

Fadhel Jaïbi,
*un pionnier de la modernité
théâtrale tunisienne*



UNE VIE, DES THÉÂTRES (1)

Fadhel Jaïbi¹ pourrait aisément être considéré comme un véritable pionnier de la modernité théâtrale en Tunisie et dans le monde arabe. Avec cette figure théâtrale de proue, le 4^{ème} art quitte les chemins de la création théâtrale traditionnelle pour s'aventurer à la recherche de nouvelles formes et de nouveaux contenus afin de recréer l'art de la scène dramatique et tout le langage théâtral dans son pays.

Un théâtre du présent

Depuis *El Ors* (La Noce, 1976), première création signée du Nouveau Théâtre dont le texte est fruit d'improvisations², s'est affirmé de la part de ce metteur en scène, gagné à la création collective et ouverte, une ferme volonté d'interroger les mythologies quotidiennes qui animent et agitent la société tunisienne. Dès ses débuts, le théâtre chez lui semble vouloir rejeter définitivement toutes les formes d'alibis, les figures d'utopies (ou même d'atopies) pour se concentrer sur le réel, dans ses dynamiques actuelles et présentes, en vue de le questionner. La création dramatique se résout enfin à se détourner ainsi de toute évocation d'un passé lointain sous prétexte de réviser ou revisiter, de récrire le patrimoine pour mieux se tourner vers le présent devenu seul champ d'interrogation et d'investigation. C'est donc à la mise en procès — mise en mouvement et mise en accusation — de l'ordre de la société comme réalités présentes et actuelles, irréductiblement contemporaines, que s'active le théâtre de Jaïbi. Ni l'inactuel ni l'ailleurs (cette fuite de l'ici qu'est la réalité) de ne se constituent comme le vif des sujets de ses pièces. C'est donc à cultiver un théâtre d'aujourd'hui, tout à fait

actuel, un théâtre de l'instant, tourné avec passion vers la modernité, que s'active l'auteur de Familia. Regardant vers les mythologies quotidiennes, il s'efforce de les mettre à nu sous leurs modes d'existence institutionnels en vue de mieux les mettre en cause. Se trouve constamment interpellé et interrogé, le pouvoir, mais sous ses formes totalitaires, mais dans ses figures tyranniques et mécanismes dégradés ou corrompus. Ses manifestations sont polymorphes, variées et changeantes. Malgré le fait qu'elles forment un ensemble solidaire, un système, où elles sont extrêmement difficiles à démêler, il serait néanmoins possible de les distinguer comme ensemble de champs thématiques et de motifs dramatiques susceptible d'être distribué ainsi : le mariage et la famille (El Ors en 1975, Al Wartha en 1976, Arab en 1987, Familia en 93, Soirée particulière en 97 et Jûnun en 2001), l'école et l'université (Les amoureux du café désert en 95), la police et tout le système judiciaire (L'Instruction en 1977, Lem en 1983, Khamsoun en 2008, Yahiya Yaïch en 2010), la presse et les médias (Gasselet-Ennoueder en 1980), la santé et les hôpitaux — psychiatriques, en particulier (Comédia en 91), la musique et l'art (El Awada en 1989). Objet de questionnement et de dénonciation, ces institutions sont les manifestations polymorphes, variées et changeantes du pouvoir. Mais par-delà la multiplicité et la diversité des « formes et substances » de son « Expression » (Louis Hjemlev), ce pouvoir est toujours mis en drame (et décrypté aussi) en tant que forces d'injustice, de tyrannie et d'oppression. Que ce soit durant la période du Nouveau Théâtre ou de Familia-Productions, les pièces de Jaïbi n'hésitent à l'aborder et à le décrire comme foyer de violence et source de mort. Ainsi n'apparaît-il jamais que sous des aspects noirs et dysphoriques, selon une physionomie ténébreuse et terrifiante. Le pouvoir est, peut-on dire, le soleil noir, le ténébreux du théâtre de Jaïbi. Perçu comme puissances destructrices de la vie et des libertés, il serait l'incarnation nouvelle du Destin et du fatum tragique moderne. D'œuvre en œuvre, il ne cesse d'être mis en drame et en procès grâce à des récits qui énoncent et dénoncent les divers dysfonctionnements de ses institutions. Tout le système social et tous les réseaux des relations humaines sont mis en accusation : ils sont abordés dramatiquement en tant que lieux et foyers (dramatisés) de déséquilibres et tensions, de crises et agitations, de conflits et affrontement incessants ; bref, de folie et de chaos. L'imaginaire dramatique de Jaïbi est porté par une rêverie du chaos.

