et qui ajoute, bien évidemment, un autre niveau de perception visuelle de l'image, est la manière de déployer la projection : on passe d'une projection simultanée, dans le tableau précédent, de deux vidéos projetées sur deux écrans de même format, à une projection frontale, occupant tout le fond de la scène, contenant une autre projection de petit format.

L'usage de la vidéo ne remplace pas l'action de l'actrice, mais il appuie le "raconté", le texte récité, émis par la voix venant du public. Le texte est un nouvel exposé sur le fonctionnement de l'acteur sur scène.

Ainsi, le défilé de la vidéo et le texte récité font de la scène un espace qui contient le sujet de la pièce.

La voix du narrateur se fige, laissant place à une nouvelle musique ponctuée des rythmes africains et à une nouvelle projection d'images dédoublées, fixes, sur les mêmes écrans. Les images projetées figurent des guerriers armés, stéréotypés, alignés les uns à côté des autres face au public. Chaque guerrier porte une tunique tombant jusqu'aux genoux, tous armés de boucliers ovales et équipés d'épées, et de sortes de javelots. Avec leur armement et leur aspect vestimentaire, les guerriers font référence aux soldats de l'époque romaine.

Les comédiennes se précipitent de nouveau sur scène à des pas saccadés, vêtues de robes avec des traînes, aux couleurs différentes. Nous pouvons dire que le style vestimentaire des costumes de ces deux comédiennes est fantaisiste. Chaque costume est orné par une dentelle et une dorure, évoquant un passé anachronique, mais faisant référence à des reines avec les couronnes.



Capture d'écran 7 *Destins de femmes*

Après un bref arrêt, Elissa, l'une des deux comédiennes, s'élance vers l'avant-scène et commence un dialogue en langue française avec sa sœur, Enée, qui se trouve en arrière-plan, côté cour.

La musique diffusée, les images projetées et les costumes sont les trois éléments cruciaux qui nous permettent d'identifier l'époque durant laquelle se déroulent les événements. Nous pouvons reconnaître qu'il s'agit d'Elissa, personnage épique à l'origine de Carthage. Une conversation amalgamée de langues, française et arabe, chargées de lyrisme, s'enchaîne entre les deux tyriennes.

Malgré les découragements de sa sœur, Elissa, la vagabonde, émet son désir de braver la mer et de partir à la recherche d'une nouvelle vie sur une terre africaine. À la fin du dialogue, les soldats au fond de la scène, finissent par disparaître. En revanche, sur le petit écran, réapparaissent de nouveau les vagues errantes.

-La sœur: La terre est ta demeure et le cheval ta monture.

- Elissa: Et la mer est son destin, son trirème, son vaisseau, sa pirogue. J'ai le mal de terre ma sœur!

- La sœur: Lui aussi a le mal de terre. Senteurs perdues de la terre la marraine. Ailes diaphanes et diadèmes sertis de pierres-gemmes. Demeure, Elissa! Demeure et la terre fleurira!

- Elissa: Demeure, Enée! Je te ceindrai de mes bras de reine forte de ton amour. Je t'offrirai mon parfum au goût de mer, Enée. Je te donnerai en partage mes rêves de phénicienne en rupture des rives intolérantes.²¹⁰

²¹⁰ Extraits du texte scénique.

Comme on a pu le voir, l'image projetée est l'élément constructeur, annonciateur de l'espace. Mais elle signifie aussi le vivant, le jeu de l'acteur, sans le dépasser. Entre l'image projetée et la présence réelle, la vidéo et l'acteur, le spectateur ne peut choisir le vivant contre l'image. Ici, l'enjeu se fait spontanément; on assemble ce qui est visible, ce qui attire l'attention, le jeu de l'acteur pour construire toute la représentation.

Dans ce tableau, le déploiement de l'image-vidéo ne tire pas sa force de l'illusion, mais plutôt de la complicité de la représentation. L'image numérique est complémentaire à la présence de l'acteur sur scène et la renforce.

L'image des guerriers stéréotypés, immobiles, qui habillent le fond de la scène connote le caractère d'Elissa, modèle de la femme forte et solide. D'autre part, elle renvoie à une époque historique, sorte d'extériorisation de l'espace scénique. La deuxième image, qui figure le mouvement des vagues connote la force errante d'Elissa, baptisée Reine Didon, pour combattre les vagues durant sept années avant de fonder le royaume de Carthage.

Le tableau s'achève dans une noirceur d'ébène habitant l'espace qui, tout de suite, annonce un bruit d'orage. La voix du narrateur réapparaît, sur un fond musical en off, et continue à nous indiquer le fonctionnement et la relation de l'acteur entre texte, esprit et espace scénique.

Implicitement ou explicitement, l'auteur de *Destins de femmes* interroge le public sur son rapport à l'identification du personnage.



Capture d'écran 8 *Destins de femmes*

Deux comédiennes portant des chapeaux entrent, des manteaux sur le bras, elles avancent et s'arrêtent au milieu de la scène, se mettent de biais par rapport au public. Quelques instants après, une légère lumière éclaire légèrement l'espace pour convertir la scène en une ambiance de « clair-obscur ». Les deux comédiennes se réfugient au centre de l'avant-scène, sous la lumière tamisée, et se mettent dos à dos. Ensemble, elles récitent le même texte en même temps.

Que nous sommes moches! Oui, que nous sommes moches! Que nous sommes moches et maladroités! Et toi, toujours spectateur! Toujours fuyant! Toujours en rupture! Et nous, dans ce théâtre, toujours au cœur de la bousculade, livrées à la haine et à l'amour, maux et remèdes, mais donnant et prenant en retour! Oui que nous sommes moches!²¹¹

La relation "échange" entre public et acteur est encore le sujet et l'objet de la pièce. Les actrices s'interrogent sur l'acte théâtral et leur relation avec la réalité, avec public et sa propre conception du jeu de l'acteur. Elles mettent le spectateur devant une confusion entre acteur et personnage. Dans ce tableau, le texte récité empêche le spectateur de s'identifier aux personnages. Les comédiennes tentent d'effacer cette limite entre le jeu et la réalité, laissant le spectateur dans la confusion. Ce dernier reste sur une certaine relation avec l'acteur- personnage.



Capture d'écran 9 *Destins de femmes*

L'intensité de la lumière augmente pour éclairer les deux actrices qui ôtent leurs chapeaux en même temps, l'une faisant le miroir de l'autre. Elles se mettent face à face, font la même gestuelle et tracent la même trajectoire de mouvements. Ensemble, elles se mettent à danser en faisant des pas identiques, tournent au

²¹¹ Extraits du texte scénique.

milieu de la scène sous le rythme d'une bande son en off, créant une ambiance relativement bouleversante.

Sur un fond musical, une mélodie douce, les comédiennes enlèvent leur manteau à tour de rôle, pour le lancer au fond de la scène, là où une lumière en douche trace un cercle à même le sol.

Les actrices, l'air rêveur, nostalgiques, face à face, se parlent à voix délicate. Elles se racontent leurs rencontres amoureuses. Cette image est un discours, voire un dialogue lyrique, chargé d'émotions, de nostalgie.

Les deux récits lisibles et polysémiques permettent au spectateur de se projeter sans peine dans l'espace scénique. L'une nous fait partager sa rencontre lors d'un stage à l'étranger, avec son amoureux, un homme de théâtre avec qui elle est toujours en relation. La deuxième comédienne, d'un air passionné, nous fait part de sa rencontre lors de son exposition artistique. Toutes les deux, avouent être ensorcelées par leurs personnages sur scène.

L'auteur metteur en scène met en abyme le réel dans le jeu théâtral pour pousser le spectateur à s'identifier dans l'illusion. Celui-ci peut alors s'identifier à l'acteur-personnage pour saisir à quel point le théâtre et la réalité peuvent se confondre lors de la représentation.

Devant ce tableau, le spectateur demeure dans la confusion et le doute car, devant lui, le théâtre et la réalité se confondent. Le jeu des actrices correspond, en même temps, au jeu théâtral et à la part de la réalité dans la représentation. Les émotions dévoilées relèvent du ressenti réel qu'ont vécu les comédiennes vis-à-vis des personnages joués.

La représentation *live* continue à avoir un rapport avec le représenté au passé, sorte de méditation entre passé et présent. C'est autour de cet enjeu que *Destins de femmes* se déroule. Ce tableau est composé de deux "situations scéniques", la première introduisant la deuxième. Nous désignons par situation scénique, l'ambiance esthétique de l'espace scénique.

Dans la première situation, les comédiennes font un arrêt sur un souvenir marquant, et nous font part de leur admiration "fictive" au personnage ; l'espace demeure dans un éclairage de clair-obscur. L'image montre une situation intime,

exprimant une certaine révolte du caché. N'est-on pas devant la perte de contrôle des comédiennes ? Leurs propres pertes ?

Première comédienne : Je m'étais dit, avec lui, avec son équipe, avec mon art, je banderai mes blessures; et avec eux, je prêterai l'écoute au galop des chevaux sur cette scène... et renaître!

Deuxième comédienne : je m'étais dit aussi, avec lui, pareil à Max Eyrolles,...Je me réconcilierai avec moi-même ou me briserai les reins...²¹²

Les comédiennes disparaissent dans les rangs du public et l'image se décline, se noie dans une noirceur peu obscure, sobre, accompagnée par les tic-tacs d'une horloge. C'est là que s'annonce la deuxième situation scénique, lieu fantasmé, que les comédiennes cherchent à consolider et à accommoder avec leur vécu. Joindre le public, est-ce une façon de se révolter contre l'impossibilité de communiquer avec l'autre ?



Capture d'écran 10 *Destins de femmes*

Un silence tarde et une voix féminine agitée, venant du public, commence un prologue :

Première comédienne "une heure du matin... Le théâtre est vide... désert ... je suis au centre... et lui, corps et âme sur ses planches, dans la lumière bleue des projecteurs debout, superbe, fascinant.... une tête à tête grisant... une symphonie oubliée dans une ville fantôme...

Deuxième comédienne: Lui, c'est une chanson! Logé sous le repli d'une vague, roulant depuis la nuit des temps... je l'ai aimé!²¹³

²¹² Extrait du texte scénique.

²¹³ Extrait du texte scénique.

La deuxième situation est comme un voyage vers l'ailleurs, vers l'au-delà. C'est l'évocation du passé marquant, là où le ressenti, l'attachement aux personnages rencontrés donne une passion fictive. L'admiration et l'attachement à un personnage romanesque sont-ils des moyens pour les comédiennes d'appivoiser des sentiments, dont elles savent pertinemment qu'elles n'en retireront que de la souffrance ? Est-ce une nature chez l'acteur qui a tendance à souffrir pour les autres, pour nous ? Est-ce que la souffrance est le *Destin des femmes* ? Ou peut-être est-ce une manière de laisser entendre l'âme de l'acteur recherchant l'amour, libéré de l'emprise du spectateur qui ne sait que consommer ?

Cette deuxième situation s'annonce par la transformation de l'éclairage de l'espace scénique. C'est dans cet espace bleuté, vide de présence, que les deux comédiennes évoquent leurs personnages incarnés au passé.

Malgré le vide qui habite cet espace, l'image visuelle s'impose par sa lumière et sa sonorité vocale. Elle invoque et provoque l'auditif et le mental du spectateur. Image sonore et image visuelle se rencontrent pour nous transporter dans un ailleurs, un monde "séducteur" de la planche scénique.

Progressivement, la lumière éclaire la scène, laisse voir, dans une espèce de brouillard léger, les deux comédiennes en mouvement. Sonia hausse la voix, guide à distance la deuxième comédienne, la pousse à faire des mouvements débridés et saccadés, comme si elle incarnait le personnage du metteur en scène.

Dans le tableau suivant, les deux comédiennes finissent par se prendre par la main, se dirigeant vers le fond de la scène. La voix venant du public, celle du narrateur, du metteur en scène, surgit de nouveau en prononçant la phrase qui annonce la fin de chaque tableau.

Oui, comme ça! Concentre-toi...Lève-toi à présent, ton regard toujours fixé sur lui.... Attention, voici qu'il te fuit. Suis son ombre, suis-la! Cours à présent! Cours, cours, cours!

C1: Il m'a épuisée! Éclate les souricières²¹⁴

²¹⁴ Extrait du texte scénique

On rentre de plain-pied dans une noirceur opaque, accompagnée d'une bande son, diffusant une musique paisible dominée par le son d'une flûte, apaisant l'ambiance. Après un court temps, se rejoint à la musique la voix du narrateur commençant son prologue et annonçant le cinquième destin. Le texte porté par la voix du narrateur, est le seul construisant une image sonore éloquente.

La voix venant du public, d'un air ironique, commence son prologue, toujours dans le noir complet. La voix du narrateur et la musique habitent l'espace pendant quelques temps. Les vagues illustrées sur les écrans, font émaner une lumière où contraste l'obscurité qui longe l'espace scénique. Une obscurité, du fond de laquelle se détache une silhouette féminine, numérisée, représente un corps à la fois absent et présent. Une jeune dame de profil, couverte d'un manteau et d'un chapeau, assise sur un rocher, face à la mer, tient sur ses genoux un bloc-notes dans lequel elle écrit. L'image occupe l'extrémité gauche de l'espace scénique.



Capture d'écran 11 *Destins de femmes*

Une "jouvencelle" est produite par une projection vidéo qui semble en pleine méditation et inspiration. En même temps, le texte polysémique et lyrique, retrace le destin humain construit de désirs, de pensées de valeurs, d'émotions, etc..., parlant d'aventures du présent et du passé. Le texte, telle une broderie, nous rappelle la source de la vie, l'humain, le destin, la naissance, la femme...

La synchronisation de l'image, de la musique et de la voix dans un mariage subtil, stimule la pensée, le mental. Ici, nous sommes presque entraînés par cette

force sémiotique et toute l'émotion émanée de ce texte récité et la quiétude dégagée par ce corps numérique paisible, enlaçant des vagues.

La voix du narrateur disparaît de nouveau dans la noirceur pour céder tout l'espace aux intonations musicales éplorées. Le metteur en scène n'est-il pas, par la présence insistante de sa voix, en train de vouloir incarner le personnage "multiplié", présent dans tous les tableaux. Pendant un court temps, le corps des deux femmes réapparaît dans un clair-obscur bleuté. Toutes deux, la posture droite, se dirigent vers l'avant-scène. Elles sont habillées de manière identique : une tunique ample, blanche, un pantalon noir, sur la tête un chapeau brodé d'un fil doré.



Capture d'écran 12 *Destins de femmes*

Elles accrochent autour de leur cou un ruban qui maintient une boîte à ongles noir, de forme rectangulaire, et se dirigent, chacune d'un côté, vers le public. Sonia, côté cour, commence un monologue qui s'harmonise avec la musique.

Les deux comédiennes montent les marches et distribuent des feuilles aux spectateurs. Ensuite, elles se dirigent vers le milieu de la scène, toujours avec des mouvements lents et synchronisés. Entre les deux, s'installe un discours chargé de littérature et de sagesse.

C'est une scène prépondérante, où le mode de récit se restitue pour libérer le rêve de la comédienne : s'incarner et se réincarner sur cette planche. Tel est leur rêve. Elles n'ont d'autre temps ni d'autre espace que celui de la planche scénique,

celui de leurs paroles qui fouillent, qui cherchent dans leur passé, à leur gré, afin de vivre une image qui "conviendra" au spectateur.

Dans ce dernier tableau, les comédiennes activent et actualisent tout leur passé, leur présent, à la quête d'un destin ou d'une vérité tremblotante, la vérité d'une comédienne que nous ne connaissons jamais.



Capture d'écran 13 *Destins de femmes*

Destins de femmes se décline dans une noirceur opaque, laissant les rires ironiques du narrateur envahir l'espace en revendiquant le destin de la scène.

Le narrateur: - Eclate la souricière! eh oui mes chéries c'est toujours comme ça au théâtre, on y sort pas comme on y entre....on est jamais après ...ni vous ni nous. ²¹⁵

Une image visuelle polysémique se situe, dans une double représentation. La représentation d'un passé recherché et nostalgique, par le biais d'un présent visité par le passé. Le "présent visité par le passé" se compose d'une image visuelle réelle, d'une présence réelle, une action réelle, le tout traduit par une révélation d'un passé, d'une mémoire qui refuse l'oubli. C'est la/les mémoire(s) des destins des comédiennes qui se confronte(nt) et dialogue(nt) avec le présent.

Dans *Destins de femmes* le jeu théâtral se détruit et se reconstruit à partir d'un présent "fictionnel" et un déploiement des images numérisées, relatant le destin des personnages-comédiennes.

²¹⁵ Extrait du texte scénique.

Les comédiennes, sujet présenté sous son véritable identité, sont un sujet présent et représenté. Le présent est celui de l'action dans l'immédiateté qui fait appel au passé, (le passé, mémoire des actrices) et au présent (les destins rêvés des personnages interprétés).

Le présent, l'immédiat été du jeu théâtral, se déroule dans l'espace scénique, pour se projeter indifféremment vers le passé et l'avenir, tout en construisant une virtualité dramatique. Cette dernière n'a pu avoir lieu, du fait de deux éléments importants, selon notre lecture. Le premier est le texte récité par le narrateur qui rend plus pictural le sujet avec les images mentales et littéraires. Le deuxième élément offre une sorte de soutien, tel un autre espace extérieur, qui est l'image numérisée.

Le déploiement de l'image numérisée dans *Destin de femme* enrichit discrètement, sans excès, l'espace scénique réel. On a remarqué que le support projeté a servi d'élément à l'éclatement de l'espace-son perturbateur, que ce soit le personnage qui suscite le passé, ou celui qui visite par la mémoire, et ce, grâce à l'image projetée.

