

UNIVERSITE SORBONNE PARIS CITE
UNIVERSITE SORBONNE NOUVELLE - PARIS 3

ED 267 – ARTS & MEDIAS
IRET (EA 3959) - SeFeA

THESE DE DOCTORAT EN ETUDES THEATRALES

Pénélope DECHAUFOUR

UNE ESTHETIQUE DU DRAME FIGURATIF



En Guise de divertissement, Cie Théâtre Inutile © Mickaël Troivaux

*Le geste théâtral de Kossi Efoui : d'une dramaturgie du détour marionnettique
aux territoires politiques de la figuration
sur « les lieux de la scène »*

VOLUME DES ANNEXES

Thèse dirigée par
Mme Sylvie CHALAYE

Soutenue le 15 novembre 2018

Jury :

Mme Sylvie CHALAYE, professeure, Études théâtrales – Université Sorbonne Nouvelle
M. Amos FERGOMBE, professeur, Arts de la scène – Université Polytechnique des Hauts-de-France
M. Romuald FONKOUA, professeur, Littératures francophones – Université Paris-Sorbonne
Mme Judith MILLER, professeure, Théâtres francophones – New York University
Mme Alexandra MOREIRA DA SILVA, MCF, Études théâtrales – Université Sorbonne Nouvelle
Mme Julie SERMON, professeure, Études théâtrales – Université Lumière Lyon 2

ANNEXES

Kossi Efoui : notice bio-bibliographique

Annexe 1

1. Textes critiques écrits par Kossi Efoui

- 1.1. « Le théâtre de ceux qui vont venir demain »**
- 1.2. « Par le truchement de... »**
- 1.3. « Post-scriptum »**
- 1.4. « Contre la peur de nommer »**

Annexe 2

2. Textes inédits de Kossi Efoui

- 2.1. *Le Faiseur d'histoires* (2000)**
- 2.2. *Le Choix des ancêtres* (2011)**
- 2.3. *En Guise de divertissement* (2013)**
- 2.4. *La Conférence des chiens* (2017)**
- 2.5. *Sans ombre* (2017)**

Annexe 3

3. Matériaux inédits

- 3.1. Rencontre avec Kossi Efoui (février 2018)**
- 3.2. Entretien de Pénélope Dechaufour avec Nicolas Saelens (juillet 2018)**

Annexe 4

4. Autres entretiens

4.1. Entretiens de Pénélope Dechaufour avec Kossi Efoui

- 4.1.1. « La marionnette, cette mémoire totale »**
 - 4.1.2. « Le troisième œil »**
 - 4.1.3. « L'Humanité est un son »**
 - 4.1.4. « L'écriture de plateau, un gueuloir de luxe »**
- 4.2. Emmanuel Parent, « A dramatist with attitude? » (juin 2003, inédit)**

Kossi Efoui : notice bio-bibliographique



Kossi Efoui © Cie Théâtre Inutile

Kossi Efoui est une figure majeure du paysage dramatique contemporain même si on le retrouve rarement à l’affiche des théâtres nationaux. Ayant écrit une vingtaine de pièces, il tire sa notoriété première de sa pratique romanesque mais aussi de ses positions éthiques qui ont pu lui faire déclarer que la « littérature africaine n’existait pas ». La densité de sa pensée et l’approche originale qui aura été la sienne dès la fin des années 1980 sont à l’origine d’un tournant que prirent alors les expressions dramatiques issues d’Afrique noire francophone. Son allure, que beaucoup qualifie de mystique mais qui rappelle surtout le style des blusmen et l’élégance de certains grands volatiles, un symbole dont il joue ouvertement, ainsi que les nombreux attributs dont il se pare (haut de forme, bijoux, tatouages, pipe, banjo etc...) font de lui une figure singulière, souvent mal comprise mais toujours respectée voire admirée. On connaît mal ses œuvres, qui sont souvent taxées d’hermétisme, mais on connaît bien le personnage public tout comme on convoite souvent l’homme à la posture provocatrice. C’est pour la qualité de sa verve poétique et la profondeur de son discours qu’il s’impose comme un des grands penseurs de la scène afrodescendante aujourd’hui. Mais il est avant tout un penseur contemporain, qui s’attache à décrypter nos modes d’être au monde par le prisme de l’héritage historique en portant inlassablement le même message antitotalitaire et l’idée suprême que « l’homme n’a pas le droit de s’enfermer dans une définition ».

Kossi Efoui est né le 30 décembre 1962 à Anfoin au Togo (une région du monde qu’il choisit volontairement de nommer Golfe de Guinée...) dans une famille dont le père était technicien réparateur, entre autres, de montres et de postes radios, il grandit en partie dans la culture du christianisme et au contact de la Bible, dans une traduction en ewe, bien qu’étant scolarisé en langue française. Il expliquera plus tard comment l’expérience sensible de cette diglossie, accentuée par l’interdiction émise par l’institution scolaire de parler l’ewe dans l’enceinte de l’école, conduira une pratique marquante relevant déjà de la traduction quand il rentrait chez lui et que sa mère lui demandait de raconter sa journée. Bon élève, il rejoindra un prestigieux lycée français, grâce à une bourse d’excellence, à Lomé où il achève son cursus secondaire avant d’entreprendre des études de philosophie jusqu’à l’obtention d’un master dans cette discipline.

Durant sa jeunesse, il est marqué par le travail de Sénouvo Agbota Zinsou¹ et, en particulier, par la pièce *On joue la comédie !* qui a remporté Grand Prix du Concours Théâtral Interafricain de Lagos en 1972. Mais il est également en contact avec d'autres formes théâtrales par le biais de la programmation de l'Institut Français qui possède une bibliothèque dans laquelle il découvre un jour plusieurs volumes de l'Avant-scène théâtre. C'est également la grande époque des pièces radiophoniques et télévisuelles – ainsi, Kossi Efoui est en contact avec des esthétiques très diverses mais restera marqué par la dérision, la distanciation et les jeux autour de la spectacularité scénique et langagière.

A 17 ans, il décide de quitter le christianisme, c'est une époque douloureuse au cours de laquelle il éprouve l'étroitesse d'un quotidien régit par la dictature. Dans les années 1980, alors encore étudiant en philosophie, Kossi Efoui s'engagera dans les mouvements de contestation au régime du Président Gnassingbé Eyadéma. Il sera arrêté et brièvement emprisonné après que la police ait confisqué l'intégralité de sa bibliothèque. A la même période, il pratique le théâtre en amateur avec quelques compagnons de l'université qui le poussent à écrire sa première pièce : *Le Carrefour* – grâce à laquelle il remportera en 1989 le prix Interafricain de Radio France Internationale, lui permettant alors de s'installer définitivement en France à la faveur de l'obtention de la Bourse Beaumarchais. *Le Carrefour* est un texte directement issu de l'expérience de la tyrannie, il y est question du profond mal être qui peut habiter l'individu vivant dans un territoire tenu par un Parti Unique où toute forme de relation (familiale, amicale, amoureuse) est rendue impossible. Dans cet espace de la captivité qui ne dit pas son nom, la seule échappatoire est la fiction, le théâtre et la poésie...

A la même période, il écrit et monte également avec ses camarades constitués en troupe, *La Récupération* (inédit) qui préfigure le texte *Récupération* (publié aux éditions Lansman), une seconde version élaborée à la faveur du projet de mise en scène de Grégoire Ingold à Kinshasa. C'est le début du processus de réécriture qui est propre à la poétique éfouienne et qui s'explique par le fait qu'à chaque fois qu'un metteur en scène souhaite s'approprié un de ses textes, il manifeste le désir de participer à la création en réécrivant le matériau de base afin de répondre au caractère unique et éphémère de chaque spectacle à chaque fois que ce dernier se fait point de convergence pour de nouvelles personnes. Kossi Efoui découvre alors à Kinshasa le *Prométhée enchaîné* d'Eschyle, texte antique que Grégoire Ingold montait, en regard du texte contemporain, *Récupérations*, et dans lequel il interprétait lui-même le personnage de Io, une figure qui deviendra plus tard incontournable du théâtre éfouien.

Kossi Efoui arrive donc en France en 1990 par le biais de la Radio Internationale Francophone et du Festival des Francophonies en Limousin alors dirigée par Monique Blin. Mais, très vite, il se sent à l'étroit dans les attentes exotiques qui se dégagent de ces sphères. Si l'on reconnaît volontiers le caractère original et nouveau de son écriture, on l'enferme néanmoins dans les carcans de l'africanité en jugeant le caractère avant-gardiste de ses propositions uniquement à l'aune de ce que les auteurs d'Afrique noire avaient proposé jusqu'alors. Ce malaise ira grandissant jusqu'à la rupture esthétique autour de la mise en scène de *La Malaventure*, une réécriture faite à partir du *Carrefour* pour l'occasion, que propose alors Max Eyrolles et qui compliquera la collaboration de Kossi Efoui avec le Festival des Francophonies en Limousin.

Au même moment, il obtient une résidence d'écriture à Epinay sur Seine où, dans le cadre d'un travail d'accompagnement avec de jeunes adolescents en milieu scolaire, il écrit *Le Petit frère du Rameur*. Les projets de collaboration se multiplient alors à la faveur de lectures de certains textes. Ce sera le cas pour *L'Entre-deux rêves de Pitagaba* que l'auteur

¹ Voir : <https://www.afrik.com/togo-zinsou-le-moraliste-souriant>

dépose au Ministère de la Culture pour l'obtention d'une aide à la création. Théâtre Ouvert s'en saisit alors et c'est ainsi que Philippe Minyana invitera Kossi Efoui en résidence à la Chartreuse dans le cadre d'un parrainage à l'occasion duquel ce dernier écrira *Le Dédommeur*, un texte inédit dont il ne reste plus de trace aujourd'hui.

Quelques temps chroniqueur, notamment pour *Jeune Afrique*, Kossi Efoui ne tardera pas à se faire une place dans le paysage culturel grâce à de courts essais toujours très incisifs comme *Le Théâtre de ceux qui vont venir demain* dans lequel il dresse un réquisitoire contre les partisans de l'africanité assignant les créateurs à une pseudo authenticité que l'auteur dénonce comme étant un « intégrisme culturel ».

En France depuis à peine plus de trois ans à l'époque, il exprime avec ce texte le malaise qui règne alors pour les auteurs d'Afrique et des diasporas. Ces derniers, contraints à migrer vers les pays du nord en raison de l'absence d'économie culturelle dans leurs pays d'origine, se trouvaient souvent confrontés aux politiques culturelles françaises mais aussi à des lecteurs plaquant un certain nombre de clichés sur leurs œuvres. Produisant des attentes annihilant le pouvoir créateur du geste artistique, deux voies s'offraient donc à ces artistes en exil : répondre aux attentes du marché littéraire et théâtral afin d'obtenir un espace de visibilité dans les circuits économiques ; ou bien évoluer à contre-courant et prendre le risque de sombrer dans l'anonymat, voire d'être obligés de renoncer au statut d'auteur. Fort de ce constat Kossi Efoui a donc manifesté très rapidement sa réticence face à tout type d'assignation, une position qui deviendra rapidement un des grands leitmotifs de son théâtre.

Les réseaux du théâtre contemporain français l'amènent, à la fin des années 1990, à faire la connaissance de Roland Fichet qui confie la mise en scène du *Faiseur d'histoires* (texte inédit) à Renaud Herbin, devenu aujourd'hui marionnettiste de renom.

En 1998, sort au Seuil, son premier roman, *La Polka*, suivra en 2001 *La Fabrique de cérémonies* qui remporte le grand prix littéraire d'Afrique Noire en 2002, puis en 2009, ce sera la consécration littéraire avec *Solo d'un revenant* qui sera également plusieurs fois primé (Prix Tropiques en 2008, le Prix Ahmadou Kourouma et le Prix des cinq continents de la Francophonie en 2009).

Au début des années 2000, il fait la rencontre de Françoise Lepoix et réécrit, pour sa mise en scène au Lavoisier Moderne Parisien, *L'Entre-deux rêves de Pitagaba conté sur le trottoir de la radio* (2003). Peu de temps après le succès de cette rencontre et concomitamment au refus des éditeurs de publier un roman imaginé par Kossi Efoui autour de l'idée de narrer l'histoire d'une compagnie itinérante quelque part en Afrique qui évoquerait sa douleur face à l'impossibilité de continuer à donner la représentation de sa dernière création parce que certains comédiens de la troupe auraient été tués, violés ou seraient partis se battre des suites de la guerre, ils imaginent ensemble *Io (tragédie)* (dont le matériau nourrira largement le roman *Solo d'un revenant*) qui sera monté au Théâtre Paris Villette.

C'est en dehors des circuits de production les plus accessibles que l'auteur évoluera et constituera son *capital symbolique*. Il rencontrera par la suite le metteur en scène Nicolas Saelens (Cie Théâtre Inutile) avec qui il scellera rapidement les termes d'un véritable compagnonnage artistique et intellectuel qui se poursuit encore aujourd'hui. Ensemble, ils travaillent depuis 2005 à la mise en scène de plusieurs pièces du répertoire de Kossi Efoui avant d'en venir à l'écriture de plateau pour leurs derniers spectacles. Le corps, et entre autres le médium marionnettique, que pratique depuis toujours Nicolas Saelens, est au cœur de cette rencontre qui a révélé la dimension éminemment plastique de l'écriture de Kossi Efoui.

Annexe 1

1. Textes critiques écrits par Kossi Efovi

1.1. « Le théâtre de ceux qui vont venir demain »²

L'idée même d'un théâtre africain, si elle n'est pas en permanence interrogée, continuera d'entretenir un malaise, fruit de l'amalgame entre la question légitime de l'authenticité d'une œuvre et celle, suspecte, de l'authenticité culturelle.

Sur le deuxième point, notre position est irréductible : l'authenticité culturelle est intégrisme. Et comme telle, elle est totalitaire. Elle consiste à isoler et à définir des éléments d'une culture constituée dans un superbe refus de leur historicité, et à les décréter dépositaires de valeurs intrinsèques. C'est un projet de phagocytose de la culture en tant qu'entreprise de création, donc produit – en même temps que production – de l'individu créateur.

Or, l'intégrisme culturel de ceux qui savent ce qu'est le théâtre africain, et qui en ont cerné l'identité close, vise uniquement à exiger du créateur qu'il endosse des normes esthétiques collectives d'une identité totalisante.

Une quête du *typique* qui autorise à dire que tel spectacle n'est pas *africain*, ou que tel auteur gagnerait à être *moins occidentalisé*. On est tenté de répondre : « à partir de combien de plumes au cul la chose est-elle crédible ? » À moins que ce ne soit pas à partir d'un degré supposé de régression au stade oral. Un instant peut-être pour réentendre le hurlement de Fanon : « *Ma couleur n'est pas dépositaire de valeurs essentielles* ».

Ceci nous amène à poser la nécessité d'une critique qui prendrait en compte une œuvre au regard de paramètres d'authenticité qui ne seraient pas dominés par ceux d'une idéologie culturaliste. Certes, la lecture d'une œuvre ne peut faire abstraction des présupposés culturels, religieux, politiques, et tant d'autres qui la traversent. Elle n'y est en aucun cas réductible. Car, quelle que soit la considération accordée aux phénomènes anthropologiques qui constituent le réseau d'interprétation d'une œuvre, il va sans dire que le théâtre ne se découvre pas, il s'invente. Le critique n'est pas un « explorateur », et le *théâtre africain*, comme tout autre théâtre, n'a pas besoin de voyeurs, mais de spectateurs.

Faut-il le répéter, l'œuvre tire son caractère décisif de la tentative désespérée du créateur de *répondre*. Cette réponse porte nécessairement la marque de son enracinement et de son parcours culturels. Cependant, ces données ne sont pas nécessairement porteuses des questions du théâtre. On l'a compris : nous ne faisons pas l'apologie d'une quelconque création ex nihilo. Nous disons l'urgence pour le créateur d'une réelle démarche intellectuelle. Sur ce point, nous partageons l'avis d'Alain Ricard lorsqu'il écrit dans *L'invention du théâtre* (Lausanne, L'âge d'Homme) : « *Le théâtre n'est pas un donné culturel, mais bien une construction esthétique qui prend en compte l'héritage culturel ; le théâtre demande une poétique. Il revient en somme à ceux qui connaissent l'histoire et les techniques du théâtre, à ceux qui savent analyser une situation et bâtir un texte théâtral, aux intellectuels – n'ayons pas peur de les appeler par leur nom ! – de proposer de nouvelles formes d'expression de l'expérience.* »

Qu'est-ce à dire, sinon qu'il faut en finir avec cette tendance d'une certaine critique à légiférer, lorsqu'elle aborde le *théâtre africain*, plutôt qu'à interpréter et à juger une œuvre. À titre d'exemple, ces pétitions de principe qu'on est surpris de lire sous la plume de Françoise

² EFOUI, Kossi, « Le théâtre de ceux qui vont venir demain », *Notre librairie*, numéro hors-série, « Créateurs africains à Limoges », 1993, pp. 40-41 avant d'être à nouveau publié en préface de *L'entre-deux rêves de Pitagaba*, Paris, Editions Acoria, 2000, pp. 7-10.

Gründ dans « *La parole lourde des théâtres en Afrique noire* » (Notre librairie, n°102, juillet-août 1990) : « *La voie royale des théâtres africains ne se situe pas dans le processus littéraire* ». Ou encore : « *Le théâtre africain charge, alors que le théâtre européen lave, évacue, épure.* » C'est pourquoi, chaque fois qu'il s'inspire d'« *une œuvre occidentale, l'homme de théâtre africain fait fausse route, parce qu'il se piège dans un jeu qui n'est pas le sien* ». Faut-il le dire ? Cet homme de théâtre africain paradigmatique ne peut pas faire fausse route, pour la simple raison qu'il n'existe sur aucune route. Il n'existe pas. Et puisque nous le disons, la tentation est forte de s'amuser à le prouver en allumant une lanterne en plein midi tropical, et en partant à sa recherche, tel un Diogène le Cynique, masturbateur public, individualité inventrice. S'amuser. Jouer. Jouer chacun à sa façon notre part d'infortune.

Non pas légiférer, avons-nous dit, mais juger. Ce qui implique que la critique prenne le risque de participer par une écoute plus pertinente à l'ébullition créatrice d'où émergeront peut-être les échelles de valeurs de notre contemporanéité problématique. Cela signifie également, dans un premier temps, des propositions de *modèles critiques* qui mettent en relief les questions qui servent de ressort aux diverses démarches créatrices, dans le contexte global de l'aventure théâtrale. Ce n'est plus le temps des formules-hamac du style, « *en Afrique, quand un vieillard meurt, c'est une bibliothèque qui brûle* ». Formule séduisante, s'il en est, mais qui sert de reposoir à ceux qui canonisent les têtes blanchies, dépositaires de sagesse éternelle, parce qu'ils se refusent à voir que certaines bibliothèques peuvent aussi ne contenir que des livres en carton-pâte. Dans lequel cas, il s'agit de craquer une allumette, histoire de jouer avec le feu comme de mauvais garnements.

1.2. « Par le truchement de... »³

Ce qui est affirmé de façon significative dans le théâtre de marionnettes, c'est que le théâtre est une fabrique d'artifices, un lieu de manipulation où tout objet, y compris le corps de l'acteur, a statut de masque, c'est-à-dire cette nécessité de prendre le détour pour dire.

Dire le visage par le truchement du masque c'est lui enlever ce caractère d'évidence dans lequel nous ont installés nos habitudes de perception. C'est l'expérience du comédien qui se déshabille de lui-même pour convertir ce qui lui est quotidien, connu, en quelque chose d'inédit, qui s'écarte de toute figuration sécurisante de lui-même et joue à se perdre pour mieux se surprendre à travers le masque, cet autre lui-même à la fois familier et à distance.

Manipuler le mot comme le comédien manipule le masque, c'est en ce sens que se pose, pour moi, la question de l'écriture. Travailler un matériau aussi commun que la langue par laquelle collectivement conditionnés, c'est considérer que toute manipulation de mots a pour ambition non pas d'entériner la vérité des définitions, de renforcer les limites dans lesquelles les mots sont entendus et même sous-entendus, le cadre dans lequel ils deviennent des demi-mots tellement ils sont évidents, mais de provoquer entre eux le choc des rencontres inédites.

La part de détournement que comporte le travail du marionnettiste obéit à la même volonté de sortir les objets de leurs définitions, de neutraliser les significations dont ils sont communément assortis dans le commerce ordinaire des hommes, de dégager ainsi un espace où le recyclage, c'est-à-dire la création, est rendu possible.

De manière générale, les énigmes que proposent les textes contemporains aux metteurs en scène échappent aux cadres d'un théâtre purement naturaliste. C'est le cas lorsqu'il s'agit de textes qui questionnent les moyens de représentation jusque dans les limites du corps de l'acteur, ou de ceux qui posent la question de la représentation de la violence ou du sexe. Lorsqu'on considère ces quelques didascalies puisées au hasard dans l'œuvre de Sarah Kane : *Il le suce* ou *ils baisent* ou *il l'encule*, on peut imaginer les limites de leur traduction littérale, naturaliste sur scène, non pour des raisons de censure morale mais simplement parce que ce serait ignorer l'énigme, la vraie question que dissimulent ces indications volontairement hyperréalistes : explorer les limites de ce qui, dans la violence ou le sexe, est communicable ou collectif. Et ceci, *par le truchement de...*

À une époque où un certain réalisme télévisuel, allié au culte du direct, fabrique des simulacres d'une réalité qui se voudrait transparente, la marionnette a quelque chose à dire sur la nécessité du jeu par lequel s'opère le retournement qui renvoie toute évidence proclamée à sa part d'opacité, aux questionnements refoulés dont elle est le résultat. Il s'agit de refaire sans cesse au théâtre l'expérience de l'étonnement, et ceci apparaît comme une urgence dans un contexte où, comme le dit Lazaro, « le théâtre doute des voies d'un trop grand naturalisme ». Une seule injonction : chasser le naturel. Pousser le plus loin possible la confrontation avec son double artificiel. Ici, c'est le geste du prestidigitateur qui s'oppose à celui du mystificateur. C'est la fiction qui s'oppose au simulacre.

Kossi Efoui

³ EFOUI, Kossi, « Par le truchement de... », in LECUQ, Evelyne (dir.), « Voix d'auteurs et marionnettes », *Alternatives théâtrales*, n°72, Bruxelles, 2002, pp. 46-47.

1.3. « Post-scriptum »⁴

« Pour ne pas laisser le bonheur en
paix »

Philippe Léotard

« Plus grave encore, il avoue le bouche à bouche avec le gentil, le Samaritain, le Romain, tous ces Tintin... qui se sont brassés et coagulés en une langue avec laquelle il taille des pipelettes... Les Gaulois ont bien été romanisés, non ? Ils n'en sont pas morts... Car, qui manie deux langues la maternelle et la colonelle, baise forcément mieux. »

Blaise N'Djehoya, *Le Nègre Potemkine*

Bien entendu, la question a été agitée avant nous, prenant en compte l'identité culturelle comme lieu privilégié de la parole politique et de ses manipulations conceptuelle. On se souvient des cris de guerre de Fanon... Aujourd'hui, à l'heure où les soubresauts en Afrique inaugurent à nouveau l'ère des grands espoirs, une génération ayant vu le jour dans l'élan des indépendances est forcée de constater qu'elle est le produit d'une aberration : une culture d'État qui s'est voulue la riposte adéquate à ce qu'il a été convenu d'appeler, faute de mieux, l'aliénation, concept fétichisé par un demi-siècle de vaticinations revendicatrices d'une intégrité de l'être africain à reconquérir, et qui autorise le cynisme des uns et le messianisme dirigiste des autres.

Dans la logique achevée et close de cette culture d'État ossifiée par l'idéologie du retour aux sources, on nous convie à voir la solution miracle à cette crise de l'Être qu'Eboussi Boulaga décrit en ces termes : « Ce qui est le premier pour le Muntu (l'Être de l'Africain) n'est ni étonnement, ni émerveillement, mais seulement stupeur causée par une défaite totale. »

Et la stratégie de revalorisation, c'est-à-dire cette sorte d'intégrisme culturaliste qui a voulu faire front à la « dépersonnalisation », est restée en deçà de ses prétentions : elle a trouvé dans le mythe de la « grandeur des commencements » une réponse à mythe de la fin et à l'angoisse de mort qui en résulte. Permettant dès lors cette entreprise archéologique qu'est la quête d'une « authenticité », instrumentalisant la tradition pour mieux la dépouiller de son potentiel de contemporanéité.

Pire encore. Cette stratégie a servi à faire diversion en ce qu'elle est devenue une sorte d'écran camouflant l'immense projet de réduction de l'Humanité entière aux significations de la marchandise. Carlos Fuentes écrit : « L'impudente utopie du capitalisme moderne ne se présente presque jamais de front, ne se fait pas explicite pour éviter de devenir totalitaire et recourt de préférence à la castration en gants blancs. » En somme, l'appel à la tradition, l'idéal de reconquête d'une identité perdue est venue à temps pour enrober de sirop – sous couvert de continuité culturelle – la pilule amère de la rupture historique et de l'appel à la consommation.

Or, comme le fait remarquer Hourantier, « ...il y a toujours dans l'évolution humaine des périodes critiques où Eurydice doit mourir de cette mort qui provoque le refus et réveille les forces surhumaines pour l'affronter. Alors Orphée se lève et brave tout pour rechercher la beauté, la grandeur et la vérité égarée un jour dans les méandres de l'histoire. »

Il y a là une exigence de création que l'idéologie du retour aux sources inhibe. L'esthétique se trouve inféodée à des préoccupations doctrinaires qui la phagocytent : curieux phénomène à une époque où les massives constructions idéologiques révèlent leur précarité.

⁴ Kossi Efoui, « Post-scriptum », *Récupérations*, Carnières, Lansman, 1992, p. 44.

Dès lors, il est urgent de libérer la création et, par là-même, l'homme créateur. Ce que dit Juan-José Saer sur la littérature latino-américaine, nous l'estimons aussi valable pour la littérature africaine : l'œuvre d'un écrivain ne saurait être enfermée dans l'image folklorisée qu'on se fait de son origine, c'est-à-dire qu'il faut en finir avec cette tendance à rejeter l'authenticité d'une œuvre dans laquelle on ne retrouverait spécificité africaine et où on noterait au contraire chez son auteur « de singuliers penchants européens ». Il s'agit pour l'écrivain, de refuser toute forme d'enfermement réducteur pour assumer cette part d'inquiétude permanente qui est l'exigence primordiale de l'écriture.

Écrire, pour nous, signifie dans ce contexte que nous opérons la douloureuse descente aux enfers sans œillères, prêts à tout assumer des désillusions présentes et futures. Il s'agit d'une esthétique du danger face au pouvoir inquisiteur des normes qui sanctionnent et censurent l'imagination créatrice.

Écrire, pour nous, c'est dire la honte, ce sentiment qui s'oppose au narcissisme ambiant et qui appelle au suicide (et à la renaissance) du Muntu.

C'est dire notre génération flouée et son malaise dans le carcan d'une personnalité-foutoir intégrant pêle-mêle les appels du pied des patriarches saltimbanques, marchands de sommeil, et les sollicitations clinquantes des valeurs référentielles de la marchandise. Entre la vieilleries triomphante dans l'arène exotique et les nouveaux colifichets d'une culture gadget, il n'y a pas à choisir, sans courir le risque de devenir raciste par antiracisme, fasciste par nationalisme, sceptique par excès de foi et cynique par hédonisme.

C'est dire que l'aliénation est désormais le terreau où doit tomber le grain. Et tant mieux s'il en sort une plante nouvelle. C'est de l'ordre du possible... ou de l'impossible, l'Histoire pouvant bien n'être qu'un bulletin météo.

Kossi Efoui

1.4. « Contre la peur de nommer »⁵

« Je prends en Césaire les trois petites choses qu'il aura été grandiosement ; c'est-à-dire un poète, un penseur et un homme. », écrit Sony Labou Tansi, et on aurait tort de ne pas le créditer du même mérite qu'il attribue à Césaire, « celui d'avoir humanisé une querelle traditionnellement bâtarde, traditionnellement pénible et louche », la querelle des races, ou plus précisément la querelle des différences, que Sony entend solder, car l'urgence est de débrouiller les complications de l'époque : « Nous sommes cette époque appelée à faire échec aux géographies traditionnelles et aux Histoires, parce que condamnée à comprendre que toutes les cultures sont de contamination et de saveur humaine. » Humaniser la question, c'est la soustraire aux pièges psychologiques des culpabilisations et des repentances mortifères où elle est souvent exilée. C'est la rapatrier dans le champ de la logique, pour que, purifiée du mode compassionnel, l'attention qu'on y porte soit uniquement dictée par des enjeux de connaissance. Qu'on ne s'y trompe pas, on ne verra pas Sony tourner en rond dans les labyrinthes de l'Histoire.

S'il est clair dans *Encre, sueur, salive et sang* que Sony ne cède pas à la facilité d'un universalisme déterritorialisé, rechercher l'ancrage de sa pensée dans les fondements d'un quelconque *problème africain* ou *question noire* relèverait de la même naïveté paresseuse que de croire que le féminisme est une question féminine. Quand Sony mentionne l'Afrique, ce n'est pas de symbole qu'il s'agit, mais tout simplement de son observation du quotidien, le lieu où l'expérience vécue et partagée témoigne de la catastrophe provoquée par le déploiement, à l'échelle mondiale, des forces soumises au culte de la puissance, mais aussi le lieu où sont observables des formes émergentes de résistance et de ruse. On pense à cette Afrique-glèbe que nous décrit Achille Mbembe, « dont la trame, complexe et mobile, sans cesse glisse d'une forme à l'autre et détourne toutes les langues et les sonorités puisque ne s'attachant plus guère à aucune langue ni son purs ; ce corps en mouvement, jamais à sa place, dont le centre se déplace partout ; ce corps se mouvant dans l'énorme machine du monde ».

« Ne dites donc pas, prévient Sony, en voici un de plus qui va trouver des poux sur la tête de l'Europe. »

Lorsque Rosa Parks refuse de se lever pour laisser s'asseoir un homme blanc dans le bus, comme le lui imposaient les codes d'une civilisation marquée par la domination de race et de sexe, son acte n'est pas révélateur d'un quelconque problème noir. C'est une invitation forcée adressée à la conscience humaine tout entière pour qu'elle se regarde dans le miroir de son ensauvagement programmé.

Sony Labou Tansi écrit contre « la trouille de sous-nommer qui engendre l'amère impression qu'on est humain en catastrophe ; alors qu'on se voudrait humain à charge, sans circonstance atténuante, humain par la grande porte, traversé par les mots ».

Mais bien nommer revient, pour l'écrivain, « à introduire le doute ». C'est pourquoi lorsqu'il en vient à se nommer lui-même et qu'il dit : « Je suis Kongo », il s'empresse de prévenir : « Moi qui voulais être une vertigineuse effronterie et une manière de voyou « incerné », je me cerne dans les voisinages du kongo. » On comprend dès lors cette affirmation : « Je ne suis pas sûr du monde. » Ce qui, loin d'être un constat pessimiste, est l'expression du phénoménal désir d'inventer une humanité ouverte, l'humanité débarrassée des fantasmes d'une raison prise en otage par « les rigueurs froides et l'arrogance des sciences prétendues exactes ». C'est pourquoi ce travail ne craint pas d'invoquer les puissances du rêve et de la folie, car Sony le répète : « L'homme n'est pas seulement un être logique – il est aussi un être magique et même fou. »

La folie n'a pas vocation à être mise sous le boisseau et Sony en a fait son vrai visage, à la manière d'un Antonin Artaud clamant : « J'ai été malade toute ma vie et je ne demande qu'à continuer. »

La maladie de Sony Labou Tansi, c'est le monde. Sony est affecté par le monde, depuis que le monde est monde, c'est-à-dire depuis la première mondialisation – découverte de l'Amérique et circumnavigation de l'Afrique, une période qui a ouvert la voie à l'accumulation des capitaux par le

⁵ EFOUI, Kossi, « Contre la peur de nommer », avant-propos de LABOU TANSI, Sony, *Encre, sueur, salive et sang*, Paris, Seuil, 2015, pp. 9-13.

commerce de la déportation et transformé le « ventre de l'Atlantique » (Fatou Diome) en un refuge de deux millions de corps sans sépulture. Karl Marx parle d'une « période de l'accumulation primitive du capital », une unification négative du monde par laquelle se sont constituées les conditions du passage au capitalisme industriel du XIX^e siècle. Un système marchand qui, dès son origine, a compté l'homme parmi les biens échangeables. Le nègre est un bien meuble, selon le Code noir dont l'ambition avouée par son promoteur, Louis XIV, était d'« humaniser » le commerce des esclaves.

On aurait tort de ne pas voir dans cette condition de nègre une préfiguration de l'humanité en cours d'édification, aujourd'hui, dans la gigantesque fabrique de nègres (« outragés, considérés, bâclés, damnés, exploités... ») que devient de plus en plus le monde soumis aux forces hostiles à la vie. « À moins que les forces de solidarité interplanétaire ne 'emportent sur toutes les logiques d'esclavagisation. »

« Désert de l'homme », dit Saint-Exupéry. « Défaite de l'homme », dit Imre Kertész. « Gaspillage de l'homme », dit Yourcenar.

C'est le monde défunt des machines et des canons (Senghor), c'est le monde assujéti à « la fonction honteuse de [la] consommation », c'est le règne de l'homme digestif, dont la vie de l'esprit consiste de plus en plus à passer d'écran en écran pour combler sa perte d'intériorité par l'acquisition massive d'objets de divertissement. C'est le monde mécanisé contre lequel prophétise Sony, où l'homme ne serait plus qu'un « bout de chair » - le monde digitalisé, dirons-nous aujourd'hui, où même ce bout de chair n'aura d'autre statut que celui d'agrégat de molécules. Et nous voyons déjà se dérouler sous nos yeux le spectacle de la capture du vivant par la coalition de la macro-économie et de la biologie moléculaire, tandis que l'idéologie transhumaniste promet à l'homme augmenté de demain une vie amputée de la mort, presque débarrassée du corps. Résultat de deux mille ans de christianisme qui a fait de l'âme le propre de l'humain, et de trois cents ans d'un positivisme qui à l'âme a substitué la raison, cet horizon achevé de l'homme sans corps est la note finale d'un drame dont la modernité occidentale est le théâtre, et qui s'appelle la haine du corps.

On peut partager l'ahurissement du poète : à quoi sert-il à l'homme de s'octroyer les moyens d'une puissance sans bornes quand la question urgente est d'apprendre à aimer et à rêver la vie ? Et c'est par le corps qu'on apprend à aimer et à rêver la vie. La vie qui n'est qu'un ensemble de processus physico-chimiques mais foisonnements, variations, logiques, contradictions, structure, chaos, débordements, le tout porté par la trame de fond d'une unité organique qui s'appelle le corps, la viande justement, mot qu'affectionne Sony au point d'en faire un usage insistant. C'est pour rappeler que ce qui définit l'humain, c'est d'abord la verticalité universelle du corps de l'homme, ce legs commun de l'*Homo erectus* qui est le véritable signe du semblable – « un homme qui crie n'est pas un ours qui danse » (Césaire).

Contre la haine du corps, c'est-à-dire, en définitive, de la singularité, Sony let au cœur de son œuvre cette verticalité qui est matière, forme, conscience, raison, déraison, rêve, prescience, divination, transe, parole. De la parole articulée à la parole retenue que Sony appelle « silence-parlé ». C'est pourquoi il ne fait pas croire que le poète s'est tu. C'est à la claire-audience que nous invite désormais celui dont l'art de nommer consiste à « voir plus loin que la visualité ».

Kossi Efoi

Annexe 2

2. Textes inédits de Kossi Efoui

Nous remercions chaleureusement Kossi Efoui de nous autoriser à reproduire ici ces textes inédits. Il s'agit de matériaux issus d'un travail au plateau mené dans le cadre du compagnonnage avec la Cie Théâtre Inutile ou le comédien Farid Bendif et le metteur en scène Nordine Hassani concernant *Le Choix des ancêtres*. Les versions reproduites ici ne sont pas destinées à être publiées en l'état.

2.1. *Le Faiseur d'histoires* (2000)

Kossi Efoui

(théâtre)

Personnages :

Le Professeur (masque blanc).

La juge (masque blanc).

L'observateur étranger (masque blanc).

Le Montreur de pantins.

Le Chef-du-village-qui-a-quatre-vingts-ans-et-qui-n'a-jamais-vu-ça.

L'imitateur.

Jan.

(Le Montreur de pantins, le Chef-du-village-qui-a-quatre-vingts-ans-et-qui-n'a-jamais-vu-ça, l'Imitateur sont joués par le même comédien.)

(Lumière. Apparaissent l'Observateur étranger, le Professeur, le Juge. Ils se sont disposés de manière à surplomber la scène. Ils peuvent être joués par des marionnettes géantes. Spot sur Jan.)

L'observateur étranger : Qu'en pensez-vous, Monsieur le Professeur ?

Le Professeur : Je pense qu'il se répète, n'est-ce pas Madame la Juge ?

La Juge : je juge qu'il se répète, n'est-ce pas Monsieur l'Observateur étranger ?

L'observateur étranger : J'observe qu'il se répète et, de ce fait, nous oblige à nous répéter. Reprenons depuis le début. Accusé, répétez-vous !

Jan : Je m'appelle Jan et je suis innocent.

La Juge : De quoi ? De quoi êtes-vous innocent ?

Jan : *(silence.)*

La Juge : Qu'en pensez-vous Monsieur le Professeur ?

Monsieur le Professeur : Tout à l'heure. Je penserai tout à l'heure. Poursuivez, s'il-vous-plaît, Madame la Juge.

La Juge : Vous êtes accusé de faire des histoires.

L'Observateur étranger : Et de jeter le doute sur...

Le Professeur : Sachez, monsieur, que le doute n'est pas fait pour être jeté sur...

La Juge : Or, vous êtes accusé d'en jeter sur...

Jan : Je m'appelle Jan et je suis innocent. Avant, j'étais sans soucis. Mais depuis que toutes les histoires ont commencé...

L'Observateur étranger : Accusé, répétez-vous !

Jan : Depuis que toutes les histoires ont commencé...

La Juge : Quelles histoires ? Vous avouez donc que vous êtes un faiseur d'histoires.

Les trois : il a avoué.

L'Observateur étranger (*dans un talkie-walkie*) : Nous pouvons observer que l'accusé, s'étant présenté sous son vrai nom, a avoué ce matin le crime horrible dont il est accusé. Il a dit, ouvrez les guillemets, « toutes ces histoire ont commencé ». En conséquence de quoi nous observons que l'accusé a avoué être un faiseur d'histoires.

Jan : Je n'ai rien avoué. Je n'ai rien fait. Avant j'étais tranquille. Je n'ai jamais fait d'histoires. Ce sont des histoires qui me sont arrivées.

La Juge : Qu'en pensez-vous, Monsieur le Professeur ?

Le Professeur : Je pense que l'accusé se rétracte, n'est-ce pas Madame la Juge ?

La Juge : Je pense que l'accusé nous oblige à reconstituer, n'est-ce pas, Monsieur le Professeur ?

Le Professeur : Je pense qu'il va falloir se livrer au périlleux exercice de reconstitution, n'est-ce pas Madame La Juge ?

La Juge : Nous allons rater le déjeuner chez le Gouverneur.

L'Observateur étranger (*dans un talkie-walkie*) : Reconstitution s'il-vous-plaît. Reconstitution demandée. Je répète : Reconstitution demandée...

(Un temps. Entre le Montreur de pantins avec un gros sac. Au fur et à mesure que Jan parle, le Montreur de patins reconstitue un décor miniature et y intègre diverses figurines ou marionnettes.)

Le Montreur de pantins : Alors, la scène représente ? (*Un temps*) Préambule à la reconstitution, monsieur ; La scène représente ?...

Jan : La scène représente u trottoir, l'entrée d'une boîte de nuit, la scène représente une enseigne lumineuse. Il y est écrit : Au programme ce soir, la danseuse aux lunettes noires...

Le Montreur de pantins : Ce soir...

Jan : Ce n'est pas le soir. La nuit s'achève. C'est le petit matin.

Le Montreur de pantins : La scène représente...

Jan : La scène représente un trottoir. J'attends sur le trottoir la danseuse aux lunettes noires. Dans quelques instants nous seront en face, l'Hôtel du Vendredi. La scène représente une chambre.

Le Montreur de pantins : Une chambre ?

Jan : Une chambre d'hôtel. L'Hôtel du Vendredi, juste en face. Dans quelques instants, je vais sortir de la chambre en courant. Dans quelques instants je déboule sur le trottoir d'en face. Attention.

Le Montreur de pantins : Attention ! Partez ! (*Il joue la scène avec des figurines ou des marionnettes.*)

Jan : Je cours. Je cours encore. Et cette femme-chose qui me poursuit. Et je cours en ce moment-même. En ce moment précis ? Je vois le taxi arriver. Je veux lever le bras. Un signe de la main. Je ne sens pas mon bras. Jamais senti mon bras de cette façon-là Manquer à l'appel de cette façon-là. Bras, levez-vous ! Mains, levez-vous ! Quelqu'un hurle des ordres dans ma tête. Le taxi qui se rapproche. Mon bras qui ne répond pas. Qui a mangé mes articulations ? Qui a soudé... tous mes os soudés ? Le taxi arrive droit sur moi. Moi qui cours. Femme-chose qui me poursuit, cette femme-chose qui se rapproche. De plus en plus. Moi qui lance mes jambes. Et tu as beau lancer une jambe devant l'autre. Et j'ai beau... Et j'ai beau... Moi qui n'avance pas. La route, une route qui colle à la plante de mes pieds. Je lance une jambe en avant, la route rattrape mes pieds et le rejette en arrière. Et je lance l'autre jambe. Et la route, cette colle, cette colle, rattrape mon pied et le rejette vers l'arrière. Moi qui cours. Qui n'avance pas. Et mes bras soudés, collés, mes bras qui refusent le simple geste de se lever - TAXI -, je suis un homme tronc en lévitation immobile. Et mes jambes fantômes

imitent mal le geste de courir, et mes bras fantômes refusent d'imiter le simple geste de se lever - TAXI -, je mets dans la voix : TA... AAA... TA... AAA. Cette femme-chose qui se rapproche. Je mets tout dans ...AAAAA.

Le Montreur de pantins : Elle se rapproche. Le taxi aussi se rapproche.

Jan : AAA...

Le montreur de pantins : Elle se rapproche. Le taxi aussi.

Jan : AAA... AAA... XI.

Le Montreur de pantins : Le taxi freine.

Jan : Freine au moment précis où cette femme-chose allait...

Le Montreur de pantins (*en taximan, un volant dans les mains*) : Allait quoi ?

Jan : Allait je ne sais quoi. Allait je ne sais comment, allait si vite. Je ne sais où ni pourquoi. Pourquoi moi ?

Le Montreur de pantins (*en taximan, le volant dans les mains*) : Ce n'est pas un problème, ça : c'est une lubie.

Jan : Dans la nuit, j'ai dansé avec cette femme. Elle avait toujours ses lunettes noires. Elle m'a dit : « Dans la nuit, je n'enlève pas mes lunettes noires pour danser. »

Le Montreur de pantins (*en taximan, un volant dans les mains*) : Ce n'est pas un problème, ça : c'est de la frime. Autre chose ?

Jan : Dans la nuit, cette femme et moi, vous voyez ?... Cette femme et moi, couchés, tourneboulés, collés-serrés, dessus-dessous, niqués-niqués : cette femme est moi en haut, en bas, vous voyez ? Elle m'a dit : « Dans la nuit, je n'enlève pas mes lunettes noire pour choucher-toucher-tournebouler-coller-serre-dessus-dessous-niquer-niquer. » Elle n'enlève pas ses lunettes noires. Alors, j'arrache ses lunettes noires.