Un théâtre contre l'inhumanité

En s'attachant obstinément à mettre en évidence l'absurdité et la monstruosité des systèmes tyranniques injustes, c'est, en définitive, l'inhumanité de toute « relation de pouvoir »³ qui est ainsi mise en cause. En ce sens, il ne fait aucun doute que les univers dramatiques crayonnés par les pièces de Fadhel Jaïbi ne profilent sur un horizon essentiellement

politique. C'est un théâtre qui n'hésite point à intervenir dans les affaires de la cité et son devenir en mettant à nu les forces, et les acteurs, en conflit dans la société d'aujourd'hui, ici et maintenant. Toutefois, de El Ors à Al Awada (Nouveau Théâtre) et de Familia à Yahia Yaïch (Familia-Production), les thématiques abordées ne régressent jamais vers un théâtre à thèse. Loin d'être politiquement doctrinaire, ce théâtre relèverait plutôt d'une race de théâtre critique, mais d'une critique ouverte et dynamique, évolutive et changeante, rarement partisane. Malgré son exploitation de certaines procédures vaguement inspirées des principes de la poétique épique — d'ailleurs toujours revisités — il demeure étranger à tout art théâtral brechtien qui, prônant l'adhésion et l'engagement politiques, appelle à certaines formes d'embrigadement. S'il est agitateur, il se garde bien de donner dans quelque forme de propagande. Il est opposé à tout ce qui se rapprocherait d'un théâtre-tract. C'est peut-être ce non-alignement doctrinaire, qu'il soit d'ordre poétique ou politique, qui lui confère toute sa richesse et toute son humanité.

Deux vies théâtrales

L'art théâtral de Fadhel Jaïbi se distingue par une unité très forte qui fonde son caractère d'œuvre. Cette unité, cependant, n'empêche pas de voir se dessiner une évolution indiscutable, des premières mises en scène aux dernières créations. Si l'on faisait abstraction des brefs temps dépensés dans les troupes régionales du Kef⁴ et de Gafsa⁵, on pourrait distinguer deux grandes périodes (deux vies théâtrales !) : l'époque du Nouveau Théâtre (1976-1987) et l'ère de Familia-Productions (1993-2012...). La première période se caractérise par la création collective ou, quoique fort rare, duelle (Arab, en 1987). En revanche, la voie de la création théâtrale dans la seconde époque est plus individuelle, et donc beaucoup plus personnelle. Existerait ainsi quelque marche vers une prise en charge plus personnelle de l'acte de création. On pourrait l'observer au niveau de tous les constituants du travail théâtral, depuis l'écriture textuelle jusqu'à l'écriture scénique⁶.