Conclusion partielle

Nous venons de voir, selon les analyses du *Fou* et *Destins de femmes*, que le déploiement des "nouveaux" médias, tels la vidéo, en tant qu'un médium esthétique et procédé d'expression artistique sur scène, ne relève pas de la simple insertion ou de l'interaction sur scène entre projection et jeu d'acteur. La numérisation employée dans les deux pièces, ne se limite pas à la manière de créer ni à l'objectif d'enrichir le visuel et l'esthétique scénique ; l'on cerne une particularité créative dans la fonction de l'image numérisée sur scène, ainsi qu'une reconsidération des nouveaux rapports dans la conception artistique entre comédiennes et écrans, entre fables et écrans, entre texte et écrans.

En association avec l'espace scénique, la numérisation du corps sur scène dans *Le Fou* de Taoufik Jébali modifie, d'une certaine manière, la perception de l'esthétique scénique en tant que lieu physique. Le corps numérisé dans cette pièce représente la quête de l'absolu, du mystique, de l'intérieur, intégration issue de plusieurs procédés technologiques, qui fait du corps représenté un « support » de recherche totale. Le corps numérisé dans tous ses états, devient tantôt « outil », tantôt un support réinterrogé sous plusieurs formes d'expression et techniques. En effet, nous avons rencontré dans notre analyse une véritable recherche de potentialités et de concepts plastiques qui s'interrogent dans leurs rapports, les uns les autres, tels les rapports entre espace et corps numérique/corps suant, corps représenté/corps représentant. La scène devient une véritable mise en rapport particulière entre une performance, une chorégraphie contemporaine, des effets cinématographiques et une superposition d'images projetées. Cette mise en rapport fonde une certaine picturalité mouvante.

Physiquement, dans cet espace scénique représenté, le corps numérique se présente comme une matrice sous deux dimensions. La domination du corps numérisé sur scène offre de nouvelles modalités de perception de l'espace scénique. Dans la première, le corps numérisé devient « le sujet modélisé », transformé, détaché de son aspect réel en tant que corps et, situé par la suite, entre virtuel et imaginaire. L'action de modélisation sur le corps modélisé lui

confère une qualité particulière, car le metteur en scène lui a accordé un mouvement à la fois naturel et imaginaire. Nous citons comme exemple le mouvement du corps numérisé qui illustre la montée et la descente des marches alors que celles-ci ne figurent pas sur la scène, ni d'ailleurs dans l'image projetée. Par la suite, l'image qui apparaît n'a plus de rapport direct avec la réalité préexistante. Par cette action, le corps numérisé rompt avec ce qui lui reste comme appartenance au monde réel. Bien plus, il se libère et s'éloigne de l'espace logique et physique, et simule l'imaginaire du regardeur pour le renvoyer dans un espace abstrait, indéterminé et immatériel.

La deuxième dimension qu'incarne le corps numérisé a lieu lors de sa rencontre avec des peintures figuratives de Gibran, numérisées, transposées, zoomées. Des objets récupérés qui représentent à la fois le réel et l'imaginaire et que nous avons nommés « objets²¹⁶ traités ». L'espace représenté devient non seulement un espace interactif, mais aussi un lieu de jeu dramatique grâce à un ensemble de comportements, d'échanges de dialogues et de mouvements entre les « objets traités » et le corps numérisé.

Or, la simulation dans l'œuvre de Jébali ne se limite pas au simple fait de la projection numérique d'un corps virtuel ; bien au contraire, il s'agit d'une numérisation des sons et du texte. Et comprenant ces composants, la lumière stroboscopique employée est plus qu'un médium, elle est l'élément culminant de l'homogénéité interactive de la totalité de l'œuvre d'ordre visuel et sensoriel. Une forte synchronisation apparaît alors entre lumière, sons, bruitages et mouvements des corps déchainés.

Une merveilleuse superposition de ces deux spectres numériques, une juxtaposition féconde, qui transforment le corps numérisé faisant de lui, un « objet acteur », ce dernier étant tantôt un « support » d'objets numérisés, tantôt leur élément composant. L'objet-acteur se redouble, s'agrandit, se magnifie, se multiplie et s'efface. La scène se transforme en un espace « utopique », entre réel et irréel qui « sur-présente » le spectral, l'imaginaire, le virtuel et le numérique. De même, l'objet-acteur prolonge l'espace combiné, le manipule, le

²¹⁶ Terme emprunté à Toufik Jbeli, indiqué dans la fiche technique du *Fou*. Le metteur en scène considère les peintures projetées en tant qu'objets (trouvés par Zakir Houssein)

creuse, et met en abyme le réel et le théâtre, jusqu'à varier la séparation entre le spectateur et la scène. C'est d'ailleurs là que se confirment les propos d'Artaud, parlant de l'énigme des potentialités plastiques dans le théâtre : « *le domaine du théâtre n'est pas psychologique mais plastique et physique, il faut le dire* »

L'enchaînement d'images fantomatiques dans l'œuvre du *Fou*, jouent et déjouent à la fois la mémoire et l'imaginaire du spectateur.

Observé de dehors, le corps numérique représente bien l'image d'un corps physique. Ce qui lui manque, par rapport à la présence réelle d'un acteur, c'est la structuration biologique rigide. C'est son corps sans chair, mutilé. Ce corps virtuel est entièrement vivant, et pourtant non organique. Il est numérisé transformé mais ce qu'il nous donne à voir est d'une telle authenticité qu'on a l'impression de se retrouver en contact avec lui, ainsi projeté dans cette « réalité virtuelle ». Car, au-delà de son organisme, ce corps sans chair réussit à nous faire part de ce qu'il dégage. C'est lui qui figure les états représentés, devenant un langage qui permet de désigner des perceptions : des mouvements de danse déchaînés, voire d'hystérie, malgré le fait que le fonctionnement du corps soit virtuel, dématérialisé, sur des écrans, qu'il ait des rejets visible de manière physiques. Cela rejoint ce que précise Deleuze dans son *Bacon*, au sujet du concept *CsO*, il explique : « Le corps n'est plus qu'un ensemble de clapets, sas, écluses, bols ou vases communicants... Le *CsO* est comme un œuf sur lequel, et dans lequel, des intensités circulent, intensités qu'il produit et distribue dans un espace intensif, inétendu..²¹⁷ » Le corps rejette-t-il sa chair sous prétexte qu'elle n'est que secondaire par rapport aux intensités qui le remplissent et qui cherchent à l'émettre ?

Il ne s'agit plus de « mettre » en scène ou « de représenter » sur scène, mais plutôt de « sublimer », de « SUR-présenter » un « invisible » dans lequel on reçoit un ensemble de projections, de désirs d'émotions, d'interprétations. En effet, c'est nous qui décidons de la mise en scène et qui concevons notre propre lecture.

²¹⁷ Gilles DELEUZE, *Francis Bacon Logique de la sensation*, Seuil, 2002, p.221.

La scène de Jébali est une ouverture esthétique du théâtre tunisien. Une scène dé-spécifiée²¹⁸, hybride, dont les critères classiques sont éclatés avec les nouveaux moyens technologiques. Jébali ne rompt pas totalement avec la continuité du théâtre, il a su lui apporter un nouvel élan pour un meilleur prolongement.

Dans *Destins de femmes* de Djedidi Hafedh, le déploiement des procédés numériques est abordé d'une manière différente de la pièce de Jébali, si nous nous permettons de les comparer. Une "scène d'écrans et de projection" telle est la scène de *Destins de femmes* dont l'insertion des écrans, simule un espace scénique illimité. En même temps, le metteur en scène nous a montré que la numérisation, sur scène, est un moyen de communiquer avec l'ailleurs, transformant l'espace scénique et l'éclatant pour l'ouvrir sur un au-delà.

Entre le moment où Sonia, comédienne principale dans *Destin de femmes*, nous exprime son désir de jouer son propre rôle, (dans le deuxième tableau) et l'arrivée de la projection simultanée de deux écrans où défilent des extraits du "destins" des personnages qu'elle avait interprété auparavant, débute une illusion entre présent et passé, ainsi qu'une sorte de confrontation entre un acteur vivant et visible, et un autre, numérisé et tangible. Les médias dans *Destins de Femmes* ne sont pas cachés du public ; il ne s'agit donc point d'une question d'illusion ou de fusion. Nous supposons que, dans ce tableau en particulier, il est question de dédoublement de corps, visible et invisible, d'un corps en action réelle et un deuxième projeté. Un partage entre deux présences, réelle, d'un corps vivant, produit de l'instant, de l'immédiateté et d'une autre présence, d'une téléprésence (forme de présence à distance) d'un corps attaché à un autre temps dans un certain passé. Un monde passé revisité par un monde présent et immédiat dont le partage entre ces deux mondes, s'effectue par les voix, la lumière et la musique. Entre les deux modes existent, implicitement, des relations intersubjectives qui partagent le *ici* et le *maintenant* de la scène.

Quant à l'esthétique scénique de ce tableau, et selon la différence d'échelle entre corps projeté et corps vivant, nous pouvons considérer les deux petits écrans

²¹⁸ Edmond COUCHOT, *op. cit.*, p. 223

comme deux fenêtres s'ouvrant sur l'ailleurs, donnant plus de spatialité à l'espace scénique. Mais, à travers les fenêtres, il existe des objets, des formes, des gestes, une lumière, des corps et une histoire. Le corps projeté est forcément impliqué dans des relations avec tous les autres composants, ce qui lui permet de garder son statut de personnage conduit et guidé.

Une organisation spatiale assumée par les comédiennes décide de leur fonction, de leur jeu dans l'espace. En effet, l'intégration de la projection sous plusieurs formats d'écrans, *Destin de femme*, implique plusieurs niveaux d'interactivité et de perception. Elle agrandit parfois la scène ou la réduit. L'immersion de l'image numérisée, qui représente les œuvres déjà déroulées, se réfère à un espace "virtuel", ce qui crée une confrontation entre les faits de communication, d'un monde réel avec un monde tridimensionnel "virtuel", généré par ordinateur et constitué d'informations d'ordre visuel.

Globalement, dans tous les tableaux de *Destins de femmes*, la "construction" esthétique est complexe. La scénographie, mêlée aux choix du metteur en scène, revisite l'historique du drame passé par le présent, déconstruit et reconstruit le jeu, ainsi que l'espace. De plus, les courts tableaux présentés, considérés comme de brèves pièces, joués sous des lumières, tantôt enjouées tantôt tristes et sobres, rendent l'espace changeant et ambulant, d'une époque romaine à une autre, plus moderne, d'un lieu intime à un espace ouvert. L'ouverture du fond de la scène où l'on aperçoit la mer, de part et d'autre, des vagues numérisées se chevauchent et déferlent, faisant référence à la fois au cinéma et au théâtre.

Hafedh Djedidi fait de l'espace de *Destins de femmes* un leitmotiv esthétique où il parvient à éliminer les limites entre public et comédiennes. Sous le même éclairage de la scène il arrive à unir public et espace scénique dans un amphithéâtre transformé en espace théâtral. Sonia s'adresse au public, s'assied à sa place, le touche, lui distribue des feuilles, lui parle, etc.

L'espace, lieu de dialogue, permet une sorte d'interférence entre la superposition de plusieurs éléments, comme les voix et les images numérisées, les intensités de mouvements, de déplacements, de lumières, des musiques et de sons, le tout faisant de l'espace scénique un lieu abstrait par excellence. Cet espace

abstrait, subtil, fondé sur une véritable dialectique entre les potentialités plastiques composant la scène, abolit les limites entre le virtuel et le réel, ce qui impose une certaine interactivité entre le matériel et l'immatériel, entre le visible et l'invisible, entre l'immédiateté et l'au-delà, entre le sensible et l'imaginaire et/ou « l'intelligible ».

Dans *Destins de femmes*, l'immersion de la réalité virtuelle dans l'espace scénique est une orientation de position, d'interactivité. La scène devient non seulement l'espace qui englobe le sujet et le traite, mais aussi un univers où se trouvent un ensemble, une mixité physique, dans lequel le sujet se détermine.

Néanmoins, le dispositif numérique, moyen plastique, enferme l'espace en le rendant plus étroit et éclate ses limites en invoquant un autre "espace". Le procédé numérique devient alors un élément plastique qui dépasse la simple transfiguration pour renforcer la narration dans son espace. C'est là où Djedidi a choisi de jouer avec son image numérisée pour créer un espace balisé par une présence réelle, qui rejoint un autre espace, un espace numérisé, sollicité par le récit et l'action.

Zoomer et agrandir parfois une image dans une image, un cadre dans un cadre, dans le tableau d'Elissa, (tableau 7), projetant simultanément deux vidéos d'échelles différentes, qui constituent une grande scène dont la profondeur peut être réduite, illustre peut-être le récit dramatisé. Un zoom avant rapproche le spectateur du fond de la scène. L'espace séparant la scène de la salle se réduit et disparaît parfois grâce aux techniques utilisées. Le zoom arrière, qui donne l'effet d'une autre petite scène dans la grande scène. Une scène qui fonctionne en "théâtre dans un théâtre" crée une certaine virtuosité de l'espace en transcrivant le géographique, le psychologique et le rêve, pour faire de l'espace scénique un champ à différents espaces, d'autant que l'actrice enchaîne sur ses souvenirs de théâtre mis en œuvre. La coexistence de la projection et de l'action réelle sur scène provoque un véritable dialogue du regard qui s'établit entre la scène et l'écran.

Rêveries, fantômes, aventures, légendes, tous messages du visible et du numérique, invoqués par des images qui figurent et transfigurent, écrivent l'espace et le représentent, lui permettant d'être un espace abstrait.

En effet, selon nos exemples scéniques, l'emploi des dispositifs numériques sur scène peut être considéré comme un moyen de jeu et d'immersion concernant le travail du sujet théâtral, et non un moyen pour remplacer l'acteur ou le récit dramatique.

Implicitement ou explicitement, nous assistons à un changement du rapport entre comédiens/public, scène/public. Nous assistons à une création d'une forme de lien intime qui efface la distance entre public et scène, et où apparaît un nouveau public, parallèlement à l'émergence de la tendance à l'utilisation des nouvelles technologies. Ces nouvelles formes théâtrales peuvent séduire un public déjà sensible aux images, mais peu au théâtre.

Grace à ce déploiement de l'environnement numérique sur scène, composé de corps numérisés, de vidéos projetées, d'images sur écran, etc, l'ouverture de la scène se confirme. C'est aussi un moyen par lequel la scène tunisienne réclame sa continuité avec et sur l'ailleurs. Dans les deux œuvres, le dispositif "technologisé " est employé en tant que moyen de reconstruction de l'espace scénique, de dépassement, qui remplace des fois le "peint" et le "construit", le décor. Les procédés employés ont permis d'ouvrir l'espace scénique, de le recueillir et de renouveler la relation entre acteur et spectateur.

CONCLUSION GENERALE

La scène théâtrale tunisienne se révèle aujourd'hui comme un amalgame de transformations et de mutations. On ne se limite plus à son héritage culturel pour s'exprimer, créer, innover et dire. Le théâtre tunisien adopte un langage universel, une langue provenant de l'ouverture sur l'autre, sur l'ailleurs, un ailleurs séduisant par ses différences. L'autre est aussi porteur de codes communs qui deviennent une source continue d'inspiration et de dépassement dans la créativité.

C'est en s'ouvrant sur les grandes créations et sur la maîtrise de l'art que le théâtre tunisien tente de se régénérer, puisant dans les sources mondiales de l'imaginaire de nouvelles formes esthétiques de la représentation. Selon notre présente étude, l'esthétique du tableau scénique tunisien s'avère « bouleversée » sous l'emprise de l'image contemporaine. L'image scénique réunit l'expérience de l'image d'hier (le vécu) à celle d'aujourd'hui. Depuis des années, elle s'est inscrite dans un perpétuel changement. Selon notre étude, ce « bouleversement » esthétique provient de causalités deux raisons fondamentales : internes et externes.

Pour ce qui est des raisons internes, dans notre première partie d'étude, nous avons étudié une mutation de l'esthétique, liée à la continuité d'un héritage, à sa progression dans l'ouverture et à l'adaptation des formes d'expression artistique. L'évolution des arts plastiques, avant et après la colonisation et au lendemain de l'indépendance, du Pays, n'a cessé de nous livrer de précieuses indications sur la mise en scène tunisienne contemporaine, entre l'héritage esthétique indispensable aux créations, face à un présent ouvert sur le monde, ainsi qu'un engagement dans le futur.

Certes, la genèse de l'image n'est pas la même dans toutes les cultures. Le musulman avait l'interdiction de représenter des figures dans son art pictural, mais il a réussi à trouver une nouvelle voie, une solution artistique pour ne pas se limiter à l'innovation. En conséquence de nouvelles formes picturales, riches et complexes, sont apparues. L'héritage esthétique de l'image, dans le monde arabe, partant de la plasticité des lignes abstraites de la calligraphie et de l'arabesque, en

passant par la figuration dans les manuscrits persans et les arts décoratifs à l'époque des califes, a offert une variation à l'art de représentation moderne et contemporaine.

La peinture populaire tunisienne, avant l'arrivée des colonisateurs, est une véritable référence à un imaginaire méditatif, communiquant sa fascination par le monde merveilleux, l'univers des « Mille et une nuits » et l'influence de la culture persane.

Sans doute s'agit-il d'une continuité de style esthétique, fidèle à une image archétypale et à une ouverture sur un passé très riche. Mais, cette esthétique multicolore et ornementale, qui frôle le surréalisme dans son aspect représentatif, n'est que l'image mythique et idéalisée de soi, non satisfaisante, sinon, gratifiante et valorisante, sans oublier l'influence de l'héritage pictural berbère, qui continue à résister dans le secteur artisanal ; l'ornementation figurative et les compositions abstraites ne sont guère étrangères à la nature de l'esthétique tunisienne.