Le Montreur de pantins (*en taximan, un volant dans les mains*) : Alors ?

Jan : Alors, rien. Elle n'avait pas les yeux en face des trous. Elle n'avait ni un œil, ni deux. Elle avait des trous à la place des yeux. Rien. Deux trous, deux trous comme ça à la place des yeux.

Le Montreur de pantins (*en taximan, un volant dans les mains*) : Comme ça ? (*Le Montreur de pantins baisse ses lunettes noires et découvre un masque sans yeux : deux trous. Jan pousse un cri. Noir. Quand la lumière revient, le Montreur de pantins a disparu.*)

Jan : Depuis je ne sais plus. Je ne sais plus qui me mère.

L'Observateur étranger (*dans un talkie-walkie*) : Reconstitution. Acte II. Acte II de la Reconstitution. Scène de la route. (*Un temps.*) Scène dite de la route. Je répète : Scène dite de la route. (*Entre le montreur de pantins.*)

Le Montreur de pantins : Cette route ? (*Il sort une route de son sac.*)

Jan : Non.

Le Montreur de pantins : Celle-ci ? (*Il sort une route de son sac.*)

Jan : Non.

Le Montreur de pantins : Ce modèle-ci, peut-être ? C'est le dernier cri de route. Une route comme ça ? Rare. Je me permets de vous dire rare, monsieur. Et Dieu sait que je ne dis pas souvent rare. Et quand je dis rare, c'est rare. La dernière fois que j'ai dit rare, il s'agissait d'une tortue. Je l'ai sentie, la tortue, je l'ai sentie. J'ai dit : rare. Résultat : Elle s'est vendue à 80 000 dollars U.S. Je dis bien U.S. Et Dieu sait que je ne dis pas souvent U.S.

L'Observateur étranger (*dans talkie-walkie*) : Scène de la route. Je répète : Scène de la route. Reconstitution. Acte II. Je précise : Scène de la route. Scène dite de la route.

Le Montreur de pantins : La route. Ce modèle donc. Ce modèle est appelé : Le modèle brodé. Imaginez une route avec de grands rideaux qui jouent dans le vent, n'est-ce pas ? Et ce n'est pas tout. De grands rideaux brodés d'arbres. Ce modèle donc, la route brodée. Ne pas confondre avec la route bordée, monsieur. Nos concurrents ont imaginé la route bordée, sous

prétexte qu'elle peut exhiber de vrais arbres dans le soleil. Laissez-moi rire. La route bordée. Et quoi encore. Nous ne vendons pas du rêve, monsieur. Nous vendons ce modèle-ci : LA ROUTE BRODEE. DEMANDEZ LA ROUTE. UNE FOIS. DEMANDEZ LA ROUTE BRODEE. IMAGINEZ DE GRANDS RIDEAUX BRODES D'ARBRES TOUT AU LONG DE VOTRE ROUTE. DEMANDEZ LA ROUTE. UNE FOIS. DEUX FOIS. TROIS FOIS. BANG !!!

Monsieur, cette route vous va bien.

Jan : Non. Non. Ce n'est pas celle-là.

Le Montreur de pantins : il ne me reste que celle-ci. Une piste. Une minuscule route de poussière. Un tracé de villageois, c'est tout ce qui me reste. (*Il sort la route de son sac.*)

Jan : C'est celle-là. Je vous jure que c'est celle-là. (*La route se déroule pendant que Jon répète : « Je vous jure que c'est celle-là ».* *Le Montreur de pantins devient le personnage du chef-du-village-qui-a-quatre-vingts-ans-et-qui-n'a-jamais-vu-ça.*)

Le chef-du-village-qui-a-quatre-vingts-ans-et-qui-n'a-jamais-vu-ça : Cette route ? Celle-ci ? Il a bien dit celle-ci ? Cette route, Madame la Juge ?... Madame la Juge, cette histoire va faire du bruit. C'est une catastrophe touristique. Cela fait quatre-vingts ans que je suis né, et cinquante ans que je suis chef de ce village. Et cinquante ans que les touristes viennent ici, sur les traces de Nachtigal., Madame la Juge. Et ce faiseur d'histoires qui arrive-là. Et toutes ces caméras, ces micros... Et vous, vous voulez que je vous dise quoi ?... Qu'il y a ici des gens qui se promènent avec deux cornes de zébu sur la tête ?... Demandez au boucher s'il n'a jamais confondu une tête d'homme et une tête de zébu dans ce village.

Jan : il m'a dit : « Où vas-tu dans la nuit ? » Il avait des cornes de zébu sur la tête.

Le chef-du-village-qui-a-quatre-vingts-ans-et-qui-n'a-jamais-vu-ça : Des histoires. (*Parle comme s'il était filmé.*) Comme je dis toujours aux touristes sur les traces de Nachtigal, cette vue-là et cette vue-ci du village, son côté comment dire village, avec son marigot africain, ses Calebasses africaines, se reconnaissent au clair de lune dans les nuits africaines...

Jan : Je marchais sur la route. Il faisait un peu nuit. Pleine lune.

Le chef-du-village-qui-a-quatre-vingts-ans-et-qui-n'a-jamais-vu-ça : Avec ses réjouissances au clair de lune dans la quasi nuit du...

Jan : Je marchais sur la route quand je l'ai rencontré. Un homme.

- Bonsoir, monsieur.

- Bonne nuit, mon enfant.

Il s'est retourné, souriant. Et moi, rien, je n'ai rien vu. Je n'ai pas vu son sourire deux fois. J'ai vu ses cornes se baisser vers moi :

- Bonne nuit, mon enfant.

Des cornes de zébu qui me disent : BONNE NUIT.

Je cours. Moi, je lance une jambe devant l'autre. Et la route, cette colle, cette colle... Moi, je lance une jambe devant l'autre. La route, cette colle, cette colle rattrape mon pied et le rejette vers l'arrière à chaque fois, rattrape mon pied et le rejette vers l'arrière... À force de courir, d'essayer, voici un passant : « Ho, passant ! Ho, promeneur, nous sommes menacés. Quelqu'un court derrière moi. Il a des cornes de zébu sur la tête. » Je le secoue : « Ho, passant, des cornes de zébu sur la tête. Des cornes de zébu sur la tête. » (*Le bras de Jan lui sert de marionnette dans le rôle du passant.*)

Et le passant qui se retourne :

- Comment ça va ? (*Jan se retourne vers son bras-marionnette. À ce moment, son bras-marionnette se lève à hauteur de son visage, avec l'index et l'auriculaire pointés en forme de cornes. Jan hurle.*)

Jan : Et puis je ne sais plus qui est mon père.

Le chef-du-village-qui-a-quatre-vingts-ans-et-qui-n'a-jamais-vu-ça : Jamais vu ça. Ça, ça, jamais vu. C'est une catastrophe touristique, ce faiseur d'histoires. Madame la Juge, dites-le

au Gouverneur, les touristes ne reviendront plus. Qu'on nous trace une autre route. Qu'on enroule cette route. Qu'on enroule vite cette route. (*Il donne des coups de pieds dans la route. La route s'enroule, commence à s'envoler.*) Je ne supporte plus de la voir, cette route. Qu'on enroule cette route jusqu'à l'horizon. Quelle catastrophe... (*Il remballé ses affaires et sort. La route s'envole.*)

Jan (*toujours à terre, marmonne plusieurs fois*) : Et depuis, je ne sais plus qui est mon père. Et depuis... depuis... depuis...

La Juge : Qu'en pensez-vous, Monsieur le Professeur ?

Le Professeur : Je pense : Déficit. Je pense : Compression. Je pense : Crise prolongée, d'où prise en charge, d'où charge supplémentaire, d'où taxation, évidemment.

Je pense et prône que l'accusé n'est plus en mesure de reconstituer. Faisons appel à un l'Imitateur pour en finir, n'est-ce pas, Madame La Juge.

La Juge : Nous allons rater le déjeuner chez le Gouverneur.

L'Observateur étranger (*dans le talkie-walkie*) : L'Imitateur demandé pour reconstitution, s'il-vous-plaît. Je répète : L'Imitateur demandé pour reconstitution. (*Entre l'Imitateur.*)

L'Imitateur : Bonjour. Bonjour. Je m'appelle John Maclaughlin, de la Société : Imitations, Sosies, Farces, Dédoulements & Compagnie.

Je vous prévient que le dénommé Jan, ce poseur, ce faiseur d'histoires est unique en son genre. Unique. Difficile à imiter. Mais je vais tenter le coup, et vous m'applaudirez.

Mesdames, messieurs, je vais vous imiter la toute dernière aventure, la dernière en date de Mister Jan. Je vais vous imiter Mister Jan comme l'a imité mon oncle, comme lui-même se l'est fait imiter par sa grand-tante du côté de son père. (*Imitant.*)

Je m'appelle Jan. Et j'étais sur la route en plein midi. Et j'étais sur la route en plein midi. Et soudain, que vis-je ? Vis une casquette vissée sur une tête à claques. Une tête gondolée de petit garçon, avec une casquette vissée dessus : Bonjour, je lui dis. Je lui dis : Bonjour, mon frère. Et lui : Comment ça va ? Il dit : Comment ça va ? Et aussitôt, il grandit de cinquante centimètres. Je fais un pas sur le côté et je détale. Et je détale. Et lui toujours à mes côtés, courant à mes côtés : Comment ça va ? Comment ça va ? Et à chaque comment ça va, il grandit de cinquante centimètres. Comment ça va. Et il grandit. Me dépasse. Grandit. Grandit. Géant à présent. Géant. Et moi qui cours...

(*Rupture de ton.*) Mesdames, messieurs : À présent, le clou de ce numéro d'imitation. L'inimitable numéro de Mister Jan.

(*Imitant*) Je cours. Je lance une jambe en avant. Et ce petit garçon-machin-géant qui se rapproche. Je lance une jambe en avant. Et la route, cette colle, cette colle sous mes pieds : cette colle qui rattrape mon pied lancé et le rejette vers l'arrière. Et mon autre pied lancé rejeté vers l'arrière. Et moi, je cours. Et moi, je n'avance pas. Et ce petit garçon-machin-géant qui se rapproche. Qui grandit toujours et se rapproche. Je suis un homme-tronc en lévitation immobile. Mes jambes fantômes imitent mal le geste de courir. Imitent mal jusqu'à ce que : Tiens, un passant. Ho, passant ! Ho, voisin d'infortune ! Promeneur, nous sommes menacés. Et l'autre, tranquille, l'autre-là, le passant d'infortune, lui tranquille, il me fait :

- Comme ça, hein, nous sommes menacés...

- Nous sommes menacés.

Et l'autre, tranquille ;

- C'est qui ? C'est quoi ? Par qui ? Par quoi ? Menacés, dites-vous ?

- Menacés par ce petit-garçon-machin-géant qui se rapproche. Qui grandit et se rapproche. Ho, passant...

Je le saisi par l'épaule, je le secoue, je m'accroche à son épaule. Je lui dis : « Il grandit. Grandit. Grandit. »

Alors l'autre, le passant, le tranquille, le promeneur se retourne vers moi et me dit :

- Comme ça ? Comme ça ? Comme ça ? Et le voilà qui grandit, aussi.

Et moi accroché à ses épaules tandis qu'il grandit comme ça, comme ça. Et moi : Seigneur, donnez-nous chaque jour notre échelle quotidienne.

Et c'est à ce moment que je suis tombé. Et je me suis retrouvé ici. (*L'Imitateur s'applaudit et sort.*)

Jan (*toujours au sol*) : Et depuis, je ne sais plus qui est mon frère, qui est ma sœur. Et depuis, depuis... qui, je ne sais ?...

Le Professeur : Accusé, levez-vous ! Étant entendu que, selon une étude attentive de votre cas, nous sommes parvenus à la conclusion que vous circulez sur le mauvais côté de votre propre vie, veuillez répondre à la question suivante : Que faites-vous lorsque vous n'aimez pas le côté de la rue où vous marchez ?

Jan : Je change de trottoir. Je traverse la rue.

Le Professeur : Je prescris donc que l'accusé traverse sa vie. Et marche de l'autre côté.

La Juge : Cette rescription tient lieu de condamnation. Et prend effet immédiatement. Accusé, exécutez-vous ! (*Jan s'exécute, se met en marche.*)

L'Observateur étranger (*dans un talkie-walkie*) : L'accusé, s'étant présenté sous son vrai nom, a exécuté de lui-même la sentence. Je répète : L'accusé s'étant présenté sous son vrai nom, a exécuté de lui-même la sentence. Terminé.

Jan : Et depuis je traverse. Je traverse. Je traverse.

L'Observateur étranger (*dans le talkie-walkie*) : Terminé.

Jan : Je traverse. Je depuis traverse et...

L'Observateur étranger (*dans le talkie-walkie*) : Terminé.

Jan : ...Traverse depuis je traverse-traverse-traverse et traverse...

L'Observateur étranger (*dans un talkie-walkie*) : Terminé.

(*Les trois masques se retournent, ha, ha, ha, ha, ha, et : Madame la Juge a deux trous à la place des yeux, Monsieur le Professeur a des cornes sur la tête ; Monsieur l'Observateur étranger grandit, grandit, grandit à l'infini. Noir.*)

FIN

(avec suite possible)

Kossi Efoui

2.2. *Le Choix des Ancêtres* (2011)

Kossi Efoui

(théâtre)

Prologue

VO

Me raconte pas ta vie, on dit souvent ça, me raconte pas ta vie, parce qu'on est embarrassé, parce qu'on n'a pas le temps, me raconte pas ta vie, parce qu'on a peur de ne pas savoir quoi donner en retour. Je me souviens d'une veillée, comme ce soir, où des hommes et des femmes s'étaient donné rendez-vous pour se raconter leur traversée de la vie, pour décrire les chemins de hasard, de désir, de croyance, d'origine, de lumière, d'obscurité qui ont conduit chacun jusqu'à ce point de rencontre, cette veillée, où toute vie peut se raconter sur le mode de la légende. J'avais l'impression d'être en compagnie de grands voyageurs qui s'étaient donné rendez-vous à un carrefour, pour s'échanger des astuces de voyage, des cartes, des recettes contre la soif, et qui découvriraient qu'ils arpentaient le même vaste territoire : Le territoire des esprits, dit mon ami l'écrivain.

Moi, je dis : le territoire où les frontières sont des mirages.

I

À cette époque, je n'y étais pas. Je parle de ma vie. Je n'y étais pas. Ou alors j'y étais, mais je ne savais pas quoi faire dedans. Je m'exprime mal peut-être, mais c'est pour vous dire qu'à l'époque, je travaillais... je travaillais... enfin, on peut le dire comme ça. Je précise : j'avais tout pour travailler.

J'avais tout pour travailler : bureau, ordinateur, fauteuil, collègues, calendrier... Donc, je vais au boulot tous les jours. J'ouvre la porte, je m'assois, j'allume l'ordinateur, et je fais des plannings, des plannings... Tel groupe à telle heure, le jour, la semaine, le mois, l'année. Des plannings d'occupation du studio de musique. Quel studio ? À quoi ça sert si le studio en question n'existe pas? Car le studio en question n'existe pas.

Ou plutôt : il existe une petite plaque marquée S.T.U.D.I.O. en lettres capitales. On a pris soin d'installer une porte à laquelle cette petite plaque est collée. Et quand on pousse la porte, rien. On ne voit rien. Bien sûr, il y a de quoi faire une salle, quatre murs et c'est tout. Pas le moindre matériel. Trois, quatre micros qui se battent en duel.

Mon occupation dans la vie, c'était ça, à l'époque. J'avais tout pour travailler et j'avais pour tout travail la conception, la fabrication et l'impression de plannings dont je pouvais faire des boulettes de papiers à jeter contre les mouches, si le cœur m'en disait.

Un boulot sans boulot.

Le sucre sans sucre, ça sucre. Le savon sans savon, ça mousse. Le boulot sans boulot n'est que ruine de l'âme. Une vie, où je ne savais pas quoi faire des nervosités, des fatigues pour rien, de ces tristesses dans la tête qui font trembler les cheveux jusque dans le sommeil, trembler et tomber par paquets.

Un état de couvre-feu intérieur.

C'est comme un mineur... comment dire... qui perd la mémoire en descendant dans la mine. Il ne sait plus ce que l'or veut dire. Il ne sait plus ce que creuser veut dire ni à quoi ça sert.

Ce jour-là, harassé par cet état de tremblements, par des heures de boulot sans boulot, je quitte le bureau, et je ferme la porte et je descends l'escalier.

Je sors dans la rue.

Je croise un couple. Je me retourne. Sans raison particulière. Et là, une apparition : MARLEY. Sur le tee-shirt que portait l'homme, il y avait la photo de MARLEY. Veste verte, zipette blanche, bonnet brun délavé.

C'était pour moi comme un message qui aurait voyagé dans le temps, de relai en relai, jusqu'au relai de ce tee-shirt porté par un inconnu.

Ce n'est pas une image. C'est une voix.

(Chanté) Wait in summer

Wait in Spring

Wait in autumn

For winter things

...

Bring my children etc.

Attendre en été

Attendre au printemps

Attendre à l'automne

Les choses de l'hiver

Ce n'est pas une image. C'est une voix.

Je parle d'une voix que je ne peux pas entendre sans qu'elle me transporte à un endroit précis de moi-même, dans la part intime de ma mémoire, la part que rien ne peut attaquer, où j'ai mis au secret un sentiment bien précis que j'ai éprouvé pour la première fois, enfant, dans le jardin de ma grand-mère.

Je suis assis sur un tabouret dans la maison de ma grand-mère. Cinq, six ans. Je suis seul. Je regarde le vert des herbes, je regarde les cailloux, je regarde le vide. Je me perds dans le lointain. Et soudain, dans le cadre de mon regard, au centre du cadre, une vache apparaît, immobile.

La vache, taches marron dans le blanc. Et son regard s'adressant à moi comme une parole. Et cette parole disait que le caillou, l'herbe, le vent, le ciel, la vache, les taches marrons dans le blanc, le fond blanc, chaque chose était à sa place dans la réalité, comme dans l'équilibre d'un tableau. Et j'étais dans le tableau et le tableau était grand comme l'univers. Et j'étais à ma place dans la réalité.

Je n'avais pas la moitié de ces mots à l'époque, mais l'impression est encore nette, comme l'expérience d'une respiration. À ma place dans la réalité. Quel que soit l'ordre des choses.

C'est peut-être ça qu'on appelle "inspiration", écrit mon ami, l'écrivain.

Moi, j'appelle ça : "communion", ce sentiment que je ne peux toujours pas nommer, aujourd'hui encore, malgré le mot communion. Ce sentiment que j'ai retrouvé plus tard.

Dans un rêve.

Le rêve représente une chambre. Un intérieur vide. On dirait une grande boîte noire. Une bonne partie de la pièce est plongée dans l'obscurité. On y devine des présences silencieuses. Dans un coin éclairé par une lumière vive, Marley en djellaba, étendu sur un sofa, à la romaine. Il s'adressait à l'assistance invisible. Dans mon rêve, j'étais avec un copain. Je lui

dis, en murmurant, encore sous le coup de la surprise : « Regarde, c'est Marley ». Marley s'arrête de parler, se tourne vers moi, tranquillement. Il dit : « Tais-toi, je parle. »

“Hé! Regarde, c'est Marley”

“Tais-toi, je parle.”

Et j'ai entendu : “Marley n'est pas mon nom. Je ne sais pas encore qui je suis.”

C'était sec, mais pas méchant. C'était presque complice.

Chant

Concrète jungle (extrait /traduction).

No sun will shine in my day today (no sun will shine)

The high yellow moon won't come out to play (won't come out to play)

I say darkness has covered my light (and has changed)

And has changed my day into night

Where is the love to be found?

Won't someone tell me cos life (sweet life)

Must be somewhere to be found

Instead of concrete jungle (now, now)

Where the living is hardest

Concrete jungle (now, now)

Man, you've got to do your best, oh yeah

Aucun soleil ne brillera dans ma journée aujourd'hui

La belle lune jaune n'apparaîtra pas non plus

Je te dis, l'obscurité a remplacé ma lumière

Et ça a changé mon jour en nuit

Où l'amour peut-il être trouvé ?

Ne me le dites pas

Car il faut que la vie soit trouvée quelque part

Pour remplacer cette jungle de béton

Où la vie est de plus en plus dure

La jungle de béton

Mec, tu dois faire de ton mieux

La jungle de béton.

“Hé! Regarde! C'est Marley”

“Marley n'est pas mon nom, Je ne sais pas encore qui je suis. Appelez-moi comme vous voulez, je suis à ma place dans la réalité.”

Pendant que l'homme au tee-shirt s'effaçait dans la foule, et que Marley disparaissait comme il était apparu, à la vitesse d'un clin d'œil, j'ai retrouvé intact ce sentiment que j'avais mis au secret depuis le jardin de ma grand-mère. Un trésor. Même si ça ne dure que le temps d'un clin d'œil. Le temps dans lequel on est à ce moment-là plongé. C'est le temps des Anciens, où les animaux parlaient, où les cailloux les arbres et le vent parlaient.

II

Depuis combien de temps j'ai perdu le lien avec ces images que j'avais mis au secret, toutes ces visions qui m'appartiennent en propre, comme les mots dont je me sers ce soir quand je me dis “JE”. Ce qui s'appelle vivre.

La voiture roule

La pluie tombe

Un chien aboie

La nuit tombe

La voiture roule à travers un paysage que je ne vois pas. Je ne suis pas dans la voiture. Je suis dans ma boîte noire, dans ma vie secrète. Ce sentiment que je retrouve à nouveau. Malgré la nervosité extrême, malgré les tremblements dans la tête au point que les cheveux en tombent. C'est ça que j'avais oublié dans la mélasse où m'avait plongé cet état de couvre-feu intérieur. La voiture traverse l'espace qui sépare une rue d'une autre rue. Moi je traverse le temps, semblable à ceux qui voyagent par la transe.

(Chanté) Wait in summer

Wait in Spring

Wait in autumn

For winter things

Bring my children, etc.

Et ce n'était pas la première fois que cette voix venait me rappeler ce sentiment que je m'étais promis, depuis le jardin de ma grand-mère, de ne pas oublier.

Je me souviens d'une époque où, de petits boulots en petits boulots, je me suis retrouvé dans le métier d'éboueur vacataire. Le délire. T'es éboueur. C'est l'hiver. Il est 5h du matin et t'es vacataire.

T'es accroché au camion, ça pue dans la benne, tu penches ta tête de côté pour prendre de l'air, merde, l'échappement, tu te prends le tuyau d'échappement qui te crache à la gueule.

Tu vomis et ça roule. Le paysage défile. L'autre, qui est accroché au même camion que toi, ça ne lui fait rien, il parle, ça fait trente ans qu'il fait ce métier, ça fait cinq ans que sa femme n'a pas acheté de lessive. Il se sert dans les poubelles de l'Intermarché. Il parle et je vomis.

Là encore, Marley va arriver

Il est dix heures du matin. On va vider le container. Dans le tas de paperasse et de cartons, qu'est-ce que je vois ? Marley. Marley, bras levés sur la pochette de l'album *Uprising*. J'ouvre la pochette. Le disque est intact. *Uprising*. Pas rayé. Enveloppé dans du papier.

Et si j'avais eu un mot à ce moment précis pour désigner ce qui était offert à ma vue, devant moi, derrière moi, au-dessus de ma tête, sous la plante de mes pieds, tout ce qui était répandu autour de moi, au fond de moi, à l'infini, j'aurais dit le mot communion pour le nommer. J'étais dans un temps qui n'avait plus de durée.

Dans les territoires des Esprits, écrit mon ami l'écrivain, où voyagent les Ancêtres sans nom. C'est l'histoire d'un homme et d'une femme qui vécurent longtemps ensemble sans jamais être entourés de beaux enfants. L'histoire dit qu'ils attendaient, qu'ils espéraient, qu'ils désespéraient tant et si bien qu'un jour, l'enfant inespéré vint au monde dans leur foyer. Il fut applaudi, choyé, festoyé. L'enfant grandit, grandit, puis, un jour, disparut. Les parents consacrèrent leur énergie et leur fortune à sa recherche, voyagèrent partout, visitèrent le plus humble hameau, traversèrent les plus grosses villes de part en part. Aucune trace. Aucun indice. Aucune aide. Un jour, alors qu'ils rentraient chez eux inapaisés, ils tombèrent sur un village qu'ils n'avaient pas souvenir d'avoir vu sur la carte. Ils entrèrent dans le village et l'enfant était là, jouant sur la place avec d'autres enfants. Le père : « Mon enfant ». La mère : « Mon enfant ». L'enfant leur sourit. Mais aussitôt, une dame sortit de chez elle et s'adressant à l'enfant l'appela : Mon frère. L'enfant lui sourit. Quelqu'un d'autre l'appela : « Mon fiancé ». Un autre : Mon père. Un autre : « Ma sœur ». Et l'enfant souriait à chacun. Alors les parents comprirent que leur enfant était Enfant-ancêtre, encore appelé Ancêtre sans nom, sans nom défini, sans forme définitive, et que chacun le reconnaît et l'appelle selon son désir. Et les parents comprirent le nom secret de leur enfant : Enfant de l'univers.

III

La première fois que j'ai entendu Marley, c'était des chansons entrecoupées d'interview L'album *Talking Blues*, 1991. Et je l'entends dire à un moment :

"I man play the flute"

Et il fait tututu tu tutu

Tu arrives en sixième. Tu commences à peine comprendre ce que c'est qu'un poète, et tu entres dans la vie avec Marley. Tu commences à comprendre qu'un poète, c'est quelqu'un qui sait dire la réalité dans la langue des rêves. Exemple : Rimbaud que j'apprenais à l'école.

"Collant leurs petits museaux roses

Au grillage, chantant des choses,

Entre les trous,

Mais bien bas, - comme une prière...

Repliés vers cette lumière

Du ciel rouvert"

Arthur Rimbaud.

À l'époque, je n'ai pas voulu m'y pencher trop loin, je ne voulais pas trop torturer ma tête avec les gens qui te disent : Alors, Rimbaud, une saison en enfer et blabla...

Je suis sûr que si Arthur Rimbaud passait par là, ce serait un gars roots dans sa fourgonnette, qui pourrait arriver là, incognito sur le parking, qui attendrait son tour pour venir nous raconter quoi ? Le dormeur du val ? Non. Le bateau ivre ? Non. Une saison en enfer ? Non. Les Effarés ? Peut-être pas. L'Éthiopie, ça oui : "Et le roi Ménélik 2 m'a demandé d'être son intendant. Ménélik 2, l'oncle de Haïlé Sélassié. Arthur Rimbaud parlant d'intendance avec l'empereur d'Éthiopie. Éthiopie, c'est le nom que Marley a donné à son royaume intérieur.

Ce n'est pas une histoire de fan ou d'admirateur, ou d'adorateur. Rien à voir avec les mecs tout fiers avec leurs dreadlocks que j'ai croisés plus d'une fois à Paris dans leurs petits cocons tapissés d'affiches, de posters, remplis de fanions et de magazines spécialisés, sans parler du panneau avec tous les billets de concerts bien punaisés.

Je ne parle pas de ça.

Tu arrives en sixième et tu entres dans la vie avec Marley.

Et tu prends un autre cours du temps.

Tu vois un film sur la guerre de sécession.

Tu vois les soldats en gris, tu vois les soldats en bleu, la guerre de sécession d'accord. Le sud, le nord, d'accord, L'histoire de L'Amérique, d'accord. Et puis, tu écoutes :

Buffalo soldier, dreadlock rasta

There was a Buffalo soldier in the heart of America

Stolen from Africa, brought to America

Fighting on arrival, fighting for survival

I mean it, when I analyse the stench

To me it makes a lot of sense

How the dreadlock rasta was the Buffalo soldier

And he was taken from Africa brought to America

Fighting on arrival, fighting for survival

Said he was a Buffalo soldier, dreadlock rasta

Buffalo soldier in the heart of America

Singing woyoyo, wo-yoyoyo, wo-yoyo-yoyo-yoyo-yo

Le soldat de Buffalo, Dreadlocks Rasta

Il y avait un Soldat de Buffalo

Dans le cœur D'Amérique

Arraché d’Afrique, amené en Amérique
Luttant à l’arrivée, luttant pour la survie
Je compte sur lui, quand j’analyse la puanteur
Pour moi, ça a du sens
Que le Dreadlocks Rasta soit le Soldat De Buffalo
Et il était pris D’Afrique, amené à Amérique
Luttant à l’arrivée, luttant pour la survie
Il dit qu’il était un Soldat De Buffalo, Dreadlocks Rasta
Le soldat De Buffalo, dans le cœur D’Amérique
Si vous connaissez votre histoire
Alors vous connaîtrez d’où vous venez
Alors vous ne devriez pas me demander
Qui diable je pense être
Je suis juste un Soldat De Buffalo
En chantant, woyoyo, wo-yoyoyo, wo-yoyo-yoyo-yoyo-yo

Et si tu écoutes bien, Marley fait un petit trou dans l’histoire, et si tu regardes bien, tu vois ce que cachent les bleus et les gris, ce Buffalo soldier, *fighting on arrival*. C’est quoi, combattre en arrivant. C’est que son combat, c’était déjà dans la cale des bateaux, où il se battait enchaîné.

C’est l’histoire de l’esclave africain devenu combattant d’Amérique. Dans l’histoire, dans le film historique qu’on te montre, tu le vois, il n’est plus enchaîné, tu le vois, il cavalcade comme les autres, il rampe dans la boue comme n’importe qui, tu le vois blessé comme n’importe qui, décoré comme n’importe qui, puisque, en fin de compte, il est américain comme n’importe qui.

Et puis quelqu’un, un ancêtre sans nom, une voix, vient faire un trou dans l’histoire et ses évidences, les bleus, les gris, d’accord, on te montre l’histoire de l’Amérique, d’accord, et tu vois l’Afrique, et tu vois le Buffalo soldier, et tu vois son cousin le tirailleur.

Comme dans ces livres pour enfants avec des images cachées, qu’on te montre en soulevant une languette.

Et il faut regarder bien vite, parce que tout ça doit rester caché, tout ça est clandestin malgré les apparences, un trésor énigmatique que tu gardes dans la boîte noire de ta vie secrète.

Et quand plus tard, tu apprends que la carte d’un territoire s’appelle géopolitique, tu dis : “Géopolitique, merde, je ne suis pas dans tes calculs, Babylone.”

Maintenant, je peux vivre, c’est-à-dire chercher la vie.

Là, je reprends les mots de Marley. Chercher la vie, c’est quitter les enveloppes. Il disait, Marley, je ne sais pas encore qui je suis, Marley n’est pas mon nom,

Cette expérience, c’est ça qu’on appelle une ouverture, je dis à mon ami l’écrivain. Pour moi, si le mot ouverture veut dire quelque chose, c’est ça. C’est une voix qui dit : “Tu vois ?”

IV

La voiture roule

La pluie tombe

Un chien aboie

La nuit tombe

“Tu vois ?”, dit la voix.

“Tu vois ?”

Un jour, mes parents vont à Paris. J'en profite pour me faire déposer pas loin d'un endroit où je m'entraînais avec d'autres musiciens. Je descends. Je revois ma mère qui sort de la voiture pour acheter quelque chose à manger avant de continuer la route.

“Où est-ce que tu vas après?”, me demande mon père.

Et moi, pressé de couper court, je lui réponds : “C'est un ancien hôpital transformé en squatt d'artistes, et qui s'appelle depuis : Hôpital éphémère, j'ai ajouté; “Oh, de toute façon, tu ne connais pas.”

Lui qui me dit : Mais c'est Tonneau.

Et moi : Non, c'est Bretonneau, l'ancien nom de l'hôpi... Mon père ne prononçait pas le BRE. On parlait du même hôpital. Là où, quinze ans plus tôt, il avait été hospitalisé, et je venais avec ma mère lui rendre visite.

Mon père me regardait. Et son regard disait : tu vois ? Tu vois ?

Et je vois : un samedi après-midi, la luminosité d'une fête, comme quand les gens vont à un mariage. Je me souviens de l'arrivée à l'hôpital avec ma mère. Là, c'est la chambre. Un pantalon bleu foncé pour mon père avec une ligne rouge. Là, c'est le lit, là le soleil qui entre, la fenêtre, je suis à côté de la fenêtre, je vois passer des bas d'infirmières, des chaussons blancs.

La discussion entre mon père et ma mère. Sur la table, le dessert que mon père a gardé pour moi, un yaourt, j'attrape, je sors.

Dehors, nez à nez avec les oiseaux. Je fais demi-tour. Je me vois courir, retourner dans la chambre, attraper un bout de pain. Je me vois jetant des boulettes de pain aux oiseaux. Ensuite, de petits cailloux marron. Comme je n'avais plus de pain, je l'ai remplacé par de petits cailloux couleur de pain. Je vois les oiseaux se ruer dessus, se battre pour des bouts de cailloux, se faire avoir.

Là, j'ai joué, enfant, avec les oiseaux, avant de jouer, quinze ans plus tard, avec des musiciens.

Tu vois ?, continue de dire le regard de mon père. Et dans ce laps de temps oublié, entre les oiseaux et les musiciens, quelque chose me revient, un symbole.

La voiture roule

La pluie tombe

Un chien aboie

La nuit tombe

Ma mémoire sort des ténèbres et des tremblements

La voiture roule à travers un paysage que je ne vois pas.

“Tu vois ?”, continue de dire le regard de mon père, “tu vois” ?

Quelque chose me revient, un symbole.

Je vois arriver une batterie. Je vais raconter l'histoire d'une batterie qui porte dans mon souvenir, le nom secret d'OPPORTUNITÉ.

Le prof de musique avait décidé de monter un orchestre pour accompagner la comédie musicale de fin d'année. Il y avait des gosses qui avaient des instruments chez eux, basse, guitare etc., certains pratiquaient déjà, grâce à des cours particuliers, mais pour la batterie, compétition ouverte.

Bleue nuit pailletée, belle batterie. Je ne suis pas le seul à la regarder. Le prof a fixé une date d'audition,

Mon pote Aziz et moi, on décide de s'entraîner, c'est-à-dire qu'on retourne la poubelle de sa mère dans le garage, le seau aussi, on n'a rien pour simuler la grosse caisse, mais on y va. On était potes et concurrents directs. On en oubliait les autres. Ce n'est pas la première fois.

En 84 – 85, période fortement marquée par Michael Jackson, on était tout un groupe à organiser des concours de danse, des concours de posters. Au bout d'un moment, Aziz et moi, on avait tellement devancé les autres qu'ils avaient lâché l'affaire. Nous nous sommes

retrouvés tous les deux à ne plus savoir quelle règle inventer pour compliquer le concours, à faire des concours de posters au poids.

9 kilos, 13 kilos de posters...

Donc, Aziz et moi dans le garage tapant sur la poubelle de sa mère jusqu'au jour du jugement dernier : le jour terrible de l'audition. Boum Tcha Boum Boum Tcha / Boum Tcha Boum Boum Tcha Boum Tcha Boum Boum Tcha, le truc basique. Le prof nous montre le truc basique. Il tend la baguette à un élève. Catastrophique. Un autre passe. Bang Boum Cling Tching Bang Clang et merde. Aziz passe. Nul. Moi. Nul. Personne n'est capable de faire Boum Tcha Boum Boum Tcha.

OK. Audition terminée. Pas de batteur.

Je suis déçu. J'abandonne pas.

Un jour, je vais voir le groupe répéter. À un moment, je sens quelque chose qui m'attire vers cette batterie. Le prof a remarqué mon mouvement. Mon cœur bat. Il m'encourage du regard. Je prends les baguettes. Je m'assois.

Et là :

Boum Tcha Boum Boum Tcha

Boum Tcha Boum Boum Tcha

Continue sur ta lancée, me dit le prof. Et sur ma lancée je fais

Kada gadagada boum pa

Et ça passe

Kada gadagada boum pa tchitchi

Et ça passe

Et je garde le rythme.

Et le prof me regarde;

« C'était bien, c'était bien. »

Tu vois ?, dit le regard de mon père

Tu vois ?, dit la voix de L'Ancêtre sans nom

V

La voiture roule

La pluie tombe

Un chien aboie

La nuit tombe

La radio raconte les événements récents, les actualités, ça s'appelle.

(Chanté) Big wheels keep on turning

Babylon keep on burning

Géopolitique, tout ça.

La voiture roule

La pluie tombe

Je suis repassé dans cette rue récemment. J'ai revu une scène. Maintenant, il y a de gros arbres, on voit moins bien, mais à l'époque les arbres étaient plus petits. Ça fait un moment.

C'était après un concert. Tout le monde boit un coup, le barman est content, c'est que ça boit bien.

Un type, au bout de la nuit, pas la peine d'insister sur son état, il vient vers moi, il s'agrippe à moi, comme on s'agrippe à quelqu'un quand on veut le bagarrer, sa copine qui essaie de le retenir. Et lui :

“Putain, c'était bien, putain ta troisième chanson, j'me souviens pas bien lala lalala lala lalala putain j'me souviens pas mais c'était bien.”

La copine : Allez, viens, on y va – et elle part devant, il la suit, et t'as le mec, il me fait à nouveau : “ouais , c'était bien”, et tu vois qu'il se prend Bam un poteau, tu vois qu'il recule, il se tourne vers moi, ça pisse le sang, un volcan - et lui : C'est rien, c'est rien, c'est rien, c'était bien, le troisième morceau, chais pu comment c'est le troisième morceau, c'était trop bien, lalala lali, laa nanana, et lui qui essayait de retrouver le troisième morceau.

Nous, tout le monde autour en panique, la copine. Elle finit par l'embarquer aux urgences. Et au dernier moment, tu vois le carreau à l'arrière de la voiture qui s'abaisse, tu vois la moitié de son corps qui sort et puis : - “C'était bien.”

Depuis combien de temps j'avais perdu le lien avec ces images que j'avais mis au secret, toutes ces visions qui me viennent quand je dis “JE”, qui me font dire “JE”. Je pense. Je ressens. J'imagine. Avec mes propres mots. Depuis combien de temps j'ai oublié mes propres mots.

Et ça fait un moment que je traîne d'un boulot de façadier vacataire à un boulot d'éboueur vacataire, pour finir par me retrouver dans ce boulot sans boulot où j'ai l'impression mortelle d'être accepté sans être accueilli.

Chant

Night shift

The sun shall not smite I by day,
Nor the moon by night;
And everything that I do
Shall be upfull and right.
And if it's all night,
It got to be all right !
If it's all night,
Got to be all right !
Your mamma won't lose this one,
You're the lucky one under the sun.
If you make me move,
Then you know you got the groove :
All night, it's all right !
All night, yeah! It's all right !
Working on a forklift
In the night shift ;
Working on a night shift,
With the forklift,
From A.M. (Did you say that? Why did you say that ?)
To P.M. (Working all night !)
Working on a night shift, yeah !
(Did you say that? Why did you say that? Upfull and right !)
Well, if it's (all night!) - if it's (all right !)
All night (all night !)
Warehouse (all right !),

You're empty, yeah !
Go around the corner,
Bring your goods !
Go around the other corner,
Bring your suitcases. (All night !)
By the sweat of my brow, (All right !)
Eat your bread ! (All night !)
By the sweat of my brow, (All right !)
Eat your bread !
All night (all night) ! All right (all right) !
All night (all night) ! All right (all right) !
Oh, yeah! (moon by night)
Why did you say that? Oh, yeah! (Upfull and right !)
Working on a night shift
With the forklift. (Moon by night !)
Working on the night shift,
Oh, yeah! (Upfull and right!)

À la sueur de mon front
Eat Your bread / Mangez votre pain

Imitation d'un contremaître dont les ordres claquent comme un fouet. Improvisation sur fond de Night Shift

Il a travaillé à la chaîne, Marley, il connaît bien les 3 huit. Night shift, c'est une sorte de colère qui ne l'a plus jamais quitté depuis General Motors, Miami.

Moi, c'était Rhône-Poulenc Textiles. Seize-dix-sept ans. Les enfants des anciens ouvriers avaient le droit de s'inscrire pour les jobs d'été fin juin pour juillet-août. Job d'été.

Pendant que les ouvriers sont en vacances, t'as des équipes de jeunes qui vont nettoyer un peu l'usine; ce sont de grosses turbines, comme de grosses cocottes-minutes, il y a un liquide qui pue, c'est inflammable, et c'est ça qu'on nettoie quand c'est sec, à la meuleuse.

On est tellement fatigué tôt le matin que l'après-midi, on ne cherche qu'à dormir.

Mais là, je n'étais pas particulièrement en train de ronfler, j'étais sur une grosse cheminée, tu vois un enchevêtrement de cheminées qui forment une grosse cheminée, une grande cheminée, une cheminée qui part d'ici à 16, 20 mètres à peu près, et tout autour des échafaudages, parce que tous les 1m20, tous les 1m30, tu as des boulons, il y en a 40 à peu près à serrer.

Tu montes, tu as une clé plate, je crois qu'elle est à œil, tu la mets, tu la cales et tu donnes un coup avec une masse de trois kilos. Et tu recommences.

Sauf que l'échafaudage, c'est trois planches en triangle autour de la cheminée. Et si tu regardes bien, c'est trois planches en triangle autour du vide. Je suis déjà à 10 mètres, à l'étage qu'on m'a donné à faire. Tu as la clé plate, tu la mets, tu la cales et tu donnes un coup avec la masse de trois kilos. Et tu recommences, et tu tapes, et tu tapes, et tu tapes, t'es pas bien assis sur une planche comme ça au-dessus du vide, et tu tapes, et tu tapes, et ça marche bien, et tu tapes, et bing, la clé, elle se barre. Tu as tapé un peu en dessous, mais c'est que la clé, elle est tombée sur mes genoux. Je commence à m'évanouir, et je suis assis sur une planche comme ça au-dessus du vide, et je tombe BOM dans les pommes, et je reste sur la planche.

Attendre en été

Attendre au printemps
Attendre à l'automne
Les choses de l'hiver

(Chanté) Wait in summer

Wait in Spring

Wait in autumn

For winter things

...

Bring my children, etc.

VI

Tu vois, continue de dire le regard de mon père, tu vois ?

Tu vois ?

Quand je parle de ces choses aujourd'hui, je le vois rentrer dans la maison, le père, mais il ne revient pas debout. Je crois qu'il me regarde.

Je pense à un autre temps où il était fort, et moi petit.

- Papa le film va commencer.

- Attendez, je vais régler l'image.

- Papa le film va commencer.

- Attend, je vais trouver la chaîne, je vais régler, ça va être mieux.

(Mille ans après, il commence à démonter.)

- Donne-moi, le tournevis, je vais le trouver votre bordel là.

- Mais Papa le film va commencer.

- Attend, on ne va quand même pas regarder une mauvaise image.

(Et là, il est déjà 20 heures 40. 21 h, il n'y a déjà plus de capot de télé. 22 heures, toutes les pièces sont sur la table.)

Attend, je vais te la remonter, votre télé.

(Trois mois plus tard, toutes les pièces sont au garage.)

Attend, je vais te la remonter, votre télé.

Là, je le vois arriver, rentrer dans la maison. Plus d'entrain. Je le vois fatigué.

Il manque de trébucher. Il engueule un des ambulanciers. Les ambulanciers font le con.

Je le vois rentrer dans sa chambre et ce n'est pas sûr, mais je crois qu'il demande une cigarette.

Je pense que j'en allume une, mais je n'en suis pas si sûr, je ne sais plus si ma sœur était là.

Les images sont brouillonnes. Je sais qu'il fait boueux dehors, puisque, à un moment, je trébucher et je me cogne. Dans mon souvenir, ma mère est à l'entrée de la maison. Elle fait de grands signes avec les mains, comme si la parole lui manquait, ou l'air lui manquait.