Mort et résurrection de l'auteur

On pourrait constater de prime abord que la création théâtrale de Jaïbi, dès les débuts de Familia-Productions, avait commencé à abandonner cette expérience, si caractéristique par ailleurs d'une certaine modernité théâtrale, du texte écrit collectivement à partir d'improvisations scéniques. Or, en délaissant ces aventures de recherches textuelles qu'on désignait volontiers de partitions textuelles, la production dramaturgique allait connaître dès Familia (1993) une nouvelle impulsion où l'écriture s'assumerait dorénavant à titre personnel. Après avoir été congédié durant toute la période du Nouveau Théâtre, l'auteur (individuel) semblait revenir

en force : on n'était déjà plus à l'ère de la mort de l'auteur, mais à un nouvel âge, probablement celui de sa résurrection. Une réhabilitation du phénomène de la paternité ou de la propriété du texte semblait avoir lieu. Hormis les textes d'À la recherche d'Aïda (1998) et Jûnun (Démences, 2001), Araberlin (2002) et Khamoun (Corps Otages, 2006) signés par sa compagne et son actrice fétiche Jalila Baccar, il s'affirmait comme auteur dramatique avec Familia (1993), Black out (1993)⁷, Les Amoureux du café désert (1995), Soirée particulière (1997), Grand ménage (1998), Yahia Yaïch (2010), Médéa (2010).

Un nouveau regard

Cependant, les changements qui avaient affecté l'art de Fadhel Jaïbi n'intéressaient pas seulement le texte. Ils portaient également sur l'écriture scénique ; l'évolution étant similaire. Elle se manifestait en premier lieu d'une manière sensible au niveau de la quête des nouveaux espaces. Topoi et « lieux communs » du plus clair des recherches théâtrales modernes, cette quête répond, en particulier, à une exigence primordiale de l'art scénique de Jaïbi. Elle correspond à un projet d'innovation théâtrale qui rêve de changer le regard du spectateur de en l'arrachant à ses vieilles habitudes de récepteur passif. Il s'agit, en fait, de recherches qui s'ingénient à dynamiser ce regard, à le rendre plus actif, à le faire participer à ce qui se passe sur scène. Voir un spectacle, c'est d'une certaine manière le recréer. La révolution dramatique et scénique pour Jaïbi ne saurait s'effectuer sans ces essais portant sur les lieux théâtraux (salles et scènes), afin de pouvoir construire de nouveaux lieux et espaces scéniques⁸. Ainsi, dès les premières expériences esquissées dans le cadre du Nouveau Théâtre, la rénovation de la scène italienne s'était révélée inévitable.

Installé dans un lieu non théâtral (une galerie de peinture, l'ancienne Galerie Yahya de Tunis, disparue depuis lors), l'espace scénique de La Noce était circulaire ; ce qui correspondait à une sorte de nouveauté absolue pour un théâtre jusqu'alors conçu pour des relations de communication théâtrale — entre public et acteurs, salle et scène — de caractère foncièrement frontal. Dans Al Warha (L'Héritage), les rapports frontaux se trouvèrent quelque peu renouvelés par un excès de frontalité : en effet, le rapport scénographique frontal était si fortement souligné qu'on se retrouvait en présence d'un véritable face à face instauré entre le l'acteur et spectateur. En fait, la salle était devenue scène ; et la réciprocité était vraie.

Dans Attahqiq (L'Héritage), de manière quelque peu similaire, ce qui se donnait à voir entre les spectateurs et les acteurs, l'univers de la scène, était conçu comme un face à face où la frontalité est poussée jusqu'au bout (à bout ?), pour devenir à la fin véritable confrontation. Gassalet-Ennoueder

(Premières Pluies d'automne), spectacle tenu pour sa « première » dans un lieu encore une fois non théâtral (l'ancienne salle de cinéma « Le Lido »)⁴, avait disposé sa scène rectangulairement, en couloir, alors que le public, lui, l'entourait de tous les côtés le dispositif scénique. Lem (non !) érigerait l'avant-scène en un dispositif scénique qui jouait comme une espèce de « deuxième scène » accueillant et recueillant tous les monologues des protagonistes surtout du sujet de l'Action qu'est l'avocat véreux et corrompu

Mais c'est incontestablement avec Arab que la recherche par Jaïbi de la nouvelle spatialité théâtrale avait atteint ses limites : ne s'était-elle pas aventurée, en effet, à instaurer son dispositif scénique dans l'enceinte d'une église désaffectée en aménageant un espace scénique à « mille entrées » et « mille niveaux » ? Avec cette expérience aussi, on peut noter qu'il s'agissait encore d'un lieu non théâtral qui avait été réécrit en vue d'être métamorphosé et d'accueillir le spectacle.