Une autre raison interne se rattache principalement à la nature de la culture arabe en général. Cette dernière reste commandée par la poésie, genre littéraire le plus authentiquement arabe imprégné par le langage du Coran. Le texte littéraire et la poésie, dont la signification et la thématique sont toujours codifiées, tiennent un discours qui traite de la moralité, de l'amour et de la politique. Les textes connus par leur aspect lyrique, écrits par les grands mystiques, tels que Ibn Al-Arabi (1165- 1240), Abû Hourayra (mort en 58 de l'Hégire), Ibn Khaldoun (1332- 1406) etc, sont des textes philosophiques aux sens multiples. Le langage employé dans la littérature et la poésie se présente comme une méditation liée à la spiritualité.

Les philosophes, al-Fārābī (872-950) et Ibn Sīnā, Avicenne (980 -1037), analysent la poésie comme un mode particulier de production du sens. La figuration, dans la culture arabe, se reporte donc à l'image littéraire et au langage poétique. Or, ce langage recueille l'expression lyrique, laissant parler l'âme et le cœur ; il crée une sorte d'abstraction qui empêche le récit et la narration de prendre racine, voire de donner une représentation théâtrale. C'est le verbe qui

suscite la forme, la parole, le geste et les couleurs. Nous considérons que cette raison est importante pour la conduite d'une esthétique, souvent non figurative.

Aujourd'hui, au théâtre, la lecture des textes poétiques et leur interprétation en images, sont une tentative vers la figuration, sauf que la combinaison des expressions poétiques au sein d'un même vers, le plus souvent, véhicule plusieurs sens à la fois.

Nous avons pu voir, dans notre étude de *Parle* de Mohamed Driss, à partir de citations du poète persan Omar Al-Khayyâm, que la mise en scène conduisait le spectateur devant des images scéniques quasiment abstraites, écartant totalement tout genre de récit et toute référence à la logique. Cette abstraction condamne la parole et dépasse le non-dit et le non déclaré.

C'est le texte mystique qui a dû conduire l'image scénique de Driss vers un seul sens, le sens profond de l'abstraction. De plus, sa lecture du texte nous renvoie vers une esthétique provenant d'une autre époque, d'un autre temps. Driss cherche à expérimenter le mysticisme de l'itinéraire d'un homme qui a toujours affronté les actes de la vie, telle que la mort, par le biais des voix, des silences, des ombres mobiles et des contrastes. Pour cela, il a eu recours à un dispositif scénique « vertigineux », un moyen de jonction entre mondes réel et irréel, entre des éléments contrastés, totalement opposés, matière principale qui détermine l'abstraction dans les tableaux de *Parle*.

Avec son ouverture sur le monde et son parcours important, Driss a traduit, dans *Parle*, la richesse de la pensée universelle qui s'applique à tous les lieux. Cette recherche se définit essentiellement comme étant plastique, puisque ses images sans paroles s'adressent au spectateur pour lui faire vivre une véritable errance à travers une théâtralité particulière dans son genre. Cette esthétique se réclame de l'au-delà, du cosmos, exprimant des paroles muettes, non prononcées par les personnages.

Pour ce qui est des raisons externes, nous pouvons dire que l'image scénique tunisienne s'inscrit dans la mutation depuis son histoire. En observant

l'évolution esthétique de l'image en Tunisie dans l'histoire, nous pouvons remarquer que, dans sa nature, elle a dû subir une série de confrontations qui ont jalonné diverses métamorphoses de l'image de soi et de l'homme tunisien en rapport avec l'ailleurs. Elle a ensuite entrepris d'autres changements en confrontation avec le monde, l'universel.

L'esthétique de l'image tunisienne contemporaine est sans doute un langage qui se soucie de son présent et de son futur, tout en conservant son aura authentique, mais qui refuse en même temps d'être figée et dépassée. Elle demeure dans l'ouverture sur l'autre, sur l'ailleurs, en continuité avec la création, à la recherche d'un équilibre à chaque épreuve rencontrée, afin de répondre aux nouvelles exigences de chaque époque.

Pour cette raison, nous avons tenté de cerner la nature de l'esthétique de représentation avant la période coloniale, à travers l'étude de certains espaces de représentation, de quelques formes spectaculaires issues du traditionnel cérémonial, ainsi que l'héritage de l'aspect esthétique pictural employé dans les arts plastiques.

Notre propos était de souligner la mutation esthétique de l'espace scénique, l'interaction entre arts plastiques et théâtre. Cette étude nous a servi de point de lecture référentielle et complémentaire pour mieux comprendre le « destin » esthétique de l'image contemporaine.

Au théâtre, comme dans les arts plastiques, l'héritage esthétique a été conservé. Il a offert à l'image scénique, à ses débuts, son style figuratif ornemental avec les miniatures, ainsi qu'un style qui déforme le figuratif, abstrait, en faveur de la calligraphie et de l'arabesque. D'ailleurs, en examinant de près les espaces « scéniques » de certaines formes spectaculaires, propres au répertoire cérémonial traditionnel tunisien, tel *Al-Hadhra* et le *Fdaoui*, nous avons pu voir que l'espace de représentation se définissait souvent dans une forme géométrique, le cercle. Appelée la *Helqa*, c'est la forme stéréotypée employée dans le *Fdaoui* et la *Hadhra*, cette forme circulaire se manifeste d'une manière affirmative dans la représentation du spectacle.

Après un retour à la naissance de la tradition du conte *Fdaoui*, et l'observation de ses évolutions, nous avons remarqué la forte ressemblance avec l'aspect scénique de la récitation du conte traditionnel proche-oriental, plus précisément du monde perse. De ce fait, nous pouvons comprendre que l'espace scénique, dans sa forme traditionnelle est, à l'origine abstrait par excellence et aussi en continuité avec l'ailleurs.

Pendant la période coloniale, l'introduction de la peinture, en Tunisie, n'a pas figé l'image dans l'imitation de la vie quotidienne et du réel, ni dans un discours d'abstraction-figuration, alors qu'elle coïncide avec l'année 1910, année de la naissance du nouveau langage plastique : l'art abstrait.

Le chevalet a poussé le plasticien tunisien à passer de la clôture à l'ouverture, à interroger son vécu et à abandonner le réalisme descriptif. C'était un moyen d'ouverture importante sur les matériaux et les théories de l'art. C'est pour ces raisons, probablement, que le patrimoine pictural tunisien est aujourd'hui marqué par des transformations esthétiques successives. La Tunisie n'a pas connu de longues traditions picturales, sinon l'art abstrait qui répond aux tendances profondes pour exprimer un sentiment de spiritualité dans lequel on trouve satisfaction.

Parallèlement, à sa naissance, la scène théâtrale ne s'est pas détachée de l'héritage l'esthétique tunisien. Dès les premiers essais théâtraux, au lendemain de l'adaptation et de l'adoption du théâtre en tant que nouvelle forme artistique, le metteur en scène tunisien a conservé, de cette esthétique recueillie, l'ornementation dans ses décors scéniques. Il a fallu quelques années pour « adopter » de nouvelles esthétiques sur la scène.

Comme on a pu le voir, certains metteurs en scène ont fait appel aux plasticiens pour concevoir leur espace scénique : Habib Chebil, Zoubaier Turki, Mahmoud Shili sont des noms liés à l'histoire de la scénographie du théâtre tunisien dès l'indépendance.

Peut-être est-ce dans la naissance de ce nouvel aspect esthétique que réside l'essentiel de l'apport de l'image visuelle à la construction d'une société nouvelle, un homme contemporain différent, participant au monde moderne ?

Avec Ben Ayed, le public tunisien a été invité, pour la première fois, à regarder un espace scénique plastiquement abstrait, propice à une exécution dramatique. C'est peut-être son amitié avec les plasticiens de l'époque, dont Zoubaier Turki, qui a conduit la scène de ce metteur en scène à ce changement esthétique. C'est le premier à savoir collaboré avec des plasticiens pour la conception de l'espace scénique dans plusieurs pièces. L'espace scénique du *Maréchal* témoigne de cette évolution esthétique, avec sa structure rectangulaire, face au public, mettant en situation une pièce communicante dans l'intérieur d'une « maison » tout en employant une palette riche en couleurs et des formes géométriques.

L'État, en voulant structurer le théâtre afin de le promouvoir dans le pays, n'a hésité à contrôler les productions et à imposer des procédures gênant la liberté de la création.

Considérés comme les révolutionnaires du théâtre, les membres de la troupe ont pris le temps de repenser le théâtre, de s'aventurer dans son expérimentation et de s'ouvrir aux autres arts dont la musique, la danse et les arts plastiques. Le changement est traduit par la naissance d'une nouvelle ère théâtrale avec la privatisation des troupes professionnelles. C'est à partir de cette date que l'image scénique a pu progresser et se lancer dans une nouvelle recherche innovatrice. Les décors monumentaux ont changé, de nouvelles ambiances se sont installées sur scène et ont modifié certains tableaux, sans toutefois changer les dispositifs scéniques. La pertinence de la scénographie découle de l'objectif de l'œuvre ainsi que de la "re-création" d'une nouvelle image grâce à une prise de conscience de certains metteurs en scène de la révolution technique, qui fait naître l'esthétique scénique dans le monde.

À partir de la fin des années 1980, la scénographie du théâtre tunisien s'est modifiée en comparaison avec la période de l'implantation du théâtre. L'image scénique est devenue alors essentiellement abstraite.

Nous avons aussi pu aussi comprendre que, grâce à la privatisation du théâtre, vers la fin des années 1970, le champ théâtral tunisien n'a cessé de s'aventurer dans de nouvelles tentations et mutations à travers plusieurs essais. En

outre, l'arrivée de nombreux artistes ayant suivi des formations dans des écoles étrangères a donné un nouveau souffle au paysage théâtral et a enrichi considérablement l'esthétique théâtrale, ce qui a multiplié les démarches esthétiques que le public tunisien a accueillies bras ouverts.

Plus que d'autres formes d'expression, comme les arts plastiques, l'image donnée par l'espace scénique a apporté une certaine modernité et une ouverture sur le monde grâce à l'emploi des nouvelles technologies et à l'ouverture perpétuelle sur l'ailleurs.

L'image scénique contemporaine, dans son nouvel aspect esthétique, est abstraite, elle se tient à l'écart de l'image concrète, courante, apparaissant comme une rupture avec les formes de la vie traditionnelle.

Est-ce un retour vers l'héritage esthétique, en ce temps contemporain ?

Le metteur en scène contemporain tunisien a pris conscience de son propre rôle en tant qu'artiste responsable du regard du public. Cette conscience a permis au metteur en scène contemporain d'adopter un langage universel, de multiplier les formes d'expression sur scène, de s'apparenter aux caractéristiques de l'art universel et à la modernité dont rêve chaque société. Ce langage que le metteur en scène tunisien contemporain semble avoir trouvé, lui accorde une nouvelle libération de son sujet ou de son projet.

La scène théâtrale d'aujourd'hui puise non seulement dans son héritage, mais aussi dans l'art de l'autre et la civilisation de l'ailleurs pour plusieurs raisons. C'est vers les années 1980 que le recours au théâtre interculturel se justifie à la fois par une recherche identitaire et une ouverture sur l'autre et par des raisons techniques et d'ordre professionnel. D'ailleurs, plusieurs contemporains ne cachent pas leur influence des grandes « écoles » de certains metteurs en scène contemporains. Ils se cherchent, expérimentent, s'aventurent pour expérimenter l'esthétique de l'ailleurs, afin de rendre l'esthétique contemporaine accessible au public local. L'emprunt d'une technique ne consiste point à copier l'esthétique, mais à fonder son propre regard et son être original.

Nous avons pu examiner de près l'influence de Mnouchkine sur Hassen Mouadhen dans *Mourir d'aimer* et nous avons pu comprendre que l'esthétique scénique employée renvoyait à l'emprunt asiatique inspirée du Kabuki. Mais, cette influence ne limite en aucun cas au travail théâtral du metteur en scène dans l'innovation et la continuité d'ouverture sur d'autres contemporains.

Il est vrai que Mouadhen se réfère à l'esthétique du Théâtre du Soleil mais il cible un nouveau regard plus profond, conscient de la situation humaine sclérosée. Nous ne pouvons nier la présence du monde oriental, arabe, et de son esthétique bigarrée dans la scène de Mouadhen.

Mais cette présence esthétique orientale mêlée à l'esthétique extrême-orientale semble très proche du metteur en scène. Pour cela, Mouadhen n'a pas produit le style esthétique propre à chaque culture, il s'est tenu à l'écart d'une image scénique concrète ou formelle. Il a employé une nouvelle conception géométrique de sa scène, en se basant sur le concept plastique entre espace et comédiens, par le biais d'un jeu de formes en perspective, « les carrés dans un carré ». Mouadhen ne s'est pas non plus limité à une recherche formelle, il a interrogé la vision de l'esthétique, la représentation, par un jeu de formes associé à un jeu de lumière.

La richesse des expressions plastiques présentes dans l'image scénique de *Mourir d'aimer* est la preuve d'un processus élaboré et d'une maîtrise du savoir, afin de rendre accessibles au public des images non seulement abstraites, mais qui reflètent aussi sa vision du monde, sa recherche métaphysique et spirituelle.

Ainsi, l'esthétique scénique contemporaine ne s'est pas limitée à un espace non-figuratif ou à l'emploi de certains concepts plastiques dans l'élaboration de sa dimension visuelle. L'esthétique de l'espace vide, du noir, est interrogée, ainsi que l'assombrissement de l'espace conduisant à sa dissolution.

Chez Fadhel Jaibi, la spécificité esthétique scénique se base sur un principe esthétique du vide, du nu, de l'obscurité, étant finalement pluridisciplinaire dans sa réception, un moyen permettant au spectateur de « saisir » plusieurs types d'espace. Les images évoluent où il n'y a presque rien.

La structure des images de Jaibi, toujours stable et épurée, est la seule responsable de la création de l'espace. Saisir plusieurs espaces « imaginaires » à partir d'un support visuel noir, vide, les images scéniques sont délimitées par les jeux de lumière qui font naître les paroles et les mouvements des comédiens. Son espace scénique est perçu comme un ensemble de composantes qui dialoguent entre elles. Le spectateur se trouve en contemplation perpétuelle des rapports entre corps-acteur et objets, entre les valeurs de clair-obscur et les couleurs, entre les formes et les lignes, entre les surfaces et les profondeurs. Le tableau scénique, vidé, se dilate et se transforme dans la pensée du spectateur.

Le choix esthétique de *Corps otages* et de *Jounoun Jaibi* interroge l'expression du minimalisme. Le recours à la plasticité kleinienne, qui se croise avec l'approche esthétique wilsonienne, fait de l'image mise en scène par Jaibi le sujet qui parle de lui-même. Nous avons pu voir de près la présence esthétique de certains contemporains, comme Robert Wilson et Claude Régy. De plus, leur ouverture et leur maîtrise des procédés employés dans certains courants artistiques, dont la plasticité, dégagent beaucoup d'expressionnismes.

L'image scénique de Jaibi frôle le silence et l'immobilité alors que les mouvements et les paroles dénoncent les injustices et les tabous. Malgré sa « dématérialisation », l'image scénique parvient à annuler toute la logique représentative. Elle rend visible, avec le temps et dans un rapport dynamique des corps et le vide, des souffrances cachées et des pensées refoulées avec une gestuelle stylisée. C'est une véritable quête qui s'effectue par le biais de l'abstraction et de la remise en cause du réel dans un espace « mental ».

Le véritable souci de Jaibi est l'activité psychique du spectateur. Son esthétique scénique est mise en œuvre pour éloigner le spectateur de toute interprétation définitive, formulée. Cette expression plastique met en valeur le corps en mouvement ou figé, l'effet de la lumière en rapport avec l'espace et le corps, n'essayant pas de représenter un espace réaliste. Il donne au spectateur la liberté d'y projeter son imaginaire. Jebali va jusqu'à « épuiser » la réflexion de son spectateur en le laissant errer librement, jusqu'à le perdre.

Des gros plans cadrent et décadrent le comédien grâce aux jeux de lumière qui restructurent l'espace et les volumes des corps. Cette lumière est traitée comme une matière plastique à part entière.

« Le théâtre idéal, en tout cas, devrait être sans séparation aucune, ni en niveau, ni en cadre, entre l'espace de jeu et l'espace du public puisque selon nous, il y a une circulation mentale, une matière mentale qui circule entre les acteurs et le public. Il ne faut pas de séparation puisque c'est le même travail, c'est le public qui fait la représentation dans sa tête. La représentation- je l'ai dit souvent - est dans la salle. ²¹⁹ »

Il nous semble entendre Jebali à travers les mots d'Appia, rejoignant l'approche de Claude Régy dans son principe créatif : la circulation mentale, c'est-à-dire la relation dialectique permanente entre les acteurs et l'esprit du spectateur. Seul le public est le créateur de l'espace, de la représentation.

Il en va de même pour l'esthétique d'Ouerghi dans *Tragédie des coqs* et *Sabots sur les digues*, qui se basent sur un espace presque vide, chaotique, qui unit tous les paradoxes possibles, l'amour et la vie, le ridicule et le tragique, entre autres. Les mots acharnés et les expressions violentes combrent l'espace, l'ordonnent et donnent au spectateur un regard à multiples significations. Les deux œuvres, véritables tragédies, ont lieu dans un espace détruit, chargé de poésies, de douleurs, et d'une résistance inimaginable face à la mort.

La scène d'Ouerghi nous invite au songe, étant un lieu qui perturbe la perception et les états d'âme du public. L'ensemble du dispositif spatial employé renvoie à un espace interne, complexe et intangible.