On avait laissé mon père se reposer dans sa chambre. On était dehors. Il y a eu un barbecue. Il y a eu le moment où l'on s'est préparé à partir pour une promenade. Il y a eu le moment où ma mère est apparue, affolée, à l'entrée de la maison et nous a fait de grands signes, et j'ai compris qu'il ne fallait pas partir.

Un d' ces beaux matins, à l'aurore,

J' vais m'envoler dans un nuage,

Quand elle viendra m'chercher, la Mort

Apprendra que j' suis en voyage.

*Car j'aurai déjà pris passage
Sur l'aile de feu d'un beau nuage,
Car j' m'en serai allé tout dansant ;
Dîtes à la mort que j' suis absent.*

*J' prendrai passage sur un nuage,
- Oh, l' billet, j'en ai payé l' prix -
Pour retourner dans mon royaume.*

J'étais là, devant le corps. Avec ce chant dans ma tête. – *Quand elle viendra m'chercher / la Mort apprendra que je suis en voyage / Dîtes à la mort que je suis absent*, un chant venu depuis la gorge des ancêtres de Marley, les ancêtres de chair, de sueur et de sang, esclaves de plantation, travailleurs forcés et sans gage. Un chant sorti, à voix nue, de la gorge du *Buffalo soldier*. Un chant venu d'un temps ancien où les morts chantent encore.

Je suis là, devant le corps, à rêver que si on demandait au *Buffalo soldier* ce qu'il aurait aimé, la seule chose qu'il aurait aimé qu'on retienne de lui, il aurait répondu depuis la boîte noire de sa vie secrète, avec une voix semblable à celle de Marley sur l'album *Talking blues*.

I man play the flute, y'know.

Tu tutu tuu etc.

Quand mon père jouait de la flûte, il pouvait jouer longtemps. Une heure, sans s'arrêter. Il avait cette technique du souffle continu qui lui permettait de reprendre sa respiration tout en continuant de jouer.

(Improvisation. Démonstration du souffle continu avec mouchoir en papier, papier toilette ou autre. À la fin, on entend le souffle)

Et quand il jouait, il te regardait comme ça, et une heure passe.

Un jour, dans la cuisine, je le vois qui regarde mon frère comme ça. Mon frère dans une colère sans limite, et rien ne pouvait l'apaiser, aucune parole humaine, et mon père dans la cuisine jouant de la flûte...

Je revois les traits du visage de mon frère qui se déliait jusqu'à ce qu'il pleure enfin tranquillement, comme on respire sous l'effet d'un massage. Et c'étaient les sons qui étaient l'huile et le parfum.

Quand il jouait, il te regardait comme ça...

Et les sons devenaient des couleurs, et les couleurs devenaient des luminosités de ciels, des coloriations sur la surface de la terre, et je voyais le jardin de ma grand-mère là-bas, dans le pays qui est le sien, qu'il a, un jour, laissé derrière lui, et dont les paysages devenaient des sons dès qu'il jouait, des paysages d'un autre temps, d'avant les temps des temps où il a dû quitter ce pays, d'avant les temps géopolitiques, d'avant l'Histoire et ses péripéties qui l'ont lancé sur les routes de l'exil.

Quand je regarde le duo que formaient mon père à la flûte et ma mère au chant et au tambourin, je me dis qu'ils auraient pu se faire repérer à un de ces mariages qu'ils animaient par un gars qui bosse chez Sony, qui leur aurait proposé un contrat. Ils auraient pu ne connaître que ça : une vie d'artistes.

Ils seraient partis dans des tournées. Ils seraient sur les routes. Ils seraient revenus, ils seraient repartis. J'aurais vu ces bus de tournées. Ceux qu'on ne voit pas, et le monde qu'on ne voit pas parce que t'es pas là-dedans, parce que tes parents ne sont pas là-dedans. Mais en fin de compte, tu n'en étais pas si loin. Tu n'en es séparé que par un voile.

*Car j'aurai déjà pris passage
Sur l'aile de feu d'un beau nuage,
Car j' m'en serai allé tout dansant ;
Dîtes à la mort que j' suis absent.*

J'étais là, devant le corps allongé, à rêver qu'il danse. Quand il se mettait à danser, il était le centre.

Mon ami l'écrivain m'a parlé de ce danseur russe dont j'ai oublié le nom, à qui le metteur en scène demande de se mettre "un peu plus au centre de la scène, s'il vous plaît", et qui répond : "Le centre de la scène, Monsieur, c'est là où je suis".

Quand mon père se mettait à danser, il était le centre et la scène. Il était la scène et le centre. Et ce que j'attendais là, à rêver devant le cadavre de mon père, c'est qu'il se lève et qu'il danse, à rêver comme l'assemblée rêvait qu'il danse, avant même qu'il se lève, l'assemblée rêvait qu'il danse, et quand je parle de l'assemblée, je parle des mariages où mon père dansait, et rien que le fait qu'il danse, ça captivait.

– non, je dis à mon ami l'écrivain, ça ne captivait pas – ça canalisait toute l'assistance, parce qu'il était le centre et la scène et le corps du danseur.

J'étais là, à attendre qu'il se dresse parmi nous, qu'il se soulève devant nous, qu'il s'élève au-dessus de nous, c'était ça, l'impression qu'il donnait quand il dansait, l'impression qu'il m'a donné le jour où je l'ai vu se soulever au-dessus de l'Atlantique et disparaître dans la plus grosse vague.

Il y a longtemps. Je suis petit. On va à la mer, toute la famille. Mon père est parti plonger. Et sa serviette est tombée, et son corps a disparu dans une grosse vague. Et je ne l'ai plus revu. Je préfère dire que je ne me rappelle pas l'avoir vu sortir.

Parce que cette image m'a arrêté.

Je me souviens seulement qu'après ça, nous sommes rentrés, et mon père était avec nous. Je me souviens du chemin de retour, mais je ne sais pas quand il est sorti de l'eau.

Il a bien dû sortir.

Il a bien dû se sécher.

Il a bien dû se rhabiller.

Mais je ne sais plus. L'image m'a arrêté. Comme devant une photo ou un tableau, une image que je pourrais détacher de toutes les autres images de cet après-midi, une photo que je pourrais légènder si les mots ne me manquaient pas à l'instant où je parle. Les chocs avec lesquels nous avons grandi, c'est dire aussi les chocs de beauté.

Et ce que les mots n'éclairent pas, je dis à mon ami l'écrivain, ce que les mots n'éclairent pas, ce sont les sensations qui le disent.

*Chant
Le Chaman*

Épilogue

Depuis combien de temps j'ai perdu le lien avec ces images que j'avais mis au secret, toutes ces visions qui m'appartiennent en propre, comme les mots dont je me sers ce soir quand je me dis "JE". Ces images que je retrouve là pendant que ma mémoire sort des ténèbres et des tremblements, que la voiture roule à travers un paysage que je ne vois pas.

Maintenant, je peux vivre, c'est-à-dire chercher la vie.

Là, je reprends les mots de Marley. Chercher la vie, c'est quitter les enveloppes, toutes les enveloppes : l'enveloppe des noms, et des surnoms, et des désignations, l'enveloppe de l'histoire, celle des clans, celle des nations, celle de la chair et du sang, l'enveloppe de la race, la vieille peau de race.

Géopolitique, tout ça.

Je ne sais pas encore qui je suis, Marley n'est pas mon nom,

Il y a les ancêtres dont la mémoire habite l'Histoire, l'Histoire que l'on apprend dans les écoles, l'histoire avec la grande hache écrit mon ami l'écrivain.

Et puis il y a les ancêtres dont la mémoire habite le temps des légendes. Et ceux qui entrent en transe, qui sortent de leur enveloppe pour traverser les territoires des esprits, disent les reconnaître comme des êtres sans corps défini, sans forme définie, des êtres qui n'ont plus de couleur précise, ou dont la seule couleur est celle d'une voix.

Cette musique est celle du peuple du blues, le peuple du blues n'a pas de couleur précise, le peuple du blues n'a pas de place précise.

C'est une musique, c'est une marche et c'est une danse, dit L'Ancêtre sans nom.

My feet

My only carriage

So I've got to push on through

But while I'm gone

Everything's gonna be all right

Everything's gonna be all right

Everything's gonna be all right

La beauté devant moi fasse que je marche
La beauté derrière moi fasse que je marche
La beauté sous la plante de mes pieds fasse que je marche
La beauté tout autour de moi fasse que je marche
La beauté tout au fond de moi fasse que je marche

Le peuple du blues "... avec ses gestes fous", écrit Baudelaire : "... avec ses gestes fous, ridicule et sublime,
Et rongé d'un désir sans trêve.

Je pense à la négresse, amaigrie et phtisique
Piétinant dans la boue, et cherchant, l'œil hagard,
Les cocotiers absents de la superbe Afrique
Derrière la muraille immense du brouillard

Je pense aux matelots oubliés sur une île,
Aux captifs, aux vaincus ! à bien d'autres encore !"

Le peuple des effarés dont parle Rimbaud
Le peuple du blues qui dessine sa place avec la plante de ses pieds.

Là où je marche, c'est chez moi. Là où ma tête marche, c'est chez moi. Là où mes doigts marchent, c'est chez moi. Là où mon cœur marche, c'est chez moi.

La voiture roule

La pluie tombe

Un chien aboie

La nuit tombe

La radio raconte les événements récents, les actualités, ça s'appelle.

(Chanté) Big wheels keep on turning

Babylon keep on burning

Géopolitique, tout ça, je dis à mon ami l'écrivain.

La Mort, quand Elle viendra me chercher, La Mort apprendra que je suis en voyage.

Chant

Chant down Babylon

Fin

Kossi Efoui

2.3. *En Guise de divertissement* (2013)

Kossi Efoui

(théâtre)

Chant : Histrionique 1

Cinq histrions

L'époque : nous sommes en temps de paix

L'espace : off

L'action : Chant d'annonce

La Communauté des savants ou résurrection de L'histrion inconnu encore appelé L'Oiseau

Cinq histrions.

L'époque : Nous sommes en temps de paix.

L'espace : un plateau

L'action : où les cinq histrions reconstituent sous nos yeux le tableau d'une scène qui rappelle des images d' « exhibition de malades », telle que pratiquée au dix-neuvième siècle.

Exemple : l'exhibition des femmes hystériques par le docteur Charcot, où cinq histrions exhibent sur leurs costumes des signes d'une certaine distinction et d'un certain pouvoir.

Leurs outils, pourtant banals (calepin, stylo, loupe, double-décimètre, équerre, compas), ont quelque chose d'intimidant dans la manière dont ils les manipulent en connivence.

Le mannequin (de son vrai nom : l'Oiseau) est l'objet de leur étude.

Le ton : oscille entre assurance et perplexité.

Les cinq histrions :

wild

specimen

wild specimen

génétique indigène

Indigenous autochtone,

White trash

Indian blood

Salvaje ? Savage ? Salvatico ?

White trash indian blood

colored

copper colored, copperhead,

copper skin.

nigger

indian

nigger

nigger indian

indian nigger

nigger

indian

red nigger white trash

Squaw

Squaw ?

Female.

Femelle ?

prairie nigger indian man

prairie nigger indian white trash woman. Négrresse rouge

red nigger white trash man

Un des savants, pendant ce temps, se coince le doigt entre les mâchoires de L'Oiseau. Peur amusée.

Red devil ! Shamanismus !

Das ist shamanismus.

Shamanismus

Shamanismus

I will focus here on one central and revealing development in history of shamanismus, c'est-à-dire depuis la Médiévale littérature... *"In classical and Medieval littérature, c'est possible qu'on retrouve les mots : Salvaje, savage, salvatico, ou encore homme des bois ou Sylvestre, ou sorcière, homme des neiges ou Yéti, mongolique simique ou homme des prairies, Annamite de type siamois encore appelé type fondamental, qui croit aux démons, aux ogres, aux sirènes, aux amulettes, aux philtres, aux devins, ou encore hyperboréen d'un des rameaux mogolique simique. But. Mais. In our century, dans la littérature de notre siècle, on optera plus volontiers pour le terme générique et scientifiquement satisfaisant de Wildermann."*

Wildermann

Wildermann

Wildermann

Scientifiquement satisfaisant

Le dire, ne pas le dire

Cinq histrions

L'époque : nous sommes en temps de paix

L'espace : un plateau

L'action : Les Histrions présentent au public L'Histrion inconnu encore appelé L'Oiseau.

Gens, ô gentes gens qui habitez les temps de paix, par permission de MM et Mmes les notables, les veilleurs, les vigilants, les actionnaires, les conservateurs, les diversités sensibles... nous, histrions tout-terrain, tout-acabit, tout-talent

Gens, ô gentes gens qui habitez les temps de paix, de pardon et de tolérance, dans la rude concurrence, que dis-je, la concurrence généralisée, faut-il le dire ou faut-il ne pas le dire?, nous histrions tout-terrain, tout-acabit, tout-talent, nous qui faisons dans l'art du divertissement depuis un nombre incalculable, un nombre imaginaire de siècles, gens, ô gentes gens, nous les gens du SHOW TIME.

Pas comme ça.

Il faut dire : artistique. Divertissement artistique

Il faut dire : une petite unité de production de divertissement artistique

Il faut le dire : La concurrence nous laisse dans l'embarras

Faut-il le dire ou faut-il ne pas le dire?

Il faut dire : artistique

Nous tirons la langue, il faut le dire

Il ne faut pas le dire

Il faut dire : Gens, ô gentes gens qui habitez les temps de paix, de pardon, de tolérance, dans l'affrontement généralisé que provoque l'industrie du SHOW TIME, nous, Histrions tout-terrain, tout-acabit, tout-talent, nous qui faisons dans l'art du divertissement artistique depuis un nombre incalculable, un nombre imaginaire de siècles, gens ô gentes gens qui habitez les temps de paix et qui nous aimez, nous avons décidé, pour l'amour de vous ce soir, de faire dans la soie.

Dans l'histoire même.

La grande histoire du divertissement.

La grande, l'extraordinaire aventure du divertissement à travers les siècles.

C'est pourquoi nous, Histrions tout-terrain, tout-acabit, tout-talent, nous avons ressuscité devant vous ce soir le corps de l'Histrion inconnu, de son vrai nom, L'Oiseau. Il faut dire que nul spécimen ne fut plus que lui exposé

au rire. Et je ne parle pas du lancer de bananes, de tomates, d'œufs pourris et autres amuse-gueules, non, non, je parle des temps de divertissements plus virils.

Il faut dire que la peau de nul spécimen ne fut plus que la sienne exposée au couteau, à la balle, au feu, à la corde. Pour rire. Il n'a pas de couleur précise, pas d'origine précise, pas de sexe précis, pas de racines précises.

Plus d'une fois on a ri de le voir marcher caché, on a ri de le voir voler caché, on a ri de le voir ramper caché.

Ceux qui avaient plaisir à le traquer sortaient de partout, tous grades tous échelons mélangés, et même les sans grades. Et il faut dire que personne n'en mangeait, de L'Oiseau. La chasse était ouverte toute l'année et personne n'en mangeait. C'était pour rire. Il n'y avait pas famine. Il n'y avait ni manque ni pénurie de rien, sauf de rire.

Souvent L'oiseau faisait le mort. Souvent il renaissait sous un faux nom : Salvaje, sauvage, salvaticho, homme des bois, hyperboréen mongolique sismique, sorcière, wildermann.

Je m'appelle, je sais faire I

(Histrions tout-terrain, tout-talent et tout-acabit)

Cinq histrions

L'époque : nous sommes en temps de paix

Le lieu : un plateau

L'action : une parade avec démonstration de « talents »

Je m'appelle X, histrion tout-terrain, tout-acabit, tout-talent. Et je sais faire ça.

Je m'appelle Y histrion tout-terrain, tout-acabit, tout-talent. Et je sais faire ça.

Je m'appelle N histrion tout-terrain, tout-acabit, tout-talent. Et je sais faire ça.

Je m'appelle Z histrion tout-terrain, tout-acabit, tout-talent. Et je sais faire ça.

Gens, ô gentes gens qui habitez les temps de paix, L'oiseau voudrait vous remercier d'être venus nombreux au premier jour de sa performance intitulée : « La performance de l'artiste de l'extrême, d'après une histoire vraie et vraiment vécue par l'Oiseau dans une vie antérieure, aux temps des divertissements virils où l'on riait de le voir caché, de le voir traqué, de le voir enfin exposé. »

Ce spectacle vous est offert à partir de ce soir, gens, ô gentes gens. Nous avons reconstitué le dispositif à l'identique. Le dispositif est appelé Isolateur ou Liquidoir : un boyau transparent de cent quatre-vingts centimètres de diamètre et de cinq mètres de longueur. À l'intérieur, une chaise, un lit pour le sommeil de minuit

à six heures du matin, un seau pour les besoins, un bol pour l'eau tiède qui est la seule nourriture disponible.

Dans quelques instants, l'artiste de l'extrême va entrer dans le dispositif pour s'exposer à votre regard et à votre rire, intégralement nu, selon les normes qui régissaient à l'époque ce genre de divertissement, nourri d'eau tiède uniquement, chiant, pissant, vomissant et dormant sur place de minuit à six heures du matin, une épreuve de fatigue, une lente approche des rivages de la folie, ou de la mort.

Gens ô gentes gens, jusqu'où ira-t-il ?

Vous pouvez vous inscrire sur la liste des volontaires désireux de lancer contre le boyau transparent des tomates, bananes, compotes en tous genres, œufs, plats cuisinés afin de stimuler la volonté de l'artiste.

Vous pouvez vous inscrire sur la liste des volontaires désireux de se faire photographier à côté de l'Isolateur

Vous pouvez vous inscrire sur la liste des volontaires désireux de lui apporter ses rations d'eau tiède sous contrôle d'huissier, d'une autorité morale et/ou religieuses, d'une autorité scientifique et des représentants de toutes les sensibilités locales.

Veiller la paix I

Cinq histrions

L'époque : nous sommes en temps de paix

L'espace : Dehors (frontière, place publique, gare...)

L'action : où il est question des papiers d'identification de L'Oiseau, et autres tracasseries de personnes déplacées.

Qui a les papiers de l'Oiseau ?

Qui a les papiers de L'oiseau ?

La loi ne nous interdit pas de promener L'oiseau, en temps de paix, sur la place publique et dans les transports, les samedis, dimanche et jours fériés entre 18 et 22 heures, sauf dans la semaine du carnaval entre 12 heures et 18 heures....

Qui a les papiers de l'oiseau ? On a tous les papiers de L'oiseau ?

Nous sommes en temps de paix de pardon et de tolérance

Partons du principe que nous sommes en temps de paix.

Pourquoi ?

C'est une vérité statistique.

Je veux dire pourquoi « partons du principe. » Nous ne sommes pas en temps de paix ?

Un pourcentage largement au-dessus de cinquante pense que nous sommes en temps de paix.

Alors nous sommes en temps de paix. C'est le protocole.

C'est la réalité ?

C'est le protocole. Le protocole se méfie de la réalité. Alors partons du principe.

Alors, partons du principe

Alors, partons du principe

Alors, partons du principe

D'accord, nous sommes en temps de paix, mais l'Esprit public et la Sensibilité de l'époque, on ne sait jamais

Question radicale en temps de paix

D'où les papiers de l'Oiseau, on ne sait jamais. Là, partout, il y a l'Esprit public et la Sensibilité. On ne sait jamais qui ils sont. On ne sait jamais qui ils ne sont pas. On ne sait

jamais qui sont les amis, qui sont les veilleurs, qui sont les vigilants, qui sont les actionnaires, qui sont les conservateurs, qui sont les diversités sensibles...

On a les papiers de l'oiseau?

Le carnet d'identification et/ou de classification ?

Le carnet spécifique ?

La copie certifiée conforme au certificat de conformité ?

L'attestation de dénomination ?

Le brevet de tolérance ?

Sûr qu'on a tous les papiers de l'oiseau ?

Sûr qu'on ne sait jamais.

C'est une vérité statistique.

Légende de mannequin I : le corps de l'homme

Écoute, écoute, écoute, c'est la légende des mannequins. C'est le chant des êtres sans corps. C'est la voix des corps dispersés. C'est le chant qui dit :

Puisque son corps n'a pas été retrouvé

Il faut bien que tu ressuscites sa musique.

Écoute, écoute, écoute, c'est la légende des mannequins. C'est le chant des êtres sans corps. C'est le chant d'amour sans paroles. Il faut bien que tu ressuscites sa musique

L'homme qui parle prête ses mains comme on prête sa voix. Il dit qu'il est pianiste. Les partitions auxquelles il prête ses mains viennent pourtant d'un monde sans piano, d'un monde de barbelés, de froidure, de dysenterie, de coups de fouet, de maigreur. Les partitions auxquelles il prête ses mains ont été tracées au charbon. Sur soixante-dix rouleaux de papier toilette. Dans un monde sans papier ni crayon,

Puis il fut assassiné. Son corps fut dispersé par les balles. Ses cris furent dispersés par les rires des tueurs.

Entre le froid, l'obscurité et les barbelés, on ne retrouvera pas le corps de celui qui avait couverts soixante-dix rouleaux de papier-toilette de notes de musique.

Soixante ans plus tard, un homme parle et dit :

Son corps n'a pas été retrouvé, il faut bien que je ressuscite sa musique.

Un homme parle et dit prêter ses mains à l'esprit du mort. Il dit qu'il est pianiste. Il dit :

Regarde.

Tu entends ?...

Là, il se dépêche, il se dépêche. On voit les blancs entre les notes.

Là, il craint de ne pas finir, de ne pas avoir le temps.

Là, il est tendu. Là, on voit l'espace.

Écoute, écoute, écoute

C'est le chant des êtres sans corps.

Écoute, écoute, écoute, c'est la légende des mannequins : C'est la voix des corps dispersés que ni les armes ne blessent

ni le feu ne brûle

C'est la voix de celui qui a déposé le vieux corps.

Écoute, écoute, écoute, c'est le chant d'amour sans paroles.

Il faut bien que tu ressuscites sa musique.

Je m'appelle, je sais faire II

Cinq histrions

L'époque : nous sommes en temps de paix

L'espace : un plateau

L'action : parade avec démonstration de talents

Je m'appelle A, histrion tout-terrain, tout-acabit, tout-talent. Et je sais faire ça.

Je m'appelle O, histrion tout-terrain, tout-acabit, tout-talent. Et je sais faire ça.

Je m'appelle X, histrion tout-terrain, tout-acabit, tout-talent. Et je sais faire ça.

Je m'appelle P, histrion tout-terrain, tout-acabit, tout-talent. Et je sais faire ça.

Gens, ô gentes gens qui habitez les temps de paix, L'oiseau voudrait vous remercier d'être venus nombreux au premier jour de sa performance intitulée : « La performance de l'artiste de l'extrême, d'après une histoire vraie et vraiment vécue par l'Oiseau dans une vie antérieure, aux temps des divertissements virils où l'on riait de le voir caché, de le voir traqué, de le voir enfin exposé. »

Nous ne sommes qu'au premier jour. Jusqu'où ira-t-il ?

Au troisième jour, malgré sa bonne humeur, l'artiste pourrait se mettre à vomir

Au cinquième jour, vertiges.

Le septième jour est le premier jour de la décomposition des tissus corporels, l'artiste aura du mal à s'asseoir. Sa vue se brouille.

Le dixième jour, l'artiste tombera et se cognera souvent.

C'est au quatorzième et quinzième jour que l'artiste commencera à se dire : « Jamais je ne cesserai de croire en moi. »

Vous pouvez vous inscrire sur la liste des volontaires désireux de lancer contre le boyau transparent des tomates, bananes, compotes en tous genres, œufs, plats cuisinés afin de stimuler la volonté de l'artiste.

Vous pouvez vous inscrire sur la liste des volontaires désireux de se faire photographier avec leur famille à côté de l'Isolateur

Vous pouvez vous inscrire sur la liste des volontaires désireux de lui apporter ses rations d'eau tiède sous contrôle d'huissier, d'une autorité morale et/ou religieuses, d'une autorité scientifique et des représentants de toutes les sensibilités locales.

Veiller la paix II

Cinq histrions

L'époque : nous sommes en temps de paix

L'espace : Dehors (frontières, place publique, gare...)

L'action : où il est question de bâillon pour L'oiseau et d'autres tracasseries de personnes déplacées.

Qui a les papiers de l'Oiseau ?

Qui a les papiers de L'oiseau ?

La loi ne nous interdit pas de promener L'oiseau, en temps de paix, sur la place publique et dans les transports, les samedis, dimanche et jours fériés entre 18 et 22 heures, sauf dans la semaine du carnaval entre 12 heures et 18 heures...

Qui a les papiers de l'oiseau ? On a tous les papiers de L'oiseau ?

Nous sommes en temps de paix de pardon et de tolérance

Partons du principe que nous sommes en temps de paix.

Pourquoi ?

C'est une vérité statistique.

Je veux dire pourquoi « partons du principe. » Nous ne sommes pas en temps de paix ?

Un pourcentage largement au-dessus de cinquante pense que nous sommes en temps de paix.

Alors nous sommes en temps de paix. C'est le protocole.

C'est la réalité ?

C'est le protocole. Le protocole se méfie de la réalité. Alors partons du principe.

Alors, partons du principe.

Alors, partons du principe.

Alors, partons du principe.

D'accord, nous sommes en temps de paix, mais l'Esprit public et la Sensibilité de l'époque, on ne sait jamais.

Question radicale en temps de paix.

D'où le bâillon de L'oiseau, on ne sait jamais. Là, partout, il y a l'Esprit public et la Sensibilité. On ne sait jamais qui ils sont. On ne sait jamais qui ils ne sont pas. On ne sait jamais qui sont les amis, qui sont les veilleurs, qui sont les vigilants, qui sont les actionnaires, qui sont les conservateurs, qui sont les diversités sensibles... D'où le bâillon on ne sait jamais.

Il ne parle pas.

Il ne faut pas.

Il ne parle pas ou on n'entend pas ?

On dit qu'il ne parle pas.

Et s'il se mettait à chanter ? Nous sommes en temps de paix, de pardon et de tolérance, mais l'autre jour, un oiseau sans bâillon.

Et alors ?

Il s'est exposé à la peine d'infamie.

Exposé ?

L'oiseau s'est malencontreusement lâché. Il n'avait pas de bâillon, alors il s'est malencontreusement lâché.

Et qu'est-ce qu'il chantait ?

Il chantait dans la langue des hommes ce que les hommes, eux-mêmes, ne murmurent que dans la langue des oiseaux.

Murmures de bouche à oreille, puis

« N'oublie pas que Dieu n'est qu'un mot prononcé par un homme ».

On a le bâillon de L'oiseau ? Qui a le bâillon de L'oiseau ?

On a le bâillon de L'oiseau ? Qui a trouvé le bâillon de L'oiseau ? Qui a touché au bâillon de L'oiseau ? Qui a perdu le bâillon de L'oiseau ?

Légende de mannequin II : Le corps de l'oiseau

Où sur terre j'ai échoué ?

Où sur terre j'ai échoué ?

Tu parles ou on ne t'entend pas ?

Je sais ce que tu dis quand tu parles.

Tu dis : Où sur terre j'ai échoué ?

Je sais que déjà tes pas, de pays en pays,

Tes pas fuyant déjà comme ci, fuyant déjà comme ça, de bas-côté en bas-côté tes pas disaient déjà ça : Où sur terre j'ai échoué ?

On t'a vu marcher caché, on a ri. On t'a vu ramper caché, on a ri. On t'a vu voler caché. On a ri. Tu te retrouves dans la foule d'une ville. Louvoyer, louvoyer, je sais ça, cacher les ailes pour ne pas être reconnu, je sais ça.

Les lieux de la scène s'appellent les faces de la terre.

Et n'importe quel enfant peut surgir et crier de joie : « L'Oiseau, L'Oiseau. C'est moi qui l'ai reconnu. À moi la récompense. »

Et tout ce qui fait grotte, puits, égout, latrines devient abri.

Pourtant, personne n'en mangeait, de L'Oiseau.

C'était pour rire.

Au feu, tu fus exposé au feu

fus exposé à la balle

fus exposé au couteau

Pour rire.

Show time.

Un témoin dira : « Dans les flammes mourantes est entré, comme une flèche, un garçon de douze ans, puis est ressorti en riant, exhibant, triomphalement un os... Un autre s'est précipité à l'intérieur... Un autre... Un autre...

Un cri fort... Le crâne... Bon garçon, Johnny... Cinq dollars pour ça, Johnny... Nous allons le mettre sur la cheminée à la maison... Rien à faire, je vais le garder pour moi »

C'est ça, la vérité de l'histoire. On n'en mangeait pas, de l'oiseau. C'était pour rire.

Mais ta propre nature t'a heureusement gratifié de mille vies, c'est-à-dire de mille morts, C'est ça que tu dis quand tu parles : ma propre nature m'a heureusement gratifié de mille vies, c'est-à-dire de mille morts, sinon comment faire le mort avec tant de talent, sinon comment aurais-je traversé jusqu'aux champs des Gorgones comment aurais-je traversé les champs que le soleil ne visite que la lune ne visite comment aurais-je traversé.

Attention le rire des griffons.

Attention le rire des chiens de garde.

Attention le rire des sentinelles au bec acéré.

Comment serais-je arrivé ?

Où sur terre j'ai échoué ?

Dans les temps de paix ? Si c'est vrai, l'Oiseau voudrait vous remercier.

Chant : Histrionique

Cinq histrions

L'époque : Nous sommes en temps de paix

L'espace : un plateau

L'action : Danse de combat.

Un personnage

Ô gentes gens

Comment vous dire qui je suis

Un personnage

Ô gentes gens

Comment vous dire qui je suis

De pays en pays je fus exposé

De siècle en siècle je fus exposé

fus exposé au feu

fus exposé à la balle

fus exposé au couteau

à la corde je fus exposé

Quand la foule voulait des rires

Show time sur les marchés où je fus exposé

Sur la scène où je fus exposé

Show time dans les laboratoires où je fus exposé

Le savant avec le compas à calculé ma face

La foule avec le caillou a visé mon bec

Show time

Sous le ciel, plus d'une fois, on m'a vu pendu

Sur le toit du monde, plus d'une fois, on m'a vu pendu

Sur le bûcher, plus d'une fois, on m'a vu brûler

Car la foule voulait du rire
Show time
Un personnage
Ô gentes gens
Comment vous dire qui je suis
Ma nature m'a gratifié de mille vies, c'est-à-dire de mille morts
Histrion inconnu, je m'appelle L'oiseau et je sais faire le mort
On m'a vu apparaître
On m'a vu disparaître
On m'a vu apparaître
Car je suis
Je suis
Histrionique
Vibrionique
Vibraphonique
Hypersonique
Amphitrionique
Divatonique
Vibratonique
Pantomimique
Soude caustique
Vitriolique

Légende de mannequin III : Le corps du cheval

Écoute, écoute, écoute, c'est la légende des mannequins. C'est le chant des êtres sans corps. C'est la voix des corps dispersés. C'est le chant qui dit :

Puisque son corps n'a pas été retrouvé

Il faut bien que tu ressuscites sa musique.

Écoute, écoute, écoute, c'est la légende des mannequins. C'est le chant des êtres sans corps. C'est le chant d'amour sans paroles. C'est le chant qui dit :

Il faut bien que tu ressuscites sa musique.

Une histoire de cheval, de sa peau, de ses poils, de ses crins, de sa cavalcade, de son hennissement unique, du bruit de la terre quand elle répond à ses coups de sabots, ou plutôt répondait, puisque cette histoire est au passé, comme toutes les histoires.

En ces temps-ci, en ces temps-là, les animaux parlaient, où les arbres chantaient, où les cailloux riaient. Cette histoire est au passé, même si tout le monde sait qu'il arrive encore aujourd'hui que les animaux parlent, que les arbres chantent, que les cailloux rient.

Un instant pour écouter le cheval.

C'est une percussion des coups de sabots. C'est un galop dans le vent. C'est un hennissement unique, c'est un chant d'envol dans les nuages.

En ces temps-ci, en ces temps-là, un jeune homme était amoureux de la Dame de loin. Son amour lui inspira un chant d'amour sans paroles, qui disait des choses d'une telle fraîcheur que Dame de loin fit une réponse à son chant. Elle lui envoya un cheval. Était-ce un cheval ou était-ce... Faut-il le dire ou faut-il ne pas le dire?

Il faut imaginer. Il faut imaginer que, dans sa réponse, Dame de loin disait au garçon : Tant que tu voudras me voir, tu murmureras à l'oreille du cheval son nom secret que voici.

Faut-il le dire ou faut-il ne pas le dire?

Il faut imaginer.

Il faut imaginer que le jeune homme, toutes les nuits, lorsqu'il murmurait à l'oreille du cheval : « L'oiseau, L'oiseau », des ailes géantes lui venaient aux flancs, et il emmenait le jeune homme à travers les temps lointains et les espaces lointains jusqu'au royaume de Félicité où Dame de loin l'accueillait dans son amour. Puis il reprenait la route et rentrait chez lui avant le retour du jour. Écoute la percussion des coups de sabots. Écoute le galop dans le vent. Écoute le hennissement unique, c'est un chant d'envol dans les nuages. Et maintenant écoute le silence. Écoute le silence soudain pendant que le cheval et son cavalier rentrent à l'écurie avant le retour du jour, le silence pour ne pas éveiller La Suspicion et L'Envie, pour protéger ce prodige. Écoute le silence jusqu'au jour où le jeune homme découvrira dans l'écurie le cheval mort, les ailes au sol. Écoute ce que la joie ne peut plus dire.

Un jour, La Suspicion et L'Envie prirent la forme de L'Espion. Et l'Espion se cacha dans l'écurie, se confondit avec le foin, se confondit avec les murs, se confondit même avec l'oreille du cheval. Et lorsque le jeune homme arriva et murmura à l'oreille du cheval : « L'oiseau, L'oiseau », L'Espion l'entendit, le retint. Et le lendemain, alors que le jeune se reposait de sa nuit d'escapade, La Suspicion et L'Envie entrèrent dans l'écurie, prononcèrent à l'oreille du cheval : « L'oiseau, L'oiseau »

Et alors qu'il s'apprêtait à galoper dans les airs, il reçut un grand coup dans toute son envergure, et les ailes lâchèrent d'abord, puis le sang, puis les ligaments, et le cheval mourut. La Suspicion et L'Envie appellent La Cruauté. Entre la Cruauté. Sous la forme d'un rire énorme, et le rire secoua La Suspicion, secoua L'Envie, fit trembler les murs de l'écurie, fit trembler le foin, fit trembler le sol où reposait le lit, fit trembler le lit où reposait le jeune homme, fit trembler le jeune homme dans ses rêves, fit trembler le mondes des rêves. Le jeune homme se réveilla, courut à l'écurie, traversa le rire et découvrit la désolation.

Le jeune homme appela sur lui La Mort et La Mort lui répondit depuis le corps inanimé du cheval, La Mort parla et dit :

À la queue du cheval, tu retireras vingt-quatre crins que tu tresseras en forme de cordes, quatre en tout

Sur une caisse de bois tu tendras un reste de la peau

À la patte, tu prélèveras un os que tu grefferas à la caisse comme le manche d'un outil

L'os, tu le sculpteras à son extrémité et lui donneras forme d'une tête d'oiseau.

Puis les cordes tu accrocheras d'une extrémité à l'autre de l'assemblage.

Un instant pour écouter le cheval, l'histoire d'un cheval dont l'âme est un son. Et le son est un chant. Et dans ce chant revient à coup sûr la percussion des coups de sabots, le galop sur terre et dans les airs.

Et dans ce chant revient sans faillir le hennissement unique, le chant d'envol sur les nuages.

C'est un chant d'amour sans paroles. C'est la légende des mannequins. C'est le chant des êtres sans corps, c'est la

voix des corps dispersés. C'est le chant qui dit :

Puisque son corps n'a pas été retrouvé

Il faut bien que tu ressuscites sa musique.

Final

Cinq histrions.

L'époque : Nous sommes en temps de paix. L'espace : un plateau

Gens, ô gentes gens qui habitez les temps de paix, par permission de MM et Mmes les notables, les veilleurs, les vigilants, les actionnaires, les conservateurs, les diversités sensibles... nous, histrions tout-terrain, tout-acabit,

tout-talent nous qui faisons dans l'art du divertissement artistique depuis un nombre incalculable, un nombre imaginaire de siècles, gens ô gentes gens qui habitez les temps de paix et qui nous aimez, nous sommes heureux d'avoir ressuscité sous vos yeux ce soir le corps de L'Histrion inconnu, encore appelé L'oiseau.

Le corps échappé à la honte, au couteau, à la balle, au feu, à la corde. À mille morts pour rire. Il s'appelle L'oiseau. Il n'a pas de couleur précise, pas d'origine précise, pas de sexe précis, pas de racines précises. Sa nature l'a gratifié de mille vies, c'est-à-dire de mille morts, sinon comment aurait-il pu traverser les siècles jusqu'à nous, jusqu'aux temps de paix, de pardon et de tolérance?

Gens, ô gentes gens, esprit public, veilleurs, vigilants, actionnaires, conservateurs, diversités sensibles...

Ce sont des enfants

Des enfants ? Où ça, des enfants ?

Ce sont des enfants.

Bonjour, les enfants. Tu vois ?

Bonjour les enfants... Ah, oui... Bienvenue au monde.

L'Oiseau : Faut-il le dire ou faut-il ne pas le dire ?

Qui a le bâillon de l'oiseau ?

L'Oiseau : Faut-il le dire ou faut-il ne pas le dire ?

Pas comme ça

Qui a le bâillon de l'oiseau ?

Il ne faut pas

L'Oiseau : Il faut alerter les enfants.

Pas comme ça

L'Oiseau : Bonjour, les enfants. Bienvenue au monde. Avant, avant, en ces temps-ci, en ces temps-là où les animaux parlaient, où les arbres chantaient, où les cailloux riaient, au théâtre, nos morts se levaient à la fin pour saluer le public.

Qui a le bâillon de L'Oiseau ?

L'Oiseau : Pardon, les enfants pour l'incapacité momentanée de respecter la tradition, mais nos morts ne sont pas bien morts.

Qui a le bâillon de l'Oiseau ?

L'Oiseau : Écoutez et répétez.

Pas comme ça

L'Oiseau : Nos Dieux sont morts

Nos prophètes sont désolés

N'oublie pas que Dieu n'est qu'un mot prononcé par un homme.

Il ne faut pas

Qui a

L'Oiseau : Nos héros sont vieux

Nos poètes sont fatigués

Nos arts sont ménagers

Et nos morts ne sont pas bien morts.

Pas comme ça

(Les histrions démontent la tête et l'emballe. Les bras continuent de parler.)

Les bras : Mais nos morts ne sont pas bien morts

(Les histrions démontent les bras et les emballent. Les jambes continuent de parler)

Les jambes : Mais nos morts ne sont pas bien morts

(Les histrions démontent les jambes et les emballent. L'oiseau est dévitalisé. Ils emballent le tronc.)

Il s'est malencontreusement lâché.

Il faut le mettre à l'abri
Là, en face, on ne sait jamais, un veilleur, un vigilant, un actionnaire...
Il faut le mettre à l'abri
Un actionnaire pourrait en appeler à l'indignation
Un citoyen sensible pourrait avoir envie de lui tirer dessus et d'exposer sa peau.
Un juge pourrait le condamner à s'exposer à la science.
Un savant pourrait se porter volontaire pour lui palper les organes.
L'Organisation pourrait suspendre son certificat de tolérance.
Son carnet spécifique.
Son attestation de dénomination.
Il faut le mettre à l'abri
Il faut se faire oublier
Mais ce sont des enfants
On ne sait jamais
Il faut le mettre à l'abri
Il faut se faire oublier
Ils s'emparent chacun d'un fragment emballé du mannequin.
C'est l'histoire de cinq histrions qui se retrouvent dans une cellule
C'est bon, on la connaît
On n'est pas dans une cellule
Et on peut se faire volontairement oublier. On a de la chance
Où vas-tu te faire oublier?
À l'est. On dit là-bas que tout s'accélère. Des foules viennent de partout. Pas compliqué de trouver une foule pour se faire oublier.
Et toi où vas-tu te faire oublier ?
Dans le cinéma peut-être. Enfant déjà, je voulais faire dans le cinéma. Et toi ? Où comptes-tu te faire oublier ?
Partout. Partout où il y a un ciel, des corps célestes, des saisons avec toutes leurs lumières, les océans et les nuages, on ne peut pas m'exiler.
Et toi, où vas-tu te faire oublier ?
Et toi, où vas-tu te faire oublier ?
Et toi ?
Et toi ?
Ils s'en vont. Chacun dans sa direction, chacun avec une part du mannequin.
À la prochaine saison.
À la prochaine résurrection
À la prochaine résurrection
À la prochaine résurrection

Final

Cinq histrions.

L'époque : Nous sommes en temps de paix.

L'espace : un plateau

Un histrion : Bonsoir. Au théâtre, les morts ont toujours la politesse de se lever pour saluer le public à la fin.

Il n'a pas de couleur précise, pas d'origine précise, pas de sexe précis, pas de racines précises.

Il s'appelle

L'oiseau et il sait faire le mort.

Entre L'Oiseau porté en triomphe

L'Oiseau : Bonjour, les enfants.

Nos Dieux sont morts

Nos prophètes sont désolés

Au théâtre, les morts se lèvent pour saluer le public. Pardon, les enfants, pour l'incapacité momentanée de

respecter la tradition mais

Nos poètes sont fatigués

(Chute de L'oiseau dévitalisé)

Les histrions : Il s'est malencontreusement lâché.

Les histrions démontent le mannequin dévitalisé

Un histrion : Il faut le mettre à l'abri

Un histrion : Il faut le mettre à l'abri

Un histrion : Un actionnaire pourrait

Un histrion : Un citoyen sensible pourrait

Un histrion : en appeler à l'indignation ?

Un histrion : avoir envie de lui tirer dessus et d'exposer sa peau ?

Un histrion : L'Organisation pourrait suspendre son certificat de tolérance ?

Un histrion : Il faut se faire oublier

Un histrion : Il faut se faire oublier

Ils s'en vont. Chacun dans sa direction, chacun avec une pièce détachée du mannequin

À la prochaine saison.

À la prochaine résurrection

À la prochaine résurrection

Au loin

Où vas-tu te faire oublier ?

Et toi ?

2.4. La Conférence des chiens (2015)

Kossi Efoui

(théâtre)

Première partie

Tableau I

Entrent les conteurs. Ils portent des masques de chien.

Les chiens : Salutations à vous tous, amis, frères, sœurs, animaux à plumes, animaux à poils, animaux à carapaces, animaux qui volent, animaux qui rampent, animaux qui marchent, animaux qui bondissent, salutations à toi, La Lionne, salutations, Tante Panthère, salutations au marabout, encore appelé Oiseau de Science, le plus savant de nous tous, salutations au rhinocéros, salutations aux loups, salutations aux ouistiti, à la grande multitude des insectes, salutations aux arbres qui nous protègent du soleil, salutations au soleil, salutations aux lutins, aux gnomes, aux farfadets, aux elfes, aux fées qui sont cachés dans les arbres, qui sont les témoins invisibles de notre assemblée.

Vous connaissez la nouvelle : Nous, les chiens, nous avons fui la Cité des hommes. C'est la guerre dans la Cité des hommes.

Alors, nous voici de retour dans la forêt, cette forêt que notre ancêtre avait quittée il y a dix mille ans pour se rapprocher des hommes.

Voici l'histoire, vous la connaissez :

Autrefois, le chien n'existait pas encore. Autrefois, les chiens étaient des loups gris. Ils vivaient en meute, creusaient des tanières à proximité des cours d'eau pour protéger leurs petits. Pendant longtemps, les hommes avaient pourchassé le loup gris. Et s'il n'a pas complètement disparu, c'est grâce à son intelligence. C'est grâce à son audace.