La dernière création appartenant au cycle du Nouveau Théâtre, El Awada, marquait un retour à la scène italienne, avec une scénographie plus conventionnelle qui, d'une manière imprévue, ne semble pas être incommodée par la frontalité des relations existant entre le spectateur et l'acteur. Cette scénographie avait représenté une phase transitoire permettant de passer à une nouvelle étape de création où se marque, et se remarque, un désintéressement vis-à-vis de ce genre de recherches portant sur les lieux et les espaces aussi bien scéniques que théâtraux. En effet, à partir de Comédia, ces derniers les lieux et les espaces, scéniques et théâtraux, ne semblent plus constituer pour la recherche théâtrale de Jaïbi un centre d'intérêt aussi important qu'auparavant. Familia, Soirée particulière, Jûnun, Les Amoureux du café désert, Khamoun, Yahiya Yaïch, toutes ces pièces semblent opérer une sorte de retour aux lieux de théâtre traditionnels — théâtres préconstruits et fermés, aux architectures conventionnelles. Tout fonctionne comme si l'on vivait une ère de réconciliation avec les scènes d'obédience italienne (jamais élisabéthaine, d'ailleurs). Les relations scénographiques, conçues sur la frontalité, sont quelque peu réhabilitées.

À ce propos, on pourrait parler d'une sorte de discrétion qu'on relèverait aisément dans toutes les pièces, même dans la première période de production théâtrale de Jaïbi, celle du Nouveau Théâtre. Cette réserve est confirmée même dans les pièces où les lieux et les espaces jouent des rôles dramatiquement très importants ou remplissent des fonctions actantiellement constitutives des fables et des drames : ainsi en est-il de la retenue qui caractérise le traitement réservé à l'espace dans Gassalet-Ennouder

D'une manière générale, l'art du père de Araberlin (2002) et de Corps otages (2006) a une prédilection manifeste pour les espaces clos, les lieux enfermés et fermants, bref pour toutes les manifestations spatiales connotant la captivité et la séquestration, l'emprisonnement et l'absence de liberté. Cette poétique de l'espace qui connaîtra de nombreuses variations sur les mêmes thèmes ne subira pas cependant de modifications véritablement pertinentes et significatives : l'espace carcéral est la figure préférentielle de l'imaginaire dramatique et scénique ; l'enferment physique ou moral est comme l'horizon de la rêverie de l'espace chez Jaïbi.

Vivre sur scène

Le jeu d'acteur est le cœur battant de l'écriture scénique dans ce théâtre qui milite contre toutes les formes et forces cherchant à dégrader l'homme. La partition qu'exécute le comédien est constitutive de la théâtralité chez Fadhel Jaïbi. Elle la fonde. Depuis Actes sans paroles⁴, l'art du jeu ne cessait d'être objet de multiples et différentes recherches. Cependant, si différemment modulé soit-il, la performance du comédien pour Jaïbi conduit toujours vers cet axiome qui est comme l'horizon de sa vérité, de sa morale et de son esthétique : la prise en charge d'un rôle représente une expérience vitale. C'est une aventure existentielle et peut-être même ontologique : jouer, c'est exister, c'est être.