Le metteur en scène a eu recours aux concepts plastiques issus principalement du champ lexical du chaos, évoquant la « destruction » et la « reconstruction » pour provoquer la sensation d'un monde à la fois vertigineux et étouffant. Ces deux concepts sont traduits par plusieurs effets, sensoriels et visuels avec des rythmes violents et rapides, le tout dans un dispositif visuel composé essentiellement de vide.

²¹⁹ « Les Mouvements de la création scénographique via Adolphe Appia, précurseur. Rencontre avec Claude Régy et Daniel Jeanneteau au Centre culturel suisse, lundi 17 février 1997 », Claude REGY, in DVD-ROM Le Théâtre de Claude Régy, ARIAS / CNRS Éditions, 2008, p.16.

À travers ces procédés plastiques, le metteur en scène échange avec le mental du spectateur dans une ambiance tourmentée par les bruits de missiles tout comme les corps des comédiens excités qui redessinent l'espace et le figurent à travers le récit. Seul le récit du comédien, à travers ses expressions poétiques, nous fait voyager entre un présent douloureux et un passé étincelant. Il nous fait vibrer et nous emporte par sa violence et son ardeur.

Il s'agit de concevoir un cadre pour le chaos et de conduire le spectateur vers la même situation que vivent les corps des comédiens sur scène. Nous considérons l'emploi de la sonorisation, le genre poétique du texte récité, ainsi que l'effet de la lumière, comme des matrices annulant la séparation entre le public et la scène, un lieu d'interface, un intermédiaire entre le monde réel et « l'enfer », qui se transforme tout au long des pièces. Un monde entre le rêve et le cauchemar, propice à la pire des aventures, se situe entre le monde de l'amour et celui de la mort.

Si la scène de Ouerghi et celle de Jaibi trouvent, dans l'esthétique de « l'espace vide », la transition entre mots et images, auteur et rêveur, rêve et réalité douloureuse, dans *Le fou*, Taoufik Jebali, en s'adressant à l'Humain, interroge l'emploi des nouvelles technologies dans la représentation, allant jusqu'à transformer le corps-acteur en un corps numérisé, marionnette, et la scène en écran.

Aujourd'hui dans la scène tunisienne, les nouvelles technologies continuent de contribuer à la modification en profondeur de la perception de l'esthétique scénique et du jeu de l'acteur. Désormais, le corps suant se trouve fréquemment confronté au corps numérisé, synthétisé, créant une sorte d'union dont le choix esthétique se justifie par la matière utilisée par le metteur en scène.

Jébali, singulier et inclassable dans son genre théâtral, est toujours à la quête de nouvelles aventures et en perpétuelle ouverture sur les productions universelles. Ayant collaboré avec plusieurs metteurs en scène occidentaux, dont Valère Novarina, il s'est aussi expérimenté dans le questionnement de l'emploi des procédés techniques sur scène. Il est considéré comme l'un des créateurs

contemporains, capable de réinventer le langage théâtral avec son verbe libéré et son choix esthétique scénique novateur.

Mais le déploiement de la nouvelle technologie dans la scène de Jébali en tant que médium esthétique et procédé d'expression artistique, ne relève pas de la simple insertion ou de l'interaction entre projection et jeu d'acteur. La numérisation ajoute une particularité créative dans la fonction de l'image numérisée, ainsi qu'une reconsidération des nouveaux rapports dans la conception artistique entre acteur/ écran, fable/ écran, texte/ écran, /scène.

Dans *Le Fou*, le corps sur scène est en quête d'absolu, de mystique, l'intérieur est une mise en image par le biais d'une intégration agissante de plusieurs procédés technologiques, qui fait du corps représenté un « support » de recherche. Le corps numérisé interactif, dans tous ses états, devient tantôt « outil », tantôt un support réinterrogé sous plusieurs formes d'expression et différentes techniques.

L'esthétique scénique employée est la langue principale dans *Le Fou*. Les ombres, les contrastes, les effets de lumière et le corps numérisé forment le Verbe qui joue et déjoue les citations du grand philosophe Gibran. Des mots, les voix, les percussions, les mouvements d'un gymnaste en transe, définissent, ensemble, la virtuosité de la représentation.

Jebali nous propose, dans *Le Fou*, une véritable dialectique entre les potentialités plastiques qui composent la scène et abolissent toutes les limites entre le virtuel et le réel ; il impose une certaine interactivité entre le matériel et l'immatériel, entre le sensible et l'imaginaire et/ou « l'intelligible ». L'action de modélisation sur le corps modélisé lui confère une qualité particulière, car le metteur en scène lui a accordé un mouvement à la fois naturel et imaginaire.

La scène se transforme en un écran, petit cinéma sans cadre, une d'images superposées. On peut voir dialoguer le corps numérisé, sujet modélisé, avec les tableaux de Gibran, créant de la profondeur et un effet de perspective. À notre avis, l'emploi de l'effet cinématographique sur scène de Jebali ne réfère pas au cinéma lui-même, il s'agit plutôt d'une sorte de quête de nouveaux procédés techniques et de nouvelles perceptions qui interrogent, dans leur rapports à

l'espace et au corps numérique/corps suant, le corps représenté/corps représentant. Cette mise en rapport fonde une certaine picturalité mouvante, interpellant le regard du spectateur.

Le Fou est une création soigneuse qui met en image le corps acteur en expérimentation visuelle. Le corps, dans tous ses états, se dédouble pour transformer la composition plastique des images numérisées, ainsi que l'espace scénique contre toute logique de narration. *Le Fou* s'ajoute au répertoire artistique des pièces théâtrales contemporaines dont la spécificité est le médium de l'image numérisée qui transforme la perception de l'espace scénique, ainsi que le corps acteur. Nous pouvons trouver, dans *Le Fou*, un rapprochement esthétique marquant avec la mise en scène de Michel Lemieux et de Victor Pilon de *La Tempête* de Shakespeare. La ressemblance se résume dans l'emploi spécifique des représentations multiformes du corps acteur, des marionnettes et images numérisées, désignant la nouvelle fonction de la vidéo sur scène.

Nous avons pu voir dans *Destins de femmes* de Hafedh Djiddi une autre manière d'employer le potentiel du médium-vidéo et des procédés médiatique sur scène. Dans cette expérience, l'image filmée est le médium principal de la construction d'un « théâtre dans un théâtre » : plusieurs fenêtres qui représentent de petites scènes, ouvrent sur une grande scène dont la profondeur peut être réduite ou agrandie, avec des zooms en avant et en arrière, nous rapprochant du fond de la scène. L'emploi de la projection constitue une expérience intime que le spectateur peut vivre et partager avec le destin des femmes comédiennes grâce aux fenêtres, images témoignant d'un passé.

Djedidi est à la quête d'un espace mental, car le rapport d'échelle des images, grandes et petites, donnent l'impression de gigantisme et de miniature, le détail, pour le public. L'effet de la fenêtre dans une fenêtre est aussi un mode de narration sans paroles, une sorte de confrontation entre un acteur vivant et visible et un autre, numérisé, une esthétique orchestrée par un ensemble de projections vidéo, qui déjoue le cadrage de l'image et la limite de l'espace pour les ouvrir sur un au-delà.

En effet, les corps-acteurs sont comme des petits corps célestes, des comètes, dans le vide, parfois élargis, parfois étroits. Ces trois composantes, images projetée, corps-acteur et vide, permettent au spectateur de voyager dans un univers surdimensionné.

Le public assiste à une confrontation entre un présent immédiat et un passé projeté. Il se trouve face à un « destin » esthétique, construit grâce à un « va-et-vient » tangible, entre passé et présent, faisant voyager le spectateur dans le temps et dans l'espace. Ce dispositif scénique frôle la complexité dans son organisation, laissant la scène ouverte et dévoilant le passé narré par les images projetées. Une succession d'effets de lumière installés dans la mise en scène évoque une distinction de temps, d'époques.

Les notions de dédoublement, de corps-acteur sont évoquées par la téléprésence, mais pas en tant que moyen d'illusion ou de fusion. C'est un monde passé, revisité par un monde présent et immédiat, dont le partage, s'effectue par le raconté, les voix, la lumière et la musique. Entre les deux modes, il existe des relations intersubjectives qui partagent le "ici" et le "maintenant" de la scène.

La vidéo projetée au fond de la scène, à la fin de la pièce, devient une « toile de fond » qui implique plusieurs niveaux d'interactivité et de perceptions avec le jeu des actrices dans le jeu immédiat. Comme on l'a dit dans notre analyse de *Destins de femmes*, Hafedh Djedidi fait de l'espace scénique un leitmotiv esthétique qui agrandit et multiplie l'espace de représentation malgré sa dimension limitée. Le procédé médiatique devient, le partenaire de jeu, élément responsable de la plasticité de l'espace qui dépasse la simple transfiguration. Les procédés employés ont permis d'ouvrir l'espace scénique, de le recueillir et de renouveler la relation entre acteur sur scène et spectateur.

Destins de femme réclame sa continuité avec l'emploi des moyens technologiques sur la scène contemporaine, pour dépasser les limites de l'espace et donner l'opportunité au public de reconstruire son propre espace imaginaire, tout en se basant sur des indices numérisés. D'ailleurs, nous pourrions faire un rapprochement dans l'emploi esthétique de l'image projetée de l'expérience de *Destins de femmes* avec plusieurs expériences contemporaines comme celle de

Jean-Francois Peyret dans *Histoire naturelle de l'esprit* (2000) où acteur et public se trouvent, réciproquement, face à des écrans. Cette expérience, dont le sujet esthétique se rapproche de celui de *Destins de femmes*, est une navigation entre présence réelle et présence médiatisée, où l'écran traduit le dialogue des corps confrontés, sous forme de présence scénique modifiée, s'agissant d'un moyen de reconstruction et de dépassement de l'espace scénique, qui remplace quelquefois le "peint", et le "construit" et le décor.

En conclusion, depuis les années 1970, l'esthétique scénique du théâtre tunisien, marquée par les mises en scène des grands contemporains, s'aventure dans l'expérimentation et la recherche de nouveaux supports visuels. Les recherches esthétiques des avant-gardistes et des réformateurs occidentaux ont bel et bien influencé la forme visuelle de l'image scénique tunisienne, devenue un moyen de dépassement de la parole, du figuratif représentatif.

L'image scénique initiée par l'art moderne est l'un des supports visuels qui épouse aujourd'hui de nouveaux médias, l'hybridation accrue des matériaux et des genres. Elle renoue progressivement avec le paradigme classique de la signification.

Selon notre corpus de pièces étudiées, le metteur en scène tunisien d'aujourd'hui répond aux interrogations et aux théories des grands visionnaires du théâtre contemporain. Il se soucie du regard du public en s'adressant à son imaginaire, tout en reconcevant les rapports entre les composantes plastiques de l'image scénique. Il interroge la relation entre corps en mouvement, espace, effets de lumière et son, dans la mise en image de son espace scénique.

L'image scénique tunisienne contemporaine entretient des rapports avec les différentes formes d'expression, s'approprie les nouveaux médias, les nouvelles technologies, reste en perpétuelle continuité avec l'évolution de l'art universel pour forcer le spectateur à ré-imaginer le monde, afin de mettre à jour le regard et la pensée de son public. Elle est élaborée par le traitement et la conception de l'espace, toujours avec une nouvelle configuration novatrice.

On pourrait dire que l'image contemporaine dans le monde, conduite par ses artistes dans un champ qui « exclut » le représentatif, produit un dialogue entre la représentation et la présentation. C'est là où les matériaux représentés réagissent avec le sensible, sujet représenté (signification), ne dépassant pas la manière de représenter.

L'image contemporaine, dans les arts plastiques ou le théâtre, renouvelle les relations entre les œuvres d'art et le spectateur. Elle entretient le monde avec son genre, assujettit le moyen (matériaux - médium) de la représentation qui vise le sens conceptuel. Autrement dit, l'œuvre d'aujourd'hui vise la sensibilité du spectateur tout en dialoguant entre le sujet et le matériau de la représentation. L'image contemporaine est-elle le miroir de « l'opacité », la complexité du monde que nous vivons ?

ANNEX

-Haddith, Parle, de Mohamed DRISS

Fiche artistique	Fiche technique
<p>Mise en scène, scénographie et costumes Director, stage design and costumes Mohamed Driss Assistanat a la mise en scène Traitement dramatique Assistant director/dramaturgy Hassen Mouadhen Régie générale et éclairage Stage manager and lights Hédi Boumaiza Exécution des décors et accessoires Production of sets and accessories Fethi Nekhili Exécution de la bande sonore et régie son production Slim Askri Exécution des costumes Costume production Basma Dhaouadi Interprétation Cast Béchir Ghariani - Slaheddine M'saddek Lamia El Amri Mustapha Koudhai - Chiheb Chebil Et avec la participation des comédiens stagiaires And with the participation of actors in training Ahlem Hannachi - Achwak Hannachi - Asma Chaouachi - Fatima Boughanmi Malek Zouaydi - Nourhen Bouzaiane - Lassaad Jelassi - Moez Achouri Moez Kouki - Adnene Bejaoui - Ramzi Bejaoui.</p>	<p>Plateau :</p> <p>ouverture : 16 m profondeur : 12 m hauteur : 5.5 m</p> <p>Montage :</p> <p>6 séances de 4 heures 4 machinistes 2 techniciens son et lumière Plans Techniques :</p> <p>Vue de profil Structure métallique: pente + plateforme</p> <p>Différentes position de la pente six inclinaisons Poids des éléments constituant la structure métallique (en kg) système de lévitation Pente câbles Pente : Revêtement bâche filet remonté filet _ poutre Étoiles filantes les mannequins vue plongée du cadre</p>

-Le Fou de Taoufik Jébali

« ...En athlète du désarroi, Jébali met en circulation la folie avec toutes les formes d'excès qui font tourner plus vite l'esprit des hommes et des sociétés. On est pris de malaise et parfois même d'asphyxie face à un théâtre qui bascule entre le réel et le virtuel. Une recherche sur le corps, dans cette pièce dansée par quatre jeunes interprètes, à partir de laquelle le metteur en scène traque avec une effrayante lucidité, à travers les images, la vérité et le mensonge. Il confronte corps réel et corps virtuel jusqu'à les confondre. Il y a une mise en distance du corps humain. »

Fiche artistique	Fiche technique
<p>Dramaturgie & mise en scène : Taoufik JEBALI</p> <p>Texte arabe : Antonius BECHIR</p> <p>Musique originale : Néjib CHARADI</p> <p>Comédiens : Chakra RAMMAH Iness M'HALLA Rakia BOUAYED Slim KAMMOUN</p> <p>Les voix de : Taoufik JEBALI Hend R'HAIEM Chakra RAMMAH Dorra ZARROUK Nidhal GUIGA</p> <p>Conception scénographique : Hatem MILADI</p> <p>Conception & réalisation de l'univers sonore : Taoufik JEBALI</p> <p>Réalisation costumes : Nadra GRIBAA</p> <p>Lumières & techniques audio-visuelles : Sabri ATROUS</p> <p>Chargée de la production : Zeyneb FARHAT</p> <p>Production : EL TEATRO 2001</p> <p>Avec le soutien du : Ministère de la Culture - Tunisie & l'ACCT - France.</p>	<p>Plateau : Largeur : 10m (min) Profondeur : 8 m (min) Hauteur : 4m (min) Tapis de danse noir</p> <p>Rideaux : 2 rideaux de fond de scène noirs 4 pendrions noirs</p> <p>Lumière : 10 P.C 1000w 14 découpes 1000w 8 PAR 64 1000w 220v 8 PAR 36 (fourni par El Teatro) 4 PAR Tube néon lumière noire</p> <p>Son : 2 retours de scène 2 enceintes frontales 2 lecteurs CD</p> <p>Divers : 1 vidéo projecteur 1 moniteur régie 1 mixer vidéo 1 lecteur DVD 1 machine à brouillard</p> <p>Accessoires : 4 contrepoids (X20 Kg)</p>

Khamsoun, Corps otages de Fadhel JAIBI

Fiche artistique	RESUME
<p>Texte et mise en scène Texte Jalila Baccar Mise en scène Fadhel Jaïbi</p> <p>Scénographie et costumes Kays Rostom</p> <p>Lumières Fadhel Jaïbi Directeur de production Habib Bel Hedi Production Familia productions Première Mondiale à l'Odéon Théâtre de l'Europe Avec l'aide du ministère de la Culture et de la sauvegarde du patrimoine et l'Institut Français de Coopération. Remerciement à l'Espace Ness El Fen</p> <p>Scénario et dramaturgie Jalila Baccar et Fadhel Jaïbi Scénographie et costumes Kaïs Rostom Chorégraphie et bande son Nawel Skandrani Musique Pivio et Aldo Di Scalzi Création lumières Fadhel Jaïbi et Yvan Labasse</p> <p>Avec Jalila Baccar, Fatma Ben Saidane, Jamel Madani, Moez M'rabet, Bisma El Euch, Lobna M'lika, Wafa Tabboubi, Riadh Hamdi, Intidhar Mejri, Khaled Bouzid et Hosni Akremi. la voix de Fethi Akkari. Assistant à la mise en scène Sami Nasri Régie lumière Ridha Arbi Régie son Salah Chargui Régie costumes Jalila Madani Assistante à la production Sourour Krouna Directeur de production Habib Bel Hedi Production Familia Productions</p>	<p>De retour de France, où elle a rencontré Allah et où elle est passée d'un marxisme pur vers un islamisme dur, la fille d'un couple de militants de gauche, se trouve impliquée dans le suicide mystérieux d'une jeune amie enseignante qui a décidé un vendredi 11 Novembre 2005 de se faire exploser dans la cour de son lycée.</p> <p>L'acte, s'il plonge le pays dans le désarroi et met en branle le redoutable dispositif anti-terroriste, place face à face, un régime politique autoritaire, une société civile et des démocrates plus laminés que jamais, des islamistes clandestins aux funestes desseins et des citoyens dociles ou indifférents.</p>