Un jour, l'ancêtre des chiens, le loup gris, s'éloigna de la vie en meute et, courageusement, se mit en route jusqu'à la limite des campements de l'homme, vers les dépotoirs où l'homme marquait son territoire avec les odeurs de ses ordures.

Il y trouvait à manger. Parfois, quelqu'un l'apercevait, prenait peur et se mettait à crier Au loup, au loup, ameutait le monde entier comme s'il y avait le feu. Mais le loup gris, notre ancêtre, avait inventé mille tours, mille camouflages, mille déguisements pour échapper à la terreur des hommes que la peur rendait furieux.

Un jour, un enfant vint au dépotoir. Et comme il était distrait, il jeta son ballon avec les déchets. Il se mit à le chercher partout dans le tas d'ordure, ne le trouva pas. Et alors qu'il commençait à se décourager, il vit un animal qui le regardait. Il vit le ballon qu'il tenait entre les dents. L'enfant recula. Le loup déposa le ballon et recula. L'enfant prit le ballon et ne bougea pas. Et comme le loup ne sentait pas sur lui l'odeur de la peur, il ne s'enfuyait pas. Et l'enfant ne s'enfuyait pas. Alors l'enfant lança le ballon. Le loup courut, l'attrapa, le ramena, le posa, recula. L'enfant prit le ballon, à nouveau le lança et le jeu commença, et le jeu continua.

Les gens du campement, ne voyant revenir l'enfant, allèrent à sa rencontre, et lorsqu'ils arrivèrent, ils furent impressionnés par le spectacle : l'enfant et l'animal étaient si proches, si proches que la main de l'enfant attrapait le ballon directement entre les crocs du loup. Et l'enfant riait à pleine dents. Petit à petit, la peur les quitta. Et pour la première fois, au lieu de lancer des cailloux, ils lancèrent des ballons. Et le loup joua avec tout le monde.

Les loups ne sont pas tous parfaits, peut-être, mais ils ne sont pas tous pareils. Et ce loup joueur qui n'était pas pareil aux autres, ils l'adoptèrent et le nommèrent « Chien ». Ce fut le

premier mot que notre ancêtre comprit dans la langue des hommes. Il leur répondit dans la langue de la caresse.

Nous, les chiens, quand les hommes nous parlent, nous répondons dans la langue de la caresse. C'est la première langue qu'ils ont connu dans le ventre de la mère, et ils s'en souviennent.

Il faut dire que les hommes ne sont pas tous parfaits.

Oh non

Il faut dire que la parole des hommes n'est pas toujours parfaite

Oh non

Par exemple, l'homme dit à longueur de journée : « Le chien est le meilleur ami de l'homme », mais quand tout est difficile :

« Quelle vie de chien! Quelle chienne de vie », quand le temps est très mauvais « quel temps de chien! Quel froid de chien »

Celui qui fait un travail pénible dit : « Quel métier de chien »

Celui qui est souvent fâché, on dit de lui : « quel caractère de chien » quand on insulte quelqu'un, on dit : « Espèce de chien, tu n'es qu'un chien »

Mais il ne faut pas oublier que les hommes disent toujours :

« Le chien est le meilleur ami de l'homme »

Les chiens : Eh oui, les hommes ne sont pas tous parfaits, mais il ne faut pas oublier qu'ils ne sont pas tous pareils.

Vous voulez savoir ce qui s'est passé dans la Cité des hommes ? Nous allons vous raconter.

Tableau II

Entrent les conteurs. Ils installent le castelet. Le castelet s'enfuit. Ils le rattrapent, le réinstallent. Le castelet s'enfuit. Ils lui courent après. Le castelet fait le tour de la scène. Ils le cernent. Le castelet les avale l'un après l'autre, avance, s'immobilise, les recrache. Les conteurs tentent d'installer les éléments d'un paysage de ville : circuit routier, lampadaires, feux de signalisation, petites voitures, poteaux indicateurs... le castelet tremble et tout s'effondre. On recommence : des immeubles, une tour, un monument, les arbres d'un parc... le castelet tremble et tout s'effondre. On recommence. Le tremblement à nouveau. À nouveau l'effondrement. On abandonne. Regard sur le chaos.

Les conteurs :

Au commencement de cette histoire, tout tremble

tout craque

tout tombe

tout est emmêlé

La guerre est arrivée dans la cité des hommes

On entend des ooh et des aaah et des cris et des cra

parce qu'on n'a plus de mots

parce que dans la langue des hommes

les mots craquent aussi

les mots tremblent aussi

les mots explosent aussi

On n'a plus de mots pour dire : zigzags de l'éclair, flammes, fumée

fumée jusqu'au soleil

soleil invisible

Silence soudain dans la Cité des hommes

On entend des aboiements de chiens

(impérieux) Grand silence dans la Cité des hommes!

Les aboiements continuent

Silence!

Les aboiements continuent, se rapprochent

Silence. Couché. Couché. Silence.

Les aboiements continuent, se rapprochent. Les conteurs se cachent. Entrent les chiens

Premier chien :

Nous avons fait une longue route

Deuxième chien :

Nous avons fait une longue route sous le ciel enfumé

Troisième chien :

Nous avons marché longtemps sous le ciel sans soleil

Premier chien :

Mais notre flair ne nous a pas lâchés

Deuxième chien :

Heureusement que notre flair ne nous a pas lâchés

Troisième chien :

Sinon comment aurions-nous traversé la fumée ?

Deuxième chien :

Comment aurions-nous traversé l'obscurité ?

Premier chien :

Comment aurions-nous traversé la nuit noire qui nous a poussés jusqu'ici ?

Troisième chien :

Poussés jusqu'à cette clairière, dans ce grand cercle où nous vous avons rassemblés.

Premier chien :

Mais reprenons

Deuxième chien :

Donc, nous traversons la fumée

Troisième chien :

Nous respirons des odeurs que nous n'avons jamais senties auparavant

Premier chien :

Soudain, une odeur familière

Deuxième chien :

l'odeur des langes

Troisième chien :

l'odeur de berceau

Premier chien :

l'odeur de bébé

Deuxième chien :

huit mois

Troisième chien :

douze mois

Deuxième chien :

douze et demi

Troisième chien :

huit, neuf, neuf-dix

Deuxième chien :

dix – douze

Troisième chien :

douze et demi

Premier chien :

Nous nous sommes relayés pour le transporter jusqu'ici.

Troisième chien :

Jusqu'à cette clairière, dans ce grand cercle où nous vous avons rassemblés.

Premier chien :

amis, frères, sœurs, animaux à plumes, animaux à poils, animaux à carapaces, animaux qui volent, animaux qui rampent, animaux qui marchent, animaux qui bondissent... le voici.

Entre un à enfant à quatre pattes. Applaudissements, croassements, coassements, ululements, caquètements, jacassements, aboiements, etc.

L'oiseau de science :

De tous les êtres vivants le plus faible, c'est l'homme. Le petit de la lionne a des crocs et des griffe, le petit de l'aigle a un bec d'aigle, le petit du serpent a du venin, le petit de la coccinelle a une carapace, le petit de l'homme n'a rien pour le protéger.

Il a un cerveau comme nous tous, et c'est tout brouillé, tout brouillé pour le moment.

Que tout le monde s'en occupe, à tour de rôle, et lui apprenne ce qu'il sait faire. Après tout, il a un cerveau comme nous tous. On en fera un homme. Nous, animaux, ne sommes-nous pas les ancêtres des hommes? On saura y faire. Comment allons-nous l'appeler ?

Les chiens :

A

L'oiseau de science :

A ?

D'autres voix :

A ? A ? A ?

Les chiens :

A. Quand nous l'avons trouvé, il faisait A, A, A. C'est comme ça qu'il s'est présenté.

L'oiseau de science :

A

Le son A est repris et vocalisé par les animaux avec les « accents » du croassement, du coassement, de l'ululement, du caquètement, du jacassement, du roucoulement, de l'aboiement, etc. L'ensemble donne un paysage sonore festoyant amplifié par l'écho.

Tableau III

Le laboratoire de L'oiseau de science

A est à quatre pattes dans le berceau. L'oiseau de science l'observe. Il observe L'oiseau de science. L'oiseau de science le berce.

L'oiseau de science :

L'histoire raconte qu'il était une fois deux frères jumeaux furent abandonnés sur un fleuve, dans un berceau. Le berceau dériva, dériva, dériva au gré du courant jusqu'au jour où il fut arrêté par un banc de sable.

Une louve qui passait par là les recueillit, les éleva. L'histoire raconte qu'elle leur donna de son propre lait. Ils devinrent grands, forts et courageux. Et ils fondèrent la ville de Rome.

Aristote, un homme de science que je connais par cœur, raconte qu'il était une fois, un dauphin sauva un enfant de la noyade en le transportant sur son dos depuis le large jusqu'à la côte.

Je connais une histoire qu'un poney de mes amis m'a racontée...

Un temps. Il s'arrête de bercer A. Il l'observe

Il écoute sans entendre. Il voit sans voir. Il ne sait pas encore distinguer les bruits qui annoncent le danger. Il ne fait pas encore la différence entre les signes de l'hiver et les signes du printemps, il ne sait pas encore distinguer le lever du soleil du coucher du soleil. Il ne connaît pas l'astronomie. Il ne connaît pas encore l'art des nombres : les mathématiques. Il ne sait pas encore distinguer le présent du passé du futur, ni le futur du passé du présent, ni le passé du présent du futur, ni le futur du passé du présent, ni le présent du passé composé. Il a tout pour connaître.

À A

Maintenant, au travail. D'abord, je prescris l'exercice de la marche

Il attrape A et le met debout. A s'échappe. Il le rattrape et le remet debout. Il explique

Pour commencer, double-appui : ça veut dire les deux pieds au sol. Les deux pieds au sol.

La jambe se redresse en prenant appui sur le sol et donne son élan. On recommence. La jambe se redresse en prenant appui sur le sol et donne son élan. La jambe arrière s'élève et quitte le sol, oscille autour de la hanche, se pose et freine. On recommence. Double-appui. Double-appui, ça veut dire les deux pieds au sol. La première jambe supporte le poids du corps pendant que l'autre jambe donne son élan, oscille, se pose et freine et double-appui... ça veut dire

A se débarrasse de lui, se laisse tomber et roule au sol. L'oiseau de science l'observe

L'oiseau de science :

Je crois que nous aurons besoin de l'intelligence du Grand singe. Qu'on fasse entrer le Grand singe, l'animal qui a donné aux hommes la marche verticale.

Entre le Grand singe, un peu intimidé, un peu mal réveillé.

Dis, Grand singe, marche un peu pour voir

Le Grand singe marche vaguement

Et maintenant, Grand singe, explique-nous comment tu fais

Le Grand singe :

Ben... Ben... *il se gratte la tête...* c'est que... Je ne peux pas expliquer.

L'oiseau de science :

Voilà qui est bien bizarre.

Le Grand singe :

Parce que... pour expliquer, il faut que j'y pense, et quand j'y pense, ça marche plus.

L'oiseau de science :

Voilà qui est bien bizarre.

Le Grand singe :

C'est parce que... je marche... naturellement. Je m'explique pas.

L'oiseau de science :

Tu peux lui montrer « naturellement » ?

Le Grand singe s'approche de A. Marche swinguée

Le Grand singe (chantant) :

Mon pied gauche est jaloux de mon pied droit

Quand l'un s'avance

L'autre veut le dépasser

Et moi, pauvre imbécile, je marche

Je marche

Je marche

Je marche

La marche dansée amuse A. Il s'accroche au Grand singe qui continue

Mon pied gauche est jaloux de mon pied droit

Quand l'un s'avance
L'autre veut le dépasser
Et moi, pauvre imbécile, je marche
Je marche
Je marche
Je marche
Ils sortent. L'oiseau de science se gratte la tête.

Deuxième partie

Tableau IV

Entre le castelet sur une musique de gros tambour, gong, castagnettes, cymbale, sifflet, trompette, trombone, basson et aboiements. Le castelet est seul en scène. Les conteurs sont invisibles. Le castelet parcourt l'espace dans différentes directions en marquant des temps d'arrêt pendant lesquels la musique s'arrête. Les voix des conteurs se font entendre

Les conteurs :

L'oiseau de science demande la parole. L'oiseau de science demande vos oreilles. L'oiseau de science demande l'oreille de vous tous animaux à plumes, animaux à poils, animaux à carapaces, animaux qui volent, animaux qui rampent, animaux qui marchent, animaux qui bondissent, L'oiseau marabout, encore appelé Oiseau de Science, le plus savant de nous tous, demande vos oreilles, salutations au rhinocéros, salutations au loup, salutations au ouistiti, à la grande multitude des insectes, salutations aux arbres qui nous protègent du soleil, salutations au soleil, salutations aux lutins, aux gnomes, aux farfadets, aux elfes, aux fées qui sont cachés dans les arbres, qui sont les témoins invisibles, L'oiseau marabout, encore appelé Oiseau de Science, demande vos oreilles

Le castelet s'arrête définitivement. Les conteurs apparaissent. Ils installent majestueusement L'oiseau de science.

L'oiseau de science :

Les guerres chez les hommes durent parfois très longtemps. Depuis que cette guerre a commencé, beaucoup d'animaux sont rentrés de la Cité des hommes. Échappés d'un cirque : un éléphant et une lionne. Échappés d'un zoo : un guépard, un léopard, un girafe, un rhinocéros, un hippopotame, un panda, une autruche, un zèbre, une panthère, et ça continue.

La guerre chez les hommes dure parfois le temps d'un feu de paille, parfois elle dure le temps d'un feu de brousse, parfois elle dure le temps d'un incendie de forêt, parfois elle s'éteint comme un feu de paille et se rallume comme un incendie de mille forêts.

Cette guerre dans la Cité des hommes, on ne compte plus le temps qu'elle dure. Et l'enfant a grandi, vertical comme les hommes,

On lui a donné du lait et des jeux

On lui a donné des fruits et des jeux

Le lamantin lui a donné la nage

L'autruche lui a donné la course

les oiseaux chanteurs ont été ses maîtres de chant

Le grand singe qui lui a donné la marche lui a donné aussi la danse

L'enfant a grandi, vertical comme les hommes

Il n'y a pas longtemps, nous avons envoyé le milan noir, oiseau explorateur, vers la Cité des hommes pour voir si la guerre est finie, si la fumée s'est dissipée, si le soleil est revenu, si les chiens peuvent retourner avec le grand enfant dans la nouvelle Cité des hommes. Nous avons dit au milan noir :

Le temps passe.

Toi qui connais le ciel, va voir par-dessus les hommes si la guerre dure encore.

Il est revenu. Il nous a dit ce que ses yeux ont vu. Qu'il le répète dans nos oreilles.
Un des conteurs enlève son chapeau, montre le fond au public, l'agite, passe la main par-dessus. Un milan s'en échappe

Le milan noir :

Chant

Grande est la nuit sur la Cité des hommes
Longue est la nuit
De la terre jusqu'au ciel
Vaste est la nuit
Pour un peu lumière il faut voler au plus près des étoiles
Il sort

L'oiseau de science :

Le temps passe. La guerre s'éteint et se rallume, s'éteint et se rallume. Nous avons dit à l'étourneau sansonnet :
Toi, oiseau de haut vol, va voir par-dessus les hommes si la guerre dure encore.
Il est revenu. Et ce qu'il nous a dit, qu'il le répète devant nous tous.
Un des conteurs ferme les poings et les rouvre plusieurs fois. Apparaît dans sa main un petit oiseau sautillant

L'étourneau sansonnet :

kè-sk-sè-ksa
kè-sk-sè-ksa
Qu'est-ce que c'est que ça dans le ciel au-dessus des hommes
Grande confusion est la nuit
Pour un peu lumière il faut voler au plus près des étoiles
Et depuis cette hauteur qu'est-ce que mes yeux ont vu?
Les nuages n'ont plus de bleu ni de rouge ni de blanc, ni d'orange
kè-sk-sè-ksa
kè-sk-sè-ksa
Ce que mes yeux ont vu
Il sort

L'oiseau de science :

Le temps passe. La guerre s'éteint et se rallume, s'éteint et se rallume. Nous avons dit au pigeon :
Toi qui, autrefois, a su faire ton nid au sommet des grands édifices construits par l'homme, va voir si la guerre est finie.
Il y a longtemps, trop longtemps que le pigeon nous a quittés. L'enfant grandit, vertical comme les hommes. Et nous n'avons pas de nouvelles.
Qu'est-ce que cela signifie? Cela signifie que les hommes ont à nouveau reconstruit de grands édifices, que le pigeon a fait son nid. Cela signifie que les hommes ont à nouveau semé du grain, fait du pain, que les touristes jettent à nouveau des miettes de pain au pigeon pour le photographe. Cela signifie que nous ne reverrons pas le pigeon de sitôt. Cela signifie qu'il est temps que notre homme rentre chez lui.
Mais nous allons faire une dernière veillée pour attendre le pigeon. S'il ne revient pas avant demain, je partirai avec notre homme et les chiens. Nous marcherons jusqu'à la mer.
Que la veillée commence. Que chantent les chanteurs. Que dansent les danseurs. Que content les conteurs. Que virevoltent les acrobates. Que...

Un des conteurs murmure quelque chose à l'oreille de L'oiseau de science.

L'oiseau de science :

Le chien berger demande la parole. Je crois le chien berger veut nous raconter une histoire qui lui est arrivé à l'époque où il comptait les moutons.

Entre le chien berger

Le chien berger :

Je vais vous raconter une histoire qui m'est arrivé à l'époque où je comptais les moutons.

Autrefois, quand j'étais chien berger, je comptais les moutons 1, 2, 3 moutons par ici, 1, 2, 3 moutons par-là, le berger s'appelait Mendoza, 3, 2, 3 moutons par ici, le propriétaire s'appelait Alcazar Tapioca de Uruguay, seigneur des moutons, 3, 3, 3 moutons par-là, 1, 2... 2, 2... 2 ? Vous avez vu ?... Qui a vu ?...

Il appelle

Troooooaaa

Troooooaaa

Troooooaaaaaaaa

Le propriétaire surgit

Le propriétaire : Quel brouhaha? Quel tintamarre à faire tourner le lait des brebis, nom d'un chien galeux ?

Le berger surgit

Le berger : Patron, chef, grand seigneur des moutons...

Le propriétaire : Quoi-quoi-quoi ?

Le berger : Un malheur, chef.

Le propriétaire : Où-quand-comment-pourquoi-qui-quoi ?

Le berger : On me signale la disparition d'un mouton.

Le chien : Troooooaaa

Le propriétaire : Encore ? Pourquoi-où-quand-comment-quoi-qui ?

Le berger : Le loup, chef.

Le propriétaire : Comment-quoi-qui ?

Le berger : Le loup, chef.

Le propriétaire : Encore ?

Le berger : Le loup, chef.

Le propriétaire : Ça suffit.

Le berger : Cette plaie... cette horreur... cette catastrophe...

Le loup (*apparaît, invisible des protagonistes, à part*) : Ben quoi ? Quoi que j'ai fait à eux ? Rien fait, moi. *Il disparaît*

Le chien : Troooooaaa.

Le propriétaire : Ça suffit. Jette-lui un os pour le faire taire. C'est la troisième fois que ça arrive. Et ton chien, à quoi il sert ton chien ?

Le berger : Je vais le corriger, chef.

Le propriétaire : À coups de bâtons.

Le berger : À grands coups de bâtons. Une branlée de coups, chef. Devant témoin.

Il frappe le chien

Le chien : Là, quand même, je me suis dit : mon chien, il faut faire quelque chose. Il faut bien faire ton travail. Il faut mieux faire ton travail. Il faut encore mieux faire ton travail. J'ouvrais l'œil. Je ne dormais plus, j'ouvrais l'œil. Grand comme ça, plus grand, encore plus grand et je comptais 1, 2, 3 moutons par ici, 1, 2, 3 moutons par-là, 3, 2, 3 moutons par ici, 3, 3, 3 moutons par-là, 1, 2... 2, 2... 2...

Entre le berger a pas de loup suivi d'autres bergers. Ils se saisissent d'un mouton et le mangent.

Le chien : Vous avez vu ?... Qui a vu ?...

Voix du berger au loin : Patron, chef, grand seigneur des moutons...

Voix du propriétaire au loin : Encore ?

Le chien : Voilà comment j'ai compris que dans cette histoire le loup n'a jamais existé.

Le loup (*apparaît, invisible des protagonistes, à part*) : Rien fait, moi, à eux. *Il disparaît*

Troisième partie

Tableau V

Entre le grand singe avec A. Entrent les chiens avec L'oiseau de science

L'oiseau de science :

Il est temps de partir. Le jour s'est levé.

Ils s'en vont. Musique de gros tambour, gong, castagnettes, cymbale, sifflet, trompette, trombone, basson et aboiements... les chiens ouvrent le chemin, suivis par L'oiseau de science. Le grand singe et le jeune enfant ferment la marche chantant et en dansant

Chant

La beauté devant moi fasse que je marche
la beauté derrière moi fasse que je marche
la beauté au-dessus de ma tête fasse que je marche
la beauté sous la plante de mes pieds fasse que je marche
La beauté tout autour de moi
Fasse que je marche

L'oiseau de science :

à A

Je vous accompagne jusqu'à la mer. En chemin, je t'apprendrai quelque chose dont tu auras besoin. Cela s'appelle des « signes ». Des signes qui te serviront à retenir tout ce qui s'est passé. Qui t'aideront à ne pas oublier comment tu es devenu un homme.

Tableau VI

Entrent les conteurs. Sans castelet

Les conteurs :

Que veut dire L'oiseau de science ?

Des signes qui serviront à ne pas oublier ?

Quels sont ces mystérieux signes dont parle L'oiseau de science ?

Nous allons vous raconter comment ces signes sont venus au monde.

Un jour, un chasseur sortit en forêt, marcha toute la journée, se rendit au bord de la rivière où d'habitude il trouvait toutes sortes de gibier à chasser : des antilopes, des biches, des impalas, des

Mais ce jour-là, catastrophe.

- Ah quelle catastrophe ! Quelle catastrophe, se lamentait-il.

Pas une antilope, pas une biche, pas un impala, pas un rat, pas un oiseau. Ou justement, voilà qu'arrive un oiseau au moment même où, désespéré, le chasseur se préparait à rentrer chez lui. L'oiseau se posa sur un banc de sable. Le chasseur banda son arc, visa l'oiseau, mais

avant qu'il eut le temps de lâcher la flèche, l'oiseau se mit à danser. Le chasseur, ébloui s'oublia. S'oublia dans la danse, s'oublia dans le chant de l'oiseau, dans ses battements d'ailes qui crépitaient comme le son d'un tambourin, s'oublia dans un grand frisson de joie, oublia de lâcher la flèche. L'oiseau s'envola et disparut. Le chasseur rentra chez lui et entra dans son lit.

Mais où est parti le sommeil ?

Il ne venait pas

Le chasseur le chercha – où le trouver? - l'appela de tous les noms, le traita de tous les noms, le chercha jusqu'au moment où il comprit que ce n'était pas le sommeil qu'il avait perdu

Ce qu'il avait perdu, c'était le frisson de joie

Le frisson de joie dans lequel il s'était oublié quand il avait vu l'oiseau danser

il se leva, marcha toute la nuit jusqu'à la rivière. Le soleil se levait sur les empreintes laissées par l'oiseau. Il se mit à les suivre des yeux, s'oublia dans la contemplation de ces traces, et un grand frisson de joie l'envahit, et dans cette joie il vit les images de la danse de l'oiseau.

Il se réveilla. Le soleil allait se coucher. Il se dépêcha. Il coupa une feuille de bananier, prit une brindille

Avec la brindille, il reproduisit sur la feuille de bananier, à la lumière du soleil couchant, les traces dessinées sur le banc de sable.

Et à chaque fois que ses yeux se posaient sur la feuille de bananier, sur le mouvement des traces, les images de la danse étaient devant ses yeux, et il retrouvait la joie.

Il comprit qu'avec ces signes, on pouvait fixer tout ce qu'on a vécu, et on pouvait ramener les images des choses disparues.

Le signe de la patte d'oiseau deviendra plus tard la lettre E de l'alphabet plus tard, les hommes récolteront d'autres signes pour compléter le grand catalogue qu'on appelle l'alphabet, pour transformer les choses de la vie en histoires et ramener au présent les images des choses disparues.

Et maintenant allons retrouver A et L'oiseau de science sur le chemin qui va jusqu'à la mer.

Tableau VII

L'oiseau de science, le jeune enfant et les chiens sont sur une plage

L'oiseau de science :

Dis-moi, jeune enfant, quel signe avons-nous récolté sous les pattes du rouge-gorge qui a regardé vers l'est ?

A trace la lettre V

L'oiseau de science :

Dis-moi, jeune enfant, quel signe nous a laissé le serpent qui s'est reposé au soleil?

A trace la lettre S

L'oiseau de science :

Le cheval au repos ?

A trace la lettre U

L'oiseau de science :

Quelle signe as-tu choisi pour signer ton nom ?

A

L'empreinte laissée par l'étoile de mer sur le sable. A, celui dont le nom signifie Enfant.

Il trace la forme de l'étoile à cinq branches et la transforme progressivement en lettre A

Tableau VIII

Entrent les conteurs. Ils enlèvent leurs masques. Installation de l'objet (livre) qu'ils décrivent.

Les conteurs :

Nous sommes les conteurs de la Compagnie Théâtre Inutile. Et si nous sommes venus raconter cette histoire aujourd'hui, c'est parce que, un jour, un jeune enfant a croisé notre route. Il disait s'appeler A. Il nous a remis un livre dont les premières pages sont en feuilles de bananier, les suivantes en écorce, d'autres pages sont en bois, en terre cuite, les dernières sont en métal avec des lettres gravées au poinçon, où toute cette histoire a été fixée. Il dit que c'est son histoire, mais on n'est pas obligé de le croire. La guerre dont il est question est finie depuis deux cents cinquante ans et celui qui nous parlait était encore un jeune enfant. On n'est pas obligé de le croire, même si dans ses yeux, on peut lire une grande innocence.

2.5. *Sans ombre, une satire transhumaniste (2017)*

Kossi Efoui

(théâtre)

Personnages

Comédien 1

Comédien 2

Comédien 3

Comédiens VRP, ils sont employés par Strong Life United pour les besoins de la représentation. Ce sont les « turcs mécaniques » du dispositif spectaculaire mis au point par Strong Life United

Vox ex machina

C'est la voix par laquelle la Machine signale sa présence. Elle est une voix purement synthétique. La Machine se réserve le droit de capturer et de synthétiser aussi la voix des comédiens, de leur ôter la parole en s'emparant de leur voix pour s'exprimer en autonomie.

Wildermann

Personnage-costume, symbole des forces de la matière et du logos. Il est tour à tour habité par la voix de la Mère des vivants, celle de Thomas Edison et celle de Prométhée.

La Capsule

Squelette d'habitable mobile, c'est une forme géométrique sans paroi visible, constitué uniquement d'arêtes articulés permettant de créer le mouvement et de transformer ou moduler la forme initiale. C'est le laboratoire d'Henri le Navigateur, la cuirasse du Conquérant, l'habitable high tech de l'homme augmenté.

Polichinelle

Prologue

Entre Comédien 1

Comédien 1 : Strong Life United est un projet de Culture.

Strong Life United est un projet prométhéen

Il y a cinquante ans, on se souvient, Strong Life United a été le premier à mettre au point les implants de dopage intellectuel.

Aujourd'hui, il n'y a pas un seul être humain qui n'ait sa part d'augmentation selon ses moyens. Et parmi les populations défavorisées La Fondation Strong Life United For Justice œuvre pour éliminer l'inégalité des quotients intellectuels dans le monde.

Il y a cinquante ans, on se souvient, la technologie Strong Life a offert à l'homme les moyens de bloquer la vieillesse des organes à 16 ans.

Aujourd'hui, dans cette salle même, certaines personnes ont 66 ans avec un cœur de 16 ans.

Strong Life United a tué le temps.

Mais Strong Life United ne se contente pas de vous rendre heureux, vous qui avez recours à sa technologie longue vie.

Strong Life United va tuer la mort.

Strong Life United annonce ce soir

La mort de la mort.

Strong Life United annonce ce soir l'avènement de l'homme

Débarassé des besoins

Débarassé de l'obligation de manger, l'obligation de boire, l'obligation de digérer,
l'obligation d'éliminer, l'obligation de dormir, l'obligation de soigner des maladies,
l'obligation de mourir

L'homme de la perfection

Débarassé de la Nature

C'est un projet de culture

C'est un projet prométhéen

Vox ex machina : Demain, bientôt, très vite

La terre, la Nature rejoindront le Royaume des ombres dont nous nous sommes débarrassés

Demain, bientôt, très vite

Voici l'homme débarrassé du corps mortel

Voici l'homme débarrassé de l'homme

Comme il s'est débarrassé des phantasmes, des chimères, des hallucinations, de la fiction, de la fable.

Le dépassement de l'homme par l'homme

C'est ça que nous visons

La fin des siècles : l'immortalité.

Fin de séquence. Polichinelle apparaît dans un observatoire en arrière-plan ou en surplomb

Polichinelle : La mort ? Ce soir, nous allons assister à la mort de la mort ?

Il lève son bâton, menaçant, cherche à gauche, à droite, court et tape dans le vide

La mort ? Fiction ! Fable ! Hallucination ! Par-dessus bord, la mort ! Dans le royaume des chimères !

La terre ? Fiction ! Fable ! Hallucination ! Par-dessus bord, la terre !

Il rit, sautille et tape dans le vide.

Dans le royaume des chimères !

La Nature ? Chimère ! Chimère ! Par-dessus bord !

Il rit, sautille et tape dans le vide.

Dans le royaume des chimères, (*il frappe*) des phantasmes (*il frappe*), des incalculables (*il frappe*), des polichinelles (*il se frappe*)

Il rit, sautille, tourbillonne et disparaît au démarrage de la séquence suivante

I

Le dépassement de la Nature par l'homme – une brève histoire de la caravelle

1.

La Capsule est sur scène. Vide. Entrent trois comédiens

Comédiens 1 : Bien sûr, tout va mal. La Catastrophe, bien sûr. La disparition des ressources, bien sûr. Les cataclysmes, bien sûr. Les gros accidents, bien sûr, mais

Mais

Si Christophe Colomb s'était préoccupé des problèmes de l'Europe, ses caravelles seraient encore à quai en Espagne. Et si Henri le Navigateur s'était préoccupé des problèmes de son temps, la caravelle n'aurait jamais été inventée.

Comédiens 2 : Nous sommes au XVème siècle.

La Raison venait au monde mais le monde n'était pas encore.

Le monde n'était pas encore monde.

Le monde n'était pas encore mondialisé.

Des taches sombres régnaient sur la surface de la carte.

Le monde s'arrêtait au Maroc, au Cap Bojador, encore appelé

Le Cap de la peur

Comédien 3 : Au-delà de cette limite, s'étendait la Mer des ténèbres que la légende peuplait de monstres et de chimères.

Mais c'est à partir de cette limite que commence la grande aventure du dépassement de la Nature par l'homme.

Une histoire qui commence un certain jour de 1434, lorsque Gil Eanes franchit le Cap Bojador-, le Cap de la peur, à bord d'une caravelle.

Car cette histoire, c'est l'histoire de la caravelle.

Cette histoire, c'est l'histoire d'Henri le Navigateur, Prince du Portugal, l'homme sans qui la caravelle n'aurait jamais existé.

Et le temps des modernes n'aurait jamais existé.

Comédien 1, 2 & 3 : Henri le Navigateur, Prince du Portugal !

Comédien 1 ou 2 ou 3 entre dans la Capsule. Il se meut dans la Capsule et la Capsule se meut avec lui. Mobilis in mobili. Il est Henri le Navigateur

Henri le Navigateur : Je ne crois pas aux fables. Nous sommes au quinzième siècle. Et la limite du monde connu s'arrêterait aux portes du Maroc ? Au Cap de la peur ? Là où commence la Mer des ténèbres avec ses chimères et ses monstres marins ? Je crois à ce qui est normal. Et il est normal, conforme à la volonté de Dieu et à la Raison que l'homme soit maître et dominateur de la nature.

Moi, Henri le Navigateur, Prince du Portugal, je rêve de terres au-delà du Cap de la peur.

Je rêve de terres au-delà des Îles Canaries. Je rêve de populations qui habiteraient ces terres, et avec lesquelles on pourrait faire commerce.

Pour le commerce, pour la plus grande gloire de Dieu, pour le bien de l'humanité, venez à moi, les cartographes. Venez-moi, les astronomes. À moi les marins. À moi les géographes.

Nous inventerons la caravelle.
Nous passerons le Cap de la peur.
Nous balayerons la Mer des Ténèbres
Nous ferons du monde un village.

Que naviguent mes caravelles jusqu'en ces contrées où l'on dit que les gens sont extrêmement noirs.

Que naviguent mes caravelles jusqu'en ces contrées où l'on dit que les gens sont extrêmement bruns.

Que naviguent mes caravelles jusqu'en ces contrées où l'on dit que les gens sont extrêmement jaunes.

Que naviguent mes caravelles jusqu'en ces contrées où l'on dit que les gens sont extrêmement rouges.

Que mes caravelles aillent jusqu'en ces terres avec des lances, des piques et des arbalètes, avec des mousquetons, des armures et des casques, avec des chevaux et des chars, avec des armes lourdes.

La Paix vous accompagne.

Comédiens 2 & 3 sont Capitaine et Bras droit

Bras droit : Il nous faut des marins en grand nombre.

Capitaine : Va dans les tavernes. À ceux qui croient en l'or, dis que là où nous nous rendons, il y a tant et tant d'or que les habitants s'en servent pour chasser les oiseaux. Tant et tant d'or qu'on en trouve dans les tombes, dans le ventre des cadavres.

Bras droit : Et ceux qui ne croient pas en l'or ?

Capitaine : À ceux qui croient en Dieu, dis que c'est une œuvre de paix pour la plus grande gloire de Dieu.

Bras droit : Et ceux qui ne croient pas en Dieu ?

Capitaine : À ceux qui croient dans la chair, dis que les filles de ces contrées sont des vierges éternelles.

Dis : Mon frère,

Vois sur ces canaux
Dormir les vaisseaux

Songe à la douceur
D'aller là-bas vivre
Aimer à loisir
Aimer et mourir

À tous ceux qui résisteront à la bonne nouvelle, achète du vin à boire, et quand ils seront ivres morts, tu les fais kidnapper.

Bras droit : Oui. Il nous faut des marins en très grand nombre.

*Cut. Henri le Navigateur sort de la Capsule
Harangue*

Comédiens 1, 2 & 3 : Toi aussi, ce soir, embarque pour l'aventure. Franchis le Cap de la peur. Navigue comme Gil Eanes le Conquérant des côtes inconnues.

Toi aussi, ce soir, franchis le Cap de la peur et double le Cap de Bonne Espérance. Sois Bartolomeu Dias, le Conquérant. Embarque pour l'aventure.

Embarque pour l'aventure, toi aussi, ce soir. Franchis le Cap de la peur, le Brésil t'attend. Sois Pedro Alvares Cabral, le Conquérant.

Sois Vasco de Gama le Conquérant. Embarque pour l'aventure. Les Indes t'ouvrent les bras. Franchis le Cap de la peur

Toi aussi, ce soir, franchis le cap de la peur
Franchis le Cap de la peur
Franchis le Cap de la peur
Traverse la mer des ténèbres
Le nouveau monde n'attend pas.

Noir

2.

On voit à l'écran : « Cette représentation vous est offerte par Strong Life United ». On entend

Vox ex machina : Strong Life United

Créateur de réalité.

3.

Vox ex machina : Nous voici dans des contrées inexplorées. Nous voici sur les côtes sauvages où les gens sont extrêmement noirs ou extrêmement bruns. Nous voici au pays des jaunes. Nous voici au pays des rouges. Nous voici dans le monde ancien où la vie des hommes n'a pas changé depuis l'invention du feu. Nous voici dans le monde ancien où la Nature commande à l'homme.

Entrent Comédiens 1, 2 & 3. Sarabande. Entrées et sorties multiples, apparitions et disparitions en trio, en duo ou en solo. On voit défiler des fruits et des fleurs

Comédiens 1 & 2 : Le printemps est revenu. Les arbres se parlent entre eux. Les arbres se parlent entre eux et ils disent : Les saisons forment un grand cercle et reviennent toujours au point de départ. Le printemps est revenu.

Vox ex machina : Un monde qui ne connaît pas le changement, un monde limité par des rites millénaires

Comédiens 1 & 2 : Les arbres se parlent entre eux. Les arbres se parlent entre eux et ils disent : Toute chose est dans un cercle. Toute chose est dans ses limites

Le printemps est revenu

Les oiseaux font leurs nids en cercle

Le printemps est revenu

Vox ex machina : Des hommes prisonniers des saisons et des forces naturelles

Comédiens 1 & 2 : Le soleil se lève et redescend dans un cercle

La lune se lève et redescend dans un cercle

Le printemps est revenu

La vie de l'homme est dans un cercle, de l'enfance à l'enfance.

Vox ex machina : Et soudain, à l'horizon de ce monde ancien, nos caravelles. Pour la première fois. Il faut imaginer le choc, le sentiment d'apocalypse mêlé d'émerveillement.

Comédien 1 : Des oiseaux géants posés sur la face de la mer. Avec des ailes immenses qui touchent le soleil.

Comédien 2 : Un monstre venu de l'Est... Un monstre venu de l'Est...

Comédien 1 : Mes yeux ont vu le monstre venu de l'Est.

Comédien 2 : C'est un grand oiseau tombé sur la mer, avec des ailes immenses qui coupent le vent en deux.

Vox ex machina : Voici venir le temps de la Caravelle, le temps de l'Histoire, le temps du mécanisme de précision des horlogeries. Voici venir l'homme de demain.

On entend trois coups frappés.

Comédien 1 : Oui ? Qu'est-ce que c'est ?

Voix du Conquérant : La vérité, mon frère.

Comédien 1 & 2 s'enfuient. Entre le Conquérant. Il se meut dans la Capsule et la Capsule se meut avec lui. Mobilis in mobili. Polichinelle apparaît dans l'observatoire et suit le discours du Conquérant

Conquérant : La vérité, mon frère. L'homme est seulement celui qui marche debout sur ses jambes, qui sait la lecture et l'écriture et montrer mille exemples de son industrie. La vérité, mon frère de la Terre-Ferme, habitant de tel lieu, nous te faisons savoir qu'il y a un Dieu, un pape, et un roi, qui est maître de cette terre, parce que le pape, qui dispose du monde entier, l'a donnée au roi, à condition qu'il rendra chrétiens ses habitants, qu'il les rendra bons travailleurs pour qu'ils soient éternellement heureux dans la gloire céleste après leur mort.

La vérité, mon frère. L'homme est seulement celui qui marche debout sur ses jambes, qui sait la lecture et l'écriture et montrer mille exemples de son industrie. Nos lois sont faites pour tous.

Reconnaissez notre roi pour votre roi et votre maître. Prêtez-lui serment d'obéissance, et faites ce qui vous sera recommandé en son nom et par son ordre. Nous agissons, armé d'un coupe-coupe au cœur de la jungle. Si nous coupons ce qui dépasse, c'est pour ouvrir la voie à la Raison. L'homme est un animal qui désire la Raison. L'homme est un animal qui désire le savoir.

Conquérant en arrêt. Statue. Un temps. Polichinelle apparaît dans l'observatoire

Polichinelle : L'homme est un animal qui désire croire, croooooaaarr

Wildermann apparaît dans l'observatoire à côté de Polichinelle

Wildermann (*à l'adresse de la statue*) : Vous qui percez la terre. Vous qui percez la terre, Faites de petits trous. Ne faites pas de trous plus gros que la tombe que remplira votre corps. Faites de petits trous. Faites de petits trous, vous qui percez la terre. De petits trous. Pas plus gros que la tombe que remplira votre corps, vous qui percez la terre...

Polichinelle : Qui parle ?

Wildermann : C'est la voix de la Mère des vivants.

Polichinelle : La voix de la Mère des vivants

Wildermann : C'est la voix de la Mère des vivants.

Polichinelle : La voix de la Mère des vivants

Ils sortent. Noir.

4. La Capsule est sur la scène. Vide. Entre Henri le Navigateur.

Henri le Navigateur : Mes caravelles sont de retour. Mes caravelles sont revenues des contrées extrêmement noires.

Mes caravelles sont revenues des contrées extrêmement brunes.

Mes caravelles sont revenues des contrées extrêmement jaunes.

Mes caravelles sont revenues des contrées extrêmement rouges.

Désormais le monde est universel

La face du monde est universelle

Désormais nos lois sont faites pour tous

Désormais

Seront des hommes réels tous ceux qui seront ponctuels dans le même temps présent. Le temps du mécanisme de précision des horlogeries. Le même temps sous le soleil perpétuel des tropiques comme sous le soleil raréfié de Laponie où l'on dit que le jour ne donne pas suite à la nuit pendant vingt-et-un jours.

Désormais

Seront des hommes réels tous ceux qui seront ponctuels dans le même temps présent. Le temps glorieux de l'Histoire.

Tous les autres se condamnent à être des hommes imaginaires.

Avant moi, les choses arrivaient à temps. Après moi, les choses arriveront à l'heure.

Henri le Navigateur entre dans la Capsule. Mobilis in mobili. Il se meut dans la Capsule et la Capsule se meut avec lui

Oui

Bientôt

Très vite

Des armadas de caravelles sortiront du port de Lisbonne

Je vois des caravelles à travers les siècles

Je vois des caravelles sortir

Du port de Cadix

Du port de Saint Malo

Du port de Bordeaux

Du port de Liverpool

Je vois des caravelles sortir du port de Nantes, portant des noms glorieux :

Le Progrès, La Réussite, L'Europe...

La Paix vous acc... om... p...a... gn... e

Il rend l'âme

Des explorateurs entrent à tour de rôle, portant des offrandes qu'ils déposent

Un explorateur : Pour la plus grande gloire de Dieu, voici de l'or du Soudan et quelques trésors de l'Orient : du clou de girofle, de la muscade, de la cannelle et du poivre.

Un explorateur : Pour la plus grande gloire de Dieu, voici des singes, des rhinocéros blancs, des éléphants et des léopards. Voici de la soie et de l'opium.

Un explorateur : Pour la plus grande gloire de la Liberté, voici du diamant, du titane et du cuivre.

Un explorateur : Pour la plus grande gloire de la Liberté, voici du nickel, du zinc, de l'étain.

Un explorateur : Pour la plus grande gloire de la Liberté, voici du rhodium, du palladium et du silicium.

Un explorateur : Pour la plus grande gloire de l'Humanité, voici du sucre, du café et de l'uranium

Fin de séquence. La statue d'Henri le Navigateur est seul sur scène, entouré de présents. Fin de séquence. Polichinelle apparaît, regarde la statue d'Henri le Navigateur, s'approche, vérifie qu'il est bien mort en lui donnant quelques coups.

Polichinelle : Vous qui percez la terre. Vous qui percez la terre. Faites de petits trous. Ne faites pas de trous plus gros que la tombe que remplira votre corps. Faites de petits trous. Faites de petits trous, vous qui percez la terre. De petits trous. Pas plus gros que la tombe que remplira votre corps, vous qui percez la terre...