Curieusement, c'est à l'époque du Nouveau Théâtre où l'influence brechtienne semble très prégnante, sinon prédominante, que cet axiome est très scrupuleusement observé. Même selon la « grammaire » du jeu brechtien, même dans un style de jeu épique où la distanciation (l'« effet V ») entre le rôle et son porteur est de rigueur comme dans La Noce, L'instruction ou Gassalet-Ennouder, l'acte de jouer est un acte d'engagement total ; il n'est en rien accidentel ou circonstanciel, mais plutôt essentiel. Acte fondamental dans l'existence de l'acteur authentique, il est fondateur d'une vie — de la vie. À ce propos, il importe de ne pas oublier que le narrateur (brechtien) est souvent traité de façon telle qu'il se retrouve élevé au rang d'un véritable personnage, rehaussé à la dignité d'un rôle à vivre pleinement. Même la « neutralité » du « récitant » épique ne saurait ne pas être le résultat d'une recherche, l'effet final d'un investissement et le fruit d'une conquête de la part du comédien.

Cette équation qui établit une équivalence entre vivre et jouer serait éprouvée dans toute sa vérité durant tout l'itinéraire théâtral suivi par l'auteur de Médée. Or, vivre pour l'acteur ne signifie pas s'identifier avec le personnage, mais le rapprocher le plus de soi. L'identification complète pour l'acteur Jaïbien est un état proprement invivable, ingérable et somme toute indésirable. Vivre un rôle ici consiste en fait à le rendre très proche de sa propre personne ; sa propre personne non pas dans ce qu'elle est dans sa

réalité mais peut-être dans son idéalité — du moins une certaine image de cette idéalité. C'est cet état où la personne de l'acteur réussit, parfois sans le vouloir vraiment, à un être une espèce de « sur-personne », un supplément de personne, c'est-à-dire un supplément d'âme, un supplément de cœur et de corps, de nerfs aussi : une énergie ; mais supplémentaire, supérieure à sa propre énergie habituelle. D'où cette l'exigence d'une dépense excessive que requiert la construction scénique — disons ludique — du personnage dans le théâtre de Jaïbi ; et ceci, même à l'époque du Nouveau Théâtre où l'épique régnait, où comme dans Ettahqiq et Gassalet-Ennouder, le personnage connaît un distancement très prononcé avec l'acteur.

Cependant, à partir de Comédia et surtout de Familia, ce ne serait plus la technique et les procédures du rapprochement du personnage vers soi qui seraient pratiquées, mais l'art de la composition » du rôle qui l'emporterait chez l'acteur Jaïbien. Il était dorénavant tenu d'aller vers le rôle, de faire le voyage entre la personne (être « réel ») et le personnage (être « fictif »). Ainsi retrouve-t-on de nouveau, après l'ère de l'art de l'acteur (celui qui prête son identité à celle du personnage en demeurant globalement le même), l'ère du comédien (celui qui met à mort son identité pour n'être plus que l'autre, en modifiant le plus possible sa propre identité). En vérité, on se réconcilie semble-t-il, avec le jeu théâtral comme techné, ingéniosité technique et performance de jeu : exercice de style — au sens laudatif de l'expression.

En définitive, qu'il soit de rapprochement ou de composition, d'identification ou de distanciation, l'art du jeu, fruit somme toute d'une certaine vision de la direction d'acteur, est le cœur battant du travail et de l'écriture scéniques du père de Jûnun.