Junun, Démences de Fadhel JAIBI

<p>Texte: Jalila Baccar Mise en scène: Fadhel Jaïbi Fadhel Jaïbi Production: Familia productions</p> <p>Résumé</p> <p>Nun, jeune schizophrène analphabète, issu d'une famille pauvre vit avec sa mère, ses frères et ses soeurs, tous chômeurs. Kha, le frère aîné et le préféré de la mère, est repris de justice, trafiquant de drogues et met ses soeurs sur le trottoir. Le jour des fiançailles de sa sœur aînée, Nun est pris d'une crise de fou rire, puis d'une crise de larmes irrépressible qui le conduisent à l'hôpital de Tunis.</p> <p>C'est là qu'il rencontre une psychologue, en lutte contre l'institution et ses méthodes inhumaines, qui l'aidera à se reconstruire. Pour tous les deux, il s'agit d'une expérience initiatique et existentielle qui transformera à jamais leur vie. Malgré tout ce qu'il a vécu, Nun porte un regard sur la vie, la famille, la société d'une lucidité et d'une poésie incroyable.</p> <p>Avec Jalila BACCAR, Mohamed Ali BEN JEMAA, Fatma BEN SAIDANE, Salha NASRAOUI, Awatef JANDOUBI, Besma EL EUCHI, Kais AOUIDIDI et Karim ELKEFI.</p>	<p>Analyse</p> <p>Cette pièce est tirée d'un fait réel. Nun existe réellement, ce qui donne toute sa force à ce texte. L'écriture est belle, dure parfois à la limite de l'insoutenable. Mais l'intensité poétique qui s'en dégage emporte notre adhésion. Jalila Baccar est une artiste citoyenne, qui nous délivre un message fort.</p> <p>DES MOTS</p> <p>Dis à celui qui hésite, balbutie étranglé par la crainte des MOTS Lèvres béantes, tu es, assoiffées, privées de MOTS Appels inquiets, muets tu es , orphelins de MOTS Trêve de silence, d'absence, vas-y, ose quelques MOTS Crains-tu donc les hommes, alors que la vérité souffre des MOTS Crains-tu donc les hommes, alors que la vérité crie ses MOTS Animal, bête sans tête tu serais, sans les MOTS Or homme tu es, auprès des hommes, prophète des MOTS Alors profère, sans peur et accouche de tes MOTS Dis, crie, gémis, souffre et meurs dans les MOTS M'naouar S'Madah, poète tunisien Hôpital psychiatrique de Tunis décembre 69</p>
--	--

Fil à poèmes -destins de femmes» 2008

Fiche technique	Résumé
<p>Compilation et mise en scène : Hafedh Djedidi Interprétation : Sonia Daou, Lilia Lahmar Vidéo : Sofiene Noichri Lumière : Nabil Hadidi Régie générale : Lamia Gaïeb Tournée : Kairouan, Sousse, Arras (France), Renne(France).</p> <p>Création mêlant poésie, art dramatique et arts vidéo.</p>	<p>Le fil à poèmes, destins de femmes est une compilation de textes d'auteurs : Vêtue de tes départs de Maha Abdeladhim (poétesse), Errances sur rive et bitume, forum des femmes de Hafedh Djedidi et Personnages de Sylvie Germain. Notre option dans cette création est de faire que le spectacle puisse être le lieu d'un croisement productif des différentes expressions artistique : arts plastiques, art dramatique, scénographie, arts vidéo, etc...</p> <p>Le fil à poèmes, destins de femmes propose une mise en espace de la poésie mais se propose également de réfléchir sur le pivot de la représentation théâtrale : le comédien dans sa relation au personnage, au metteur en scène, au public, etc</p>



le Temps

Cultur

Théâtre

«La tragédie des coqs», de Nouredine Ouerghi La douleur de vivre

Contrairement à ses précédentes créations, Nouredine Ouerghi cherche dans «Tragédie des Coqs» à interpeller l'actualité et à se coller aux événements de la Bosnie.

L'Histoire d'un pays se confond ainsi avec l'histoire de la pièce. Mais là, les rapports entre la réalité et sa représentation ne sont pas toujours simples. Cela est d'autant plus important que l'Histoire politique et événementielle ne se soucie guère de sa cohérence, alors que l'expression artistique ne peut échapper à la nécessité d'inventer une configuration intelligible.

«La Tragédie des Coqs» aborde la guerre civile de la Bosnie non pas dans la perspective d'en donner une quelconque explication rationnelle, ni encore dans le but d'en faire la matière d'un chant et d'un spectacle élégiaques. Le projet de Nouredine Ouerghi est précisément d'explorer la ligne médiane entre ce que la réalité historique secrète comme drames de destruction et de mort, et les règles de l'écriture dramatique. Il s'agit donc d'une entreprise où l'enjeu n'est pas autre chose que l'ambiguïté du sens dans un monde qui a perdu les repères consacrés de sa vérité.

La pièce commence comme une fable: un soldat poète fuit le chant de bataille pour chercher refuge auprès du «Pont des Amoureux», monument prestigieux de la ville et édifice emblématique de toute aventure amoureuse, et qui se trouve maintenant réduit à un piteux état de ruines. Le soldat est doté d'un précieux viatique: un morceau de pain, taché de sang et arraché à un de ces cadavres qui pullulent sous l'éclosion des armes. Mais le plaisir de disposer de ce butin vital a été éphémère. Le soldat a mis imprudemment un pied sur une mine et le moindre geste qu'il



Néjia Ouerghi dans «La tragédie des coqs»

peut faire lui serait fatal. Un autre personnage surgit, espiègle et insouciant, nargue le soldat avant d'être piégé à son tour par une mine. Et c'est à partir de cette immobilité forcée que la matière dramatique puise le sens et la logique de son déploiement.

La menace qui pèse sur les deux personnages n'est pas seulement d'ordre physique, elle est aussi le symbole de «l'insoutenable légèreté des êtres» et de la vanité de leurs rêves fous. Cependant, l'exploration de l'univers de leur conscience sera l'œuvre d'une femme, une créature énigmatique qui habite sous les décombres du «Pont des Amoureux» et incarne la mémoire indélébile du lieu et la conscience critique de ses visiteurs et de ses habitués.

Il apparaît évident que l'écriture dramatique de Nouredine Ouerghi s'inscrit dans une approche allé-

gorique où la réalité référentielle est enveloppée dans une configuration telle que la fable prend une valeur universelle et archétypale.

En vérité, dans «La tragédie des coqs», l'actant central est «Le Pont des Amoureux» autour duquel s'articulent tous les éléments de la matrice de la pièce.

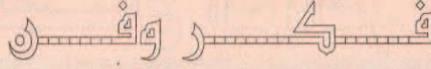
Toutefois, ce symbole de l'Amour, comme un Dieu de l'Antiquité, est profané avec une rare violence. L'Amour apparaît ainsi sous le visage de la mort. C'est toute la figure mythologique d'EROS/Thanatos. La pièce, contrairement à ses liens avec l'actualité, pervertit l'ordre des choses. La différence entre l'amour et la mort ne se situe pas entre un hier radieux et un aujourd'hui sombre, mais plutôt entre un indescriptible et un visible, ou encore entre la vérité des êtres et le spectacle du monde. Il y a donc dans cette écriture

allégorique un sens caché, enfoui dans les ruines du Pont et voilé derrière le vacarme des armes et l'angoisse des hommes. Autrement dit, le sens de la pièce est à chercher dans cette interrogation: comment parler de la guerre? Quelle approche scénique faut-il adopter pour rendre compte de la déchéance des choses et de la déshumanisation des êtres?

«La tragédie des coqs», comme son titre l'indique, allie deux registres différents: le grave et le léger, le pathétique et le ridicule, la douleur de vivre et la bêtise d'agir. Aussi la pièce est-elle une tragi-comédie, mais pas au sens classique, car là le mélange de tons n'a pas la même fonction que dans les règles du genre consacré, mais vise autre chose: la cruauté n'est pas une affaire de «terreur et de pitié», mais de bêtise et d'égoïsme aliénant.

Kamel BEN OUANES

الصباح 31-1-96



مسرحية «تراجيديا الديوك» ...ومن الهم الانساني ما يضحك!



الثقافية والجمالية.. مشروع هو بالفعل عنصر أثار للحركة المسرحية التونسية المعاصرة...

محسن الزغلامي

أنها ممثلة من طراز رفيع.. مسرحية «تراجيديا الديوك» عمل آخر جميل وبلغ ومؤثر يؤكد من خلاله نور الدين الورغي أنه صاحب مشروع مسرحي متميز له خلفيته

الرحمان محمود... ساعة كاملة من الكوميديا السوداء التي كشفت عن بشاعة الحرب وتناقض منطلقاتها الهدمي والعبيثي مع رغبة الانسان العميقة في الحياة وفي الحب.. هذا الانسان الذي حتى وهو يمارس «لعبة» الحرب القذرة فإنه يظل متشبثا بالحياة وكارها للموت.. بل هو يظل حالما ساخر حتى في ذروة الموقف المأسوي والعبيثي... إنها حكاية جنديين (محاربين) يجدران نفسيهما واقفين على لغمين وبالتالي محكوما عليهما باللاحراك والافالانسف والموت في انتظارهما.. وبالمقابل هناك قنطرة كانت ملتقي للعشاق وتحولت الى أنقاض بفعل الحرب والقصف... وبين الجنديين وأطلال القنطرة هناك امرأة عاشقة مصممة على إعادة بناء قنطرة العشاق وبالتالي الانتصار لمنطق الحب والحياة والإعمار..

المسرحية بقدر ما هي بقدر ما هي مأسوية وحزينة في طقسها الدرامي بقدر ما هي ضاحكة وساخرة في لفاظتها.. ولقد برهنت ناجية الورغي وهي تؤدي دور المرأة المنتمرة لمنطق الحب والحياة

الفنان المسرحي نور الدين الورغي يبلور خصائص ومميزات الخطاب المسرحي لمجموعة مسرح الأرض. هذا الخطاب القائم أساسا على إبراز قوة الانسان الفرد وعناقه وحتمية خلوده وانتصار روح المبادرة والتحدى فيه مهما كانت مأسوية أو ضاعه سواء في محيطه الاجتماعي أو على مستوى علاقته الجدلية باطارة الكوني الطبيعي.. هذا المعنى الوجودي وإن كنا نعثر عليه ميثوثا في ثنايا كل أعمال وانتاجات مجموعة مسرح الأرض فإنه قد بدأ أكثر وضوحا وبروزا في مسرحية «تراجيديا الديوك» آخر انتاجات هذه المجموعة والتي عرضت مساء الجمعة الماضي بفضاء التياترو.

لعبة الحب والحرب

المسرحية من تأليف وإخراج نور الدين الورغي أما أدوار البطولة فيها فقد تقاسمها الثلاثي ناجية الورغي ومحمد توفيق الخلفاري وعبد

تونس - الصباح هي المسرحية الثانية عشرة في قائمة انتاجات مجموعة «مسرح الأرض» بإدارة الفنان المسرحي نور الدين الورغي... هذه المجموعة المسرحية التي أعلنت عن وجودها ذات سهرة من سهرات سنة 1984 من خلال عرضها المسرحي الأول «هجريه» والذي أكد من خلاله أن تيارا مسرحيا تونسيا جديدا قد ولد ليقول للنقاد وللمتتبعي سير نشاط الحركة المسرحية في تونس:

هذه الأرض تنتج مسرحها عابقا برائحة الانسان وبالوان أفراده ومآسيه...

هذه الأرض أم الانسان.. وهذا خطابها المسرحي الذي لا يمكن أن يكون قد قد إلا من العناصر التي قدت منها الدراما البشرية ذاتها... دراما الوجود الانساني على هذه الأرض.

منذ مسرحية «هجريه» ومرورا بـ «فوار الكلتوس» و«حبة رمان» و«تربة بالعسل» و«عشق» و«سحمة ربحان» و«عشق وزنود» و«حاجة أخرى» و«إليك يا معلمتي» و«ريح مدبح» و«العارم».

ووصولنا الى مسرحية «تراجيديا الديوك» ما انفك



le Temps 14/10/2001

□ Culturelles

Théâtre

Mohamed Edourra: l'oiseau du Paradis

Le Théâtre de la Terre a l'honneur de vous inviter
à l'avant-première de la pièce de théâtre:
"Mohamed Edourra"

et ce, le jeudi 11 octobre 2001 à 19 heures
à la salle le 4ème Art

Voici le texte intégral de l'invitation qui m'a été envoyée par Nouredine Ouerghi, directeur du Théâtre de la Terre. Dans la matinée du même jeudi, Nouredine m'appela pour m'informer qu'il y avait de l'eau dans le gaz et que la représentation risquait d'être annulée. Les raisons?

Certaines parties du texte se rapportant au rôle joué par une superpuissance et ses décideurs dont la réalité terrible du peuple palestinien devraient être sucrées.

Dans un premier temps (c'est-à-dire le mercredi) Nouredine accepta de signer son accord pour enlever les passages "incriminés". La situation du monde impose quelquefois ces obligations. Mais après ce premier compromis, les responsables l'appelèrent pour lui signifier qu'il y avait encore d'autres passages se rapportant à la même superpuissance qui ne pouvaient pas passer et que la pièce risquait elle-même de demeurer lettre morte. Mais Nouredine a toujours eu confiance dans les décisions des responsables du théâtre. Avant d'aller les rencontrer pour un

deuxième compromis, il gardait encore espoir dans leur sage appréciation. Jusqu'au dernier moment de mon côté je gardais aussi l'espoir de voir Mohammed Edourra?"

Mais ce dernier (Paix à son âme) n'est pas venu ou bien il en a été empêché.

Loin de nous l'idée de mettre en cause la sagesse de nos décideurs culturels, mais nous nous devons de signaler que cela fait plusieurs années qu'aucune pièce de théâtre n'a été censurée. Sûrement que les événements actuels dans le monde, nous poussent à la modération. Notre peuple et ses décideurs ont de tout temps fait preuve de sagesse, de courtoisie et de diplomatie. Ce ne sont donc pas les responsables culturels ou politiques qui ont empêché "Mohammed Edourra" de voir le jour mais -hélas- ceux qui l'ont tué la première fois: à savoir la bestialité, et la bêtise des adultes.

Rien n'est plus révoltant que la mort d'un enfant, les philosophes anciens et surtout ceux du milieu du vingtième siècle ont longuement débattu de

l'absurdité de tels malheurs.

Les religieux eux-mêmes qui trouvent réponse à tout même s'il n'en ont pas butent contre l'absurdité et la douleur provoquée par la mort d'un enfant, surtout quand cette mort est violente.

Mohammed Edourra lui a été assassiné. Les terribles images de son exécution ont fait le tour du monde et ont touché plus d'un. Aujourd'hui d'autres images sont venues les couvrir. Des images de guerre.

Toujours des images de guerre. Terribles!

Quant à nos mères (qui savent mieux que personne nous conter des histoires), elles nous disaient quand nous les questionnions sur le pourquoi de la mort d'un enfant, que Dieu, dans sa grande bonté, les appelait dans son Infinie Paradis, pour en faire des oiseaux. On n'a pas tué Mohammed Edourra.

Il s'est tout simplement réincarné en oiseau de paradis.

Quel joli sort!

Hechmi GHACHEM

La Presse

Lundi 29 janvier 1996

Théâtre

Tragédie des coqs du Théâtre de la Terre

Sur des charbons ardents



Tragédie des coqs : duos explosifs...

Voici le paradoxe fondamental sur lequel repose la pièce : donner un rythme violent et rapide à la vie sur scène par le moyen de la station debout !

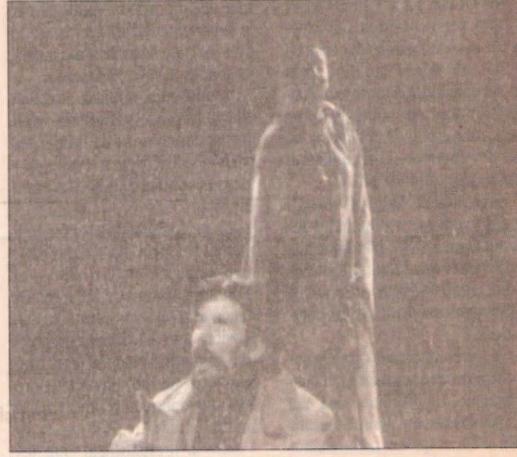
Le Théâtre de la Terre y a réussi avec beaucoup de brio. Il nous a d'emblée placés dans le contexte de la tragédie classique où le plateau n'est en fait qu'une antichambre puisque les luttes intestines ont lieu ailleurs, puisque l'espace scénique n'est que le lieu des commentaires et des récits.

Des personnages cloués à leur place pendant la quasi-durée du spectacle et qui tiennent en haleine leur public, ce n'est pas du tout tâche aisée.

Cela devient particulièrement compliqué quand on sait que la relation théâtre-spectateur dans notre pays est quelque part viciée par l'habitude du verbe qui se substitue à l'action dans des pièces où les acteurs sont censés bouger.

Pourquoi ceux de la **Tragédie des coqs** ne bougent-ils pas ? Parce qu'ils sont condamnés à se comporter de la sorte. Fuyant les bombes qui s'abattent sur la ville, un poète et un percussionniste espéraient trouver refuge sous les débris du pont des amoureux qui, lui, vient de s'effondrer. Ils se retrouvent les pieds entre les tenailles d'une mine enfouie dans la terre. Plus question de bouger, plus question de lever le pied. Mais que faire pour tenter de sauver sa vie ? Les obus continuent de tomber, les aigles et les vautours sont excités par l'odeur des charognes et puis... nos deux artistes ont soif, ont faim. Survient alors une femme. Espoir ? Inquiétude ? En habituée des lieux, Rouhia va exercer sur ses « otages » son pouvoir sadique d'amoureuse brisée par la destruction du pont.