Noir

II

L'homme augmenté - une brève histoire du dépassement de l'homme par l'homme

5. Entre l'Homme augmenté. Se meut dans la Capsule et la Capsule se meut avec lui. Mobilis in mobili. Parade

L'homme augmenté : Température de la capsule

Vox ex machina : Notre température est de 37,5°C

L'homme augmenté : Station météo d'appartement

Vox ex machina : Baisse prévue de la température extérieure de 3°C

L'homme augmenté : Pression atmosphérique

Vox ex machina : Pression atmosphérique de la position 1.5.15.8.00
1013 hectopascal

L'homme augmenté : Hygrométrie

Vox ex machina : Hygrométrie 70%

Comédien 1 : Nous sommes en 2050. Entre le premier ordinateur entièrement électronique, inventé pendant la deuxième guerre mondiale, avec ses 350 opérations par seconde, et les Intelligences artificielles de notre nouveau monde digitalisé, capables d'effectuer des milliards de milliards d'opérations par seconde, il y a un saut extraordinaire. Entre l'enseignement d'hier et les technologies de renforcement cérébral d'aujourd'hui : implants intra-cérébraux et bio-ingénierie, il y a un saut extraordinaire.

Comédien 2 : Entre l'homme de la caverne, qui prenait les ombres projetées sur les parois pour la réalité, qui prenait sa propre ombre pour lui-même, entre ce croquis d'homme et l'homme d'aujourd'hui, l'homme augmenté, il y a un saut extraordinaire.

Comédien 1 : Entre la caravelle d'Henri le Navigateur qui a conquis la Mer des Ténèbres et la Capsule de Strong Life United où l'homme d'aujourd'hui flotte entre ciel et terre, il y a un saut extraordinaire.

Parade

L'homme augmenté : Café !

Vox ex machina : Activation du Programme santé recommandée.

L'homme augmenté : Activation.

Vox ex machina : Objectif recommandé : pas plus de 1850 calories dans la journée. Café ou mise à jour des objectifs ?

L'homme augmenté : Mise à jour.

Comédien 1 : Le progrès de la science a rendu l'homme meilleur, il faut le dire. Il faut dire que si l'esclave nègre a été libéré, ce n'est pas grâce au progrès moral de l'humanité mais grâce à la machine agricole. Non seulement l'esclave, mais aussi le soldat, grâce aux progrès des drones, mais aussi l'animal de compagnie : le chien, le chat, le cheval, grâce aux progrès de la robotique. Non seulement l'esclave, non seulement le soldat, non seulement les animaux, mais aussi les dieux, oui les dieux, car l'idéal de perfection qu'autrefois l'homme plaçait dans les dieux s'est déplacée dans la Machine. Autrefois, l'homme désirait la perfection des dieux. Désormais, l'homme désire la perfection de la Machine.

L'homme d'aujourd'hui n'a pas seulement balayé les ombres, il a aussi enlevé les parois de la caverne où se projetaient les ombres. L'homme d'aujourd'hui les a fait exploser par une multiplicité d'écrans où se promène la réalité.

L'homme augmenté : Température de la capsule

Vox ex machina : Notre température est de 37,5°C

L'homme augmenté : Station météo d'appartement

Vox ex machina : Baisse prévue de la température extérieure de 3°C

Vox ex machina : Imaginez parmi nous un homme du temps d'Henri le Navigateur. Il ne verrait aucune parenté entre lui et nous. Ce qu'il verrait sous l'appellation « homme » lui semblerait indescriptible, et s'il essayait de décrire l'homme augmenté d'aujourd'hui, l'homme de 2050, à ses contemporains, il dirait des choses incompréhensibles. C'est l'émergence d'une nouvelle espèce.

L'homme augmenté est exposé aux regards. Fin de séquence. Wildermann apparaît dans l'observatoire

Wildermann : Écoute. Écoute

Polichinelle apparaît dans l'observatoire

Polichinelle : Qui parle ?

Wildermann : C'est la voix de Thomas Edison.

Polichinelle : Parle, Thomas Edison.

Wildermann : Écoute : « J'ai donné aux hommes l'électricité. J'ai créé les premiers avatars : le kinétoscope

Polichinelle : Le kinétos

Wildermann : Le kinétographe

Polichinelle : Le kinéto

Wildermann : Le phonographe. J'ai, le premier, tracé les plans du nécrophone.

Polichinelle : Le nécrophone ?

Wildermann : La machine à communiquer avec les morts.

Polichinelle : Parle, Thomas Edison

Wildermann : Je dis : Ce que nous savons, c'est que nous ne savons rien... Si nous ne connaissons pas la millionième partie des choses de ce monde, si nous ignorons ce que c'est au juste l'eau, au juste la lumière, au juste la gravitation, au juste l'électricité, au juste la chaleur... je dis : si nous ne savons rien au juste du magnétisme, comment pourrions-nous savoir au juste ce qui se passe dans l'invisible ? »

Noir

III

« Les choses horribles se passent de façon paisible et naturelle » – une brève histoire du naufrage

6. *Entrent trois comédiens*

Comédiens 1, 2 & 3 : Nous, hommes augmentés nous qui avons multiplié, quintuplé nos capacités de perception, démultiplié nos capacités cognitives nous devons nous préparer pour la prochaine mutation

Car

Oui

C'est de cela qu'il s'agit

L'unique solution à la crise grave que nous traversons de plein fouet

Cette crise que nous appelons la Catastrophe

Ça, ce naufrage, Henri le Navigateur ne l'avait pas prévu.

Vox ex machina : Pour la première fois, en 4,5 milliards d'années, une espèce unique, l'homme, a changé la morphologie, la chimie et la biologie de la terre. C'est ainsi que la Catastrophe a commencé.

Comédien 1 : Bien sûr, tout va mal. La Catastrophe, bien sûr.

Comédien 2 : La disparition des ressources, bien sûr.

Comédien 3 : Les cataclysmes, bien sûr.

Comédien 1 : Les gros accidents, bien sûr,

Comédien 2 : L'eau, bien sûr

Comédien 3 : Ah, l'eau

Comédien 1 : La guerre de l'eau, bien sûr

Comédien 2 : Les espèces

Comédien 3 : Ah !, les espèces

Comédien 1 : Les zones humides, bien sûr, les zones humides

Comédien 2 : L'air

Comédien 3 : Raréfié, l'air, raréfié, bien sûr

Comédien 1 : La surpopulation, bien sûr

Comédien 2 : L'homme, ben sûr, l'homme

Comédien 3 : Beaucoup d'hommes

Comédien 1 : La terre, la nature, les hannetons...

Vox ex machina : Chaque jour, sur nos écrans, arrivent de différents endroits du monde des témoins catastrophés, de plus en plus catastrophés.

Défilé d'images à l'écran où la colère de l'eau écrit la Catastrophe : inondations, tempêtes, tsunami, etc.

Voix d'un témoin : Ne plus cuisiner des haricots

ne plus cueillir des baies

ne plus cueillir des champignons

la viande, la tremper dans l'eau pendant trois heures

la pomme de terre, changer deux fois l'eau pendant la cuisson

Voix d'un témoin : Oui, il y a eu la première peur... Dans le jardin et le potager, nous avons trouvé des taupes étouffées.

Voix d'un témoin : Au début, tout semblait comme un jeu : qu'est-ce qui était dangereux et qu'est-ce qui ne l'était pas ? De quoi fallait-il avoir peur ? Personne ne le savait...

Voix d'un témoin : Au début, quelque chose est arrivé quelque part. je n'ai même pas entendu le nom. C'était quelque part. Mon frère est revenu de l'école : on avait distribué des comprimés à tous les enfants.

Les images s'arrêtent pendant que les voix se cousent et se décousent, les mots s'éclatent, se recombinent et s'étalent en paysage sonore qui remplit d'un tohu-bohu où surnage quelques débris de phrases Noir

7. Entrent trois comédiens

Comédiens 1, 2 et 3 : Oui, la Catastrophe avance mais Depuis cinquante ans, Strong Life United modélise la Nature.

Strong Life United a modélisé des animaux de toutes espèces avant qu'ils ne sombrent dans la Catastrophe

Strong Life United modélise des plantes de toutes espèces avant qu'elles ne sombrent dans la Catastrophe.

Au fur et à mesure que la Catastrophe avançait, Strong Life United précédait la Catastrophe et modélisait aussi les arts, les architectures, les langues, les coutumes, les parures, les gestes de métier. Strong Life United a modélisé des populations et des populations d'images et de formes. Avant la liquidation totale, Strong Life United va transformer le « tout matériel » en « tout virtuel »

Oui, avec cette pharaonique base de données,

Strong Life United va lancer le grand chantier

de

la

Surnature

La Surnature

La Surnature

C'est la nouvelle caravelle

La caravelle virtuelle où les rescapés de la Catastrophe trouveront refuge.

Car

Oui

Bientôt

Très vite

Grâce à la technologie Strong Life nous deviendrons nous-mêmes des êtres virtuels, capables d'habiter le nouveau monde virtuel de la Surnature

Nous n'aurons plus jamais faim

Nous n'aurons plus jamais soif

Ce que nous recherchons, nous Strong Life United

Et vous qui êtes ici,

Vox ex machina : Ce que nous recherchons,

n'est-ce pas de quitter le monde bordélique pour vivre dans un monde sans frictions façonné par l'intelligence des ingénieurs ? N'est-ce pas réaliser ce que les Grecs appelaient « kléos » : la gloire éternelle pour l'accomplissement de grandes œuvres ? C'est réenchanter l'humanité. C'est réaliser le triomphe de la Raison. C'est accomplir le projet PROMETHEEN

Fin de la séquence. Polichinelle et Wildermann dans l'observatoire

Wildermann : Ils ont modélisé les éléphants ?

Polichinelle : Oui, avec succès.

Wildermann : Les pattes ?

Polichinelle : Les pattes.

Wildermann : La queue ?

Polichinelle : La queue.

Wildermann : La trompe ?

Polichinelle : La trompe.

Wildermann : La peau ?

Polichinelle : La peau.

Wildermann : La défense ?

Polichinelle : Oui.

Wildermann : L'oreille ?

Polichinelle : Oui

Wildermann : Ils ont modélisé l'oreille de l'éléphant ?

Polichinelle : Oui

Wildermann : Ils n'ont pas modélisé l'oreille de l'éléphant.

Polichinelle : Ils ont modélisé l'oreille de l'éléphant.

Wildermann : Les éléphants entendent la musique des nuages. Quand les nuages bougent, l'oreille de l'éléphant se remplit de sons.

Ils n'ont pas modélisé la musique des nuages.

Il rit, sort de l'observatoire et s'avance dans le dispositif en cours d'installation. Personne ne remarque sa présence

Wildermann : Je suis revenu parmi les hommes et les hommes ne me reconnaissent pas. Ou est-ce peut-être moi qui ne les reconnais pas ?

Polichinelle : Qui parle ?

Wildermann : C'est la voix de Prométhée.

Polichinelle rit

Wildermann : C'est la voix de Prométhée, celui qui a donné le feu aux hommes, le feu de la connaissance.

Polichinelle rit

Wildermann : Dans le feu de la Connaissance, les rayons sont innombrables : le rayon du rêve

Polichinelle : Par-dessus bord

Wildermann : Le rayon de la magie

Polichinelle : Par-dessus bord

Wildermann : Le rayon de la poésie

Polichinelle : Par-dessus bord

Wildermann : Le rayon de la guérison

Polichinelle rit

Wildermann : Le rayon de la divination pour connaître l'avenir

Polichinelle : Par-dessus bord, l'avenir. Ils ont tué le temps.

Wildermann : Le rayon des arts pour percevoir dans l'Invisible

Polichinelle : Par-dessus bord l'Invisible. Bienvenu dans un monde transparent

Wildermann continue d'avancer

Wildermann : Le feu de la connaissance

Polichinelle : C'est le triomphe du savoir.

Wildermann : Où est passé le rayon de la folie pour se révolter contre les dieux ?

Polichinelle : On ne se révolte pas contre la Machine.

Wildermann : Prométhée dit : Je suis celui dont les machines tiennent leur pouvoir.

Polichinelle : La Machine ne le sait pas. La Machine ne te reconnaît pas, attention. Elle calcule.

Wildermann : Prométhée dit : Je suis celui dont les machines tiennent leur pouvoir, même si elles ne le savent pas.

Polichinelle : Elle ne te voit pas. Elle calcule.

Flash. Tout s'arrête. Wildermann s'affaisse. Polichinelle se cache. Noir. Dans le noir on entend

Vox ex machina : Ce que vous venez de voir ne fait pas partie du programme. Nous venons de couper les signaux d'une présence douteuse, automatiquement réduite à un bruit de fond sans conséquence. Le programme reprend dans quelques instants.

IV

La Surnature – une brève histoire de la nouvelle caravelle

8. *Explosion de lumières et de sons. Flot d'images de propagande mêlant abstractions graphiques, paysages, animaux, immeubles, laboratoires, savants, etc.*

Entrent trois comédiens

Show

Comédien (à l'écran) : Oui
Strong Life United

Aujourd'hui même est en mesure de modéliser nos processus fonctionnels et notre mémoire et de les télécharger dans des formes virtuelles personnalisés et sensibles, débarrassées de l'obligation de manger, de l'obligation de boire, de l'obligation de digérer, de l'obligation d'éliminer, de l'obligation de vieillir, de l'obligation de soigner des maladies, de l'obligation de mourir.

Vox ex machina 1 : Oui, ceci est la bonne nouvelle : certains d'entre nous ici présent dans cette salle ne connaîtront pas la mort.

Vox ex machina 2 : Oui
Les temps sont venus

Vox ex machina 1 : L'heure a sonné de quitter nos capsules, de quitter nos enveloppes corporelles encore reliées à nos écrans.

Vox ex machina 2 : La grande aventure de la Surnature a commencé. Le grand projet de la dématérialisation du monde et de la décorporation de l'homme : la sortie de l'homme de la prison du corps : l'entrée dans la Surnature, la nouvelle Caravelle.

Comédien (à l'écran) : Ce théâtre est pure virtualité.
Pure virtualité générée par La Machine

Vox ex machina 2 : Ce théâtre
Une population d'images et de formes générée par la Machine.

Une expérience de la surnature

Vox ex machina 1 : Cette représentation vous est offerte par Strong Life United
Strong life United
Créateur de réalité

Comédien (à l'écran) : Mêmes les apparences humaines qui vous parlent
Pures virtualités générées par la Machine

Vox ex machina 2 : Quantité de quantité de particules combinées par la Machine
Un effet réalité
Les paroles que vous entendez en ce moment même

Vox ex machina 1 : Quantité de quantité de particules combinées par la Machine

Vox ex machina 2 : Un effet réalité. La musique vous entendez en ce moment même

Vox ex machina 1 : Quantité de quantité de particules combinées par la Machine
Un effet réalité

Vox ex machina 2 : Un avant-goût de la Surnature

Vox ex machina 1 : L'effet réalité est saisissant

Comédien (à l'écran) : Étendez vos mains pour nous toucher
Étendez vos mains pour nous toucher

Vox ex machina 2 : Vous ne sentirez rien
Vous ne saisirez rien
Vous serez saisis par l'effet réalité

Vox ex machina 1 : Toi aussi, ce soir
Sois parmi les élus de la nouvelle espèce désincarnée

Vox ex machina 2 : Toi aussi, ce soir
Et pour une somme de 3 millions
Sois parmi les élus
De la nouvelle espèce désincarnée

Vox ex machina 1 : Toi aussi, ce soir
Et pour une somme de 3 millions
Sois parmi les premiers
De la nouvelle espèce désincarnée

Vox ex machina 2 : Toi aussi, ce soir
Et pour une somme de 3 millions

Vox ex machina 1 : Franchis le cap de la peur
Franchis le Cap de la peur

Franchis le Cap de la peur
Traverse la mer des ténèbres
Le nouveau monde n'attend pas.

Épilogue
Des ombres de Polichinelle traversent la scène dans un grand rire
Noir

Kossi Efoui

Annexe 3

3. Matériaux inédits : rencontres et entretiens réalisés à l'issue de la recherche (2018)

3.1. Rencontre avec Kossi Efoui animée par Pénélope Dechaufour pour le cycle « Ecritures du contemporain » à l'université d'Artois (février 2018)⁶ (transcription-matériau)

PD – Pour commencer je vais faire écho au titre de ce cycle initié par Sandrine Le Pors *Écritures du contemporain*. Je voudrais te demander, Kossi, comment il résonne chez toi, ce terme de « contemporain » ? Il fait écho à ce qu'on a entendu dans les lectures, on a entendu parler d'une forme d'actualité, on a entendu parler du corps féminin, comment toi tu entends écrire le monde d'aujourd'hui tel qu'il est, comment résonne en toi ce terme de contemporain ?

KE – La question c'est : comment ça résonne en moi le « contemporain » ? Ça a à voir avec le présent, c'est évident. Le présent, c'est quoi ? Il y a une croyance personnelle qui est qu'on ne saisit le présent qu'en reculant, c'est-à-dire en prenant de la distance dans le temps. C'est pour ça par exemple que les mythes m'intéressent dans la poésie, c'est-à-dire un usage autre de la parole qui va convoquer des images qui ne sont pas dans l'usage quotidien, dans la langue qui nous sert à communiquer. Puisque nous parlons de contemporanéité, nous vivons une époque de la communication, du tout-communicant. Une époque où on en vient à oublier que le langage, la parole ont une dimension que l'on peut appeler "de connaissance". Pour moi la poésie est instrument de connaissance et donc une façon d'attraper le réel. Que le réel bouge à travers l'histoire c'est une chose, mais je pense que les questions, les grandes préoccupations des êtres humains et tous les moyens qu'on a inventé par le langage [...] des formes, le mythe, la parabole, tout ça pour moi a à voir avec la poésie ou le regard poétique. Tout ça reste valable pour saisir les questions d'aujourd'hui. On va dans l'espace, les êtres humains envoient des engins dans l'espace pour aller voir sur Titan. Pourquoi ? Parce qu'on pense qu'on peut lire sur la planète Titan le passé de la Terre. On peut lire quelque chose de la conception de la Terre en allant voir sur une autre planète comment ça s'est passé. On peut lire les débuts de la Terre en regardant Titan. Voilà c'est ça qui m'intéresse. Je crois que c'est le chemin que fait la poésie. Pouvoir lire quelque chose en regardant ailleurs. Par un détour, on lit quelque chose de notre réalité mais en passant par l'observation de Titan. C'est pour ça qu'on peut lire quelque chose de notre réalité aujourd'hui en passant par les livres grecs, par exemple.

PD – Il y a aussi dans cette volonté de trouver des chemins pour comprendre aujourd'hui. Il y a évidemment un rapport qui se noue avec la mémoire, avec l'histoire. Il y a cette phrase que tu avais dit un jour : « *On n'écrit jamais qu'une seule chose, on écrit ce qui nous empêche de dormir ; comment dire aujourd'hui l'Histoire* ».

KE – Cette phrase, je l'ai piqué à Armand Gatti. Je vais répondre de façon un peu lapidaire. Ce qui m'empêche, moi, de dormir, c'est deux choses. D'un côté une phrase de François Cheng, dans le livre *Cinq méditations sur la beauté* : « *l'univers n'est pas obligé d'être beau, et pourtant il est beau* ». Est-ce que c'est une question intéressante ? Moi, ça m'empêche de dormir, cette présence de la beauté. On parle de la beauté d'Achille, je crois que c'est ça

⁶ DECHAUFOUR, Pénélope, rencontre avec Kossi Efoui pour le cycle « Ecritures du contemporain », LE PORS, Sandrine (dir.), université d'Artois, inédit, 12 février 2018.

quand je dis instrument de connaissance à propos de la poésie : on cherche quelque chose de l'ordre de la beauté cachée omniprésente. Deuxième chose...

PD – Malgré peut-être la situation qu'on a entendu, les échos à un paysage plus sombre...

KE – Oui : omniprésence de la violence et omniprésence de la beauté. C'est un champ de bataille avec des milliers de corps découpés en morceaux éclairé par un soleil couchant magnifique. Pourquoi il reste beau ? On a envie que ça ne soit pas beau, en cohérence avec le massacre qui s'étale sous nos yeux. Mais non, le soleil qui éclaire ce massacre est beau. Moi, ça m'empêche de dormir. C'est l'omniprésence de la beauté et l'omniprésence de la violence.

PD – Avant d'en venir aux restitutions des étudiants qui nous permettront aussi d'entendre quelques extraits de textes dramatiques, une question qui concerne plus le processus d'écriture. *Cantique de l'acacia* c'est le cinquième roman paru au Seuil, mais tu es auteur d'une vingtaine de textes dramatiques. Comment s'articulent ces deux écritures ? Comment est-ce que tu peux nous parler de ton expérience d'auteur romanesque et dramatique ? Quelles sont les spécificités ?

KE – C'est difficile parce qu'on n'est pas toujours entièrement conscient de ce que l'on fait. Conscient au sens d'être capable d'expliquer. Les choses apparaissent avec l'inspiration. Il y a dans l'inspiration une intuition de la forme. Je peux dire à chaque fois que je savais que ça, c'est un roman. C'est peut-être une histoire de voix. C'est-à-dire que [...]. En parlant d'inspiration, j'avais dit une fois à une assemblée de psychologues qui m'avaient invité pour parler de littérature, que j'entendais des voix. C'était assez drôle de dire ça à un groupe de psy... J'entends des voix, c'est assez drôle... Mais c'est vrai ! J'identifie assez clairement, sans savoir comment. Ce que j'entends là, je l'entends sur un plateau ! Et ce que j'entends là, je l'entends dans un roman ! Il y a une façon d'éclairer ça parce que c'est une question d'espace. Dans quel espace j'entends la voix. Alors l'espace du roman, pour moi je distingue ça de l'espace théâtral. Par exemple, et ça me paraît assez parlant, quand j'écris dans un roman qu'un troupeau de bison traverse la scène. Il suffit que je l'écrive et les voix du troupeau de bisons, cent mille têtes de bisons si je veux, traversent la scène parce qu'on est comme au cinéma. Sur l'écran on peut faire traverser mille bisons. Mais si j'écris « mille bisons traversent la scène » et qu'on est au théâtre c'est une énigme que je propose au metteur en scène. Le lecteur qui va lire dans la pièce de théâtre qu'il y a mille bisons qui traversent la scène va se demander : « comment je fais traverser un troupeau sur un plateau ? » Donc je vais convoquer d'autres outils. Et là j'en viens au théâtre d'objets qui a beaucoup influencé ma façon d'écrire le théâtre. Depuis ma rencontre avec Nicolas Saelens, qui est dans la salle, et la *Compagnie Théâtre Inutile* je n'ai plus écrit de pièces de théâtre seul. J'ai écrit des pièces de théâtre comme des romans.

PD – Mais tu as commencé par écrire du théâtre. Comment c'est arrivé ?

KE – Comment c'est arrivé ? On fait les choses et après, encore une fois, on essaye de comprendre comment on les a faites. Moi-même j'ai commencé à écrire du théâtre. Pourquoi ? Peut-être parce que moi, j'ai découvert dans mon enfance le théâtre par la radio. Avant d'aller voir une pièce ou avant de lire une pièce de théâtre, c'était les adaptations radiophoniques par une troupe. C'était dans les langues nationales et j'ai découvert le théâtre comme ça, par la radio, d'abord par la voix et uniquement la voix. La voix qui créait le plateau, qui ouvrait la scène. Si je n'ai pas pensé à écrire un roman c'est peut-être qu'on n'y pense pas si tu vis quelque part où il n'y a pas de maison d'édition. Et puis d'abord j'ai été nourri de poésie, il faut dire ça ! D'abord le théâtre par la radio et ensuite mes premières lectures, c'était plutôt porté vers la poésie. Encore quelque chose qui prend en compte la voix, comme scène comme lieu où ça se passe ! Il y a aussi une dimension politique, je crois, dans les difficultés de publication. Il n'y a pas de maison d'éditions mais c'est aussi parce qu'on est dans une dictature où tout est censuré, où tout ce qu'on écrit, si on veut le publier ; c'est censuré. Il faut faire relire par un comité de gens qui décident si ça va passer ou pas.

Quand on écrit du théâtre, on peut déjà (c'est ce qu'on a fait) rassembler des copains. On prenait le texte et on le faisait. Avec un groupe de copains qui écrivaient de la poésie, avant même de mettre en scène ou faire un récital de poésie, on faisait ça. Rassembler des copains dans l'arrière-cour d'une maison et jouer avec un texte qui n'est pas publié et qui ne le sera pas, ça permettait de faire quelque chose en attendant que la censure disparaisse et en attendant que des maisons d'édition s'installent. C'était quelque chose qui pouvait se faire immédiatement. Dans l'urgence, quoi ! Il suffisait de ramasser ce qu'on a sous la main. Il y avait déjà quelque chose de la nécessité de l'objet.

PD – La condition oblige à trouver des stratégies... Est-ce que c'est aussi ce qui détermine les détours qu'on trouve justement dans ton œuvre ? Le mythe, cette forme qu'on trouve dans le roman et encore plus dans le théâtre parce que ça donne lieu à des passages très narratifs dans le texte dramatique...

KE – C'est vrai. Pour moi, il y a toujours quelque chose de théâtral dans le roman. Parce qu'encore une fois, c'est des voix que j'essaie de faire entendre, vraiment entendre. Je pense qu'on a trop pris l'habitude de lire avec les yeux. Pour moi les yeux... Je ne sais pas si ça va vous parler... Est-ce que vous savez tous ce qu'est le saphir, l'aiguille d'un tourne-disque qu'on pose sur un vinyle ? Bon, ça va ! Pour moi les yeux, c'est ça. Mais on entend quelque chose. Moi quand je lis j'entends dans ma tête des rythmes, des mouvements, des timbres. Et quand j'écris c'est pareil. Voilà mon souhait secret : c'est qu'un lecteur, quand il commence à promener ses yeux comme le saphir se promène sur les sillons d'un vinyle, tout à coup il entende dans sa tête des timbres, des rythmes, des couleurs, de voix... dans les différentes situations qu'on parcourt, qu'on traverse. Je crois qu'il y a quelque chose de théâtral qui résonne dans le roman. Dans le théâtre, comme tu l'as souligné, il peut y avoir des plages narratives qui...

PD – On le voit à l'espace de la didascalie, je pense à *Io (tragédie)* par exemple. L'espace de la didascalie est un espace poétique, on n'est pas dans une utilisation informative de la didascalie chez toi...

KE – Oui, ce qui fait que dans le roman on n'est jamais tout à fait dans les canons du roman ; et puis le théâtre n'est jamais du théâtre selon les canons du théâtre...

PD – Voilà pourquoi je ne peux pas définir ton écriture ! Si on s'intéresse à la question du personnage, tu as entendu dans les lectures plusieurs passages avec une personnification sur la mort... Comment ta construction du personnage, pas forcément dans une approche comparatiste entre roman et théâtre, comment ces voix résonnent et comment ensuite le personnage se construit ? Dans sa parole ? Alors que la parole de l'auteur décrit souvent des corps ?

KE – Oui, ce sont des supports. Il arrive qu'on entende une voix à la radio ou au téléphone et qu'on voit un visage [...] Il arrive souvent qu'on se plante, mais ce n'est pas grave ! Ça veut dire que cette capacité de projeter un corps ou un visage à partir d'une voix existe chez nous tous. Donc moi, je pratique. J'entends d'abord les voix et je laisse venir les images corporelles. Mais il y a aussi des choses ne viennent pas comme ça ! C'est en situation. On entend la situation... C'est la situation qui révèle le personnage. Et puis, pour le conteur, tout parle. Tout fait personnage. C'est-à-dire que là le conteur crédite l'arbre de paroles. Et crédite le caïman de paroles. Et crédite la bouteille, l'eau, l'être humain de paroles... Tout semble indiquer qu'il n'y ait pas une hiérarchie entre les êtres quand on en vient à la parole. Du point de vue du conteur, tout parle. Donc mon idée du personnage déborde l'être humain qui parle. Mon idée du personnage, comme le pense le conteur, est aussi celle de toutes sortes de choses parlantes qui viennent ou dialoguer avec la parole humaine ou habiter la parole humaine. Et on ne parle pas que d'une voix. Donc le personnage, en tous cas, est un être parlant. Et cet être parlant va se révéler en tant qu'être humain dans des situations concrètes. Mais ces situations-là sont traversées aussi par des animaux, par des arbres, par des machines et pour

moi ces êtres sont aussi parlants que l'être humain qui parle. Mais évidemment nous sommes entre êtres humains et en définitive il s'agit bien de faire quelque chose avec la parole humaine mais pas avec la parole humaine dissociée des autres paroles qui traverseront aussi.

PD – Quand on lit l'ensemble de ton œuvre, ce qui est frappant c'est tous les réseaux d'intertextualité les phénomènes de réécriture et justement la présence de certains personnages, des figures récurrentes comme le poète (je fais écho à ce qu'on a dit tout à l'heure). Dans *Cantique de l'acacia*, par exemple, ces voix qui te traversent et qui sont le support premier de ton écriture, comment elles fonctionnent concrètement dans cet espèce de flux pour qu'on les retrouve comme ça de manière récurrente, répétée, d'un texte à l'autre ? C'est-à-dire, quand on te lit, tout communique, les œuvres communiquent entre elles...

KE – Oui. Alors moi j'ai cette croyance qu'on écrit un seul gros livre toute sa vie. On revient dedans. On recommence. Pas parce qu'on n'a pas bien dit la chose en une fois et qu'on veut mieux le dire, ce n'est pas ça, il n'est pas question d'être perfectionniste, c'est pas du tout la question. La question elle est plutôt de l'ordre de l'obsession. C'est [...] comment faire avec l'obsession? Ce côté répétitif vient de ce qu'il y a quelque chose... On parlait tout à l'heure de quelque chose qui empêche de dormir, quelque chose qui est d'ordre obsessionnel. Qui peut aussi être vu, parfois, pas toujours (heureusement) comme un combat contre la folie. Parce que l'obsession, la permanence de, le caractère obsessionnel : c'est ça qui nous motive, le retour à ce qui a déjà été fait et qui n'est pas fini. Je pense aussi qu'il y a comme un motif dont on n'a pas fini de parler, un personnage ou une thématique. Je suis en train d'écrire un texte et puis je pense à un personnage ou une situation dans un autre texte écrit il y a dix ans, quinze ans. Et tout à coup, ça me parle, il y a encore quelque chose à dire là. Ça n'est pas forcément mieux dit. Mais c'est dit dans une situation nouvelle et donc éclairée de façon nouvelle, forcément, sinon ce serait de la répétition. Un truc de style ou je ne sais pas... Mais non ! Il y a vraiment comme quelqu'un qui n'a pas fini de parler dans un livre précédent ou quelque chose qui n'a pas fini de se dire et qui demande à être répété. Tout simplement.

PD – Par exemple Io, qu'est-ce que tu pourrais dire de Io ?

KE – Io comme figure, il y a quelque chose qui m'a frappé évidemment dans le texte d'Eschyle, le *Prométhée Enchaîné* : c'est qu'en réalité, il ne se passe rien. Ça commence. On voit Héphaïstos qui emmène Prométhée pour le clouer au rocher. Mais ça n'est pas un événement : la condamnation a eu lieu, on assiste à une scène d'exécution. Donc c'est fini, quoi ! Mais, c'est à partir de ce moment que Prométhée montre à Argant ce qu'il a fait. Il nous raconte. Mais il raconte en réalité aux Danaïdes qui passent, à Inachos. Il lui raconte et continue à lui raconter Tout le monde lui dit « arrête de crier comme ça! Zeus va t'entendre et ta punition sera encore plus sévère! » Mais il ne se passe rien d'autre que le récit de : « j'ai fait ceci... et j'ai fait cela... et j'ai apporté ceci aux hommes... et Zeus s'est mis en colère ! » Il fait ce récit jusqu'à ce qu'arrive Io et là, il se passe quelque chose d'autre. Ce n'est plus du passé qu'on nous raconte. C'est tout à coup le présent! Et le présent est d'une rare violence. Surtout pour le corps des femmes. Parce qu'on présente souvent cette histoire comme une histoire d'amour. En tous cas beaucoup de viols sont racontés comme des histoires d'amour. J'ai vu une version qui disait qu'Io et Zeus étaient amoureux. Bon. Et que c'est la femme de Zeus, Héra, qui, jalouse, a puni Io. Donc ça revient souvent à ça : Zeus se transforme en ceci pour aller violer une femme après il est puni par Héra qui est jalouse ! Elle est jalouse parce que c'est une histoire d'amour, quoi! En lisant *Prométhée Enchaîné*, je suis tombé sur un passage où Prométhée dit que depuis que Zeus a pris le pouvoir, les vierges de tout le pays sont en larmes. C'est quand même une phrase intéressante ! Zeus a pris le pouvoir et alors dans tout le pays les vierges sont en larmes! On ne peut pas dire de façon plus claire que ce pouvoir-là, qui est un pouvoir politique est aussi un pouvoir de la libre jouissance des corps féminins. En tous cas, moi, je défends cette interprétation. Je suis prêt à en discuter. Io apparaissait donc comme un personnage qui apportait quelque chose de nouveau dans le récit.

Cette affaire est vraiment un événement. Il faut vous dire que Io, non seulement elle a été violée par Zeus, mais elle est enceinte. Et poursuivie par un taon qui la torture! Donc elle est folle, elle hurle de douleur, elle erre à travers le monde jusqu'à cette rencontre dans le désert où Prométhée dit à Io « Vas en Égypte tu trouveras la délivrance ! » À mon avis, c'est comme une sorte de figure révélatrice de la vérité. Ce voyage en Égypte m'intéresse aussi parce qu'il y a ce mouvement qui va de la Grèce Antique à l'Égypte. Ça m'a intéressé pour la raison qu'à l'époque où je lisais ce récit il y avait dans la région des Grands Lacs en Afrique des histoires de viols de femmes. Vous savez tous cet usage très masculin et guerrier du corps des femmes comme champ de bataille ou comme trophée? C'était quelque chose qui battait son plein dans cette région. Donc je n'ai pas pu m'empêcher de faire la connexion. Ce qui est formidable avec les personnages mythologiques c'est qu'ils sont passé-présent-futur. Je voyais Io, ayant obéi à Prométhée et retrouvé l'Égypte et puis descendant vers le centre de l'Afrique... Traversant l'Afrique comme ça, du Nord au Sud... Comme une figure susceptible de raconter une violence qui a cours dans l'Afrique d'aujourd'hui. Et on peut se demander quand arrive la libération prophétisée par Prométhée.

PD – C'est pour ça qu'on la retrouve là dans ce roman *Cantique de l'Acacia* ? C'est Io et ses avatars ?

KE – Oui il y a Io-Anna. Mais là elle arrive comme « Io » ! Elle arrive juste comme un prénom. C'est comme si quelqu'un avait lu Io. Et pendant que j'écris le roman, ce prénom passe alors je dis « tiens, je donnerais bien ce prénom à ce personnage ! » Ce n'est pas le même. Il y a deux choses. La première chose c'est qu'un personnage revienne, vraiment. Il n'avait pas fini de parler et revient. Par exemple, là, dans le roman, à la fin. Je vais vous raconter la fin, ça ne change rien, ça n'est pas un roman à suspense. À la fin, il y a un conte qui revient. Ce conte là on le trouve dans *Oublie !* Ça, c'est le retour d'un personnage ou d'un fragment de récit. Là on va dire que c'est le même contenu qui revient s'éclairer autrement. Alors que dans le roman, Io-Anna, c'est juste comme la persistance de quelque chose arrachée à un personnage d'un autre texte. Et ce quelque chose, c'est juste le prénom. Mais c'est un autre personnage. On est d'accord ?

PD – C'est un autre personnage mais on ne peut pas s'affranchir, quand on connaît *Io*, la tragédie, des thématiques qui traversent la pièce et qu'on retrouve aussi dans le roman, qui sont le signe de ce qu'on disait tout à l'heure sur ce qui empêche de dormir ?

KE – Oui, que dire de plus ?

PD – On va passer aux restitutions des étudiants ! On va d'abord assister à la restitution du stage de danse et puis on aura 4 formes marionnettiques autour de textes de Kossi Efoui. Dans la deuxième partie de la rencontre, on sera dans un échange moins formel où vous poserez aussi vos questions, on sera dans un dialogue tous ensemble. On va aller s'asseoir !

PD – Merci beaucoup ! Merci Pascale ! Il nous reste une heure pour échanger. J'ai encore quelques questions à poser à Kossi Efoui mais ensuite viendra le temps d'un dialogue avec vous, dans la salle. Merci encore à tous les étudiants ! Merci à Rachel Mathéis pour son travail chorégraphique. Bravo à tous! Il faut rappeler que ce sont des travaux qui ont été faits dans un laps de temps relativement court... Donc merci à tous pour votre investissement qui permet d'entendre les textes, de voir eu plateau comment fonctionne l'univers de Kossi Efoui, sa poétique... Bravo à tous encore et merci! Je vais rebondir sur les deux dernières formes qu'ont proposées les étudiants autour de *La conférence des chiens* et d'*Oublie!* Parce que cela permet d'en venir à ta rencontre avec la *Compagnie Théâtre Inutile* et le metteur en scène Nicolas Saelens qui est parmi nous. J'aurais voulu que tu reviennes sur cette rencontre, la façon dont elle s'est faite et ce qui s'est noué entre vous. Pourquoi? Comment? De quelle manière? Parce que ces deux textes là, c'est une forme d'écriture de plateau qui vous est vraiment propre. Est-ce que tu pourrais revenir à la fois sur la rencontre, le compagnonnage,

la manière dont vous travaillez concrètement aujourd'hui et peut être la manière dont ça a fait évoluer tes propres outils ?

NS – La rencontre avec Kossi s'est faite à partir d'un texte qui s'appelle *Voisins anonymes (ballade)* que j'avais lu quand on s'était rencontré au Cameroun. J'ai dit « Kossi, tu as une écriture qui appelle la [...] » Pourquoi ? Il y a une mise en scène des mots qui appelle à une dimension dans l'écriture dramaturgique. C'est assez difficile de traiter les textes de théâtre de Kossi dans un théâtre d'acteurs avec un travail psychologique. Ce serait suicidaire. Ça appelle à manipuler beaucoup d'éléments et de dimensions. C'est un petit peu comme ça qu'on s'est rencontré et puis après on a commencé à jouer et puis on n'a pas arrêté depuis !

KE – Tu parlais de l'influence sur mon écriture de ce travail. Ça m'a aidé à pousser plus loin cette idée d'un auteur qui crédite tout être de parole et que le texte dans ce processus de travail a le même statut que les autres objets. C'est un objet à manipuler. La mise en scène, la façon de diriger etc... C'est comme la manipulation du texte comme un petit [...] qui manipule la matière, qui est manipulé. Ça a été le point de départ de cette écriture qui fait que ce qui se passe sur le papier est mis à l'épreuve du plateau. C'est un peu comme ça qu'on travaille. Par exemple, d'habitude, il y a un texte qui est là et on monte le texte. Alors que là, on peut partir des images. Il faut vous dire que la compagnie commence un travail quand tout le monde est là. Une proposition, un objet, quelque chose peut arriver de Norbert qui est plasticien, de l'atelier musique... Et il est possible aussi que ce soit un bout de texte qui arrive. Mais on n'est pas dans l'idée qu'il faut absolument un texte et si possible un texte fini pour qu'on puisse commencer. On peut commencer quand on a quelque chose. Quand on a de la matière, on commence. Cette matière peut être textuelle ou alors un objet qui arrive, deux trois matériaux qui arrivent en même temps... et ça va commencer à se développer. Par exemple pour *Oublie !*, il y a eu une petite histoire au départ que j'ai écrite. On a pris un bout de cette histoire comme une matière pour commencer à travailler. Il y avait déjà les comédiens, il y avait des réflexions, il y a eu des discussions avec Marie qui est costumière sur le costume de La Sauvage. La Sauvage est un costume. Qu'est-ce que c'est que ce costume?... Et tout ce travail-là était en cours en même temps que le travail d'écriture. Tout chemine comme ça. Quand on parle de ça on utilise le mot de « co-inspiration ». Le théâtre que j'écris est de plus en plus marqué par ce travail de plateau.

PD – Ici, à l'université d'Artois, nous sommes particulièrement attachés au théâtre jeune public. J'en viens à une question puisque *La conférence des chiens* et *Oublie !* sont deux spectacles qui ont été écrits en s'adressant au jeune public. Quels outils avez-vous sollicités ? Est-ce c'est des outils particuliers ? Comment est-ce que vous avez travaillé ces deux spectacles là alors que vous ne faites pas que des spectacles qui s'adressent au jeune public ? Il se trouve que dans ces spectacles on retrouve des thématiques et des motifs qui sont présents par ailleurs dans vos autres créations. Donc quelle est votre approche du théâtre ?

NS – Je crois que ce serait une erreur de parler des spécificités du jeune public. Ça deviendrait un spectacle du jeune public. On est dans un monde où tout nous emmène à être catégorisé, mis au bon endroit pour être bien prévu. Je pense qu'il faut faire attention à ce type de catégorisation. Après, quand on a approché *Oublie !* on s'est dit : "c'est une histoire qu'on a envie de raconter aux enfants". C'est un désir d'aller vers des enfants. À partir de là, on a commencé à envisager ce rapport à cette histoire, comment on peut l'amener, comment on peut rentrer dans cette histoire avec toutes les formes... Kossi a raconté un peu notre cheminement. En ce moment on travaille sur la figure de Prométhée, on partage ça avec des élèves de cinquième ! Je pense qu'il n'y a aucun sujet qui n'est pas partageable. On le voit d'ailleurs à travers les moments d'échange. Il faut faire attention à la spécialisation. Maintenant c'est peut-être les questions de jeu et de rythme qui sont à soigner particulièrement mais je ne verrais pas d'autres spécificités.

KE – Il y a aussi comment on raconte, les mots que l'on choisit. On ne peut pas écrire comme ça sans penser que ce sera entendu par des enfants. Il y a donc presque cette exigence là en plus au niveau du texte : comment on raconte ? Les mots qu'on choisit ? Comment on construit? Sinon tout le reste, les outils qui interviennent dans *Oublie !* ou dans *La conférence des chiens* on les retrouve dans les autres. Ce vocabulaire, les objets [...] on retrouve dans tous les autres spectacles. Je pense que ce qui peut faire dire nous avons pensé à adresser ça aux enfants, c'est une pièce pour jeune public, c'est la langue. Comment on raconte. S'il y a un endroit où on fait particulièrement attention, où il y aurait une spécificité, c'est comment on parle. En disant ça, je veux préciser aussi que ce n'est pas du parler « bête », quoi ! Ça ne me gêne pas qu'il y ait des mots qu'un enfant ne comprenne pas dans une pièce pour enfants. Moi, quand j'étais enfant, il y a plein de mots que je ne comprenais pas, ça ne m'empêchait pas de sentir la vision du monde qu'on essayait de me communiquer. Je pense qu'on a tous été enfant et qu'on a fait cette expérience de donner une signification fautive et arbitraire à un mot. De considérer un mot qu'on ne connaît pas et de décider : « ça veut dire ça » et de le décider unilatéralement. Et quelques années plus tard de découvrir en grandissant la signification du mot. Mais ce n'est pas grave! La signification comme on l'a inventé, on s'en est bien servi. Donc quand je dis penser aux mots, etc... ça ne veut pas dire forcément faire attention à ce que les enfants comprennent tous les mots. C'est une très bonne chose s'il y a des mots qu'ils ne comprennent pas.

NS – Il ne faut pas oublier que les enfants sont des grands joueurs. Nous, dans l'expérience de jeu et de représentation de ces deux textes, on a eu des publics très joueurs qui ont sauté dans ces propositions. C'est dans ces moments qu'on retrouve ainsi une certaine jouissance du théâtre.

PD – Justement, comme il y a pas mal d'étudiants qui ont lu et qui connaissent *Oublie !* j'aimerais qu'on passe à des questions de votre part ou d'autres questions qui sont pas forcément en rapport avec *Oublie!* En tous cas que vous puissiez avoir la parole, poser vos questions à Nicolas Salens à Kossi Efoui...

A – J'en profite pour poser une question à Kossi. Pourquoi ces intitulés dans tes titres *La conférence des chiens*, *La fabrique de cérémonies*...? À quoi tu fais référence ? Cet imaginaire de la fabrique, la conférence, des choses un peu officielle ?