Lumières

La lumière, pour le théâtre de Jaïbi, est un véritable langage en ce qu'il est un système de signes. C'est un code extrêmement rigoureux. La mise en jeu de ce langage a évolué chez lui, passant de l'utilisation d'une lumière réduite à sa plus simple expression du temps de la création au Nouveau Théâtre, d'El Ors à Lem en passant par Al Wartha, Attahqiq et Gassalet-Ennouder ou même, à une lumière plus complexe et même quelque peu sophistiquée à l'époque de Familia-Productions, de Comédia à Yahia Yaïch en passant par Familia, Soirée particulière, Júnun, Les Amoureux du café désert ou Khamsoun. Toute recherche d'effets superlatifs de la lumière n'était pas très appréciée à l'époque d'El Ors qui voyait son éclairage gagnée à la « transparence ». Dans cette pièce, en effet, tout évolue dans la pleine lumière : le plein feu règne. Tout est comme exposé, offert au regard dans une mise à nue totale et permanente ; l'image entretient le cru, le (presque) triviale. N'est-on pas dans une logique de dévoilement (et des cachoteries et des mensonges des deux mariés avant leur union) et d'aveux (de leurs états et situations réels dissimulés jusque-là) ? La lumière, sous le mode du plein feu, est comme le soleil des vérités qui se découvrent au fil de la progression du drame. Moins éclairante et éclairée était la lumière d'Al Wartha où l'atmosphère globale penche globalement vers un certain obscurcissement de l'image comme pour illustrer le mystère de cette sombre machination familiale racontée et dramatisée. Attahqiq avait marqué un évident retour au plein feu puisque revient comme un leitmotiv cet univers de l'enquête policière et de la levée d'une énigme (même s'il ne s'agit pas tant de découvrir la meurtrière que de faire être meurtrière une innocente en la poussant à avouer un meurtre crapuleux qu'elle n'a pas commis (or, l'on sait que c'est Slah le mari qui est l'auteur du meurtre de sa femme Soufia). Gassalet-Ennouder s'ingénierait à varier quelque peu ce parti pris d'un éclairage de régime brechtien en introduisant quelques légères modulations à différents moments de l'Action pour instaurer vraisemblablement une ambiance sombre propice à ce conflit social élevé à la hauteur d'un combat de résonance mythologique où s'affrontent le capital et la force de travail (classe ouvrière). C'est à partir de Lem que l'image s'assombrit par un éclairage qui veut s'inscrire dans une poétique mystériologique ; mais en s'assombrissant, elle se colore un peu. Ceci n'est paradoxal qu'en apparence : la couleur cache, et contrairement à ce qu'on croit communément, elle ne montre pas (mieux) les choses : elle les dissimule (l'étymologie latine celare, qui signifie « cacher » justement, l'atteste). Arab jouerait sur les tons contrastés du jour (on assisterait à la levée d'une aube) et de la nuit ; elle s'appuierait sur les lumières naturelles et cosmologiques, les rouges du feu (brasero et autres sources de lumières condescentes) et les gris de la terre ou de la cendre. On n'est plus face à des couleurs d'univers intérieurs (« noologiques », dirait A. J. Greimas), celles des protagonistes, mais à

des valeurs chromatiques des mondes extérieurs (« cosmologiques »). Al Awada jouerait de nouveau un rôle de transition, puisque la lumière qu'elle emploierait ne s'inquiéterait plus d'être fonctionnelle¹⁰. Elle se complexifierait et se diversifierait ; et en se complexifiant, elle deviendrait plus fantaisiste : focalisée sur le message, elle ne se soucierait plus que de la fonction esthétique ou poétique (Roman Jakobson) même si la fonction référentielle qui se préoccuperait du contexte (d'énonciation) et du cadre dans lequel s'inscriraient l'acte de communication et les dialogues est maintenue ; c'est dire que la lumière d'ambiance aurait un rôle important sinon prédominant : ainsi, en est-il de Familia qui baigne dans un climat ténébreux. Ce ténébroso était dessiné par les lumières. Les autres pièces de la période Familia-Productions connaîtraient le même traitement.

Les costumes

Dans l'écriture scénique de Fadhel Jaïbi, des premières aux dernières créations, le costume n'assume que vaguement les fonctions référentielles, même à la haute époque de l'inspiration brechtienne, à l'heure de L'Instruction et de Ghasselet Ennoueder (puisque le narrateur se charge d'encadrer les scènes et d'énoncer les conditions spatio-temporelles des dialogues). La valeur référentielle des costumes évoluera dès Familia dans le sens du renforcement pour atteindre son apogée enfin avec Khamsoun où le port vestimentaire devient l'attribut principal des protagonistes et l'indice majeur de leur inscription sociale et idéo-politique. Devenu objet de discours, dramatisé à l'envi, le costume conquiert dans cette pièce une plus grande valeur esthétique en ce qu'il est parvient enfin à se constituer en un ensemble de motifs et de thèmes constitutifs de la fable. Composante importante du message et élément de sa structuration, il assume, en termes communicationnels, un rôle poétique assez important, sinon prépondérant puisque toute l'Action se veut le récit tragique du port d'« El hijab ». Par ce fait même, et dans la même perspective de logique communicationnelle, on peut relever que sa valeur métalinguistique a pu prendre plus de place.