Elle leur fera subir un chantage : ou ils l'aideront à reconstruire le pont où elle les fera sauter.



... sur terrain miné

Soumis à une triple souffrance (la menace de mort, la déchéance morale et les supplices d'une femme de fer), nos deux hommes se retrouvent dans la situation de déchirement tragique imposée par la guerre : rester ou partir ? Les deux options sont également inacceptables, car elles coïncident toutes les deux avec le choix de la mort.

Telle qu'elle est subie, la situation tragique en question n'est pas engendrée par l'évolution des rapports entre les personnages sur scène. Elle est plutôt l'aboutissement d'un processus antérieur qui y a conduit.

Au fur et à mesure que les pans de la vérité se dévoilent sur les planches, nous reconstituons progressivement une mosaïque de relations qui mettent en évidence les liens existant entre le déclenchement de la guerre et l'effondrement du pont des amoureux. Les trois personnages ne sont nullement des inconnus, les uns

pour les autres. Bien au contraire, ils ont un passé commun. Ils ont une histoire d'amour hors normes, romantique, utopique, idyllique (ne sont-ce pas des artistes ?) qui s'est terminée dans le sang, et qui les perdra à jamais.

Nous voici donc au cœur de la démesure (mais la démesure a-t-elle un centre ?) avec un no man's land situé entre le passé et le présent, entre l'amour et la haine, entre la vie et la mort... jusqu'à ce qu'éclate le bang final.

H.H.

* *Tragédie des coqs*, texte et mise en scène de Nourreddine Ouerghi. Avec Abderrahmane Mahmoud, Taoufik Khalifaoui et Néjia Ouerghi. Scénographie et costumes de Habib Chebil. Production Théâtre de la Terre. Un cycle de représentations est donné à El Teatro à partir du 26 janvier.

Entretien avec Noureddine Ouerghi, *Le temps*, le 01. 02. 2007, document fourni par le metteur en scène

Une société sans théâtre est une société sans miroir !

Le Théâtre d'art Ben Abdallah est un nouvel espace culturel implanté au cœur de la Médina, il y a tout juste six mois. ... Ouvert et aménagé avec la détermination de son concepteur l'homme de théâtre Noureddine Ouerghi. C'est un lieu convivial, composé d'une salle polyvalente, un studio pour la formation, un théâtre de poche, un jardin ainsi que d'autres commodités....

En effet, après une longue histoire de nomadisme artistique et théâtral le « Théâtre de la Terre » a enfin, son propre espace et commence par donner le ton pour cette nouvelle saison culturelle. Une saison qui s'annonce d'ores et déjà, riche en activités, créativité et innovations.

Pour en savoir plus sur cet espace, ses objectifs, tendances et projets futurs, nous avons contacté son directeur, Noureddine Ouerghi. Interview

***Le Temps : Lancer un espace culturel pareil au cœur de la Médina, c'est un défi n'est-ce pas ?**

-N. O. : Nous étions, depuis plus de 22 ans, à la recherche d'un espace pour approfondir notre expérience et notre projet artistique. Nous avons fait pratiquement le tour de plusieurs lieux de Jendouba et le Kef à Aïn Drahem, en passant par Tunis.

Nous avons, après maintes recherches, trouvé gain de cause avec l'aide du Ministère de la Culture. Ainsi, nous avons aménagé, restauré et équipé les anciennes écuries du palais Dar Ben Abdallah pour en faire un espace culturel polyvalent digne de ce nom, capable d'accueillir des troupes de théâtre d'ici et d'ailleurs, des concerts de musique, des colloques et rencontres en plein cœur de la Médina

Bref, l'espace d'art Ben Abdallah est pour nous, un espace où on pourra continuer à produire dignement.

***Qu'est-ce qui fait le charme de cet espace**

? -Comme vous voyez, l'espace s'étale sur deux niveaux. Au rez-de-chaussée, un grand espace d'accueil convivial richement meublé, décoré et équipé par des instruments musicaux : un piano de jazz, un autre pour la musique arabe, outre un jardin pour accueillir les spectacles musicaux ou de théâtre en plein air... L'étage supérieur, quant à lui, est composé d'une salle polyvalente d'une capacité d'accueil de plus de 150 personnes, dont la scène a été fraîchement aménagée, des loges spacieuses pour les artistes et d'un « studio actors ». Il s'agit d'un atelier pour les répétitions et la formation des comédiens et c'est aussi une salle de théâtre de poche pouvant accueillir une trentaine de personnes.

***Des aménagements pareils sont sûrement très coûteux. Comment avez-vous collecté les fonds nécessaires ?**

-Les aménagements ont été effectués avec l'aide du Ministère de la Culture, des crédits et des dettes. En effet, investir dans le secteur du théâtre ou de la culture est une véritable gageure mais notre nature d'artiste optimiste qui croit en la fertilité de cette terre, nous pousse à aller toujours de l'avant, tout en espérant le soutien de tous ceux qui pensent qu'une société sans théâtre est une société sans miroir !.

***Qu'est-ce qui distinguera cet espace et quels sont les objectifs à atteindre ?**

-Nous allons essayer d'accueillir des créateurs d'horizons divers, pour animer cet espace et le faire rayonner sur son environnement proche d'une part et d'autre part nous allons participer à l'animation quotidienne de la capitale, que ce soit par le cinéma, la musique, la peinture ou par l'organisation de rencontres internationales, de semaines culturelles, comme c'était le cas, l'année dernière avec le concours de l'Ambassade du Japon.

***Cet espace existe depuis six mois, qu'avez-vous proposé de notable pour les férus de culture et d'art ?**

-Le mois de Ramadan dernier a été un mois faste pour nous, car durant une quinzaine de jours, nous avons proposé à voir les meilleures troupes et pièces tunisiennes, nous avons également accueilli les compétitions vidéos des JCC, organisé des spectacles musicaux, une rencontre sur le thème « le réalisme

dans le cinéma tunisien », une autre s'est intéressée au Court-métrage et ses différents circuits de distribution alors que d'autres ont eu pour thèmes les percussions et le jeu de l'acteur...

Par ailleurs, nous avons aussi établi une ouverture sur l'Université de Tunis à travers le soutien des projets de fin d'étude de quelques étudiants de l'Institut Supérieur de l'Animation culturelle de Bir El Bey et de l'Institut Supérieur du Cinéma, d'audiovisuel et de Multimédia (ISAM).

Nous avons également à notre actif la présentation de livres et de parutions tunisiennes...

Par ailleurs, on va mettre sur pied un ciné-club : « Ciné Out » en collaboration avec la Fédération Tunisienne des Cinés Clubs, où chaque semaine, des films à thème seront projetés au cœur de la médina. Je pense que c'est bénéfique pour la renaissance du cinéma tunisien vu la fermeture des salles dans la capitale.

Notre objectif est de faire habituer cette nouvelle et jeune génération aux cinés clubs, mais aussi aux clubs de théâtre scolaire pour leur inculquer ainsi cet amour des arts. En effet, si nous arrivons à redonner vie à ces activités nous pourrions assurer un avenir lumineux à cette jeunesse ; c'est dialectique !

***Alors qu'avez-vous préparé pour cette jeunesse assoiffée d'art, et de culture**

? -Nos activités s'articuleront autour d'une démarche philosophique réfléchie, fruit d'une expérience de plus d'une trentaine d'années.

Ainsi, dès la 1ère semaine de février, « Actors Studio », cet atelier de formation des comédiens, va entamer ses travaux, et ce, en assurant des cours animés par des professionnels et des artistes confirmés et puis surtout, il y aura, de plus en plus, une ouverture sur l'enfance. Nous allons créer une cellule de théâtre pour enfants pour former d'une part et donner les principes de base du théâtre d'autre part. Par le biais de cette démarche, nous voulons et nous essayons, en fait, de récupérer un maillon de la chaîne pour assurer ainsi la continuité. En effet, nous remarquons que les spectateurs désertent de plus en plus ces arts, donc le seul refuge est de former, enseigner, animer et faire de notre espace un lieu d'accueil, de formation et de représentation : ceci constitue pour nous un projet civilisationnel qui exige une attention particulière et un soutien continu.

***Avec l'espace d'art Ben Abdallah, « Le théâtre de la terre » a enfin son siège, pourriez-vous nous présenter cette troupe et ce que va lui apporter cet acquis ?**

-La compagnie du théâtre de la terre a été fondée, il y a 23 ans mais elle existe bien avant avec Najia Ouerghi. C'est un théâtre de recherche et de création, un théâtre qui s'interroge sur la position de l'artiste dans la société, un théâtre qui va vers l'autre, un théâtre de questionnement où on répond à chaque question par une autre question, c'est aussi un théâtre de la dialectique. Bref un théâtre très local dans sa spécificité mais très universel dans ses élans.

En effet, avec l'espace d'art Ben Abdallah, nous ne sommes plus des nomades, maintenant nous avons notre propre espace et nous pouvons reprendre notre répertoire inconnu par la nouvelle génération, tel que le succès des années 87 « Habet romane ». Certes, le théâtre tunisien n'a pas, malheureusement, cette habitude des reprises des vieilles créations, mais nous, avec nos moyens et grâce à cet espace, nous allons reprendre nos vieilles pièces, car c'est dommage qu'une pièce disparaisse de la circulation au bout de deux ans. Par exemple, en Europe on y trouve 5 ou 6 versions d'une même pièce, reprise et présentée en un seul mois par plusieurs troupes, telle que Othello ou Mac Beth...

Donc, si on arrive à avoir un froissement de créations, tout en assurant les moyens, on peut être tranquille sur l'avenir et du théâtre et de notre jeunesse car l'importance du 4ème art est vitale dans n'importe quelle société. En fait, on ne juge les sociétés que par leurs théâtres ainsi que le nombre de leurs espaces culturels, sinon, ce miroir de la société devient un miroir.

***Quels sont vos projets**

? -Nous sommes en train de figoler notre prochaine pièce qui s'intitulera « Ya omatan Dhahikat... », d'après la poésie de Abou Ettaïeb Elmoutanabbi.

D'autres projets, sont en vue ; Nous travaillons aussi, avec la comédienne et enseignante à L'ISAD Basma Ferchichi, sur le texte de la pièce « Stabat Mater Furiosa », écrite en 1999 par Jean-Pierre Siméon, poète

romancier et critique français. Nous nous intéresserons également à un autre projet ; celui de la production de la pièce « Les justes », d'Albert Camus ; une pièce écrite en 1950 et qui est d'une grande actualité de nos jours. Actuellement, je suis en train de la traduire et de faire sa dramaturgie et elle sera fin prête fin décembre, si les moyens le permettent.

Nous allons également donner de nouvelles représentations de notre dernière création « Rhapsodies des comédiens ». Interprétée par Najia Ouerghi, et d'autres comédiens, cette pièce s'interroge sur la désespérance de l'être arabe avec de la poésie, du chant, des rythmes ainsi qu'une construction dramatique.

Dans nos projets à venir, nous allons nous ouvrir encore plus sur l'université, nous allons animer la médina en accueillant des colloques et surtout en organisant : des Week-ends de théâtre chaque semaine, un ciné-club chaque mercredi, et débiter les travaux des ateliers de théâtre, de musique (Piano, percussion...), chant lyrique...

***Le mot de la fin**

Notre projet est avant tout d'animer la ville ainsi que les quartiers de la Médina, pour cela, notre espace doit être mis en relief par le biais de la signalisation adéquate et l'éclairage nécessaire surtout la nuit, pour faciliter ainsi, l'accès. Et puis, pourquoi pas, un peu de respect pour ces lieux ; pour le musée de Dar Ben Abdallah, la rue de Torbet El Bey, là où le grand érudit Ibn Khaldoun a vu le jour...ainsi que pour d'autres lieux, (Ordures, rues sales, mal entretenues et dans un état de délabrement...), et qui sont, faut-t-il le signaler, très visités par des touristes venant des quatre coins du monde.

Le Temps

LISTE DES ILLUSTRATIONS

Figure 1 Peinture murale d'une femme. Qusair Amra	21
Figure 2 « Abû Zayd devant le cadî de Sa'da », <i>Maqâmât</i> de al-Harîrî, Bagdad, v. 1230. (Cet exemplaire des <i>Maqâmât</i> conservé à l'institut d'études orientales de Saint-Pétersbourg présente une double mutilation : les têtes ont été coupées par un trait noir, et les visages, effacés avec un doigt humide.).....	23
Figure 3 Portrait miniature du souverain qâjâr Fath'Alî Shâh, Signé par Ghulâm Khânazâd Baqir, Iran, début du XIXe siècle Feuille d'or, émaux opaques et translucides	25
Figure 4. Midani Watfa <i>Symphony Pastoral</i> 1944 Miller Gallery	26
Figure 5 Baya Mahieddine, <i>Deux femmes</i> , Gouache sur carton, 1947-63/48cm.....	26
Figure 6 Mourad III, Mourad Al-Thalith, 1966, Mise en scène Ali Ben Ayed	30
Figure 7 Azzenj de Moncef Souissi 1972	31
Figure 8 <i>Les Aissaouis</i> en procession.....	50
Figure 9 le spectacle <i>Al-Hadhra</i> dans sa première version	51
Figure 10 Espace de la zaouia	52
Figure 11 <i>Othello</i> , mise en scène par la troupe <i>Acha'hama</i>	63
Figure 12 Spécimen du graphisme berbère sur une poterie.....	66
Figure 13 Grande Mosquée : Détails de Mihrab, Kairouan	69
Figure 14 Ali et le Ghoul.....	71
Figure 15 Mahomet, guidé par l'Archange Gabriel et monté sur le Bouraq, face aux démons de l'enfer	72
Figure 16 Représentation d' <i>Al Bouraq</i> d'après une miniature moghole du XVII ^e siècle.....	72
Figure 17 Peinture sous verre de Mahmoud Feriani, conservée au musée de Sfax, Dar Jellouli (Début du XXe siècle).....	73
Figure 18 Illustration de Dzazya	74
Figure 19 Albert Aublet, <i>Portrait de Mariée en coiffe et chemise nuptiales de la région de Nabeul</i> , 1920, Aquarelle sur papier -38x33 cm.	78
Figure 20 Alexandre Roubtzoff, <i>La Marsa</i> , 1929, huile, 22x30.	78
Figure 21 Alexandre Roubtzoff, <i>M'Barka</i> , 1915 huile, 80x95, 7cm.....	78
Figure 22 Jean CROS , <i>Mosquée de Djerba</i> , 1929, 30x20 Aquarelle sur papier	79
Figure 23 Pierre DEMOUTIER <i>Médina</i> , 1933, huile sur contreplaqué	79
Figure 24 Ali Ben Salem, Le mythe de Carthage, Legalop , 1989.	82
Figure 25 Turki Yahia, <i>Vue de village</i> , 1926	82
Figure 26 Jules Lellouche <i>Kairouann</i> (1903-1963)	82
Figure 27 Hedi Khayachi <i>La tisseuse</i> , 1916, huile sur toile, 98x96 cm.	83
Figure 28 Pierre Boucherle, (1895-1988), <i>Mosquée aux environs de la Goulette</i> , huile sur toile	83
Figure 29 Figure 30 Ali Ben Salem <i>Femme tunisienne au voile bleu</i> 1935	87
Figure 31 Ali Ben Salem <i>Jeune couple au milieu des fleurs</i> , 1930.....	87
Figure 32 Ali Ben Salem <i>Jeune fille en fleurs</i> Gouache, 1935, Gouache 26,5 x 21,5 cm	87
Figure 33 Jalel Ben Abdalah, <i>Trois jeunes femmes aux pigeons</i> 1939	88
Figure 34 Jalel Ben Abdalah, <i>Complicité</i> , 1970	88
Figure 35 Jalel Ben Abdalah, <i>les musiciens</i> , 1921.....	88
Figure 36 Espace scénique du <i>Maréchal</i> de Ali ben Ayed (capture d'écran de la vidéo).....	96
Figure 37 Espace scénique du <i>Maréchal</i> de Ali ben Ayed, (capture d'écran de la vidéo).....	96
Figure 38 <i>Ammar Bouzouar-Modad</i> (capture d'écran)	99

Figure 39 <i>Hamma Al-Jaridi- Mokdad</i> , (capture d'écran).....	99
Figure 40 <i>El Borni Wel Atra</i> -Fadhel Jaibi.....	100
Figure 41 <i>El Karita, La Charette</i> mise en scène de Fadhel Jaziri, production de la Troupe du Nouveau théâtre. Une troupe théâtrale d'amateurs : Lamine Nahdi, Kamel Touati, Abdel Hamid Gayess et Taoufik El Bahri.....	104
Figure 42 <i>Premières pluies d'automne</i> , Fadhel Jaibi, 1980.....	105
Figure 43 Nejjib Belkhouja <i>Médina</i> , 1965	113
Figure 44 Nejjib Belkhouja <i>Abstraction numéro 45</i> , 1964	113
Figure 45 <i>Nuit concentrationnaire</i> , 1965, Naccache Edgard	114
Figure 46 Nello Lévy, Marine Kelibia	115
Figure 47 Brahim Dhahak œuvres anonymes (1931 - 2004).....	116
Figure 48 Mahmoud Sehili <i>Désert</i> 1996	118
Figure 49 L'espace scénique « japonisant » du <i>Richard II</i> de Shakespeare (1981).....	130