PD – Le cantique, la conférence.

KE – Ah oui !

PD – Pas toujours facile... Il y a quelque chose aussi, j'en reviens à un autre motif que je voulais aborder et qui nous concerne tous les deux, c'est la question du divertissement. Vos réflexions autour des formes de divertissement et la question du rituel...

KE – Oui ça permet de répondre à la question, sur le côté...

NS – Et de cérémonies en cérémonies, de rituels en rituels...

KE – « *De cérémonies en cérémonies le rituel se constitue* » c'est une phrase de Jean Rouch à la fin du film *Les maîtres fous*. Si vous avez l'occasion de regarder ça, faites-le! C'est sympa de parler de divertissement, ça permet de répondre à la question! J'étais un peu embarrassé au départ... Mais c'est vrai que ça a un côté, je ne sais pas comment on peut dire ça, solennel. *La conférence*... ce n'est pas un divertissement. En tous cas personne ne dit « Kossi il faut attirer des gens qui ont envie de se divertir ! » C'est une conférence. On peut se divertir dans une conférence, mais on n'y va pas pour se divertir, ce n'est pas le but premier d'une conférence. *La fabrique*... ça a aussi quelque chose qui indique à regarder derrière à regarder dans l'arrière cuisine. Ça a à voir aussi avec les arrière-pensées. En fait, je ne peux pas donner une réponse globale. Si je prends chaque titre, je peux donner une réponse. Là, j'ai donné deux exemples. Moi j'aime bien [...] de *La conférence*... dans un spectacle qui est destiné aux enfants. De dire aux enfants : « Venez à une conférence ! » Je trouve ça très bien : toute cette idée que c'est une invitation à penser.

PD – C’est un motif à l’intérieur, qui se révèle aussi... Pour moi la question d’Anne fait écho à autre chose : c’est la façon dont vous travaillez, tous les phénomènes de mise en abyme et une vraie réflexion sur les formes du divertissement et sur la spectacularité. Il y a une réflexion sur le théâtre en lui-même. Qu’est-ce que c’est que le théâtre ? Qu’est-ce que ça fabrique ? Que peut le théâtre à travers sa dimension spectaculaire aussi ? Qui va parfois à l’encontre d’une certaine forme de théâtre contemporain...

KE – Je vais commencer par répondre : il est vrai que l’industrie du divertissement a capturé un certain nombre de formes. Les formes spectaculaires comme le théâtre, mais aussi le roman. Il y a quelques mois j’ai entendu Sollers dire « *Aujourd’hui les romans qui marchent, qui ont du succès ressemblent presque tous à des pré-scénario de téléfilm.* » Voilà c’est juste [...] ». Moi, j’ai une attitude radicalement littéraire c’est-à-dire que je n’écris pas avec des arrière-pensées sur l’adaptation à je ne sais pas quoi, la télévision ou le cinéma ! D’ailleurs j’ai eu une rencontre une fois avec quelqu’un. Imaginez un festival littéraire, inviter des réalisateurs et des producteurs de films pour dialoguer avec les écrivains. Un des réalisateurs prend la parole dès le départ et il dit : « Attention, hein, il faut dire aux écrivains qui sont ici qu’il ne faut pas qu’ils rêvent de cinéma parce que c’est très difficile d’avoir un livre adapté ». Et je me suis dit « mais qu’est-ce qu’il croit, lui ? Qu’on est venu là vraiment pour que lui, là, ou ses potes, adaptent nos livres ? Oh ! Je ne sais pas pourquoi ce type prend cet air supérieur pour nous expliquer que nous sommes en train de rêver ! » Moi je lui ai dit « Monsieur, écoutez, moi je suis là parce qu’on m’a invité mais si je vous lis le premier chapitre de *La fabrique de cérémonies*, vous n’aurez pas envie de l’adapter au cinéma et je vais le faire. » J’ai lu les premières pages de *La fabrique de cérémonies* et j’ai dit « Vous voyez, monsieur, c’est fait pour être entendu. Vous n’avez pas d’image à mettre sur un écran, ce serait très ennuyeux. Ou alors vous mettez une bouche et qui raconte mon texte. Mais ma production elle est littéraire. Point. Alors si jamais vous êtes assez fou pour l’adapter : très bien ! Je viendrai voir mais je n’irai pas vers vous avec ce livre en disant s’il vous plaît *La fabrique de cérémonies* au cinéma. Si j’ai écrit ce livre, je l’ai écrit comme un texte qu’on entend dans sa tête, ce sont des choses à entendre. » Voilà. Petite histoire. Je ne dis pas que le cinéma ou la télévision ce n’est que du divertissement. Attention ! Il y a encore aujourd’hui des formes comme le théâtre, comme la littérature et bien d’autre, le cinéma lui-même qui ne sont capturés par l’industrie du divertissement. On a promis à l’homme moderne le bonheur par la quantité. Parce que c’est quand même ça, toute notre culture moderne ! C’est la quantité ! D’ailleurs regardez les publicités qui nous entourent. Plus ! Encore plus ! Et puis on arrive à l’illimité, hein, le forfait illimité et la conversation est censée être illimitée. Mais qui voudrait passer tout son temps à parler ? Tout son temps à parler ? J’ai [...] de l’homme digestif. L’homme digestif, il mange tout. Chez lui, tout est consommation. Les loisirs : c’est de la consommation. La lecture : c’est de la consommation. Ce qu’on mange : c’est de la consommation. La voiture : c’est de la consommation. On va au cinéma : c’est de la consommation. La culture : c’est de la consommation. Bon. On peut décider qu’il y a un temps où on s’arrête et où on sort du système. C’est une heure, c’est 10 minutes, c’est 15 minutes, c’est 20 minutes, c’est le temps de regarder le tableau. On s’arrête devant un tableau pour le regarder. Et on passe un temps rien qu’avec ce tableau. Et on n’est pas en train de le manger, on n’est pas en train de le consommer. On est en train d’arrêter toute consommation justement pour s’exposer. C’est le regardeur qui s’expose au mystère de ce qui est devant lui. Quand je vais à un spectacle, c’est moi qui m’expose à ce que je vois. Ça n’est pas le spectacle qui s’expose à ma critique, à toute ma culture théâtrale. Je ne suis pas venu en disant « ça... Machin dans ce rôle... » ça n’est pas vraiment ça. C’est nous, qui nous exposons à un mystère et en tirons quelque chose, une méditation. Mais quelque chose qui nous arrête dans la sollicitation, dans ce brouillement de sollicitations multiples où on nous promet le bonheur par la consommation. Le divertissement va avec ça. C’est un travail de

retrait qu'on essaye de faire avec des outils de rien du tout. Voilà des outils pas spectaculaires, quoi. Des outils que vous avez vus là. Les étudiants ont bien compris. C'est de bric et de broc et c'est ça qui fait sa majesté.

NS – Effectivement, sur le divertissement, moi, je pense que l'espace du théâtre peut encore rester pour établir une véritable critique vis-à-vis de cet environnement-là. Il faut résister. Donc c'est pour ça que cette mise en abyme on la pratique, oui.

PD – Des questions ? Ou des remarques ?

KE – Des remarques ? Des commentaires? Les étudiants qui ont travaillé sur le texte si vous avez quelque chose à dire? Des questions que vous vous êtes posé pendant que vous travailliez ? Bravo pour vos propositions faites en si peu de temps de travail. Franchement c'est très réjouissant.

S – Bonjour ! Vous avez dit que vous souhaitez dire aux enfants, raconter l'histoire. Qu'est ce qui a influencé votre choix, de raconter l'histoire aux enfants ?

KE – Il se trouve que j'étais enfant. Et que, devenu adulte, il y a des choses que j'ai découvertes. Je me dis parfois « Ah qu'est-ce que j'aurais aimé, quand j'étais enfant, que quelqu'un me dise ça ou que quelqu'un me raconte ça ! » Vous voyez ? Alors je le fais ! Moi, aujourd'hui, devenu grand, je me dis si j'étais enfant « Qu'est-ce que j'aurais aimé que quelqu'un me raconte quelque chose que moi je suis en train en tant qu'adulte de découvrir ou d'explorer ! » Alors je le fais. Je me dis qu'il y a certainement des enfants qui sont enfants comme moi j'ai été enfant et qui ont certainement envie que je dise des choses dont je rêve aujourd'hui en tant qu'adulte découvrant ces choses. Je ne sais pas si j'ai un exemple comme ça...Il y a le titre d'un album de Jacques Higelin, c'est *Alertez les bébés !* Je trouve ça chouette. Il faut alerter les bébés. Dans le monde dans lequel on vit il faut commencer à alerter dès le berceau ! Quand on a travaillé la pièce pour enfants, j'avais ça dans la tête. Je crois même que je le disais parfois pendant les répétitions : « Alerter les bébés ! » C'est une urgence. C'est ma propre enfance. Me parlant en tant qu'adulte à l'enfant que j'ai été. J'invente des choses pour des enfants que je croise.

NS – L'urgence de parole sur *La conférence des chiens* c'était la langue de la caresse et c'est ce qui est extrait de l'histoire qu'a amené Kossi et d'une discussion autour de cette histoire-là et de l'envie de réussir à amener cet esprit-là de la langue, de la caresse. Ce qui nous semblait intéressant, c'est de questionner l'humanité à travers l'animalité et d'amener ça au niveau des enfants, de déjouer un peu nos perceptions et nos grands carcans

PD – D'autres remarques, questions...

S – Bonjour ! J'aimerais poser une question sur l'aventure. Après qu'on ait étudié votre pièce certains thèmes sont ressortis plus que d'autres : l'identité, la mémoire et l'autorité supérieure. Suite à ça est-ce qu'on peut conclure à une métaphore de la société colonialiste voire néo-colonialiste avec notamment le personnage de (Darnouvé) qui peut représenter les populations colonisées, qui cherchent à reconstruire leur propre identité ?

KE – Merci pour la question! Je crois qu'il n'y a pas une évidence de cet ordre. Que le personnage d'Amin V soit en opposition à un pouvoir totalitaire, c'est certain. Que la pièce pose la question de la liberté et du destin, c'est-à-dire d'une force qui est extérieure et qui serait de l'ordre du destin, ce contre quoi on ne peut, notre volonté ne peut rien. En même temps se pose la question de notre liberté face à une situation que l'on peut définir comme étant de l'ordre du destin. Notre liberté, c'est quoi ? Comment on trouve le chemin au plus fort d'une situation de domination ? Donc effectivement il est question de domination. Il est question de totalitarisme. Il est question de force extérieure, de pression et il est question de liberté. On peut dire que c'est le système colonial. Moi, je dis : c'est la liberté infinie du lecteur. Si demain vous mettez en scène cette pièce et que vous pensez « Je vais mettre ça en scène en considérant le pouvoir totalitaire comme étant le système colonial », je ne vous dirai pas non. Je serai très curieux de voir ce que vous en faites parce que j'aurais, moi, peur que

ça limite la vision. Vous savez, il y a quelqu'un qui a monté *En attendant Godot* dans un décor de camp de concentration. Il n'a pas recommencé ! Pourquoi pas ? On a le droit d'avoir sa lecture. Mais après la question, pour moi, c'est que le champ de la lecture soit assez large pour que quelqu'un d'autre puisse y raconter quelque chose d'autre. Si je vois *En attendant Godot* avec le décor décrit par Godot et que moi lecteur ou spectateur je fais une connexion avec les camps de concentration, pourquoi pas ? Mais le champ est assez large pour qu'il y ait d'autres choses. Donc que vous fassiez un lien entre système colonialiste et système concentrationnaire, système totalitaire, système de domination absolue et ayant en propre l'utilisation de la violence : je suis d'accord avec vous. Mais ce qui serait intéressant de voir, c'est pourquoi vous êtes plus intéressée par cette piste coloniale que par une piste qui serait une dictature. Par exemple, ce pourrait être une dictature en Afrique ou une dictature en Asie ou une dictature en Europe. Parce que l'Europe en a fini avec ses dictatures il n'y a pas longtemps.

NS – Il n'y a pas longtemps, oui... Il faut se méfier ! Comme toi, Kossi, tu peux te méfier des mots, il faut aussi se méfier des représentations. Je vais juste rappeler que le théâtre c'est un art du mouvement, un art du présent. Ce que raconte Kossi dans le rapport à des schémas coloniaux, ce qui est intéressant, c'est comment le débusquer, voir comment un schéma mutant peut être. Je pensais à *Sans ombre...*, un spectacle qu'on a créé l'année dernière qui parle de la caravelle de Henri le Navigateur qui a traversé toutes les voies de la colonisation enfin de la commercialisation. Justement est-ce que ça n'est pas une pensée de colon ? Parce que d'un seul coup on ne voit plus que ces voies et y a des choses qui se mettent dans les interstices de ces voies officielles. Peut-être que ce qu'il y a d'intéressant c'est de se poser la question : comment ? Comment tout ça, ces structures de pouvoir muent, changent et à quoi on a affaire aujourd'hui ? Parce que je pense qu'effectivement, il y a beaucoup de choses qui se cachent derrière de la communication et de la représentation qui nous aveuglent dans tout ça. Les espaces comme le théâtre peuvent nous aider peut-être à y voir un peu plus clair. Peut-être.

KE – Je vais élargir le champ. Effectivement, on peut dire qu'entre l'invention de la caravelle et l'unification du monde, il se passe quoi ? 60 ans ? En 1434, l'explorateur portugais Gil Eanes franchit le cap Bojador au large du Maroc. En 1434, on pensait que c'était la limite méridionale du monde. Au-delà, c'est des monstres, des êtres chimériques qui dévorent les hommes ! C'est les portes de l'Enfer ! On est au Maroc, hein, on n'est pas loin ! Après 1434 la caravelle passe le cap Bojador. Elle arrive très vite, en quelques années de tentatives, au Sénégal. Et donc ça a été comme ça entre 1434 et la découverte de l'Amérique 1492. Ça fait beaucoup de temps pour que le monde entier soit tracé. Car à partir du moment où a passé la boucle de l'Afrique au large du Maroc, le cap Bojador, Sénégal, Afrique de l'Ouest puis on est descendu vers le Sud, puis on a contourné l'Afrique du Sud, puis on arrive vers les Indes ! Avec une caravelle, parce que pendant ce temps d'autres caravelles continuaient ailleurs. En l'espace de 60 ans, le monde est ce que nous avons aujourd'hui. En 1434, on ne connaissait pas le monde que nous connaissons aujourd'hui. Mais le monde que nous connaissons aujourd'hui, ça ne date que d'il y a 500 ans. Le monde moderne, ce qu'on appelle la mondialisation, on l'a vu passer en Afrique en 1434. On le découvre en Europe au XX^e siècle, c'est parfait ! Mais pendant 60 ans, les caravelles ont dessiné le monde. Du coup on peut agir sur le monde, on peut agir sur les routes de commerce. On peut en tracer de nouvelles. Il y a de nouvelles marchandises. Il y a un nouveau territoire qu'on a découvert et évidemment on l'a colonisé. Si on reste à ça, à cet aspect-là, on ne voit pas que tout le projet, le projet de cette invention phénoménale de la caravelle est le produit d'une pensée qui donne à l'homme la mission de dominer la nature. D'être maître et dominateur. La raison humaine fait de l'homme le maître et dominateur. À partir de cette logique, on a dominé les hommes. Qu'on ait colonisé la nature, colonisé les pays, colonisé les corps, finalement c'est un même

projet. Il faut pouvoir éclater, élargir le sens et faire éclater les possibilités de sens. Aujourd'hui si on parle de colonisation, il y a une grande inquiétude, c'est les nouveaux projets de colonisation du vivant par la science. Donc par des objets technologiques révolutionnaires. Exactement comme la caravelle a été un objet technologique révolutionnaire qui a changé la face du monde ! Et qui a changé beaucoup de choses dans les rapports humains. Donc : toujours garder une case vide. Ne pas fermer. Il faut que ça élargisse le champ. Voilà, c'est toujours très important de ne pas rester dans une définition. Nous allons la chercher puis en chercher une deuxième, puis une troisième, une quatrième... et si on en trouve pas une quatrième alors on laisse la case vide parce que ça va se remplir parce que les mots sont vivants, la réalité est vivante, nos analyses sont vivantes.

S – J'ai une petite question... Merci pour cette belle leçon ! On parle du monde, j'aimerais savoir quels sont les mondes de lecture de Kossi Efoui ? S'il y avait pour nos étudiants à leur indiquer deux-trois choses à lire que ce soit du roman, du théâtre, de la poésie [...] On parlait tout à l'heure de rapport à l'enfance. S'il y avait une offrande de lecture à faire à nos enfants ? Qu'est-ce que ce serait ?

KE – Alors, je peux citer un paquet de poètes... Je vais donner un poète qui me vient : Henri Michaux. Je vais dire pourquoi j'ai cité Henri Michaux en ouverture dans un roman. Parce qu'il conçoit l'écriture comme un acte d'exorcisme. Juste ça. L'écriture comme un acte d'exorcisme ! Ça a un lien avec notre vie. Il dit "*De tout ce que nous vivons, tous les jours il y a des choses qui ne passent pas*". Et on ne peut plus régler. Et peut-être qu'on a des blessures, on ne peut plus aller trouver quelqu'un pour lui dire : « Tu m'as blessé. » Et puis on n'est pas sûr que ça résolve quelque chose. Alors il dit qu'à ces moments-là, il faut faire de l'exorcisme. Et ça se fait avec les mots : l'acte d'écriture qu'il pratique lui-même est un acte d'exorcisme. Le volume s'appelle *Épreuves, Exorcismes 1940-1944*. C'est intéressant à double titre. Ces deux dates sont une référence très claire à un moment très violent de l'Histoire. Je parie que dès que vous aurez lu *Épreuves, Exorcismes*, vous allez mettre un an parce que vous allez relire chaque poème 10 fois, avancer lentement pour bien en profiter. Au bout d'un an vous aurez envie d'avaler tout Michaux et vous n'aurez plus besoin de moi. Mais allez-y *Épreuves, Exorcismes* et le reste suivra. Et je pense à un romancier : Imre Kertész. Il y a beaucoup de choses qu'on peut lire de lui mais je crois que *Être sans destin*, on peut commencer par celui-là. N'aller pas voir le film, lisez le livre parce que Kertész écrit pour les oreilles aussi donc lisez *Être sans destin* [...] S'il y en a un qui me revient je vous dirais.

S – Bonjour ! Dans *Oublie !* et *La malaventure*, vous parlez d'une thématique qui est récurrente : c'est la mémoire. Est-ce que vous voyez ça comme un devoir de mémoire d'insuffler un peu de notre réalité dans vos textes, dans vos écrits ou alors c'est plutôt la mémoire et la psyché qui vous intéressent ?

KE – Alors, ça n'est certainement pas le devoir, ce que l'on appelle le devoir de mémoire. [...] à certaines célébrations qui sont en fait la meilleure façon d'oublier. Les problèmes que pose le passé. Pour moi, il s'agit de mémoire au sens où on médite ! Il s'agit de méditer ce qui du passé pèse dans le présent. Ce qui du passé est tu dans le présent. Ce qui est écrit très fort dans nos grands silences du présent. Pas ce qu'on met en avant, pas tel jour chaque année on va monter le drapeau puis on va pleurer ou on va chanter ou on va se souvenir de... et puis c'est fini ! Moi ça ne me satisfait pas, je crois que ça fait partie du folklore que les sociétés invoquent pour mieux oublier leurs morts ou faire de petits arrangements avec les morts. Mais ça demande autre chose que ça, ça demande du silence. Ça demande de voir réellement dans le présent ce qui est encore tu et dont le présent a besoin. On n'a pas besoin d'écrire le passé, nous, on a besoin qu'on l'oublie aussi. Seulement, il y a des choses qui font signe dans le présent. Et on ne veut pas les voir ou on ne veut pas les entendre et on les recouvre de célébrations justement au nom du devoir de mémoire un peu comme on va à la

messe de Noël quand on est catholique. Je n'ai pas de religion mais je sais qu'autour de moi certains disent qu'ils sont non-pratiquants mais qu'ils font partie de la religion. Mais ils sont non-pratiquants. Une fois de l'an, ils vont à la messe de Noël et puis le reste de l'année, ils oublient le petit Jésus et tout le reste. C'est ce folklore-là, on est non-pratiquants de la mémoire si vous voulez! Et puis une fois de l'an on se réveille et on se souvient que dans tel village on a massacré les gosses... Alors oui, ça s'est passé il y a 50 ans donc ça ne provoque plus beaucoup de larmes parce que c'est devenu presque des êtres de fiction... Alors on va faire la cérémonie, la chanson, le drapeau, le machin et ciao jusqu'à l'année prochaine ! Voilà, je me méfie de cette histoire de devoir de mémoire parce que souvent ça finit dans ce genre de choses qui n'invitent pas à la méditation. Or, la question que je pose, c'est comment médite-t-on le passé parce que ça parle dans le présent. Pour moi, nous savons écouter le passé dans le présent.

S – Bonjour ! Après étude de deux de vos œuvres, *La malaventure* et *Oublie !*, on a remarqué qu'il y a une grande influence du théâtre de marionnettes. Notamment dans *La malaventure* où on est confronté à une forme d'indécision avec le personnage du montreur de pantins. Est-ce que de ce fait on peut qualifier votre écriture d'écriture marionnettique ?

KE – Je laisse Nicolas Saelens, metteur en scène, revenir sur cette question.

NS – Je pense que c'est un moyen d'y arriver. Il y a différents éléments simples : la matière, etc... des choses qui peuvent résonner. Dans les travaux que vous avez faits, avec quelques éléments, il y a des choses, il y a des plis peut-être des directions qui éclairent. Je trouve qu'il y a quelque chose de cette écriture qui propose une multiplicité et une complicité dramaturgique que la marionnette peut prendre en charge. C'est dans l'écriture de Kossi, la question du vivant, de l'animé, l'inanimé. Par rapport à la marionnette, on est juste. Et puis après, il y a cette triangulaire, la triangulaire du spectateur. Qu'est-ce qu'il voit ? L'homme-zébu! Il voit des cornes de zébu. Alors où il les voit ? Comment il les voit ? Vous voyez que l'écriture marionnettique correspond très vite aux enjeux de l'écriture de Kossi. Il a vraiment : qu'est-ce qu'on voit ? Et qu'est-ce qu'on peut dire ? Je trouve qu'il y a quelque chose d'assez juste en tous cas par rapport à ça. Après, le théâtre est fait de multiples formes donc c'est un peu dangereux de dire écriture marionnettique. Encore une fois ça risque d'enfermer dans une case. Il faut toujours laisser, je rappelle, la case vide.

KE – Du coup, je pense à un troisième texte! Il y a des monologues de Beckett : *Berçeuse*, *Ohio Impromptu*... Le titre de l'ensemble, ça s'appelle *Pas*, voilà, Samuel Beckett... *Berçeuse* c'est très très joli...

S – Ce qui renvoie à la question dont on parlait... je pensais à l'animation animale. Finalement dans *Berçeuse*, la question [...] est aussi présente. S'il y a finalement quelque chose d'aussi continu dans l'écriture de Kossi Efoui, c'est la question du rythme, la question de la voix, de l'animal. Parce que c'est là sans doute aussi que ça se situe.

PD – Quelqu'un d'autre ?

S – Je voulais vous demander une chose toute simple. Est-ce que vous auriez des retours ou des impressions par rapport au travail qui vous a été présenté par les étudiants juste avant ? Et qui pourrait les avancer justement pour d'autres projets ?

NS – Sur *Happy end*, c'est dommage de faire confiance à des ballons remplis d'air pour le regard. Ça ne marche pas. Évidemment, c'est des retours... Il faut que ça fixe ! Il y avait beaucoup de défoulement par rapport à la manipulation... Je sais dans quelles conditions vous avez travaillé et c'est super... Trois jours... C'est juste des petites indications comme ça. Il faut écouter la matière. Vous avez un parapluie. Il y a un parapluie et un parasol. Alors peut-être que là, il y a une différence de caractère. Du coup on a deux parapluies. Les mêmes. Et il faut écouter le mécanisme de l'objet. Là vous avez mis des lumières, alors peut-être que les lumières, elles pouvaient jouer aussi? Après c'était *Récupération*, hein, c'est ça ? C'était super ! L'animation justement des...

PD – Alors non c'est juste pour préciser que... Ce groupe a eu beaucoup de mal à choisir entre le début du *Carrefour* qui leur plaisait beaucoup et *Récupérations*. D'où l'ouverture de leur forme : ce maître de cérémonie, ce montreur de pantins. L'idée qu'ils ont creusé, c'est ça.

NS – Ils ont fait un mélange des deux. Comme sur *La conférence des chiens*, il y a eu un ramassage qui fonctionnait. Après je pense, sur *La conférence des chiens*, les masques, marionnettes, c'est toujours difficile à gérer en déplacement. Du coup, à un moment, il y a un chat qui s'est retrouvé sur le sol comme ça, juste là... Après en tous cas, quoi qu'il en soit, il y a une première qualité pour ces travaux là c'est qu'on a entendu les textes. Au même titre que la qualité de la lecture d'ouverture, c'est très agréable. Évidemment, en trois jours, vous n'allez pas régler une scène parfaitement avec tout ce qu'il faut de dextérité pour dompter la matière! C'est une première qualité que vous avez eue sur ce travail-là qui est essentielle. J'essaie de me rappeler des autres travaux... Il y avait... *Oublie !...*

PD – Je voulais préciser que les étudiants qui ont travaillé sur *Oublie!* n'ont pas vu votre *Oublie !* Je le dis parce qu'il y avait plein d'éléments communs en fait mais ils n'ont pas vu. Ils ont juste eu le texte et ils sont partis là-dessus à partir du texte.

NS – Sur *Oublie !* il y avait des choses intéressantes aussi. On se demandait avec Koffi sur la fin de *La conférence des chiens*, il y avait des conteurs qui reviennent en disant « On est venu vous raconter cette histoire ». Alors effectivement la dramaturgie de *La conférence des chiens* était basée là-dessus. C'est-à-dire on a à faire à trois personnes qui au fur et à mesure se révèlent être des conteurs et des conférenciers qui vont de ville en ville pour raconter cette histoire. Mais il me semble que la version du texte à la fin n'est pas forcément juste. Pour *Oublie !* on a vu l'homme-zébu! Le cauchemar, quoi! Après c'est intéressant de travailler avec l'ombre effectivement parce que ça amène aussi ça. L'ectoplasme au début, c'est bien. Il faut faire attention à la bâche en termes de respiration parce que ça peut asphyxier très vite. Pour vous dire, sur ce texte-là, on a fait exister l'ectoplasme avec une bâche, comme vous. Alors c'est une bâche un peu plus épaisse, il y avait des trous pour les bras et les jambes. Avec Kossi, il faut réussir à jouer avec la question du corps et avoir l'élasticité dans ce travail. D'où la marionnette et la manipulation. Mais aussi la danse, évidemment. Je pense que dès qu'on commence à travailler sur ces scènes-là, il faut chercher plein d'outils. Ça convoque pas mal de chose. En tous cas, je voulais vous dire que vous aviez réussi à nous faire entendre ces textes-là et ça c'est déjà une belle chose en termes de retour.

KE – J'ai trouvé très intéressants les supports sur lesquels vous vous êtes appuyés. Pour faire entendre ce que vous vouliez faire entendre, qui s'appelle le texte. Mais je ne pense pas que vous ayez fait entendre mon texte, bien sûr mais ça n'est pas l'affaire. L'affaire, c'est que vous ayez porté ce texte de telle sorte qu'on ait l'impression que c'est votre affaire personnelle. C'est que vous, vous avez envie de dire ça. C'est comment vous avez habité votre propre parole ! Cette parole-là qui devient votre propre parole... Quels supports vous avez choisis pour faire entendre ça !

NS – L'essentiel, c'est le jeu. Trouver les mécanismes et les ressorts du jeu des scènes... Il ne faut surtout pas se trouver à l'endroit d'une prise au sérieux. Trop au sérieux.

PD – L'enjeu sur les trois années de stage, c'était de partager la découverte de textes au préalable et puis pour eux, la "consigne", l'enjeu de l'exercice, c'était de trouver une stratégie pour mettre en scène les extraits qu'ils avaient choisi avec de la matière. Donc ils ont cheminé...

KE – La façon dont, par exemple, dans *Oublie !* [...] dispositif et puis la façon de redistribuer le texte. Ça, j'ai trouvé ça intéressant. Ça rejoint ce que je disais sur le texte lui-même comme un matériau à manipuler au sens marionnettique du terme. Évidemment cela ne veut pas dire qu'il faut mettre un texte cul par-dessus tête. Un texte c'est quand même une structure. On ne peut pas faire n'importe quoi non plus. Mais on peut faire beaucoup. Là, votre façon de

redistribuer la parole en fonction de votre dispositif et, par exemple, de faire entendre l'homme-zébu, existe, parle. C'est très intéressant. J'espère que vous aurez du temps et du travail pour explorer ces choses-là. Une dernière chose que je voulais dire à propos des présentations... La danse. Je me suis dit « Tiens, il faut que je parte de là pour répondre à une question qu'on avait déjà abordée : l'obsession, le retour des personnages etc... » Il faut entendre plutôt « insistance ». Parce qu'il ne suffit pas de parler pour être entendu. Il faut une parole et quelque chose qui insiste, qui insiste à travers les siècles et qui insiste à travers les décennies, qui insiste à travers la géographie. Mais c'est l'insistance. On prend le propre relais de notre parole. Tout ce que je vous dis là c'est une parole que je relaie parce que c'est une parole que j'ai récolté pour pouvoir vivre moi-même. Et donc si j'ai l'occasion ici d'en parler, c'est pour relayer cette parole parce que peut-être certains d'entre vous en ont besoin. Mais je n'en suis pas dépositaire. En tous cas pas propriétaire. Peut-être dépositaire au sens où on vient pour que je le passe. Et donc c'est du à l'insistance, à cette histoire d'obsession que les personnages reviennent. C'est une histoire d'insistance. J'aurais beaucoup de choses à dire sur la proposition dansée, d'autres choses me sont apparues, mais il y a ça qui m'est apparu très fortement dès le départ. Quelque chose se dit et insiste pour être entendu. Et traverse la voix, traverse les corps ...

**3.2. Entretien de Pénélope Dechaufour avec Nicolas Saelens et Elise Lebossé – Cie
Théâtre Inutile (juillet 2018)
(transcription-matériau)**

Pénélope Dechaufour : Est-ce que tu peux me dire comment tu as été amené à travailler avec l'Afrique la première fois ? Dans quel pays ?

Nicolas Salens : La première fois, cela a été des séjours au Cameroun qui ont été provoqués en 1998 lors de la Coupe du monde. À ce moment-là, Stanislas Nordey qui était directeur du théâtre Gérard Philippe souhaitait lors de la Coupe du monde inviter des auteurs de différents pays qui allaient jouer la Coupe du monde de football. Et il a envoyé des invitations à toutes les ambassades des différents pays et l'ambassade de France au Cameroun lui a répondu qu'il n'y avait pas d'auteurs au Cameroun. Donc cela a suscité beaucoup d'interrogations et une personne, en l'occurrence Barbara Boulay, a été chargée par le théâtre Gérard Philippe d'aller voir un petit peu ce qui se passait au Cameroun et d'y rencontrer des gens. Donc à partir de là, s'est déclenché, car Barbara Boulay avait pu faire le constat qu'il y avait évidemment des artistes plasticiens, comédiens, auteurs, etc., qu'il y avait une vivacité dans ce pays assez forte. Et qu'à partir de là s'est envisagé un projet en perspective de travail avec ces artistes rencontrés. C'est là où d'ailleurs on a rencontré une personne qui s'appelle Hervé Ianga, poète, plasticien, et donc les premiers temps ont été avant tout de se rencontrer, de se rencontrer autour de l'écriture de théâtre. À savoir aussi qu'au Cameroun il n'y avait pas, en termes de textes, concrètement cela s'arrêtait à Beckett, en termes de textes disponibles dans les librairies et dans les bibliothèques. Donc l'idée était aussi d'arriver avec des publications d'auteurs contemporains, de pouvoir partager ça et puis de commencer à réfléchir à un projet un peu plus large qui interroge un petit peu l'écriture contemporaine et de comment aujourd'hui on pouvait envisager le théâtre contemporain. Donc c'est comme cela que cela a démarré, donc des lectures publiques organisées au Cameroun, etc. Et puis dans un deuxième temps, cela a été le temps d'un projet un peu plus conséquent qui s'appelait *Eyala Comedia*, où je me suis occupé d'un groupe de comédiens qui s'articulait avec un groupe d'auteurs dont Kossi Efoui s'occupait. Donc on a commencé à imaginer comment passer de la page au plateau dans une dynamique un petit peu serrée ? Comment un auteur pouvait aussi travailler directement sur le plateau ? Voilà, c'est comme cela un petit peu que les choses se sont constituées et en tout cas pour moi, c'est la première fois où j'ai mis les pieds sur le continent africain.

P.D. : Et auparavant ton travail n'avait aucun lien avec l'Afrique ? Alors le lien cela a été Barbara Boulay ? Tu connaissais Barbara Boulay ? Elle t'a sollicité pour ce projet ?

N.S. : Oui, voilà, c'est ça. C'est parti comme ça. Après je n'avais pas particulièrement d'affinités avec le continent africain. C'était plus une imagerie qui était partagée par tout le monde à ce moment-là, à cette époque-là. Mais je n'avais pas plus d'attrance. Je ne connaissais pas non plus Kossi. Et c'est arrivé un peu comme ça, par rencontre, hasard entre guillemets, mais pas plus de volonté que ça. Et je sais que je me suis assez défendu de l'imagerie que cela pouvait comporter avant d'y aller et en y allant, dans l'expérience même. D'être moi aussi avant tout dans la rencontre avec les gens. Ne pas se faire prendre non plus par des représentations.

P.D. : Et comment tu expliques du coup qu'à partir de là [2006] tu as mené d'autres projets et à partir de là est né le compagnonnage avec Kossi Efoui jusqu'à aujourd'hui ? Comment tu expliques cela ? Est-ce que c'est un hasard que cela soit à cet endroit-là ? Est-ce que cela a un lien ?

N.S. : Il est évident que l'on a forgé une expérience forte sur ce projet avec Kossi qui a questionné vraiment le rapport entre l'écriture et la scène. L'expérience s'est déroulée à peu

près sur quatre mois et le temps qu'il y ait un peu digestion de ce qui s'était fait, déroulé, etc. d'une part. D'autre part, moi, au niveau de la compagnie on était dans une autre histoire, un autre spectacle qui s'appelait *Du lundi née un mardi*, un spectacle basé sur des textes de Brecht. Et il y a eu l'envie avec Kossi de commencer un travail de compagnonnage et de s'engager ensemble sur la base de cette expérience pour aller plus loin, pour questionner. Et du coup on a élargi la question de l'écriture dramatique, de l'écriture littéraire grammaticale aux écritures scéniques et comment on travaille cette question ? D'autant plus qu'à ce moment-là j'avais eu très vite l'intuition que l'écriture de Kossi était une écriture qui invitait des principes marionnettiques, des principes de manipulation, des principes de multitude de cadres, de multitude de plans, etc. Et c'est que l'on s'est dit prenons appui sur un texte qu'il avait déjà écrit qui s'appelle *Le corps liquide* et commençons l'expérience, commençons le chemin par là pour ensuite développer petit à petit un travail qui nous a amené petit à petit à ce que Kossi développe une écriture dite au plateau, ou proche du plateau.

P.D. : Donc *Enfant je n'inventais pas d'histoire* est arrivé à quel moment ?

N.S. : 2009. *Enfant je n'inventais pas d'histoire* est venu de... En fait le *Corps liquide*, cette pièce que l'on a jouée au festival international du théâtre pour le développement à Ouagadougou. Donc le Théâtre Inutile a joué pour le festival international pour le développement et on a joué la pièce le *Corps liquide*. Du coup, cela a été l'occasion de rencontres...

P.D. : Entre temps, la compagnie n'était pas retournée en Afrique ?

N.S. : Non. Et à ce moment-là, Kossi la connaissait déjà, mais moi je fais la rencontre de Bienvenu Bonkian, comédien, conteur et qui avait fortement un désir de rencontre à nouveau avec Kossi pour le travail, il a rencontré le travail de la compagnie et puis de là s'est échafaudé un travail ensemble, en commun sur la base de ce texte, de cette nouvelle qu'a écrit Kossi qui s'appelle *Enfant je ne racontais pas d'histoires*. Assez rapidement on s'est vite entendus. Ce qui était assez chouette dans cette histoire, c'est qu'on a très vite travaillé sur une question d'horizontalité. C'est-à-dire qu'on ne voulait pas travailler dans un principe : la compagnie française apporte la production et la compagnie en l'occurrence burkinabaise apporte le crédit de l'exotisme. Bienvenu travaillait aussi avec un régisseur scénographe qui s'appelle Hermann Koulibali. On a vraiment travaillé en collaboration sur ce projet et cela amené Bienvenu à l'époque à travailler avec le centre culturel français en direct. Ce n'est pas nous qui travaillions avec le centre culturel français. C'est un travail de coopération qui s'est établi de manière assez saine, en tout cas à mes yeux.

P.D. : Par rapport à tout le processus de création, qu'est-ce que tu peux en dire ? Ça a été facile ? Ça a été compliqué ? Qu'est-ce que tu as rencontré comme différences dans le fait de créer un spectacle là-bas, dans ces conditions de production que tu viens d'évoquer, par rapport aux spectacles que tu avais créés en France jusqu'alors ?

N.S. : C'est sûr qu'évidemment on n'est pas dans des moyens de production forcément à la hauteur de l'économie française ou européenne. Mais on avait quand même les moyens de travailler. Moi, avant tout, ce sont des rencontres de personne, le contexte, certes va être différent et je pense que cela joue, c'est sûr, jouer dans un espace ou dans un autre, dans un territoire ou dans un autre, ce n'est pas la même chose. On ne peut pas dire que cela soit la même chose. Cela n'a pas le même sens de jouer à Paris ou à Ouagadougou, ça n'a pas le même sens. Et quelque part au bout du compte avant tout notre enjeu c'est comment on se rencontre, qu'est-ce que l'on fait de commun ensemble dans la rencontre, avec Bienvenu par exemple et avec cette équipe de création. Comment réussir des intentions que nous avons partagé ici comme ailleurs ? Quelque part, c'est un travail sur des perspectives, enfin on n'est pas universels en soi, c'est les perspectives de l'universel, comment on dessine ça ? Bienvenu était un comédien, je dis « était » puisqu'il est décédé, un conteur, avec tous ses réflexes et quelque part ce sont nos univers qui se sont rencontrés. Nous on a cherché aussi sur ce projet

à travailler sur des choses un peu plus dans l'épure, dans les lignes, et puis Bienvenu avait perdu la vue. Donc il y avait quelque chose de très sensible à cet endroit-là. La scénographie était très simple, c'était un tableau noir.

P.D. : Mais ça c'était aussi une volonté artistique ou c'était aussi contraint par les conditions de production ?

N.S. : Et bien la volonté artistique est faite de contraintes, elle ne se constitue qu'à partir des contraintes. Il n'y a pas une volonté artistique pure. Cela n'existe pas. Donc c'est tout l'intérêt de réussir à faire cela. C'est pour cela que je dis que l'on est dans cette prétention d'être dans les perspectives de l'universel, de travailler des lignes qui nous sortent de nos contraintes, dans tout cas qui nous les allègent. Qui fassent que les choses s'élèvent, de ce que l'on a envie de dire, de faire, en tout cas de partager. Donc si tu veux, on savait par exemple que *Enfant je n'inventais pas d'histoires* si on souhaitait que cela puisse se jouer un peu partout, etc. on n'a pas pensé le spectacle avec un jeu de lumières très poussé. On ne s'est pas appuyé là-dessus, on s'est appuyé sur des éléments simples. Donc que ce soit également sur l'expérience de *Bio Kisédy* ou d'*Enfant je n'inventais pas d'histoires*, ce qui m'a apporté quelque chose c'est de travailler sur des éléments simples en tant que metteur en scène et de faire confiance à cela. Que c'est signifiant, un drap est signifiant et cela peut juste suffire, il n'y a pas besoin de beaucoup plus. Une tomate est très signifiante. Dans *Enfant je n'inventais pas d'histoires*, il y a une tomate et c'est le seul objet de couleur, rouge, qui arrive comme cela. C'est dans ces expériences que j'ai pu me dire il faut faire confiance aux éléments simples dans l'écriture scénique.

P.D. : Et après vous l'avez joué en France aussi ?

N.S. : Oui.

P.D. : Cela n'a pas été trop compliqué de faire venir le spectacle ?

N.S. : Et bien on a eu la chance d'avoir une direction du travail, notamment de la Somme, qui n'était pas très contraignante. On n'a jamais eu de gros soucis pour faire venir les artistes.

P.D. : Donc pareil sur *En guise de divertissement*, pour Simon Abbé par exemple ?

N.S. : Pour Simon, on n'a pas eu de soucis non plus. Les établissements publics et l'administration française sont faits de personnes et ce sont les personnes qui font que les cadres sont rigides ou pas.

P.D. : Et après cela a été facile de la faire tourner le spectacle, de le diffuser ? Est-ce que tu as l'impression que lorsque tu travailles avec des comédiens africains c'est plus difficile parce qu'ils sont africains ? Que ce soit en termes d'administration ou de représentations ?

N.S. : *Enfant je n'inventais pas d'histoires* a pas mal tourné en France. Mais ça a pas mal tourné aussi parce que l'on avait un travail territorial fort sur Montataire et qu'il y a eu un certain nombre de représentations, on n'est pas loin de la cinquantaine. Et là-dessus on n'a pas eu de gros soucis également parce que c'était un spectacle qui était très léger techniquement, un tableau, un sol et quand c'est en salle un peu d'éclairage. Mais pas plus. Cela pouvait se jouer dans plein de différents endroits. Sur d'autres spectacles, je n'ai pas l'impression que cela a constitué un frein à la diffusion le fait qu'il y ait des comédiens qui viennent d'ailleurs et notamment de différents pays d'Afrique. Je n'ai pas eu cette sensation. Je n'ai jamais senti cela. Après, je pense que globalement et par rapport un petit peu aux questions qui sont là aujourd'hui, posées, qui sont la question de la représentation de la diversité française en France, etc. je pense que c'est des mauvaises questions. Elles sont mal posées et que le mal est plus profond. Après lorsque l'on a envie de travailler avec Odile Sankara, on a envie de travailler ensemble, alors on se donne les moyens de pouvoir travailler ensemble. En France, on est peut-être encore autocentrés sur notre propre histoire et sur notre héritage colonial.

P.D. : Et tu as fait d'autres projets ? Tu n'étais pas parti à Madagascar il y a quelques années ?

N.S. : Oui. Madagascar c'était un projet particulier. Ce projet liait des classes du collège Arthur Rimbaud à Amiens nord et des classes du collège d'Antananarivo. Nous on était les passeurs des objets qu'ils avaient travaillés avec nous sur une histoire de vélos de facteurs qui étaient mis au rebut et qui allaient être envoyés par container à Madagascar. Et l'idée était que ces élèves du collège Arthur Rimbaud aillent à la recherche de l'histoire de ces vélos et qu'ils inventent une forme de transmission de ces histoires. Alors cela pouvait passer par l'enregistrement, des lettres, etc. avec des formes plastiques aussi, sonores, visuelles. Et nous nous prenions cela dans nos bagages pour aller voir les élèves à Madagascar et ces élèves ont réceptionné toutes ces histoires et en ont fait un spectacle à partir de ces histoires. On les a accompagnés pour faire un spectacle.

P.D. : Mais là c'était plus le hasard de la relation entre deux collèges...

N.S. : Oui, c'est une relation qu'il y avait déjà entre les deux établissements grâce à un jumelage et nous on a participé...