Les objets

Le système des objets dans l'art scénique de Jaïbi se distingue par son extrême économie. Dans toutes ses pièces, on rencontre très peu d'objets. Cette rareté extrême est à l'évidence en relation étroite avec son hyper-fonctionnalité. Ce principe de l'indigence qui touche le système objectal peut néanmoins être nuancé puisqu'on peut remarquer dans les dernières pièces une présence légèrement plus grande des objets qui, simultanément, finissent par voir s'intensifier, comme dans Jûnun (séquence des assiettes), leur caractère d'élément participatif à la plasticité de l'image scénique : il devient support d'évolutions à résonances et à allures chorégraphiques. Il semble que l'écriture scénique des objets utilisée se libère de plus en

plus des poétiques fonctionnalistes vers une approche qui ne craint plus l'emploi immotivé de certains éléments, procédés ou technique.



On peut soutenir, au terme de ce parcours très sommaire qui ne touche que furtivement à certaines caractéristiques de l'art théâtral de Fadhel Jaïbi, que l'aventure de création chez l'auteur des Amoureux du café désert, fondatrice et pionnière d'une certaine modernité dramatique et scénique, est une expérience encore en procès et en pleine évolution. Elle est au sens propre, propre et fort du terme, vivante. Elle est conjuguée aux temps du futur.

NOTES :

- ¹ Avec les membres du groupe Nouveau Théâtre fondé en 1974 à Tunis : Jalila Bacar, Fadhel Jaziri, Habib Masrouki et Mohamed Driss.
- ² Il El borni wal Atra, Jha wa chrq El Hyer, et Jazia El Hilaliya semble être vaguement inspirée de Noce chez les petits bourgeois de Bertolt Brecht.
- ³ Roland Barthes, Sur Racine, Seuil, coll. Point, Paris, 1965.
- ⁴ C'est au sein de la troupe régionale du Kef (Nord ouest de la Tunisie) que Jaïbi avait pu créer la première pièce vraie pièce de sa vie intitulée Actes sans parole. El borni wal Atra, Jha wa chrq El Hyer (Jha et l'orient désorienté) et Jazia El Hilaliya avaient été créées au sein de la troupe régionale de Gafsa (ville du sud tunisien) qu'il avait fondée en 1970 avec les membres de ce qui sera plus tard le Nouveau Théâtre et avec le concours de Mohamed Raja Farhat. Ils la quitteront tous en 1972.
- ⁵ Ce cinéma est situé au cœur d'un quartier populaire près de Bab Souika, l'espace référentiel populaire où sont censés se dérouler les événements de la fable de cette pièce.
- ⁶ El borni wal Atra, Jha wa chrq El Hyer, et Jazia El Hilaliya.
- ⁷ Inspiré de Douze hommes en colère de Reginald Rose, 1993.
- ⁹ Ces deux classes d'espaces théâtraux (c'est-à-dire les lieux théâtraux dans leurs rapports avec la cité) sont établies par Antoine Vitez. « l'abri » serait ce lieu qui, à l'origine, n'était pas destiné à accueillir une activité théâtrale alors que « l'édifice » serait conçu exclusivement pour la pratique du 4^e art.
- ¹⁰ On emploie le mot dans le sens courant de rôle, tâche et place dans un ensemble organique et solidaire.