Tableaux

Tableau 1 <i>Parle!</i> (capture d'écran).....	137
Tableau 2 <i>Parle!</i> (capture d'écran)	139
Tableau 3 <i>Parle!</i> (capture d'écran)	140
Tableau 4 <i>Parle!</i> (capture d'écran)	141
Tableau 5 <i>Parle!</i> (capture d'écran)	142
Tableau 6 <i>Parle!</i> (capture d'écran)	143
Tableau 7 <i>Parle!</i> (capture d'écran)	144
Tableau 8 <i>Parle!</i> (capture d'écran)	145
Tableau 9 <i>Parle!</i> (capture d'écran)	147
Tableau 10 <i>Parle!</i> (capture d'écran)	149
Tableau 11 <i>Parle!</i> (capture d'écran)	149
Tableau 12 <i>Parle!</i> (capture d'écran)	151
Tableau 13 <i>Parle!</i> (capture d'écran)	152
Tableau 14 <i>Parle!</i> (capture d'écran).....	153
Tableau 15 <i>Parle!</i> (capture d'écran).....	155
<i>Mourir d'aimer</i> capture d'écran 1.....	160
<i>Mourir d'aimer</i> capture d'écran 2.....	162
<i>Mourir d'aimer</i> capture d'écran 3.....	163
<i>Mourir d'aimer</i> capture d'écran 4	164
<i>Mourir d'aimer</i> capture d'écran 5.....	166
<i>Mourir d'aimer</i>, capture d'écran 6	168
<i>Mourir d'aimer</i> 7 capture d'écran.....	169
<i>Mourir d'aimer</i> capture d'écran 8.....	170

<i>Tragédie des coqs</i> capture écran 1.....	193
<i>Tragédie des coqs</i> capture écran 2.....	196
<i>Tragédie des coqs</i> capture écran 3.....	198
<i>Tragédie des coqs</i> capture écran 4.....	199
<i>Tragédie des coqs</i> capture écran 5.....	200
<i>Tragédie des coqs</i> capture écran 6.....	202
<i>Tragédie des coqs</i> capture écran 7.....	203
<i>Tragédie des coqs</i> capture écran 8.....	204
<i>Sabots des épis</i> , capture d'écran 1	209
<i>Sabots des épis</i> , capture d'écran 2	210
<i>Sabots des épis</i> , capture d'écran 3	211
<i>Sabots des épis</i> , capture d'écran 4	213
<i>Sabots des épis</i> , capture d'écran 5	215
<i>Sabots des épis</i> , capture d'écran 6	217
<i>Sabots des épis</i> , capture d'écran 7	219
Capture d'écran 1 <i>Jounoun</i>	224
Capture d'écran 2 <i>Jounoun</i>	226
Capture d'écran 3, <i>Jounoun</i>	228
Capture d'écran 4 <i>Jounoun</i>	231
Capture d'écran 5 <i>Jounoun</i>	234
Capture d'écran 1 <i>Khamsoun</i>	238
Capture d'écran 2, <i>Khamsoun</i> (espace Rothko).....	239
Capture d'écran 3 <i>Khamsoun</i>	241
Capture d'écran 4 <i>Khamsoun</i>	243
Capture d'écran 5 <i>Khamsoun</i>	244
Capture d'écran 1, <i>Le fou</i>	266
Capture d'écran 2, <i>Le fou</i>	268
Capture d'écran 3 <i>Le fou</i>	269
Capture d'écran 4 <i>Le fou</i>	270
Capture d'écran 5 <i>Le fou</i>	270
Capture d'écran 6 <i>Le fou</i>	271
Capture d'écran 7 <i>Le fou</i>	272
Capture d'écran 8 <i>le fou</i>	273

Capture d'écran 9 <i>le fou</i>	274
Capture d'écran 10 <i>Le fou</i>	276
Capture d'écran 11 <i>Le fou</i>	277
Capture d'écran 12 <i>Le fou</i>	277
Capture d'écran 13 <i>Le fou</i>	279
Capture d'écran 14 <i>Le fou</i>	281
Capture d'écran 15 <i>Le fou</i>	281
Capture d'écran 16 <i>Le fou</i>	282
Capture d'écran 17 <i>Le fou</i>	284
Capture d'écran 18 <i>Le fou</i>	284
Capture d'écran 19 <i>Le fou</i>	285
Capture d'écran 20 <i>Le fou</i>	286
Capture d'écran 21 <i>Le fou</i>	287
Capture d'écran 22 <i>Le fou</i>	288
Capture d'écran 23 <i>Le fou</i>	289
Capture d'écran 24 <i>Le fou</i>	290
Capture d'écran 25 <i>Le fou</i>	291

Capture d'écran 1 <i>Destins de femmes</i>	297
Capture d'écran 2 <i>Destins de femmes</i>	300
Capture d'écran 3 <i>Destins de femmes</i>	301
Capture d'écran 4 <i>Destins de femmes</i>	303
Capture d'écran 5 <i>Destins de femmes</i>	304
Capture d'écran 6 <i>Destins de femmes</i>	308
Capture d'écran 7 <i>Destins de femmes</i>	310
Capture d'écran 8 <i>Destins de femmes</i>	311
Capture d'écran 9 <i>Destins de femmes</i>	312
Capture d'écran 10 <i>Destins de femmes</i>	314
Capture d'écran 11 <i>Destins de femmes</i>	316
Capture d'écran 12 <i>Destins de femmes</i>	317
Capture d'écran 13 <i>Destins de femmes</i>	318

BIBLIOGRAPHIE

A) Documents sur les spectacles étudiés

1) Documents sur *Parle !* de Mohamed Driss :

- Articles de presse :

Dossier de presse établi par la compagnie, comportant notamment les articles ou extraits d'articles suivants :

Hamdi HMAIDI, « La Geste de Khayyâm », in *La Presse*, Tunis, le 2 novembre 1998.

Hamdi HMAIDI, « Le Dit et le Non-Dit », in *La Presse*, Tunis, novembre 1998.

Khémaïs KAYATI, « De l'effet de cadenas made in Messadi », in *Réalités*, Tunis, novembre 1998.

Mohamed MOUMEN « Droit d'auteur et droit de dire, » in *Le Temps*, Tunis, octobre 1998.

Zouhour HARBAOUI, « Un appel aux sens », in *Tunis Hebdo*, Tunis, novembre 1998.

Mohamed MOUMEN, « Une esthétique du nulle part », in *Le Temps*, Tunis, novembre 1998.

Nizar CHAHED, « Tunisie: Mohamed Driss, la réflexion est essentielle pour que le théâtre évolue », in *La Presse*, Tunis, 5 mars 2009, p11.

Rim SAIDI, « Esprit errant », in *Le Renouveau*, Tunis, novembre 1998.

Salem LABBENE, « Et pourtant elle parle ! », in *Le Renouveau*, Tunis, novembre 1998.

- Enregistrements vidéo :

- Captation de la pièce fournie par le metteur en scène, durée=70mn.

- Entretien personnel avec Driss Mohamed :

Novembre 2007 au Théâtre National de Tunis.

-Ressources électroniques :

<http://www.tunisia-today.com/archives/56470>

<http://www.tunisia-today.com/archives/1888>

<http://askri.chez.com/haddith/presse.html>

2) Documents sur *Mourir d'aimer* de Hassen Mouadhen :

- Articles de presse :

Dossier de presse établi par la compagnie, comportant notamment les articles ou extraits d'articles suivants :

Chokri BEN NESSIR, « La cicatrice des amants de la nuit », in *La Presse*, mars 2010. Date précise !

Mohamed MOUMEN, « Quand l'écriture scénique se fait musique, rien que musique », in *La Presse*, Tunis, 12 mars 2010.

- Enregistrements vidéo :

Captation de la pièce fournie par le metteur en scène, durée 1h15mn

- Entretien personnel avec Hassen Mouadhen : Septembre 2006, Tunis.

-Ressources électroniques :

[//webradar.me/2818574](http://webradar.me/2818574), 2010-01-14 20:15:3

[http://www.art-](http://www.art-marionnette.com/index.php?option=com_content&view=article&id=40&Itemid=39)

[marionnette.com/index.php?option=com_content&view=article&id=40&Itemid=39](http://www.art-marionnette.com/index.php?option=com_content&view=article&id=40&Itemid=39)

http://www.attounissia.com.tn/details_article.php?t=41&a=28965

<http://www.tunisia-today.com/archives/21151>

3) Documents sur *Tragédie des coqs* de Nouredine Ouerghi :

Dossier de presse établi par la compagnie, comportant notamment les articles ou extraits d'articles suivants :

- Articles de presse :

Hamdi HMAIDI, « Sur des charbons ardents », in *La Presse*, Tunis, 29 décembre 1996.

Kamel BEN OUNAIES, « *Le douleur de vivre* », in *Le Temps*, Tunis, novembre, 1997.

Moncef CHARFEDDINE, « Une poésie du mot et de la narration », in *Le Temps*, n°7222, 1997, Tunis, p.9.

- Enregistrements vidéo : Captation de la pièce fournie par le metteur en scène, durée 1h.

- Entretien personnel avec Nouredine Ouerghi : Octobre 2010 à Dar Ben Abdallah, Tunis.

-Ressources électroniques :

<http://www.lapresse.tn/07112014/2107/le-gout-de-lecriture-sur-soi-et-sur-la-terre.html>

<http://www.turess.com/fr/lapresse/2107>

4) Documents sur *Sabots des épis* de Nouredine Ouerghi :

Dossier de presse établi par la compagnie, comportant notamment les articles ou extraits d'articles suivants :

- Articles de presse :

Hachmi GHACHEM, « Mouahmed Aldorra, L'oiseau du paradis », in *Le temps*, Tunis, 14 octobre 2001.

Mohsen SLILI, « جرعة دواء لشارع عربي مريض بالنسيان (Une dose de calmants pour une rue arabe amnésique) », in *Al-Chourouk*, Tunis, octobre 2001.

Mohsen ZOGHLEMI, « لحظة الموت, لحظة الكشفة », (Moment de la mort, moment de la découverte), in *Assabah*, Tunis, 20 octobre 2001.

- **Enregistrements vidéo** : Captation de la pièce, fournie par le metteur en scène, durée : 1h.

- **Entretien personnel avec Nouredine Ouerghi** : Octobre 2010 à Dar Ben Abdallah, Tunis.

- **Ressources électroniques** :

<http://www.jetsetmagazine.net/culture/revue.presse/rencontre-avec-lhomme-de-theatre-nouredine-ouerghi.21.3356.html>

<http://www.tunisia-today.com/archives/2680>

5) Documents sur *Jounoun* de Fadhel Jaibi :

Dossier de presse établi par la compagnie, comportant notamment les articles ou extraits d'articles suivants :

- **Édition du texte** :

Jalila BACCAR, *Junun* (version arabe), Sud Editions, Tunis 2000.

- **Enregistrements vidéo** : Captation de la pièce fournie par le metteur en scène, durée : 40mn

<http://www.theatre-video.net/video/Junun?autostart>

- **Ressources électroniques** :

<http://theatre-chaillot.fr/fadhel-jaibi>

<http://www.tuniscope.com/article/4134/culture/theatre/fadhel-jaibi-vampire-d-amnesia-095815>

<http://www.theatre-video.net/video/Conference-de-presse-du-19-juillet-2002-195>

<http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Junun-demences/ensavoirplus/idcontent/10769>

<http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Junun-demences/ensavoirplus/idcontent/10769>

<http://moustaches.wordpress.com/2008/03/03/%C2%AB-jounoun-%C2%BB-la-piece-theatrale-de-fadhel-jaibi-et-jalila-baccar/>

6) Documents sur *Corps otages* de Fadhel Jaibi:

Dossier de presse établi par la compagnie, comportant notamment les articles ou extraits d'articles suivants :

-Édition du texte :

Jalila BACCAR, *Khamsoun* (version arabe), Sud Editions, Tunis 2007.

- Articles de presse :

Asma DRISSI, « Familia clôture la saison à l'odéon », in *La presse*, Tunis, 6 juin 2006.

Maia BOUTEILLET, « L'Odéon, porte de sortie pour Corps otages », in *Libération*, Paris, samedi 10 juin 2006.

Sami GHACHEM, « Une catharsis », in *Réalité Culture Magazine*, n°1102, Tunis, 14 février 2007.

- Enregistrements vidéo : Captation de la pièce fournie par le metteur en scène, durée : 58mn

-Liens électroniques :

http://www.familiaprod.com/presse_lapresse.htm

<http://www.familiaprod.com/presse-elarbiaa.htm>

<http://www.familiaprod.com/presseodeon.htm>

7) Documents sur *Le Fou* de Toufik Jébali :

Dossier de presse établi par la compagnie, comportant notamment les articles ou extraits d'articles suivants :

- Articles de presse :

A.B.Y, « La force de séduction », in *Le Renouveau*, Tunis, 3 mai 2001.

Ali BEL ARBI, « Entre le cogito de Gibran et celui de Jébali » in *La Presse*, Tunis, 24 novembre 2007.

Monak J., « Le metteur en scène déréalise le spectacle » in *Le Temps*, Tunis, 1 janvier 2001.

Rim SAIDI, « Réel-irréel, vérité-illusion, ombre et lumière », in *Le Renouveau*, Tunis, 24 avril 2001 -

- Enregistrements vidéo : Captation de la pièce fournie par le metteur en scène, durée : 1h

- Entretien personnel avec Jébali : Janvier 2007 Tunis

-Ressources électroniques :

<http://emmabenji.canalblog.com/archives/2008/03/15/8332806.html>

http://www.elteatro.net/index.php?com=28&id=175&action=show_details

<http://www.tuniscope.com/article/88/tech/theatre/interviewtaoufik-jebali>

<http://www.turess.com/fr/tapfr/139916>

8) Documents sur *Destins de femmes de Hafedh Djedidi* :

Dossier de presse établi par la compagnie, comportant notamment les articles ou extraits d'articles suivants :

- Articles de presse :

Hichem BENZARTI, « Fil à poèmes, destins de femmes ouvre le bal des arts », in *La Presse*, Tunis, mars 2009.

- Enregistrements vidéo : Captation de la pièce fournie par le metteur en scène, durée 1h.

-Entretien personnel avec Hafedh Djedidi : décembre 2011

-Liens électroniques :

file:///C:/Users/Olivier/Downloads/prog_kb08_mardi.pdf

http://djedidihafedh.prog.fr/crbst_4.html

http://www.jeptav.prog.fr/index_fichiers/Filapoemesdestinsdefemmes.htm

<http://www.tunivisions.net/33812/680/548/y-a-t-il-un-theatre-postrevolutionnaire-pour-les-femmes-ij.html>

B) Textes critiques

1) Sur le théâtre tunisien

a) études sur les spectacles du corpus

- Ouvrages :

Ahmed AL ORF, المسرح التونسي وعوائق التجاوز, (Le théâtre tunisien et les obstacles au dépassement), *Masrah al-hayy: Dirāsāt*, Dar Al Janoub Tunisie, 1997.

Chadly BEN ABDALLAH, *Fêtes religieuses et rythmes de Tunisie*, J.P.S., Tunis, 1988.

Hafedh DJEDIDI, *Le théâtre tunisien dans tous ses états*, Pavillon Dar El-Mizen, des Arts, Tunis, 2003.

[Hamadi BEN HALIMA, *Un demi-siècle de théâtre arabe en Tunisie \(1907-1957\)*, Université de Tunis 1974.](#)

Mohamed GARFI, *Musique et spectacle, le théâtre lyrique arabe, esquisse d'un itinéraire (1847-1975)*, L'Harmattan, Paris, 2009.

Mouhamed AZIZA, *Les formes traditionnelles du spectacle, Esthétique et civilisation*, L'Harmattan Tunis 1975.

Samir AYADI (dir.), *Anthologie du théâtre tunisien*, UET (Union des Ecrivains Tunisiens), coll. Rivages (5), Tunis 2005.

-Articles d'analyse et chapitres d'ouvrages

Ali LOUATI, « L'histoire de la culture méditerranéenne », in *Actes du colloque de Marseille, 13 juin 1997, Culture et Éducation : l'exemple tunisien*, Autres Temps, Tunis 1997, p.43-48.

Badra BEN BECHIR, « Élément du fait théâtral en Tunisie », in *Cahiers CERES : Série n°22*.Tunis 1993.

Belgacem NCIRI, « Études théâtrales », in *Revue de l'ISAD*, n°6-7, Tunis, mars 1996.

Hafedh DJEDIDI, « Le lazzâm maghrébin, Réceptacle et exutoire des passions bédouines », in <http://djedidihafedh.prog.fr/0012.pdf>.

Hassen Al-Zmerli, « Halommou nabni masrahana al kawmi », in *Magazine Pensée*, n°10, Tunis, juillet 1961.

Hechmi GHACHEM, « L'aventure de Habib Chebil- Un crime nommé Oubli ! », in *Cinéma Tunisien*, http://www.cinematunisien.com/index.php?option=com_content&task=view&id=1859&Itemid=29

Hechmi GHACHEM, « Où en est la peinture tunisienne, en ce moment ? », in *Le Temps*, Tunis - Samedi 23 avril 2011.

Hechmi GHACHEM, « Figures du théâtre tunisien », in *Entretiens avec 20 hommes représentatifs du théâtre tunisien*, Tunis, Publication du CN des arts de la marionnette et des Centres d'Art Dramatique du Kef et de Gafsa, p.195-201.

Rachida TRIKI, « Théâtralité et plasticité du non-dit : Le cas de Haddith !de Mohamed Driss », in Eric BONNET et Amos FERGOMBE, Edmond NOGACKI (dir.), *Théâtre et arts plastiques entre chiasme et confluences*, Presses universitaires de Valenciennes, 2002, pp.220-224

-Travaux universitaires inédits (mémoires) :

Labiba CHERIF, *Le théâtre et l'état en Tunisie (1960-1980)*, Diplôme de recherches approfondies en sociologies, FLS de Tunis, 1990.

MAHMOUD, Mejri, *La nouvelle thématique dans le théâtre tunisien contemporain: mutations socioculturelles et activité théâtrale*, Paris 4, D3. 1985.