P.D. : Donc c'est un hasard que cela ait été Madagascar ?

N.S. : Oui, complètement. Cela aurait pu se passer ailleurs.

P.D. : Et donc aujourd'hui tu travailles toujours en compagnonnage avec Kossi depuis le Cameroun en 1998 ?

N.S. : Oui.

P.D. : Qu'est-ce qu'il reste de l'Afrique dans votre compagnonnage pour toi ? Est-ce que l'on retrouve l'Afrique ? Comment est-ce que toi qui n'a pas du tout prémédité cette rencontre...

N.S. : Je dirais qu'intrinsèquement il y a évidemment quelque chose de l'Afrique. On est en train actuellement de jouer *La conférence des chiens*. Ce spectacle comporte des contes et quelque part cette forme-là on l'a travaillée avec des outils comme la marionnette et le castelet. Et en l'occurrence c'est un castelet qui vient d'Afrique de l'Ouest. Pratiqué, c'est un castelet qui est dynamique, qui joue aussi, qui avale des personnages, qui recrache des personnages, refait sortir des personnages en marionnettes, etc. Donc un castelet magique. Donc ce que je dirais, s'il y a quelque chose qui persiste dans notre travail, c'est peut-être tout ce qui est de l'ordre de la confiance en la matière et à des lieux simples aussi. Des lieux simples entre guillemets, enfin un objet qui donne sens. Qu'est-ce qui fait que dans notre travail il y a encore cela, oui, c'est faire confiance à cela, c'est faire confiance aux histoires, c'est faire confiance aux comédiens aussi, les mettre en position de conteurs tout simplement. Mais conteurs multiples, avec des capacités de chant, de danse ou de manipulation, etc. Voilà des expériences que j'ai globalement tirées du continent africain, c'est peut-être cela, c'est aussi d'être dans une certaine multitude d'outils mais dans quelque chose d'assez simple au bout du compte. Entendre la multitude dans un objet. Je sais qu'avec Kossi on ne souhaite pas et on évite de tomber dans une défense d'une imagerie africaine, voir l'imagerie de la rencontre entre l'homme blanc et l'homme noir. Des fois, lorsque nous sommes interrogés dans notre travail de façon simultanée on nous dit : « comment toi Blanc, comment toi Noir... ». Enfin, nous nous sommes rencontrés ailleurs. On ne s'est pas rencontrés en France, on ne s'est pas rencontrés au Cameroun, on s'est rencontrés ailleurs, sur d'autres territoires : les territoires de l'imaginaire, les territoires des histoires, les territoires du théâtre. Donc quelque part au bout du compte, c'est comme encore faire plus confiance, comme une nécessité, à ces territoires invisibles, impalpables, insaisissables au bout du compte. Parce qu'elle que soit l'économie, qu'elle que soit la répression etc., ce sont des territoires qui résisteront et qui réexisteront. Kantor a continué à faire du théâtre dans des caves par nécessité. Donc c'est là où cela résiste et quelque part d'être dans cette force-là, c'est ce que j'ai pu moi recevoir de ces expériences, y compris ailleurs. Je suis pas mal intervenu aussi en milieu carcéral et c'est aussi là où l'on sent le geste nécessaire de l'ouverture d'un lieu, d'un espace, d'un autre espace. Et lorsque l'on est dans des espaces où économiquement, politiquement, sociologiquement c'est difficile et où la vie n'est pas simple. On voit quels

sont les gestes primordiaux qui doivent se faire. Et c'est là où je reviens sur la question du geste simple, ou du geste direct, comme manipuler de la mie de pain à Auschwitz. Revenir à ces endroits-là, faire des personnages avec ça, on ne va pas manger, on a faim, le ventre vide mais cette mie de pain va servir à raconter une histoire parce que l'on a besoin de cette nourriture-là. Et puis après comment éviter les clichés dans tout cela ? C'est aussi cela l'expérience, comment d'une manière ou d'une autre ne pas tomber dans les clichés de la représentation que l'establishment et le pouvoir souhaitent maintenir par confort et stabilisation.

P.D. : Tu vois, j'ai fait le bilan donc cela fait presque vingt ans, 1999, que tu as rencontré Kossi et ça fait à peu près une quinzaine de projets auxquels il a participé.

N.S. : Oui, c'est ça. En attentat c'était le début, enfin suite à *Bio Kisédy*, En attentat est venu un petit peu comme une première marche puis après on a décidé après En attentat de travailler ensemble. Avec *Le corps liquide*, l'idée dans un premier temps c'était de prendre un peu appui sur des textes déjà écrits, déjà constitués, *Le corps liquide*, *Happy end*, *Concession*...

P.D. : Oui, parce que c'est ça qui est assez frappant quand tu regardes la liste c'est que au début c'est des textes qui effectivement existent déjà, qui préexistent même si du coup moi je n'ai pas vu *Happy end*, parce que moi j'ai vu à partir de *Concession*...

N.S. : Oui, d'accord.

P.D. : Et donc je sais que tu présentes, enfin la compagnie présente *Happy end* comme un préambule à *Concession*, alors que les pièces ne se ressemblent pas, enfin ne sont pas des réécritures l'une de l'autre comme cela peut être parfois le cas chez Kossi. Du coup moi je ne sais pas trop comment ces deux créations dialoguent... Après *Enfants* il l'a écrit, pareil c'était déjà écrit ?

N.S. : Oui mais il l'a réécrit, c'est-à-dire c'est pareil sur le *Corps liquide*. Enfin dès le *Corps liquide*, dès que l'on a commencé à travailler sur la création sur le *Corps liquide*, il a repris le texte, il l'a remodifié...

P.D. : Oui, comme il fait à chaque fois, c'est ça le principe c'est quand le texte va être porté au plateau, il réécrit. Du coup, c'est ça qui est intéressant, du coup, ce côté un peu mouvant de son texte qu'il a envie de réécrire dès que c'est porté au plateau, ça fait qu'il est collaboratif.

N.S. : Oui.

P.D. : C'est-à-dire que quand quelqu'un dit « Je vais monter une pièce de Kossi Efoui », il le sait, il a envie de collaborer et du coup quand on reprend son parcours institutionnel, il a rencontré différents metteurs en scène et à chaque fois ce qu'il se passe, on peut quand même le penser en termes de rupture esthétique. Avec Max Eyrolles aux Francfolies du Limousin, avec Renaud Erbin par exemple, qui est un exemple qui est intéressant car on va pas mal parler de marionnettes et comme quoi même si l'écriture de Kossi a quelque chose de marionnettique, cela ne correspond pas forcément à tous les théâtres de marionnettes.

N.S. : Si je me rappelle un petit peu de ce qu'il a partagé avec moi de l'expérience qu'il a eue avec Renaud Erbin, c'est que quand il y a une esthétique ou un monde déjà bien constitué du marionnettiste ou du metteur en scène, ou de la metteuse en scène peu importe, et bien c'est assez compliqué de travailler. Il ne s'est pas senti si tu veux impliqué dans la création et il a presque pu formuler que cela aurait pu être un autre texte. Moi je l'avais vu...

P.D. : Ah tu l'as vu ? Ca s'appelait le *Faiseur d'histoire*...

N.S. : Oui, c'est possible. Mais c'est vrai que c'était un développement de leur monde onirique à Renaud Erbin et...

P.D. : Et plastique. La question c'est la cohabitation du texte et de l'objet, de la matière, et là il y a avait un truc, un déséquilibre...

N.S. : C'est là où l'on s'entend avec Kossi, c'est que l'on est vraiment dans la fabrication d'un tissu je dirais, de comment les choses vont cohabiter, comment elles vont faire sens ensemble. La démarche étant qu'en tant que metteur en scène je ne suis pas dans une démarche de commande pour arriver à une œuvre que je ...

P.D. : Que tu préfigures...

N.S. : Oui, je ne suis pas dans ce rapport-là. Car il y a un acte du présent qui est important de travailler au théâtre.

P.D. : C'est là où je voulais en venir, c'est quand on regarde les différentes rencontres qu'il a pu faire, la vôtre elle est vraiment significative car il y a quelque chose qui fait sens et qui va amorcer ces collaborations entre vous. Il y en a une quinzaine alors qu'avant ça ne fonctionnait pas. Et même avec Françoise Lepoix, ça n'a pas... Parce que l'on en a reparlé, au début il m'a dit qu'avec Françoise Lepoix ce n'était pas esthétique, c'était humain, les conflits qu'il y a eu sur le... Et puis finalement en en reparlant il s'est souvenu d'échanges qu'il avait eus avec elle autour de la question de la marionnette où elle disait clairement que cela ne l'intéressait pas de réfléchir cet aspect-là du plateau, ce type d'écriture-là. Donc déjà, sur votre rencontre, il y a ce processus de compagnonnage. De ton côté aussi puisque avant de le rencontrer tu as monté d'autres textes, tu aurais pu continuer avec Kossi, monter *Le corps liquide*. Voilà, est-ce que tu pourrais essayer de me dire ce que toi tu entends ou comment résonne en toi ce terme de compagnonnage ? Je ne sais pas si vous le revendiquez mais dans tous cas c'est un peu comme ça que l'on a pris l'habitude de parler de votre travail ? Comment ça s'intègre au projet de la compagnie ? Et qu'est-ce qui fait que finalement maintenant quand vous faites du théâtre c'est ensemble ?

N.S. : Oui.

P.D. : Parce que même lui il n'écrit pas d'autres textes en dehors de vos projets et toi tu ne montes pas d'autres...

N.S. : D'autres textes. Oui, c'est un compagnonnage, enfin mais c'est plus qu'un compagnonnage en fait, on pense ensemble et avec les autres camarades de comment on envisage le théâtre aujourd'hui. Comme devant être aussi de facture très organique...

P.D. : Qu'est-ce que cela veut dire ?

N.S. : Organique ? C'est plus réactif. C'est pour éviter la préparation, les choses un peu hiérarchisées, travailler à ce que les choses s'interpénètrent et soient plus en articulation et donc être dans le langage de la marionnette. Mais le langage de la marionnette au sens très large du terme c'est-à-dire qu'il y a des spectacles où il n'y a pas de marionnettes ou si peu, par exemple *Oubli* il y a juste un bâche qui est manipulée par des driss et c'est tout.

P.D. : Mais est-ce que cela ne fait partie aujourd'hui de ce que l'on appelle aujourd'hui le théâtre de marionnettes au sens large qui englobe aussi le théâtre d'objets qui est la question de la manipulation de la matière justement ?

N.S. : Voilà. C'est une question de manipulation, c'est une question d'articulation et de triangulaire. C'est-à-dire que l'on est là dans un théâtre qui propose une lecture particulière pour le spectateur, enfin un jeu, c'est-à-dire que l'on n'est pas dans une représentation on va dire de façade ou d'aplat, on est bien là à articuler du sens avec toute la profondeur et c'est là où ça se rencontre avec l'écriture ou en tous cas avec le jeu des mots que peut avoir Kossi lorsqu'il écrit, c'est que il prend les mots avec tous les différents tiroirs qu'il y a dedans, avec tous les sens qu'ils peuvent comporter et il joue avec ça. Et du coup, la marionnette au sens du langage scénique permet de faire exister ça ne serait-ce que un manipulateur, un objet, une matière inanimée que l'on anime et le spectateur qui projette là-dessus. On a commencé à en discuter au Cameroun en 1998 quand on était sur *Bio Kisédy*, j'avais lu un texte qui était *Voisin anonyme*...

P.D. : Là c'est pareil, je te coupe, le *Voisin anonyme* qui a été publié, c'est une réécriture qui a été republié, c'est pareil...

N.S. : Oui. Là-dessus, sur ce texte là j'ai dit c'est une écriture qui suscite le langage marionnettique, le langage de la manipulation, enfin moi j'avais eu cette intuition-là. Et puis après j'ai découvert ses romans et voyant aussi la complexité de son écriture...

P.D. : La façon dont lui-même tisse les choses...

N.S. : Oui, ça prenait écho et pour moi ça me parlait par rapport à un théâtre que je cherchais quoi.

P.D. : Mais pourquoi pendant longtemps tu voulais ne pas trop revendiquer le fait d'être théâtre de marionnettes ? C'est une question d'étiquette ou c'est par rapport à ce que l'on disait par rapport au *Faiseur d'histoires*, la démarche est peut-être pas tout à fait la même dans le sens où votre approche elle à cela de particulier d'amener un frottement entre la langue et l'image, les matières, etc. Donc il n'y a pas de déséquilibre justement, c'est-à-dire que tout est pris sans hiérarchie comme des outils. Donc, alors peut-être quand on dit théâtre de marionnettes, c'est une appellation que tu rejetais un peu à cause de l'image que l'on en a, marionnette anthropomorphisme, animation d'un objet. Donc peu de texte finalement.

N.S. : Oui, peu de texte et des images préconçues très vite dans la communication ou d'un seul coup on dit théâtre de marionnettes et cela nous enfermait. Parce que je pense qu'effectivement avant tout, c'est le démarrage, c'est à partir du *Corps liquide*, on s'est concentrés sur la question des écritures scéniques. Enfin, comment les éléments qui vont concourir à la représentation ou à l'objet de représentation qu'on constitue, comment ces écritures en les engageant comme des écritures elles se croisent et elles fabriquent en entendant que la plastique est une écriture et que les formes plastiques sont une écriture. Donc dans un premier temps on ne s'est pas dit on fait de la marionnette. Et puis il y a avait aussi à l'époque le plasticien avec lequel on travaillait, Norbert, il ne savait pas trop s'il faisait de la marionnette ou pas...

P.D. : Et Marie par exemple ?

N.S. : Marie pas du tout ! Enfin je veux dire même si à partir de *Voisin anonyme* ça a commencé à être un peu plus concret pour elle parce que *Voisin anonyme* le spectacle c'est un comédien avec un manteau qui est manipulé, enfin voilà et jusqu'encore sur le dernier, *L'oubli de l'eau*, où elle a fait un bras qui se manipule...

P.D. : Mais elle n'est pas formée pour ça, Norbert non plus il est plasticien...

N.S. : Norbert il n'est pas là en tant que constructeur de marionnettes. Il est plasticien. Alors du coup des fois ça fait des objets qui ne sont pas très pratiques. On ne sait pas comment les ranger, techniquement c'est un peu... et bien il fait des objets plastiques !

P.D. : Et puis il fait des objets plastiques pour les spectacles, il ne fait pas des objets plastiques pour justement peut-être avec une image aussi préétablie de ce que c'est une marionnette et du coup il ne va pas penser spontanément des questions de rangement, de conservation, de tout ça quoi. C'est vraiment des objets uniques qui correspondent à chaque spectacle.

N.S. : Oui. Alors après il y a eu *En guise de divertissement* où il y a construit des mannequins. Mais bon les mannequins il les a constitués. Enfin je ne peux pas considérer Norbert comme un constructeur de marionnettes. Il va plutôt faire parler la matière, la matière qu'il utilise.

P.D. : C'est ça. Quand vous êtes en création, comment vous utilisez la matière car c'est quand même quelque chose qui est au-delà des objets plastiques, marionnettiques qui peuvent être issus de vos spectacles, c'est la question de la matière qui est centrale. Même le langage, du coup le texte de Kossi c'est une matière manipulée. C'est comme cela que lui il voit aussi l'écriture c'est-à-dire qu'il est habité par des voix et le texte... les voix manipulent le texte. Il y a quelque chose de cet ordre-là. Et puis de manière plus pragmatique, la question de la matière, on le voit avec la bâche dans *L'oubli* sur laquelle Norbert a cousu des sortes de tracés ou tout le travail que fait Marie sur les costumes, à chaque fois il y a des matières qui

sont... C'est-à-dire que même si en tant que spectateur on ne les touche pas, on les touche d'une manière ou d'une autre parce que elles sont épaisses parce qu'il y a le plastique, la bâche, je ne sais pas ce que c'est que la matière du bras dans *L'oubli de l'eau*, il y a cette épaisseur qui fait qu'on a l'impression de toucher déjà alors qu'on regarde tout simplement, de toucher avec les yeux.

N.S. : Oui, il y a du sensible.

P.D. : Ça vous en parlez ? C'est des choix ? Vous menez des réflexions sur les matières que vous utilisez, ce n'est pas...

N.S. : Oui, bien sûr. Après c'est singulier, c'est-à-dire que Norbert va proposer. Il va proposer ça. Il dit on va d'abord parler de formes là par exemple et puis de dire on va travailler sur des formes essentielles, et puis on fait un premier jet sur le plateau où il propose un cube et puis après on se dit tiens est-ce que tout ça fonctionne ? On essaye de, comment dire, ça se recroise petit à petit, des choses qu'on a lancées un petit peu, par exemple il y avait l'idée même si cela n'est pas du tout dans le discours du spectacle, enfin dans ce que ça raconte le spectacle, on était dans la *Première suite prométhéenne*, on avait dans nos poches d'inspiration, il y avait cet utérus artificiel, la poche de gestation d'une brebis, enfin pour parler un peu de l'anthropocène et de notre époque qui fabrique tous ces fantasmes-là, bref...

P.D. : Et en même temps cette question de l'utérus, la bâche qui y ressemble cela rappelle aussi *Oubli*, où on a une scène de naissance en ouverture...

N.S. : Là c'est pareil, on a comme, dans *L'oubli de l'eau*, la cantatrice rentre dans la matière et en sort mutée, il y a une mutation. Il y a une hybridation et une mutation. Et en fait on tourne un peu autour de ça depuis. C'est d'être à l'endroit de la fonction magique du théâtre qui est... Moi c'est un truc qui est toujours là, c'est de me dire mais comment avoir réellement ce temps, le théâtre peut trouver le temps, peut donner tu sais des fois on peut l'exprimer comme ça on dit : il y a avant et après. J'ai passé un temps devant un spectacle, généralement dans un spectacle, et j'en sors et je sais que c'est après. J'ai reçu quelque chose, enfin j'ai vécu quelque chose qui fait que... Donc je pense que c'est là où le théâtre a sa force, son efficience quoi ou alors c'est l'ennui. Enfin je pense qu'il peut y avoir des phases d'ennui, il ne faut pas le refuser ça.

P.D. : Parfois il y a aussi de la contemplation. Entre ennui et contemplation quand on est spectateur, il y a quelque chose de très proche...

N.S. : Tout à fait.

P.D. : Parce que c'est ça aussi, c'est beaucoup un théâtre d'images, il y a beaucoup d'images dans ce que vous proposez...

N.S. : Oui.

P.D. : Pas d'images au sens technologique.

N.S. : Pas vidéo non. Au bout du compte, des vidéos on n'en a eu peu dans nos spectacles, pas tant que ça. Parce que c'est difficile... enfin ce n'est pas difficile mais ce n'est pas forcément un langage qui permet justement cette triangulaire et le jeu de la manipulation.

P.D. : Et l'organique aussi. C'est ce que tu disais. Finalement, est-ce que le langage vidéo au théâtre est-ce que c'est vraiment quelque chose d'organique ?

N.S. : En fait il faudrait qu'il se pose en insuffisance. C'est-à-dire que en gros une marionnette c'est insuffisant. Une marionnette on va dire que cette forme-là c'est un personnage. Mais bon, on sait que c'est insuffisant. Qu'est-ce qu'on invite dans cette forme-là ? Qu'est-ce qu'on invite au spectateur ? Qu'est-ce que le manipulateur, le comédien, qu'est-ce qu'il fabrique pour que ça marche ? D'une part par convention qu'on soit d'accord avec ce personnage, que ça parle, qu'est-ce que ça convoque ? Ce que ça convoque c'est une implication totale du spectateur. C'est-à-dire que lui, le spectateur, il se dise, qu'il accepte que ça, que cette forme-là que ça vit, que ça va raconter quelque chose. Donc on travaille sur l'invisible...

P.D. : Tu es en train de dire tous les mots que j'avais mis dans ma liste de mots (rires).

N.S. : Quel chemin on invite à faire au spectateur pour qu'il se fabrique le chemin de pensée qu'on veut proposer ?

P.D. : Donc c'est ça, qu'est-ce que vous lui proposez : un chemin de pensée ?

N.S. : Ah c'est ça, un chemin de pensée. Du coup, c'est un chemin de mutation. Enfin, parce que c'est une marche, et on change, et on pense et on évolue et de faire en sorte qu'il soit accessible le plus largement possible. Et voir par des chemins de traverse aussi d'où la volonté de ne pas être dans des propositions hiérarchisées. C'est-à-dire que l'on peut très bien avoir des chemins un peu..., qui partent par la matière, qui partent par le son, voilà les différentes accroches. Alors après je pense que petit à petit dans notre parcours et dans notre exercice, on travaille un geste artistique globalement le plus simple possible, on simplifie, on épure et on essentialise en ce moment avec les *études prométhéennes*. Et je pense que ça marche assez bien. Parce que le retour que l'on avait précédemment un peu c'était que : « Oh la la ! C'est épais ».

P.D. : D'accord. Mais pourquoi ? Parce qu'il y a beaucoup d'outils qui sont convoqués ? Il y a beaucoup de langages, il y a beaucoup d'écritures scéniques comme tu dis ?

N.S. : Voilà. Du coup, des fois, des gens se retrouvent un peu... je ne sais pas par quel bout le prendre, j'ai l'impression de ne pas avoir tout compris...

P.D. : Mais ce n'est peut-être pas la profusion des écritures scéniques puisque c'est quelque chose qui est très propre au théâtre d'aujourd'hui. Tout le monde a un petit aussi le fantasme du théâtre total où l'on va croiser les disciplines, les façons de s'exprimer. Mais dans cette profusion tout n'est pas forcément significatif et c'est comme cela que l'on se retrouve avec plein de trucs au plateau qui ne sont pas utilisés ou mal utilisés. Je pense que votre marque de fabrique c'est ça, le soin que vous apportez à chaque écriture scénique finalement de façon autonome mais dans un dialogue et dans un tissage d'ensemble permet de faire et de tracer ce chemin que tu évoques, de faire surgit à un moment donné les enjeux. Car ce n'est pas un sens, c'est pareil, il n'y a pas un sens ou une histoire à raconter ou une morale à dénigrer. Enfin voilà, il y a un parcours quoi. Mais du coup on en vient à trois termes un petit peu que j'avais soulignés qui sont, qui reviennent vachement dans ton discours, enfin dans votre discours : la question de la co-inspiration ; le fait de ne pas être dans cette hiérarchisation ; et puis l'écriture au plateau, comment est-ce que l'on quitte le théâtre à deux temps quand tu prends le *Corps liquide*, ou quand tu prends *Happy end*, *Concession*...

N.S. : Même déjà *Corps liquide*, *Happy end* et *Concession*, c'était là...

P.D. : Et c'est donc ça qui a amené la dynamique après...

N. S. : On s'est préparés à ça. Pour moi c'était très clair, lorsque l'on a commencé avec le projet le *Corps liquide* et à ce que Kossi s'inscrive dans le projet artistique de la compagnie, c'était on fait une première phase sur des textes déjà écrits mais qui nous permettent un petit peu de commencer à voir et à ce que Kossi aussi prenne possession, enfin prenne possession, ait conscience de l'ensemble des éléments avec lesquels on va écrire un spectacle.

P.D. : Ce qui n'était pas forcément le cas au tout début de votre rencontre ?

N.S. : Non, enfin Kossi avait un rapport on va dire d'écriture scénique qui était assez classique, des comédiens, voilà. Sur *Bio Kisédy*, on a commencé avec des grands pantins, on a commencé à introduire des éléments de l'ordre de la marionnette. Mais quand il a commencé aussi à se lâcher sur des didascalies en se disant : « il donne un grand coup de pied dans la route et la route s'envole », ça ne pose pas de problème. Parce qu'il sait que c'est une didascalie dans le champ de la marionnette qui ne posera pas de problème...

P.D. : Qui est discursive, on le dit...

N.S. : Voilà, on le dit ou alors on le montre mais avec une vidéo, tu vois, un *mapping*. Ça va être ça la tentative du théâtre on va dire d'acteur. Comme nous on travaille de toute façon,

cette route comme si elle préexistait, du coup elle a peut-être une propriété physique, elle peut être élastique. Donc il sait que ce sont des didascalies fertiles.

P.D. : Donc il peut jouer, c'est ça aussi la relation, c'est un jeu du coup entre ce que lui peut vous proposer semble comme un défi et votre réponse et ce que cela amène.

N.S. : Oui, c'est ça, il y a comme de l'aller-retour et comme une sorte de défi. Tiens si je dis ça, comment ça peut réagir ? Et c'est là qu'on en vient à la co-inspiration et donc là cette co-inspiration elle doit aussi travailler comme je le disais tout à l'heure avec Norbert, par Norbert il va mettre aussi un cube et qu'est-ce que ça nous dit sur le plateau ? Et là Kossi a commencé à se positionner sur les *suites prométhéennes* plutôt en dramaturge à l'allemande, c'est-à-dire des textes, amener des textes par rapport à ce que l'on veut travailler, des sources de textes parfois pour leur forme et pas pour ce qui est dit. Et puis on a fait des essais : tiens, est-ce que cela nous inspire ? Et pour celui qui est inspiré il faut qu'il avance. Et ça permet de remailler derrière, parce que si ça l'inspire ça lui permet de reposer quelque chose et ce quelque chose quelqu'un d'autre dit et bien moi cela m'inspire ça. Au fur et à mesure ça monte et c'est comme cela que l'on fait le tricot en gros, rapidement. Donc, voilà, la co-inspiration elle se joue à tous les endroits, vraiment.

P.D. : Donc c'est ça aussi par exemple si l'on en revient à la question de la matière, car c'est quelque chose qui est aussi central, espace et matière ça me semble assez central pour saisir l'évènement du théâtre. Je pense par exemple on a beaucoup parlé de Norbert, mais avec Marie comment ça communique par rapport aux matières qu'elle choisit pour les éléments de costume ou les costumes.

N.S. : Il y a deux endroits pour Marie, il y a deux endroits. Marie elle a fait un travail d'évolution, tout ce processus, nos collaborateurs qui se sont intégrés à ce processus-là, ils sont arrivés aussi parfois avec leurs méthodes de base un peu classiques on va dire. Pour Marie, c'est quelqu'un qui a été formé à la création de costumes scéniques. Quand il a commencé à s'agir de penser que le costume cela se manipule aussi, là ça bouscule, ça change quoi. Par exemple dans *Oubli*, elle a commencé à travailler avec une veste en queue de pie pour le garçon en sac Tati. Comment on opère des mutations... Comment on utilise aussi la matière, comment d'un seul coup la matière... Parce que là, c'était sa veste de costume pour rentrer dans la ville, un peu pour donner le signe de la réussite qu'on attend officiellement. Comment réussir à faire dire à un élément ? Comment ça peut participer ? Donc de rentrer dans l'écriture. Ce n'est pas juste de dire le costume c'est une veste qui va juste montrer qu'il a un beau boulot et une réussite, un costard. Là, le signe du costard il est fait, mais en plus il est relativisé, enfin il est mis à distance avec le signe du sac Tati qui donne aussi la désuétude. Marie elle a été invitée à jouer sur ces signes en tension. Donc là elle commence à être dans l'écriture. Elle ne sert pas simplement un spectacle où elle fait des costumes. C'est là où l'on voit que l'on est actifs, que l'on est actifs dans l'écriture. Et lorsque Marie me fait une proposition, et bien moi j'ai un signe en tant que metteur en scène qui est assez fort et que je ne vais pas aller en chercher un autre ailleurs par exemple. Je n'ai pas besoin. Cela va s'articuler du coup, on va devoir trouver un équilibre parce que ça c'est signifiant, signe contre signe, cela donne une tension...

P.D. : Ce n'est pas quelque chose qui vous étiez venus...

N.S. : A la base...

P.D. : Voilà, mais ça joue...

N.S. : Mais chaque élément qui arrive, c'est un peu l'exigence qu'on peut avoir, c'est qu'il ne sera jamais là pour qu'un signe, qu'un sens. Il faut qu'il y ait une multiplicité.

P.D. : Pourquoi ?

N.S. : C'est pour donner du volume en fait. Par ce que c'est la multiplicité qui fait sens.

P.D. : C'est pour cela que tu ne vas pas chercher du coup des gens qui sont issus de formation, qui sont des marionnettistes, ou des concepteurs de marionnettes, etc., parce qu'ils auraient le défaut de formation.

N.S. : Oui, les défauts de leurs qualités professionnelles. Et bien c'est-à-dire qu'effectivement il ne faut pas juste faire son boulot, il faut être là en tant qu'auteur. C'est ça un peu l'exigence que je racontais par rapport à Marie.

P.D. : Oui, mais c'est un gros pari finalement car tu vas chercher les gens, après je ne sais pas comment se font les rencontres, les castings, etc. Tu vas chercher des gens qui à la base ne sont pas, qui ne maîtrisent pas forcément l'écriture que tu as envie de travailler et cela pourrait représenter une complication ou une déception.

N.S. : Oui mais c'est déjà arrivé. Enfin, le risque il est là. Maintenant, ce qui fait aussi que l'on travaille en fidélité, c'est-à-dire quand même que les équipes c'est au long cours, je veux dire c'est des camarades de jeu avec qui en règle générale ont fait un bout de chemin ensemble. Donc ça se travaille aussi dans la durée. Comme là par exemple avec Marie encore une fois. Des fois la rencontre elle se fait dans le déplacement de ça, des fois elle ne se fait pas. Oui, des fois des gens se sont sentis perdus parce qu'ils ne savaient pas où on les attendait parce que pensant servir un spectacle. Mais l'exigence que l'on a est que chacun est là, d'autant plus pour moi pour les gens qui vont porter le spectacle en représentation, en jeu, que ça soit donc évidemment les comédiens, mais aussi les techniciens dans la représentation. Il faut être impliqué à cet endroit-là...

P.D. : Mais pareil, tu vois par exemple sur *En guise de divertissement*, ou sur *Sans ombre* notamment, il y a la présence d'objets marionnettiques qui se rapprochent plus de la figure du mannequin, du pantin, sur *Sans ombre* il y a des Polichinelles et dans ce type de configuration tu pourrais solliciter, par exemple tu travailles avec Philippe qui est marionnettiste. Pourquoi tu ne fais pas systématiquement ce choix d'aller vers des marionnettistes de formation ? Et toi est-ce que tu es marionnettiste de formation ? Est-ce que la marionnette dans ton parcours...

N.S. : Non, moi je ne suis pas marionnettiste, enfin j'ai passé le concours de Charleville Mézières que je n'ai pas eu, mais je suis intéressé depuis longtemps par ce langage-là.

P.D. : Comment cela a croisé ta route du coup ?

N.S. : Pour moi il y a une logique évidente dans le langage marionnettique c'est que c'est l'héritage brechtien, vers la mise à distance etc. et que du coup moi ce qui me fascine c'est les multiplicités de forme. Et du coup parfois aussi la légèreté qui peut être dans un langage complexe avec peu de choses. Mais qui permet aussi une appréhension sensible dans le sensible des différentes questions, des enjeux quoi. Donc, voilà, moi j'ai rencontré la marionnette au début avec Sylvie Baillon, quand j'étais en section A3 au théâtre à Amiens, il y a très longtemps au lycée, j'ai commencé à voir ce langage-là et puis c'est là que j'ai commencé à me dire que ce serait bien d'aller voir Charleville etc. Après Charleville, moi je ne suis pas constructeur, je ne suis pas non plus à l'endroit du comédien, cela ne l'a pas fait, je suis plus à l'endroit de la conception d'un spectacle, donc d'une mise en scène. Voilà, et après c'est un langage que petit à petit je me suis réapproprié. Je ne l'ai pas forcément intégré à mon travail tout de suite, petit à petit c'est venu. Et puis après ça s'est imposé comme une ligne petit à petit dans le travail avec Kossi.

P.D. : Oui, c'était l'endroit de la rencontre aussi puisque la marionnette chez Kossi elle est présente dès le *Carrefour*.

N.S. : Oui.

P.D. : Donc du coup c'est l'endroit de la rencontre avec Kossi, de façon très plastique, matérielle quoi, même si chez lui c'est dans le texte. Donc puisque vous avez des polichinelles, des marionnettes, pourquoi ne pas aller vers des comédiens marionnettistes ? Du coup, parfois cela vous amène à ramener d'autres personnes pour former aussi à la manipulation.

N.S. : La tentative un peu là-dessus c'est des irruptions de polichinelles, ils viennent dans le spectacle mettre du grain de sable dans cette machine qui veut nous vendre l'immortalité. Si le geste est trop parfait ou s'il prend le pas sur, cela devient dominant. Là, les polichinelles sont dominés. Donc pour moi il y a avait avant tout des comédiens qui devaient prendre part dans cette machine, habiter cette machine. Après on savait que l'on avait des plages de manipulation qui n'étaient pas totales sur l'ensemble et Kossi a mis un peu de temps à se saisir des polichinelles, de ce langage-là un peu singulier, particulier. Ça demande une gouaille particulière, des accents et il faut aller le chercher.

P.D. : Oui mais c'est le côté satirique, c'est une satire transhumaniste pour rappeler que ce n'est pas juste la forme du polichinelle qui rappelle..., c'est la culture du guignol dans tout ce qu'elle a de plus politique.

N.S. : Oui, tout à fait. Et on va faire un travail de reprise de ce travail qui va d'ailleurs changer de titre où Kossi va beaucoup plus appuyer sur le satirique d'ailleurs. Mais par rapport à ce positionnement que tu questionnais de dire pourquoi est-ce que vous ne faites pas appel à des marionnettistes Philippe est quand même bien à l'endroit de la marionnette, Angeline au bout du compte je veux dire elle s'y est faite (rires), il y a eu le *Sas* avec Angeline...

P.D. : Oui, Angeline pour le coup c'est la fidélité.

N.S. : Oui.

P.D. : Moi ce que j'entends dans la réponse que tu me donnes c'est autre chose que m'évoque aussi votre théâtre même quand il est construit avec de la technologie comme ça a pu être le cas avec *Sans ombre*, c'est le côté artisanal. Dans la conception, dans le processus de création, dans les matériaux qui sont aussi proposés au-delà de la vidéo, mais même dans l'usage qui est fait de la vidéo Et pour garder finalement cette idée d'un théâtre artisanal, c'est important de ne pas être dans un geste complètement affirmé où du coup le comédien va être complètement sûr de lui et comme tu dis la manipulation va peut-être passer au-dessus de la présence du comédien. Il va peut-être s'effacer. Parce que l'on a peu parlé de la présence du comédien, on a parlé des autres matériaux plus plastiques, du texte avec Kossi, mais on a peu parlé des comédiens finalement. Du coup, comment est-ce que toi aussi dans ce dispositif de co-inspiration, en essayant de ne pas être dans une hiérarchie des écritures scéniques, comment est-ce que tu définis, comment est-ce que tu penses ton rôle de metteur en scène ? Qu'est-ce que tu fais ? Comment tu intervies ? Notamment sur la direction d'acteurs ?

N.S. : Moi je suis un tisserand. Voilà. Je suis à cet endroit-là. Alors après j'ai des visions des fois. Par exemple *En guise de divertissement*, j'ai dit qu'il fallait que l'on travaille avec des mannequins. Ou *Oubli*, une discussion avec Kossi d'un retour du Rwanda on s'appuie sur cette histoire qui lui a été racontée par cette jeune fille qui avait été sauvée par un chien, donc le langage de la caresse. *La conférence des chiens* pardon !

P.D. : Et pourquoi sur *En guise de divertissement* les mannequins ?

N.S. : C'était pour poursuivre un peu cette pensée de jusqu'où on traite les corps dans cette exploitation du divertissement, jusqu'où on va, etc. Du coup moi je dis là il faut des mannequins, il faut que l'on travaille avec des mannequins. Parce que le corps est indirectement mis en jeu, enfin parce que l'on ne va pas manipuler les corps des comédiens. Il y a une mise en jeu et du coup Kossi ça a été un appui pour créer les légendes de mannequins.

P.D. : Tu as eu cette vision des mannequins pour *En guise de divertissement* parce que tu ne voulais pas que l'on manipule les corps des comédiens et parce que cela faisait écho aussi à une réflexion que porte, enfin que vous portez avec Kossi et qui anime aussi Kossi depuis le début, c'est la question de la commémoration et de la reconstitution. Et en plus on l'a vu : dans le processus dramaturgique, vous avez réfléchi aux zoos humains, toute cette histoire-là et à peu près au même moment il y a eu toutes ces polémiques autour d'*Exhibit B* etc. et

justement ce qui était frappant pour Sylvie et moi qui avions vu *En guise de divertissement* et qui avions vu *Exhibit B*, c'est que même si votre spectacle ne traite pas des zoos humains, à partir d'un matériau commun que sont les zoos humains, dans *Exhibit B* le problème c'est la reconstitution, c'est comment on refait ce même geste et que c'est problématique, déjà, et c'est pas fertile du coup. Alors que par le mannequin, par le traitement que vous vous en faites, on déjoue cet aspect problématique et pourtant on sent bien poindre les enjeux, plus d'ailleurs. Et ça pour moi c'est une des grandes lignes de force de votre travail.

N.S. : Oui, c'est ça. Y compris là encore sur la première suite, on est plutôt contents d'amener une bonne nouvelle dans cette époque un peu anxiogène de... on manipule le vivant, on ne sait pas où on va, on ne sait pas pourquoi il y a ces changements climatiques, on n'arrive pas à comprendre tout ça, etc. Et que au bout du compte de trouver un peu une tangente ou en tout de ne passer jamais par la frontalité, jamais. Oui, les zoos humains sur *En guise de divertissement* c'était présent, ça a nourri la dramaturgie mais on ne s'est pas dits on va reconstituer les zoos humains. C'est d'aller chercher le sous-jacent. Qu'est-ce qui a amené les zoos humains ? Qu'est-ce qui a fait qu'il y a eu ce type d'espaces ouverts où des corps se sont retrouvés ? C'est le principe de constitution et d'évolution et pour que le spectateur dans un temps présent puisse être dans un endroit de réflexion et de pensée de son propre temps présent et de son avenir, il faut qu'il soit en conscience des flux, en conscience de l'histoire. Plus on élargit le spectre encore sur *Sans ombre*, on va aller chercher la caravelle pour essayer de comprendre ce fantasme de la puissance, de l'artefact qui va dominer les éléments etc. d'où ça vient ? Et bien pour nous ça vient de la caravelle.

P.D. : Mais en même temps, tu sais, c'est un truc qui s'affine aussi chez Kossi parce que la caravelle dans la *Polka* il en parle. Je voudrais que l'on parle des acteurs, de la direction d'acteurs.

N.S. : Pour moi les acteurs, c'est le facteur vivant de l'objet de représentation. C'est eux qui vont nous guider, animer, donner de l'air justement à tous ces éléments pour nous guider et nous amener dans tous les chemins de pensée qui sont proposés. Il y a un travail de conscience de ça, de savoir qu'est-ce que ça raconte, etc. Sur la question de la manipulation aussi, par exemple avec Odile Sankara lorsque nous avons travaillé sur *Sans ombre*, le Wildermann qu'elle portait c'était trouver le moyen qu'elle ait conscience de ce que ça représentait, donc c'est une comédienne, c'est une grande tragédienne...

P.D. : Oui, d'ailleurs ça m'a questionné que tu fasses ce choix d'Odile Sankara. Parce qu'effectivement c'est plutôt le type de comédienne qui porte des textes de façon très classique, qui déclame, etc. Et on reviendra sur le côté institutionnel...

N.S. : Mais ça n'a pas marché.

P.D. : Ah, ça n'a pas marché. Parce que l'on reviendra sur le côté institutionnel etc. Mais je crois qu'il y a aussi quelque chose de profondément avant-gardiste aujourd'hui dans ce que vous proposez qui fait que je ne suis pas certaine que la formation des comédiens en général telle qu'elle est encore donnée correspond, permet l'animation que vous recherchez. Ou voilà, peut-être qu'avec Angeline, après je ne connais pas Angeline à la base, peut-être qu'elle a une autre formation, peut-être que c'est ça qui fait que, parce qu'elle est chanteuse-lyrique je crois ? Parfois ça fonctionne, parfois ça ne fonctionne pas, mais par exemple pour Odile qui est un exemple assez emblématique, qui est une comédienne formidable mais qui est effectivement d'une certaine école on va dire, et j'ai l'impression que toutes les écoles ne collent pas, et surtout les écoles qui sont assez prédéfinies, enfin avec des façons de faire et donc des théories de l'acteur qui sont très rigides, ça ne colle pas forcément avec ce que vous faites.

N.S. : Oui, un objet ne sera jamais qu'un accessoire.

P.D. : Comme un texte ?

N.S. : Comme le texte.

P.D. : Comme le personnage...

N.S. : Comme un personnage et le personnage le comédien ne peut pas le prendre en disant c'est moi.

P.D. : Donc voilà, je voulais en venir à ça, la question de l'incarnation.

N.S. : Ce n'est pas possible.

P.D. : Qu'est-ce que tu dirais là-dessus toi ?

N.S. : Il n'y a pas d'incarnation possible.

P.D. : Il n'y a pas d'incarnation au théâtre. Enfin, en tous cas pas dans ton théâtre.

N.S. : Dans ce que l'on fait, non.

P.D. : Pourquoi ?

N.S. : Et bien parce que c'est un mensonge que l'on n'a pas envie de raconter. Les comédiens sont là, on le sait. Il fait qu'ils jouent avec transparence de ce qui va se jouer et des enjeux. Angeline et moi qui sommes sur le plateau des *suites prométhéennes*, enfin sur la première *L'oubli de l'eau*, on n'a pas de psychologie de personnages. Les deux nominations des personnages c'est « quelqu'un » et « l'incantatrice », en fait plus une fonction...

P.D. : Ah elle s'appelle l'incantatrice ?

N.S. : Oui.

P.D. : C'est dingue, ce n'est pas dit tu vois et quand je...

N.S. : Non, ce n'est pas dit.

P.D. : Et quand je suis ressortie je l'ai dit à Angeline et je crois que je te l'ai dit aussi, c'était une incantation puissante...

N.S. : Oui, c'est ça. Du coup, nous on a notre espace où on se raconte notre... qu'est-ce qu'il se passe là. Ce n'est pas une histoire qui est racontée au premier plan, ce qui va être raconté c'est l'action et ce qui va être invoqué dans cet espace-là, qu'est-ce qu'il va se produire. Si moi j'incarne quelqu'un par exemple, mais je serai collé à la vitre, collé au costume et du coup les gens se diraient c'est quoi ses intentions ? Non c'est toujours ailleurs, c'est pour donner de la perspective, pour donner la place aux enjeux. L'enjeu n'est pas la représentation en soi, les enjeux sont dans une perspective des enjeux de la vie, du monde...

P.D. : Et puis ils surgissent, ils émergent, ils ne sont pas représentés non plus. C'est-à-dire qu'il n'y a pas un outil ou un objet sur le plateau qui va représenter donc incarner l'enjeu. Voilà. Même s'il y a parfois des supports métaphoriques comme on en trouve plein chez Kossi Efoui. C'est l'ensemble qui concourt à faire advenir quelque chose qui est d'ordre figuratif c'est pour cela que je pense que vous travaillez très peu sur la marionnette au sens anthropomorphique du terme. Puisque en plus, et c'est là que cela répond aussi à votre processus de création comme ça en strates, en couches, en tiroirs, toutes ces images-là, c'est que vos spectacles questionnent aussi l'anthropomorphisme de l'homme et les enjeux de ça, les enjeux qu'il a dans la représentation qu'il a de lui-même, dans la façon dont il se projette, etc. Donc pour moi c'est la façon dont on n'est pas dans des représentations anthropomorphiques, même avec les mannequins, ce n'était pas cela qui était cherché, c'était l'idée c'est pour cela que je parle de figuratif, quelque chose de figuratif, c'est que c'était l'idée, c'est que c'était l'idée du corps qui était représentée et d'un certain état de corps en plus.

N.S. : Oui, complètement.