-Liens électroniques :

http://referentiel.nouvelobs.com/archives_pdf/OBS0301_19700817/OBS0301_19700817_032.pdf
<http://www.startimes.com/?t=12586546>

https://halshs.archives-ouvertes.fr/file/index/docid/652080/filename/Le_thA_A_tre_dans_le_monde_arabe.pdf
<http://www.founounes.com/online/index.php?mact=News,cntnt01,print,0&cntnt01articleid=849&cntnt01showtemplate=false&cntnt01returnid=184>

b) études générales

- Livres :

Akram ILLYAS, Benjamin STORA, *Les 100 portes du Maghreb, l'Algérie, le Maroc, la Tunisie, trois voies singulières pour allier Islam et modernité*, Broché, 1999.

Ali SAMI, *L'Espace imaginaire*, Paris, Gallimard, 1974.

Atia ABULNAGA, *Les sources françaises du théâtre Egyptien (1870-1939)*, Univers du livre, 1972.

Habib BOURGUIBA, *Discours*, Tome X, 1962-63, Publication du Secrétariat d'État à l'Information, Tunis, 1977, pp. 136-146.

Hamadi BEN HALIMA, *Les principaux thèmes du théâtre arabe contemporain (de 1914 à 1960)*, PUT, 1969.

Hamadi BEN HALIMA, *Un demi-siècle de théâtre arabe en Tunisie-1907-1957*, Publication de l'université de Tunis, 1974.

Marcel MAUSS, *Représentations collectives et diversité des civilisations*, Minuit, Paris, 1969.

Mohamed AZIZA, *L'image et l'islam, L'image dans la société arabe contemporaine*, Paris, Albin Michel, 1978.

Mohamed AZIZA, *Regards sur le théâtre arabe contemporain*, MTE, 1970.

Mohamed BEN ABDALLAH, *Islam et contrôle social à Tunis aux 18^e et 19^e siècles*, J.P.S

Shadi OLIAEI, *L'art du conteur dans les cafés traditionnels en Iran*, L'Harmattan, Paris, 2010. Moncef CHARFEDDINE, *Deux siècles de théâtre en Tunisie*, Édition IbnCharaf, Tunis, 1944.

-Liens électroniques :

https://halshs.archives-ouvertes.fr/file/index/docid/652080/filename/Le_thA_A_tre_dans_le_monde_arabe.pdf

- Travaux universitaires inédits (mémoires)

Habiba CHERIF, *Le théâtre et l'Etat en Tunisie (1960-1980)*, Tunis 1, Abdel Baki, HERMASSI, D.E.A. 1990.

Lassaad JAMMOUSSI, *Vingt ans de théâtre scolaire en Tunisie. Evolution et perspectives*, D3. Paris 3, Anne-Marie GOURDON, 1985.

2) Etudes sur le théâtre en général

a) sur le décor et la scénographie

- Livres

Ali SAMI, *L'espace imaginaire*, Gallimard, Paris, 1987.

Anne SURGERS, *Scénographies du théâtre occidental*, Nathan, Paris, 2000.

Anne UBERSFELD, Georges BANU et Bernard PIEN, *L'espace théâtral, recherche dans la mise en scène d'aujourd'hui*, CNDP, Paris 1980.

Béatrice PICON-VALLIN (dir), *La scène et les images*, Paris, CNRS Éditions, collection Arts du spectacle/Les Voies de la création théâtrale, Paris, 2001.

Christine HAMON-SIREJOLS, *Le Constructivisme au théâtre*, Paris, C.N.R.S., coll. Arts du spectacle/Spectacles, histoire, société, Paris, 1992.

Colette TRON, Emmanuel VERGES, *Nouveaux médias, nouveaux langages, nouvelles écritures*, L'entretemps, Montpellier, 2005.

Elie KONIGSON, *L'espace théâtral médiéval*, Deyrolle, Paris, 1992.

François BRESSON, *De l'espace corporel à l'espace écologique*, P.U.F. Paris, 1974.

Frédéric MAURIN, *Robert Wilson, Le temps pour voir. L'espace pour écouter. Le temps du théâtre*, Paris Actes Sud, 1998.

Giovanni LISTA, *La scène futuriste*, C.N.R.S., coll. Arts du spectacle/Spectacle, histoire, société, Paris, 1989.

Jacques GAULME, *Architecture scénographiques et décors de théâtre*, Magnard, Paris 1985.

Jacques GAULME, *Architectures scénographiques et décors de théâtre*, Paris, Magnard, coll. Théâtre de la jeunesse, Paris, 1985.

Jean COUSIN, *L'espace vivant, Introduction à l'espace architectural premier*, Moniteur, Paris, 1980.

Raymond COGNAT, *Les décorateurs de théâtre*, Librairie Théâtrale, Paris, 1955.

Yannis KOKKOS, *Le Scénographe et le héron*, Actes Sud, coll. Le temps du théâtre, Arles, 1989.

b) Histoire et esthétique du théâtre

- Livres

- Anne UBERSFELD, *Lire le théâtre I*, Belin, Paris, 1996.
- Anne UBERSFELD, *Lire le théâtre II*, Belin, Paris, 1996.
- Anne UBERSFELD, *Lire le théâtre III*, Belin, Paris, 1996.
- Antonin ARTAUD, *Le théâtre et son double*, Folio, Paris, 1985.
- Brecht BERTOLT *Écrits sur le théâtre*, Vol. I, Paris, L'Arche, 1972.
- Eric BONNET et Amos FERGOMBE, Edmond NOGACKI (dir), *Théâtre et arts plastiques entre chiasme et confluences*, Presses universitaires de Valenciennes, 2002.
- Françoise LARTILLOT et Axel GELLHAUS, (dir.) *Années vingt-Années soixante. Réseau du sens-Réseau des sens/Zwanziger Jahre-Sechziger Jahre*, Bern, P. Lang, coll. Convergences, Paris, 2009.
- Françoise QUILLET, *L'orient au théâtre du soleil*, L'Harmattan, Paris, 1999.
- Frédéric MAURIN, *Robert Wilson, Le temps pour voir. L'espace pour écouter*, Actes Sud, 1998.
- George BANU, *L'acteur qui ne revient pas, journées de théâtre au Japon*, Gallimard, Paris, 1993.
- George BANU, *Le rideau ou la fêlure du monde*, Société Nouvelle Adam Biro, Paris, 1997.
- Georges BANU, *Peter Brook vers un théâtre premier*, Flammarion, Paris, 2002.
- Gérard ABENSOUR, *Vsévolod Meyerhold ou l'invention de la mise en scène*, Fayard, Paris, 1998.
- Guy DEBORD, *Commentaires sur la société du spectacle*, Gallimard, Paris, 1988.
- Hans Hans-Thies LEHMANN, *Le Théâtre post dramatique*, L'Arche, Paris 2002.
- Hélène CIXOUS, *L'histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk roi du Cambodge*, Théâtre du Soleil, Paris, 1987.
- Jean DOAT, *Architectures et décors du théâtre*, Librairie théâtrale, Paris 1989.
- Jean François DUSIGNE, *Le théâtre du soleil, Des traditions orientales à la modernité occidentale*, CNDP, Baccalauréat théâtre, Paris, 2003.
- Jean Marie PRADIER, *La scène et la fabrique des corps, Ethnosociologie du spectacle vivant en occident (Ve siècle av. J. C.-XVIIIe siècle)*, P.U.B.1997.
- Jean-Pierre RYNGAERT, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2008.
- Luc BOUCRIS, *L'espace en scène*, Librairie théâtrale, Paris, 1993.
- Marie-Anne CHARBONNIER, *Esthétique du théâtre moderne*, Armand Colin, Paris, 1998.

- Meyerhold, *Le théâtre théâtral*, Gallimard, Paris 1963, trad Gourfinkel, 1963. Michel CORVIN, *Le théâtre de recherche entre les deux guerres : le laboratoire Art et action*, L'âge d'homme, Lausanne, 1976.
- Noel PERI, *Le théâtre Nô : études sur le drame lyrique japonais*, Ecole française d'Extrême-Orient, Paris 1920.
- Odette ASLAN, *Paris capitale mondiale du théâtre, le théâtre des nations*, CNRS Édition, Paris, 2009.
- Oskar SCHLEMMER, *Théâtre et abstraction, L'espace du Bauhaus*, L'Âge d'homme, Lausanne, 1978.
- Patrice PAVIS, *Analyse des spectacles*, Nathan, Lassay-les-Châteaux, 1999.
- Patrice PAVIS, *Dictionnaire du théâtre*, Dunod, Paris, 1996.
- Patrice PAVIS, *La mise en scène contemporaine, Origines, tendances, perspectives*, Armand Colin, Paris 2010.
- Patrice PAVIS, *Le théâtre au croisement des cultures*, José Corti Paris, 1990.
- Patrice PAVIS, *L'analyse des spectacles*, Nathan, Paris, 1996.
- Patrice PAVIS, *Vers une théorie de la pratique théâtrale*, Presses Univ. Septentrion, Villeneuve-d'Ascq, 2007.
- Peter BROOK, *L'Espace vide, écrits sur le théâtre*, Seuil, Paris, 1977.
- Peter BROOK, *Point de suspension*, Seuil, Paris, 1992.
- Raymond RAVAR, Paul ANRIEU, *Le spectateur au théâtre, Recherche d'une méthode sociologique*, Institut de sociologie de l'Université libre de Bruxelles, Bruxelles, 1964.
- René PASSERON, *L'expérience émotionnelle de l'espace*, Paris, Vrin, 1977.
- Roger CAILLOIS, *Cohérences aventureuses : Esthétique généralisée*, Gallimard, Paris, 1994.
- Roger CAILLOIS, *Les jeux et les hommes : le masque et le vertige de Roger Caillois*, Gallimard, Paris, 1967.
- Roland BARTHES, *L'empire des signes*, Seuil, Paris, 2005.
- Théâtre national de Bretagne, *Mises en Scène du monde : Colloque international de Rennes 4, 5, 6 novembre 2004*, les Solitaires Intempestifs, Paris, 2005.
- Yoshi OIDA, *L'acteur flottant*, Actes sud, Arles, 1992.
- Yoshi OIDA, *L'acteur invisible*, Actes Sud, Arles, 1992
- ZEAMI, *La Tradition secrète du Nô, suivi d'Une journée de nô*, Gallimard, coll. Connaissance de l'orient, Paris, 1960.

- Articles d'analyse ou chapitres d'ouvrages

Alfred JARRY, « De l'inutilité du théâtre au théâtre », in *Œuvres complètes*, Vol.1, Bibl.de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1972, pp.400-421.

Béatrice Picon-Vallin, « La condition humaine au théâtre », in *les cahiers de la Comédie Française*, n°22, Paris P.O.L, hiver 1997, pp. 5-15.

Clément GREENBERG, « Abstraction, figuration et ainsi de suite... », in *Arts et culture*, Macula, Paris, 1988, pp133-138.

Georges BANU, « Ariane Mnouchkine, la confiance faite au théâtre », in *Exercices d'accompagnement, d'Antoine Vitez à Sarah Bernhardt*, l'Entretemps, Montpellier, 2002, pp58-70.

Josette FERAL, « La seconde peau de l'acteur, Entretien avec Ariane Mnouchkine », in *Mise en scène et jeu de l'acteur, entretiens*, Tome 2: *L'Acteur en scène*, Édition Jeu, 1998, Montréal pp 297-345.

Michel SIMONOT, « Art de la scène, art du numérique : enjeu dramatique », in *Nouveaux médias, nouveaux langages, nouvelles écritures*, Alphabet ville (direction) Colette TRON, Emmanuel VERGES, L'Entretemps, Montpellier, 2005, pp.60-72.

Paul DEMET, « Les corps redessinés le théâtre et l'œuvre plastique de Jan Fabre », in www.onserfdeel.be/pdf/fabre.pdf

3) Histoire de l'art et des arts plastiques

a) Dans le monde musulman

- Livres

Abderrahman AYOUB, Micheline GALLEY, *Images de Djazia, Langues et civilisations orientales*, Édition du Centre National de la Recherche Scientifique, Paris 1977.

Ahmed FIKHRY, *La grande mosquée de Kairouan*, Henri Laurens, Paris, 1934.

Jacques BERQUE, *Langages arabes du présent*, Bibliothèque des sciences humaines, Éditions Gallimard, Paris, 1980.

Jean-Claude VATIN, *Culture et société au Maghreb*, Centre de recherches et d'études sur les sociétés méditerranéennes, Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, 1975.

Lumières tunisiennes : Pavillon des arts, du 19 mai au 3 septembre 1995, Les musées de la ville de Paris, Ministère des affaires culturelles de la Tunisie, 1995.

Mouhamed MASMOUDI, *La peinture sous verre en Tunisie, Art et histoire*, Cérès, Tunis.

Mouhamed YACOUB, *Splendeurs des mosaïques de Tunisie*, l'Agence Nationale du Patrimoine, Tunis, 1995.

Naceur BEN CHEIKH, *Peindre à Tunis, pratique artistique maghrébine et histoire*, L'Harmattan, Paris, 2004.

Mohamed AZIZA, *L'image et l'islam, L'image dans la société arabe contemporaine*, Albin Michel, Paris, 1978

Robert IRWIN, *Le monde islamique*, Flammarion, Paris 1997.

Sophie ELGHOUL, *Peinture en Tunisie: origines et développement*, Éditions Jumeaux, Paris 1994.

Yves MICHAUD, *L'art à l'état gazeux, essai sur le triomphe de l'esthétique*, Hachette, Paris, 2004.

b) en Europe

- Livres

Antoine ÉMAZ, Jean-Michel MAULPOIX, *Une histoire de bleu*, Gallimard, Paris, 2005.

Boris KERMER, Jana REENA, Mark TRIBE, Uta GROSEINCK, *Art des nouveaux médias*, Taschen, Paris 2006.

Denys RIOUT, *La peinture monochrome: histoire et archéologie d'un genre*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2003.

Edmond COUCHOT, *La technologie dans l'art. De la photographie à la réalité virtuelle*, Jacqueline Chambon, Nîmes, 1998.

Gilles DELEUZE, *Francis Bacon: logique de la sensation*, Seuil, Paris, 2002.

Hervé GAUVILLE, *L'Art depuis 1945, groupes et mouvements*, Hazan, 2007. Jean LE MEN, *L'Espace figuratif et les structures de la personnalité*, P.U.F. Paris,-2 vol 1966.

Laurent GERVEREAU, *Voir comprendre et analyser les images*, La Découverte, Paris, 2004

Philippe SERS, *Kandinsky, philosophie de l'art abstrait : peinture, poésie, scénographie*, Skira, Paris, 2003.

Vassily KANDINSKY *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, Gallimard, Folio, Paris, 1989.

Yves VADE, *Ce que modernité veut dire*, Volume 2, Presses universitaires de Bordeaux, 1994.

4) Esthétique et philosophie

- Livres

Abraham MOLES, *Théorie des objets*, Universitaires, Paris, 1972.

- Alain GHEERBRANT, Jean CHEVALIER, *Dictionnaire des symboles, Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes figures, couleurs, nombres*, Robert Laffont/Jupiter, Paris, 2002.
- Arnaud SAINT-PAUL, *Philosophie de l'image*, Collectif ABCDaire, Paris, 2009.
- Benedetto CROCE, *Essais d'esthétique, textes choisis*, Gallimard, Paris, 1991.
- Christian BIET, Christophe TRIAU, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Gallimard, coll. Folio Essais, Paris, 2006.
- Denis HUISMAN, *L'esthétique*, « Que sais-je »? P.U.F. Paris 1994.
- Florence BEGEL, *La philosophie de l'art*, Seuil, Paris 1998.
- Gaston BACHELARD, *La poétique de l'espace*, P.U.F, Paris, 1992.
- Gilles DELEUZE, *Francis Bacon Logique de la sensation*, Seuil, Paris 2002.
- Hans Robert JAUSS, *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, Paris, 1978.
- Hans Robert JAUSS, *Théories esthétique après Adorno*, Actes Sud, Arles, 1992.
- Martine JOLY, *Introduction à l'analyse de l'image*, Armand Colin, Paris, 2009. Claude LEVI-STRAUSS, *Introduction à l'œuvre de M. Mauss : sociologie et anthropologie*, Paris Puff, 1966.

5) Divers

- Ahmed KASSAB, *Histoire de la Tunisie à l'époque contemporaine*, Société tunisienne de diffusion Tunis, 1976.
- Ali ALCHARFI Al JURJANI, *Kitab al taarifet, (Le livre des définitions)*, Beyrouth, Maktabat Lubnan, Liban, 1969.
- Al-Imam Ibn MANDHOUR, *Lisan al-'Arab*, 2ème édition, VI 9. Dar al Jil et Dar lisan al'arab, Beyrouth, 1988.
- Catherine PONT HUMBERT, *Dictionnaire des symboles, des rites et des croyances*, Jean-Claude Lattès, Paris 1995.
- Eliade Mircea, *Aspects du mythe*, Folio –Gallimard, Paris 1985. .
- Georges PEREC, *Espèces d'espaces*, Galilée, Paris, 1974.
- Gilles DELEUZE, « Le montage perceptif, actif et affectif », (Version mp3.) <http://pat.hernandez.pagesperso-orange.fr/billviola.htm>
- Guy DUMUR (dir.), *Histoire des Spectacles*, Gallimard, NRF. Encyclopédie de la Pléiade, Paris, 1965.
- Jean Marie PRADIER, *Lieux et non-lieux de l'imaginaire*, Maison des cultures des mondes, Paris, 1994.

Jean-Paul WARNIER, *La mondialisation de la culture*, La Découverte, Paris, 2003.

Roland BARTHES, « Le plaisir du texte », in

<http://www.ina.fr/video/CPF10005880>

Vincent PINEL, *Vocabulaire technique du cinéma*, Nathan, Paris, 1996.