P.D. : Donc pas d'incarnation.

N.S. : Non.

P.D. : Et comment tu diriges alors le travail, c'est quoi ton regard là-dessus ? Sur le dialogue que tu as sur cette question qui vous appartient...

N.S. : On va le chercher tout de suite dans le travail au plateau avec les comédiens...

P.D. : C'est plutôt au plateau qu'à la table...

N.S. : Oui.

P.D. : Vous êtes dans le côté laboratoire...

N.S. : Oui, mais après les comédiens sont impliqués au travail en amont, ils n'arrivent pas juste sur le plateau. Avant, ils sont déjà bien imprégnés de ce qu'il va se fabriquer, des trames dramaturgiques. Sur *En guise de divertissement*, on a fait plein d'études avec les mannequins. Ravier Dzedski qui était marionnettiste argentin qui a travaillé avec les comédiens sur la manipulation des mannequins a mené ce travail avec les comédiens et cela a donné plein de motifs scéniques sur lesquels d'ailleurs Kossi s'est inspiré pour écrire. Donc comme il y a manipulation, on cherche les contraintes, on identifie des contraintes, ça c'est possible, ça ce n'est pas possible. Puis petit à petit on avance et on arrive à trouver les espaces où le comédien va devoir fabriquer et ouvrir l'espace invisible. Bon, là c'est du plastique, bon ce plastique il doit parler, il peut marcher, le son, qu'est-ce que cela fait et voir où le comédien ou la comédienne vont devoir intervenir pour faire émerger les enjeux, sortir, en fonction après des rythmes d'écriture du spectacle. Donc ça se constitue au fur et à mesure comme cela le travail avec les comédiens. Après il faut qu'ils trouvent effectivement une position. Mais tout de suite, le rapport il n'y a pas d'incarnation, pour moi c'est des comédiens qui sont là pour manipuler des choses, des éléments, des signes pour nous guider dans un chemin de pensée...

P.D. : Et comment tu les choisis ? C'est des rencontres ?

N.S. : Oui, c'est des rencontres.

P.D. : Des castings en fonction du projet ?

N.S. : Non Et puis à chaque fois ce que j'essaie, effectivement, je ne m'attache pas forcément à ce que cela soit des techniciens particuliers, des marionnettistes, etc. Encore que par exemple pour la reprise de *Sans ombre*, je pense que l'on fera appel à des marionnettistes, des gens qui sont formés à ça parce que dans l'écriture du spectacle le polichinelle va prendre un peu plus le pas et donc du coup cela doit être un plus maîtrisé scéniquement. Après moi je ne cherche pas forcément des techniciens, je cherche des gens qui amènent quelque chose de particulier...

P.D. : Et qui proposent...

N.S. : Et qui sont dans la proposition. Par exemple Philippe a une grande capacité de déplacement, il va être capable de manipuler, de chercher les moyens de manipuler telle et telle chose, il a une grande plasticité sur ces questions de manipulation. Angeline elle va être dans cette histoire de champ, c'est son outil. Je pense à Simon Abbé qui est danseur, c'est la question du corps, de la danse. Donc voilà de chercher à chaque fois des gens qui peuvent apporter quelque chose et qui sont effectivement dans cette conscience d'écriture du spectacle, qui ne sont pas là à attendre...

P.D. : Et donc c'est pareil, juste pour en finir sur Odile Sankara, ce n'est pas forcément au cœur de sa formation le fait de proposer, tout ça. Mais du coup qu'est-ce qui t'avait animé toi dans le choix d'Odile Sankara au départ ?

N.S. : Le choix étant qu'elle amène probablement sa force de tragédienne à l'intérieur de ça parce qu'il y a la voix de la tragédie dans Vulderman...

P.D. : Qu'est-ce que la voix de la tragédie...

N.S. : La voix de la tragédie, c'est des voix que l'on n'entend plus...

P.D. : Qui résonnent...

N.S. : Qui résonnent. Ça perce, tu vois, ça perce cet espace fantasmagorique de la machine.

P.D. : C'est un peu transhistorique...

N.S. : Je cherchais quelqu'un qui puisse faire vibrer ça de manière assez terrien. J'ai pensé avec Odile que l'on pouvait accéder à ça. Odile elle est dans cette entièresité de corps et de voix par exemple... La voix de la tragédie c'est elle.

P.D. : Oui c'est ça...

N.S. : Et du coup elle n'a pas cette capacité de distance et c'est là que l'on a été dans quelque chose d'impossible à faire.

P.D. : Et elle du coup ?

N.S. : Elle en est consciente, on en a discuté. Ça a été une tentative.

P.D. : Et sur *L'oubli de l'eau*, qu'est-ce qui a amené ta présence au plateau ?

N.S. : Le fait qu'il fallait la voix de la pensée. La voix de la pensée, la voix de la philosophie. On avait l'environnement de l'anthropocène dans l'espace sonore qui était ouvert. On avait la voix poétique de l'eau avec Angeline au plateau qui allait manipuler et chanter. Et il nous manquait cette troisième voix de la pensée et que l'on ne pouvait pas décemment faire prendre en charge par Angeline sinon cela devient un peu tout, et en termes de compréhension, d'espace de réception, il faut que le spectateur ait le temps. En plus c'est assez court, trente minutes.

P.D. : Ce n'est pas un clin d'œil à Kantor, une de tes grandes figures...

N.S. : Si, sauf que moi je ne suis pas là en intervention comme Kantor. J'ai un positionnement, comment dire, un peu périphérique. Mais je ne vais dans l'intervention sur ce que fait Angeline, j'observe... Mais bon, il y a du clin d'œil à Kantor car effectivement il est là. Après Kantor était jusque dans la manipulation et lorsqu'il y avait un comédien qui commençait un petit peu à aller trop loin, il allait le casser en lui disant n'oublie pas que tu joues.

P.D. : Pourquoi est-ce que tu es attaché au théâtre de Kantor ?

N.S. : Précisément parce qu'il prend au pied de la lettre l'espace du théâtre comme étant l'espace de la mort, de l'inanimé et de voir ce qui reste encore d'inanimé là-dedans si ce n'est la mémoire, etc. Et donc du coup comment il s'amuse dans on époque à essayer, enfin il s'amuse, à aller chercher les traces du vivant dans tout ça après les différentes catastrophes qu'il a pu lui-même traverser. Donc moi ça me fascine. Et il y a quelque chose de plastique aussi, très fort, tout en jouant de l'inanimé, il arrive à...

P.D. : Un événement organique.

N.S. : Oui, voilà, à faire ressortir du vivant de ça.

P.D. : Mais il y a quelque chose qui rejoint le geste, enfin son geste, ton geste, votre geste, c'est aussi le fait que par le théâtre on fabrique des cérémonies, pour reprendre le titre d'un roman de Kossi. Si moi je dois résumer en une phrase c'est quoi l'écriture de Kossi, c'est une fabrique de cérémonies. Cette expression ça fait écho à plein de choses, c'est tiroir aussi, dans son traitement, dans la composition de ce qu'il écrit, la langue, les sons. Il y a quelque chose du rituel, de la cérémonie que l'on retrouve dans la gestion de l'espace et c'est de plus en plus affirmé dans vos spectacles. Si l'on prend tout ce qu'a écrit Kossi, il y a aussi ce qui est de l'ordre de la veillée. Du coup, c'est un peu où je voulais en venir, c'est sur le fond si tu veux, le théâtre de Kossi il a des lignes de force, enfin l'écriture de Kossi a des lignes de force qui sont assez singulières, qui lui sont propres. Il le dit d'ailleurs, il écrit parce qu'il est habité par des voix, ces voix elles concernent aussi une histoire qui n'est pas celle de l'Afrique mais qui est l'histoire de la naissance du capitalisme tu l'as dit tout à l'heure avec les caravelles etc., mais qui a marqué sur le continent africain, qui a marqué les corps d'une manière peut-être plus particulière que les corps ont été marqués en Occident. En Occident, les corps sont marqués par d'autres événements traumatisants. Mais je voulais savoir sur le fond ce qu'il raconte Kossi, son rapport aussi à la parabole, à la fable, à la façon dont tout est dit par le biais du détour, etc. Comment tout ça a trouvé écho en toi ? Parce que c'est ça l'enjeu aussi, ce n'est pas que en termes techniques que vous vous êtes rencontrés...

N.S. : Non.

P.D. : C'est aussi à cet endroit-là que vous vous êtes rencontrés. La question de la mémoire. La dramaturgie de Kossi dans ses textes fonctionne beaucoup par séquence et vos spectacles fonctionnent beaucoup par tableaux. Donc ça rappelle un peu les résurgences mémorielles,

cette relation entre histoire, mémoire, théâtre, marionnette, trauma, corps, figures, comment tout ça trouve écho à la base chez toi, et comment cela a peut-être évolué au fil des créations, mais c'est ça aussi qui a fait sens, dès le *Corps liquide* c'est présent. Ça a toujours été là chez Kossi, ça rejoint la critique du capitalisme, du divertissement, de l'univers médiatique. Et là on est dans des pièces plus satiriques, des figures de bouffon où on critique le divertissement par le divertissement. Parce que ce qu'il y a de très fort chez Kantor, il a marqué l'histoire du théâtre parce que c'était très fort comme proposition et que ça nous déplace, ça déplace le spectateur, même si il n'a pas forcément les mots pour le dire, etc. Et c'était avant-gardiste. Là où du coup moi je retrouve la question du geste ce n'est pas la marionnette ou la question de la figuration, c'est de passer par tous ces éléments que l'on vient d'évoquer, que ce soit les écritures scéniques. Mais pas pour produire un théâtre qui serait spirituel, mystique. Et en plus chez Kossi, il y a du vaudou donc on aurait facilement tendance à basculer là-dedans. Non, au contraire, c'est un théâtre qui est très ancré dans une vision du réel, qui est très aux prises avec le réel...

N.S. : Et comment le réel opère dans ces différentes lignes de force, d'histoire, de mémoire et sur les corps.

P.D. : Oui, voilà.

N.S. : C'est toujours de s'interroger : on est le véhicule de quoi ? Pour revenir un peu à des questions de fond, il n'y a pas de grands complots. Il y a des lignes de force, il y a des histoires et que plus nous sommes dans la mémoire de tout cela, dans la conscience de cela, le travail sur la conscience collective en fait, je pense que le fait que nous soyons de plus en plus dans des formes qui font appel à la cérémonie, c'est que l'on est à l'endroit du collectif, de ces différents points de vue. Et qu'est-ce que cela fabrique et comment l'on peut s'imaginer demain ? Suite après au laboratoire art et époque que l'on a traversé un peu avec Kossi, ça a permis aussi de se dire qu'est-ce qui a résisté, comment les formes artistiques peuvent résister à leur époque ? Qu'est-ce que cela fabrique ?

P.D. : Comment cela peut être des outils de résistance ?

N.S. : Pour moi, là, il y a bien à imposer des formes, enfin à imposer, à donner, à offrir comme des formes artistiques qui permettent la lecture du vivant, où se situe le vivant ? Et évidemment pas que à l'endroit identifiable d'un corps, l'homme, mais évidemment allons lire, allons entendre, allons sentir le vivant dans tous les éléments qui composent notre planète. C'est un enjeu aujourd'hui. Puisque nous sommes aujourd'hui en capacité de manipuler le vivant, les sciences nous le permettent. Il y a probablement là à questionner où on peut reconnaître le vivant ? Qu'est-ce qui fait cette particularité-là ? Quels sont les enjeux de ça ? Du coup on est très inspirés par l'animisme, la pierre parle, respire, etc.

P.D. : Mais pas une religion ?

N.S. : Non, c'est juste une conception, une manière d'envisager que le vivant a des traces jusque dans des endroits ou des formes que l'on ne soupçonne pas encore.

P.D. : C'est là du coup que l'on fait le lien avec la mémoire, l'invisible, ces éléments...

N.S. : Oui, la matière. Là par exemple avec ce que l'on va travailler dans *la deuxième suite prométhéenne*, Kossi fait ressurgir une histoire, un mythe, l'oiseau inconnu. C'est cet oiseau qui nous permet de respirer la nuit, cette respiration qui anime tout être et tout corps à différents rythmes et différents degrés d'animation. L'air qui permet l'animation du vivant. Pour moi c'est de réussir de pointer quels sont les enjeux aujourd'hui ? Quels sont nos enjeux aujourd'hui par rapport à cette époque qui nous propose quoi ?

P.D. : Et c'était déjà ça ton projet en tant que metteur en scène quand tu as commencé à faire du théâtre ? C'est ça qui t'animait ?

N.S. : Non, au début non...

P.D. : Parce que Kossi il est quand même animé depuis l'adolescence, c'est ce qui marque quand même un point de bascule dans sa vie par une sorte de conscience historique qui

l'affecte de manière organique. Et c'est ça lorsqu'il dit je suis habité par des voix et c'est les voix de l'histoire...

N.S. : Oui, cette précision-là d'enjeu, c'est quelque chose que nous avons travaillé ces derniers temps, qui nous permet d'être ici. Après par rapport à une époque qui a changé radicalement, il y a même pas cinq ans on ne savait pas que... etc. Donc cela va très vite...

P.D. : Oui sur les questions de transhumanisme...

N.S. : Et le théâtre pour réagir il met du temps. Pour prendre le temps de comprendre qu'est-ce qu'il se passe, etc. Bref, et de se réajuster. Les écoles de comédiens nourrissent un certain nombre de générations et ce n'est pas demain que tu feras un changement de cap. Si la compagnie s'appelle Théâtre Inutile c'est pour être précisément à l'endroit d'une pertinence dans le moment de l'époque. C'est-à-dire que c'est refuser l'assujettissement à des fonctions mercantiles, c'est de refuser aussi l'assignation à un théâtre politique. Le théâtre est un tout. Moi je suis animé vis-à-vis du théâtre à ce qu'il soit dans sa totalité de fonctions. Ce qui ne veut pas dire que cela opère tout le temps et pour chaque spectateur. Mais en tous cas qu'il le rende possible. Pour moi le théâtre est un espace de résistance ou en tous cas qui doit servir des formes de résistance vis-à-vis des formes de domination. Donc après il peut aussi se faire en cave. D'où aussi la forme et le langage marionnettique qu'on dit un peu comme ça rapidement le théâtre du pauvre, c'est-à-dire avec trois machins je vais pouvoir raconter...

P.D. : C'est là que l'on retrouve le côté artisanal sur lequel. Artisanal à entendre au sens large, c'est le geste. Ça fait le lien avec la figure du conteur qui est très présente. Encore une fois, ce n'est pas juste un personnage, c'est vraiment la figure du conteur dans sa manière de dire le monde qui est très présente dans la façon dont écrit Kossi et qui amène des jeux de transmutation, de métamorphose. Qu'est-ce que c'est le conteur ? C'est celui qui transforme un bâton en cheval alors que c'est toujours un bâton devant nous. Ce n'est pas un bâton qui par le biais d'un effet spécial vidéo devient un cheval. C'est-à-dire qu'il est toujours bâton mais on se le figure comme un cheval. Du coup, dans le rapport à la façon dont est structuré le récit, en plus c'est ça il y a beaucoup de paraboles, beaucoup de fables et une forme de récit fondateur pour recréer... Tu l'as dit, c'est comment est-ce que l'on pense l'avenir. Il y a comme le fait de réécrire à la manière de, de faire un pastiche des récits fondateurs pour refonder quelque chose, une nouvelle vision...

N.S. : Oui, reprendre appui sur des fondements, des mythes fondateurs, effectivement. Faire entendre des voix, des mémoires, etc. et se dire tiens si l'on entendait cela aujourd'hui à quoi cela nous amènerait, etc.

P.D. : Et c'est ça qui me semble compliqué parfois à s'approprier dans le théâtre de Kossi, c'est ce côté très narratif souvent aussi. Donc comment est-ce que toi tu tisses ce rapport à la fable ?

N.S. : Ben justement avec les éléments, avec le conteur. Le conteur est un manipulateur aussi. Là tu le dis en donnant l'exemple du bâton. Et puis c'est un jeu avec le spectateur, c'est-à-dire comment aussi cela permet cet espace-là d'un seul coup de dire ben voilà je vous ouvre un espace et cela raconte une histoire et vous la voyez ici, avec cet élément, le bâton, le cheval, déjà il y a un investissement du spectateur. Là où pour moi le théâtre a sa fonction, c'est de rendre à l'humain cette puissance-là, lui donner cette puissance, la puissance de pouvoir croire qu'un bâton c'est un cheval. Et que c'est une puissance qui doit être entretenue. L'assujettissement, l'abêtissement de nos divertissements contemporains...

P.D. : Parce que c'est déjà un divertissement ? Enfin, c'est une autre forme de divertissement ?

N.S. : Oui, mais c'est un divertissement qui demande un véritable investissement du spectateur.

P.D. : Oui, c'est une implication.

N.S. : Si je dis tiens il y a un cheval, hue ! Je te ramène un cheval, moi je vais être ébloui parce que je vais être au théâtre et d'un seul coup il y a un cheval sur le plateau. Mais je vais être ébloui, je ne vais pas pouvoir me projeter. Là il y a aussi avec Kossi une entente très claire sur la convocation du spectateur et pour Kossi du lecteur, c'est-à-dire que le lecteur doit s'impliquer dans les textes de Kossi.

P.D. : L'écriture de Kossi fonctionne un peu en séquences, d'ailleurs lui il parle de chaque pièce comme des modules, c'est particulièrement vrai sur *En guise de divertissement*, parce qu'on était en plus sur le déploiement d'images, mais le côté un peu tableau des spectacles... Est-ce que tu peux parler un peu de ça ? Comment tu penses la construction dramaturgique des spectacles ?

N.S. : J'essaie toujours d'être en perspective. Sur *L'oubli de l'eau*, il y a toujours nécessité pour que le comédien, le manipulateur puisse avoir ses appuis, c'est qu'il soit en perspective. Il va raconter ça avec tel et tel objet et il y a un contrepoint que l'on s'est raconté ou qu'il s'est fabriqué tout seul. Mais qui est invisible, qui n'est pas la fable au premier plan. Mais c'est un appui ce qui permet qu'il soit toujours en perspective de. Ce qui fait du volume et donc de l'espace dans lequel le spectateur va pouvoir se mouvoir. Donc c'est ça un peu le truc. En règle générale, il y a déjà les prémices de ce volume dramaturgique on va dire avec Kossi qui est déjà un peu là et il se constitue au plateau après, dans la pratique et dans le faire du plateau on fait et on trouve après avec les comédiens, comédiennes ces appuis-là. C'est-à-dire que le conteur n'est pas juste le conteur. Il raconte mais il arrive d'un endroit, il y a toujours un double fond qui ne sert pas forcément la fable au premier plan, mais qui permet un appui, une assise et qui raconte quelque chose. Ce n'est pas anachronique, ça nourrit le geste quoi qu'il en soit.

P.D. : Je voulais que tu me parles de la case vide. La case vide au sens large. Parce que finalement, elle revient la case vide. Comment est-ce que le rituel et la cérémonie on les dessine par l'espace ? Et cette case vide, souvent, c'est un tracé. Même dans *L'oubli de l'eau*, la forme du cercle cela peut officier une case vide.

N.S. : Eh bien tu vois, sur la case vide, pour moi il y a déjà avant tout l'investissement du spectateur...

P.D. : Mais ça vous est arrivé quand, comment ? Ou à partir de quel moment vous l'avez formulé comme la case vide ? Ou alors c'était d'abord un motif qui revenait comme ça au sol, vous faisiez des tracés ? Parce qu'il y en a dans *L'oubli*, il y en a dans *Voisins anonymes* et dans *Concession*, il y a avait plein de cases vides en fait. Et cela travaille aussi, ce que l'on trouve souvent chez Kossi, le motif du carrefour : fermeture/ouverture...

N.S. : Et puis c'est le cas-là, c'est-à-dire qu'est-ce que l'on met là-dedans ? Ou si tu veux c'est le castelet. Pour moi, le cadre qui est mis au sol pour *Voisins anonymes* c'est qu'est-ce qu'on met dans ce castelet ? Qu'est-ce qu'on raconte dans cet espace-là ? Donc cocher la case, qu'est-ce qu'on coche ? Donc du coup c'est un espace circonscrit, qu'est-ce qu'on va mettre là-dedans ? Ça rejoint cette histoire de cérémonie, qu'est-ce qu'on va constituer là-dedans ? Et puis inviter la force de la fable, de l'imagination à investir ça, pour le spectateur. Et puis c'est l'espace où c'est possible, où il y a du possible, la question de la perspective en fait.

P.D. : C'est le cadre, c'est le castelet, donc cela rejoint aussi du coup la question de l'image, du tableau. C'est le tableau dans le tableau, cela rejoint la mise en abyme du coup qui est toujours aussi hyper présente. Ça s'est propre aussi à votre travail, pourquoi passer de manière récurrente par la mise en abyme, c'est-à-dire pourquoi parler du théâtre par le théâtre ?

N.S. : Pour le rendre tout le temps actif dans ses questions et dans le cheminement de pensée que l'on propose. C'est toujours un choix, il y a toujours un choix qui est fait...

P.D. : C'est pour l'animer lui aussi ? Pas le prendre juste comme un prétexte...

N.S. : Oui. Et que ce choix qui est fait, il est fait pour des raisons qui doivent exister, elles doivent être animées sur le plateau, cela doit se sentir. Même si cela ne participe pas d'une compréhension capitale, on va dire, de ce qui est proposé, on doit sentir que si c'est du plastique et bien c'est parce qu'il y a eu un choix qui a été fait. Ce n'est pas par défaut.

P.D. : Oui, et puis il y a aussi le côté distanciation que tu évoquais, on est au théâtre : « Souvenez-vous que l'on est au théâtre ! Ne vous endormez pas dans votre fauteuil de spectateur »...

N.S. : Ce n'est pas de l'illusion, c'est du théâtre.

P.D. : Donc comment on questionne cet objet-là aussi du coup ?

N.S. : Mais c'est aussi une dynamique de travail que l'on a avec Kossi la case vide.

P.D. : Oui, c'est un vrai support de pensée que vous investissez...

N.S. : Oui, c'est toujours présent. Y compris dans nos discussions de base, de dramaturgie.

P.D. : Un moment où cela arrive. C'est-à-dire comment cela arrive ?

N.S. : Il y a toujours un espace, naturellement, impensé, un espace vide dont on a conscience. Ce n'est pas par fainéantise ou par évitement, etc. C'est par nécessité en fait, on sait qu'il va nous manquer quelque chose. Souvent, lorsque nous sommes dans l'élaboration d'un spectacle avec Kossi à un moment donné on se dit : « là, il faut que l'on tende le truc, il faut que l'on trouve le moyen de tendre les fils que l'on a ». Et c'est souvent cela qui dessine la case vide, enfin cette case, cet espace qui finit par faire exister au bout du compte la perspective dans laquelle le spectateur va être invité. C'est créer du possible de ce que l'on constitue comme corps collectif en tant que spectateur.

P.D. : Depuis la naissance de la compagnie, comment avez-vous été accompagné au niveau institutionnel jusqu'à aujourd'hui ? Quelle est la situation socio-économique de la compagnie ? Quand tu as monté la compagnie, à partir de quand a-t-elle commencé à avoir un fonctionnement professionnel ?

N.S. : La compagnie existe depuis 1994, elle a commencé à avoir un fonctionnement professionnel en 1998 avec notamment la création du *Misanthrope et de l'Auvergnat*, un texte de Labiche. Élise est arrivée en 2006. Il y a eu une phase de mise en sommeil de la compagnie après une montée, une reconnaissance de la part de la profession de la compagnie, etc.

P.D. : Qui s'est traduite comment à l'époque ?

N.S. : La mise en sommeil ?

P.D. : Non, la montée, la reconnaissance...

N.S. : La reconnaissance elle s'est faite à travers les financements publics. Après il n'y avait pas de convention, mais on commençait à avoir des moyens de production...

P.D. : Et les spectacles tournaient ?

N.S. : Cela tournait de manière assez raisonnable. Pas non plus de manière exponentielle. On n'était pas vraiment structuré. J'étais pratiquement le seul à être à l'endroit de l'administration. Et c'est arrivé jusqu'à la coproduction par la maison de la culture du *Lundi d'un mardi* sur une scène nationale qui nous a permis d'avoir des moyens pour produire un spectacle. Cela s'est mis après un peu en sommeil. Il y a eu une période d'activité assez régulière et assez longue où j'intervenais beaucoup à la maison d'arrêt d'Amiens. Cela a duré une dizaine d'années à peu près. Ensuite j'ai eu le projet de reprendre le projet de la compagnie notamment avec le spectacle *Le sas* de Michel Hazana, qui racontait l'histoire d'une personne qui allait sortir de prison après y avoir passé quinze ans. Et on a monté un duo comédien/marionnette avec Angeline. Donc à partir de là je me suis dit que l'on pouvait repartir, il y avait eu la rencontre avec Kossi sur la question des écritures qui commençait à poindre et puis est venu l'envie de remonter la compagnie, de la redévelopper autour d'un projet plus constitué autour des écritures scéniques. Après j'ai invité Kossi à venir. Le *Corps liquide* c'est 2006.

P.D. : Et toi Élise tu es arrivée en 2006 ? Sur le *Corps liquide* ?

Élise : Après. Après la création de la première version du *Corps liquide*.

P.D. : Et donc là c'est quel accompagnement qui t'a permis d'engager Élise par exemple ?

N.S. : Et bien il y a avait des financements qui aidaient à la création de postes à la Région. Et puis la compagnie commençait à avoir des financements qui permettaient... On a fait un mi-temps d'abord partagé avec une autre structure. Et puis petit à petit le poste s'est développé et avec Élise on a commencé à développer la structuration de la compagnie et ses financements.

E. : Je suis arrivée dans la compagnie en novembre 2006 et mon poste a été partagé à mi-temps jusqu'en décembre 2007 et j'ai pu travailler à plein temps dans la compagnie à partir de janvier 2008. Cela fait douze ans à temps plein. Et puis après à l'époque on s'est servi de tous les dispositifs d'aides publiques qui existaient à ce moment-là. La DRAC abondait aussi sur les projets de la maison d'arrêt. On était déjà financé par la Région, on était déjà financé par le Département et puis par la ville d'Amiens. Et puis en 2007/2008, on a pas mal développé des projets d'action du FSE. C'était des gros projets : c'était des enveloppes de 20 000, 25 000 euros. Et cela nous a permis d'ancrer un peu les projets sur certains territoires. Cela nous a donné une première expérience de territoire et qui s'est poursuivie ensuite par la mise en place de la résidence de la compagnie au Palace à Montataire : fin 2009, on a eu un trimestre de préfiguration et on a eu une résidence là-bas pendant trois ans et après la compagnie a été en résidence au Safran à partir de 2011. Le Palace c'était 2010-2012, donc il y a eu un petit peu un chevauchement de deux résidences en 2012 et on est arrivés au Saran fin 2010, je crois, avec une première résidence triennale de 2011 à 2013. Et donc c'est là, lorsque la compagnie est arrivée au Safran, qu'elle a été conventionnée avec l'État.

P.D. : C'est par ce biais-là que vous êtes arrivés au Safran. Vous étiez artistes associés ?

E. : Nicolas a été artiste associé sur la préfiguration de la résidence de la compagnie au Safran en 2010, quand il y a eu la nouvelle directrice qui a été nommée en 2010, elle est arrivée en avril 2010, Agnès Houart. Et puis donc après la compagnie a été conventionnée avec l'État en 2011 pour trois ans et à cette époque-là, la compagnie, il y a avait un vrai montage conventionnel, il y avait une convention qui était signée par l'État, par la Région, par le Département de la Somme et par Amiens métropole. Cela a duré trois ans et après ce cadre conventionnel a été un petit peu chahuté avec le départ d'Agnès Houart du Safran en 2014. L'État a poursuivi son conventionnement jusqu'en 2016, il a été remis en cause en 2017. Et puis la Région a poursuivi son conventionnement jusqu'en 2017...

P.D. : Pourquoi il a été remis en cause ?

E. : Parce que le projet sur lequel on partait pour 2014/2016 en résidence au Safran ne tenait plus dans la mesure où la directrice du Safran était partie et donc on était en train de perdre notre partenaire. Donc cela a été une perte progressive, cela s'est fait dans le temps aussi, on a quitté le Safran qu'à l'été 2015. Mais cela a été une vraie bataille avec nos partenaires institutionnels pour maintenir un niveau de financement honorable par rapport au projet que la compagnie avait engagé.

P.D. : Et qui était du coup à l'époque ?

E. : Donc le projet 2014-2016 c'était le Laboratoire art et époque en colonne vertébrale et vers la création de *Sans ombre* qui arrive en 2017.

P.D. : C'est quoi le Laboratoire art et époque ?

N.S. : Le Laboratoire art et époque c'était un peu une manière pour nous de rassembler un petit peu toutes les expérimentations que l'on avait pu faire sous différentes formes avec des publics et de trouver des moyens de réfléchir avec un chercheur, avec des chercheurs aussi invités de réfléchir à ce que comment des formes artistiques, et spécifiquement le spectacle vivant, pouvaient amener comme formes de résistance vis-à-vis de ce que l'on pourrait appeler aujourd'hui l'anthropocène, ou en tout cas une époque où les artefacts et la technologie dominant un peu le vivant on va dire.

P.D. : Et donc c'était quoi ? C'était des conférences ?

N.S. : Des conférences, des sessions de réflexion et d'articulation de problématiques par rapport au plateau...

P.D. : Tous les mois ? Toutes les semaines ?

N.S. : Au plateau, tous les trois mois et puis après tous les mois il y avait des séminaires qui permettaient de mettre en perspective des questions avec des formes artistiques. Après on est allés un peu chercher dans l'histoire, comment des formes artistiques dans l'histoire ont pu être en pertinence vis-à-vis de l'époque. Ou qu'est-ce que cela produisait ? Donc il y a eu un peu une investigation là-dessus pour arriver à nos problématiques contemporaines.

P.D. : Et ces séances de séminaire, cela s'est fait au Safran ?

N.S. : Le laboratoire à partir du moment où la directrice est partie du Safran, Agnès Houart, le Laboratoire a dû se déplacer. On l'a mis en place à la maison de la culture. Parce que, comme disait Élise, il y avait un partenariat qui n'était plus faisable avec le fait qu'il n'y avait plus de direction et que ça allait changer de projet. Donc nous nous étions là à essayer de construire d'autres perspectives, d'autres partenariats on va dire. Après la perte du conventionnement qui a été stipulé en 2017.

P.D. : En quels termes ?

N.S. : Très concrètement, la compagnie avait été engagée à la base sur un travail d'association avec une scène conventionnée sur un territoire de 25 000 habitants. C'est sur cette as-là que nous avons été conventionnés. Lorsque la DRAC Haut-de-France, puisqu'il y avait eu la fusion des régions, on était donc passé à un autre territoire, a commencé à reprendre un peu ce cadre conventionnel sous l'angle d'une nouvelle circulaire qui insistait sur le fait que les compagnies conventionnées devaient avoir une représentation nationale et avoir des moyens significatifs de production et de diffusion. Ce qui en soit nous, au cours des six années passées au Palace et au Safran, n'avons pas beaucoup développé. La question de la production et de la diffusion, on avait des moyens de production mais qui restaient très liés à notre implication territoriale et d'articulation avec le lieu. Donc on n'a pas multiplié des partenaires de production, ni de diffusion. Ce travail-là il n'a pas pu se mettre en place par le fait que l'on soit impliqué dans des multiplicités d'action sur le territoire avec des publics.

P.D. : Donc c'était quoi par exemple les différents terrains d'action ?

N.S. : Ils sont multiples et variés. On a fait pas mal de spectacles qui étaient des spectacles dits « tout terrain » qui ont pu se jouer dans des cages d'escalier jusqu'à des chambres d'hôpitaux, jusque *Enfant je n'inventais pas d'histoires* qui a pu se jouer dans des espaces extrêmement variés. On a aussi trouvé le moyen d'une manière ou d'une autre de partager nos parcours de création avec des publics assez variés : du collège, voire de l'école primaire jusqu'à l'université. Des multiplicités de publics en fonction aussi des partenariats qu'ouvraient le lieu.

E. : Il y a eu des actions à partir du moment où on était en résidence au Safran, il y avait une réflexion menée par rapport au public des quartiers nord d'Amiens. Et après il y a eu des actions de sensibilisation et de médiation qui ont été co-construites avec le Safran. Je pense par exemple aux ateliers de la critique. On a eu une expérience qui s'est étirée dans le temps entre la résidence du Palace et celle du Safran. Par exemple les ateliers de la critique, les cabarets brouillons ou les chantiers publics. Et puis après des projets qui finalement qui se construisaient avec les publics ou les associations avec qui on pouvait faire des choses. Il y a eu de nombreuses actions réalisées, de nombreux habitants rencontrés, des habitants qui passaient même nous dire bonjour au bureau...

P.D. : Vous étiez vraiment ancrés dans ce territoire...

E. : On a réussi à créer des liens qui été chouettes.

P.D. : Et ce truc de théâtre TTT, est-ce que vous pouvez revenir dessus ? Comment est-ce que c'est né ? Comment cela s'est mis en place ?

N.S. : C'était de pouvoir amener des actes de théâtre dans des endroits les proches des habitants, des gens qui ne vont pas forcément avoir le réflexe ou l'envie même d'envisager d'aller dans un théâtre. Donc de leur dire que cela existe et de leur faire goûter à ça. *Voisins anonymes* c'était ça, *Enfant je n'inventais pas d'histoires* aussi. Après ce qui est intéressant dans cette forme artistique, c'est de travailler sur les formes essentielles : qu'est-ce qui fait théâtre ? La question, cet espace, la case vide, *Enfant je n'inventais pas d'histoires*, la case était prolongée au sol par des limitations par des scotchs mais aussi par un cadre de tableau noir. La compagnie au Pied du lit qui travaille avec des enfants à l'hôpital, c'est pareil : c'est un cadre, c'est un castelet qui est posé sur une table d'hôpital et qui permet d'investir ce cadre et forcément le hors-cadre joue. L'envie c'est aussi d'aller vers des gens qui n'ont pas le réflexe, qui n'ont pas la culture d'aller vers des spectacles ou d'aller dans une salle.

P.D. : Et c'est quoi votre retour d'expérience par rapport à ça ? Ça marchait bien ? C'était bien accueilli en termes de réception...

N.S. : En règle générale, c'était bien accueilli. Après, l'efficacité de ça est-ce que ce sont des gens qui vont aller voir des spectacles etc. ? On ne peut pas le mesurer. Ce que l'on peut mesurer, c'est ce que tu as commencé à dire, ce sont les liens que l'on peut sentir avec des gens qui au fur et à mesure de cette cohabitation, de cette permanence dans ce territoire permet à un moment donné de sentir et bien que oui, tu es reconnu et que tu peux discuter et dire : « ben tiens, viens voir le spectacle ce soir, etc. ». Il y a ça. Mais après à savoir est-ce que...

E. : Est-ce que c'est efficace pour que les gens viennent au théâtre, ça nous ne le savons pas. Après c'est plus de la responsabilité des lieux d'accueil que des compagnies finalement, je pense. Nous, nous avons participé à ce mouvement, à cette volonté d'élargir, de rechercher des nouveaux publics. Voilà, mais après c'est quand même les lieux qui ont cette responsabilité-là et non nous. Après j'ai des souvenirs de la tournée de *Enfant je ne racontais pas d'histoires* où il y avait systématiquement une discussion avec Kossi et le public après et où, je pense, qu'il y avait des gens qui assistaient à leur premier spectacle de théâtre. Et où l'espace de parole, la parole était vraiment libre. Donc ça a été une occasion pour des gens de vivre une expérience telle qu'ils ne l'avaient certainement jamais vécue autrement. Ils ne l'auraient pas vécue si l'on n'était pas venu là, à cet endroit-là avec le spectacle, évidemment accompagné d'un lieu, car la compagnie seule ne peut pas non plus porter tout ça. C'est vraiment en articulation...

P.D. : Mais sur le principe, vous le gardez, puisque là *L'oubli de l'eau*...

E. : Le principe diffère un petit peu sur *L'oubli de l'eau* car c'est un spectacle qui se tient tout seul, on n'est pas obligés non plus de parler avec les gens après. Ce n'est pas quelque chose qui est proposé de manière systématique, il y a une ouverture à... mais ça cela va être au gré des organisateurs et de comment ils veulent s'emparer de ce temps-là. Et puis il y a aussi *Ombéliscience*, un partenariat avec *Ombéliscience* pour la maquette pédagogique autour de l'eau qui peut être un prolongement du spectacle aussi un peu différent avec une entrée scientifique. Après, il n'y a pas de format. À chaque nouvelle création de toute façon...

P.D. : C'est l'idée du spectacle transportable...

E. : Oui.

P.D. : Et proche, car il y a l'idée de la proximité...

E. : La proximité, la mobilité, oui, bien sûr.

P.D. : Et donc du coup à partir du moment où vous êtes tenus de quitter le Safran, comment cela se passe ?

E. : On a eu la chance que la maison de la culture accueille la compagnie et le laboratoire à l'époque.

P.D. : Jusqu'à la création de *Sans ombre*.

E. : Jusqu'à la création de *Sans ombres*. La maison de la culture qui avait été également coproducteur sur *En guise de divertissement* avait aussi coproduit *Sans ombres* et une *Satire transhumaniste*. Donc, cela a été un réel soutien pour la compagnie. Après c'est vrai que cet arrêt de la deuxième triennale 14-16 a été très brutal et s'est déroulé au début de la triennale. Donc certains de nos partenaires institutionnels ont pris leur responsabilité à ce moment-là, d'autres beaucoup moins. Et heureusement que les premiers étaient là pour inciter les seconds à ne pas nous lâcher complètement parce que c'était quand même le risque qui était là. Moi je trouve que l'on a passé quand même beaucoup de temps à entretenir ces liens avec les partenaires institutionnels, pendant toutes ces années, 2014, 2015, 2016, 2017, là encore aujourd'hui. Après ce sont des lectures à plusieurs niveaux parce que le projet de la compagnie a été fortement mis en danger du fait de cette association qui s'est arrêtée du jour au lendemain avec le Safran. Le Safran était quand même porteur du projet... était un partenaire très fort pour la compagnie, voire un partenaire quasi unique qui apportait 100 000 euros par an et sur le budget de la compagnie. Donc ça c'était énorme, c'est quelque chose que nous avons perdu d'une année sur l'autre, enfin cela s'est fait un peu en escalier, mais quand même d'une année sur l'autre. Et donc autant le projet lui-même a été mis en danger, autant on a perdu des moyens et autant il a fallu se remettre de cela avec un certain temps, avec le programme que l'on avait du laboratoire et de la création que l'on avait de *Sans ombres* et d'une *Satire transhumaniste*, et puis tout cela dans un contexte marqué par la fusion des régions et des DRAC en 2015 et où la manière que l'on avait de travailler avec nos partenaires était elle aussi très mouvante du fait de la fusion. Donc il y avait quand même plusieurs niveaux d'instabilité durant toutes ces années. On a tenu les choses jusqu'à 2016-2017 comme on a pu, les deux exercices 2016 et 2017 ont été déficitaires, et c'est en partie dû à des baisses de financements publics ou à des partenariats qui n'ont pas été honorés. Et en interne, on n'a pas été sans se poser de questions évidemment, on a bénéficié de l'appui-conseil de l'AFDAS en 2017 qui nous a permis de remettre en cause un peu tout ça, de réfléchir avec un consultant extérieur autant Nicolas et moi que le conseil d'administration, que l'équipe artistique. Donc il y a eu un remaniement des choses et l'amorce du cycle de création des *Suites prométhéennes* annonce vraiment des jours nouveaux pour la compagnie.

P.D. : C'est quoi votre regard justement sur cette baisse des financements ? Est-ce que c'est uniquement pour des raisons politiques qui sont celles du contexte actuel de l'économie de la culture en France ou est-ce qu'il y a quelque chose par rapport aux projets de la compagnie ? Comment vous définissez dans l'espace institutionnel le projet de la compagnie et qu'est-ce que l'on vous renvoie par rapport à ça ?

E. : Je ne sais pas trop. Pour terminer avec l'appui-conseil, cela a vraiment permis à Nicolas Salens de rebondir après cette situation très délicate dans laquelle nous étions, et de redéfinir, de réécrire un projet artistique au plus proche de ses envies, de ses inspirations et de ses désirs et je pense de ce que j'ai vaguement entendu dans votre entretien de tout à l'heure, lorsque Nicolas disait que l'on revenait à l'essentiel-même, à l'essence-même des créations du Théâtre Inutile, je pense que enrichi de tout le parcours que l'on a eu que cela soit au Palace ou au Safran, où il y a quand même eu la création de nombreux spectacles, où à chaque spectacle il y a avait un processus différent expérimenté, enfin mis en abîme, mis en expérience, on arrive...

P.D. : C'est quoi par exemple les processus différents ?

E. : Et bien c'est au départ les textes déjà écrits de Kossi, après c'était l'écriture au plateau, après la manipulation n'était pas la même, les envies marionnettiques ne sont pas les mêmes, il n'y a pas autant de comédiens sur le plateau, il y a quelque chose qui coule... Le parcours en fait de Nicolas et la compagnie Théâtre Inutile, ça c'est un vrai parcours, on n'est pas dans Théâtre Inutile dans une compagnie où l'on va faire un spectacle *one shot*, et puis un deuxième. Il y a vraiment quelque chose qui s'écrit au fur et à mesure du temps. Et cette

expérience-là, cette expérience ramassée finalement fait que l'on arrive à un acte de création mûr pour les *Suites prométhéennes*, et à la fois très mûr et très riche, et à la fois très revenu à l'essentiel même de pourquoi, je pense, est-ce que la compagnie existe aujourd'hui.

P.D. : Tu crois que tu avais perdu l'essentiel de vue ?

N.S. : Non, non. Mais le fait de passer à un moment donné par un moment de crise, concrètement on va dire l'État comme les collectivités ne sont pas en capacité d'évaluer le travail et le sujet dans lesquels nous sommes, fait que l'on est obligé de faire le travail soi-même, d'évaluation. Et que du coup, ce qu'a raconté Élise, l'appui-conseil etc., cela nous a obligés à faire un travail d'introspection et puis pour se repositionner vis-à-vis des collectivités et de l'État de manière plus juste et plus pertinente par rapport à ce que l'on est et ce que l'on veut faire. Donc ce n'est pas que l'on avait perdu l'essentiel... Bon et puis après il y a eu aussi une phase de développement assez importante, lorsque Élise parle d'un financement pas loin des 100 000 euros pour le Safran, enfin le budget du Safran pour la compagnie Théâtre Inutile pour ses différentes actions, que cela soit des actions artistiques et culturelles mais aussi de production et de diffusion, c'est conséquent et derrière cela amène effectivement la gestion d'un budget et d'une structuration assez conséquente. Et après lorsque tout cela s'en va et qu'il n'y a personne en termes de collectivité qui fait un travail d'évaluation de ce qui s'est passé, de ce que l'on a pu établir et ce vers quoi on pourrait aller, et que l'on est un peu tout seul avec ça, et bien cela met du temps et nous nous avons besoin de temps et d'espace pour le faire et puis après, très concrètement, jusqu'encore aujourd'hui en 2018, on a encore un changement de périmètre budgétaire...

P.D. : National tu veux dire ?

N.S. : Non, le budget ce n'est plus le même...

P.D. : Pour vous ? Pour les créations ?

E. : On est passé de 380 000 euros de budget en 1992-1993 à 180 000 euros aujourd'hui.

P.D. : Pour une création ?

E. : Non, de budget global.

P.D. : D'accord. Et par exemple si l'on prend pour une création comme *En guise de divertissement* ?

E. : *En guise de divertissement*, c'est un projet qui s'est réalisé sur trois exercices budgétaires et qui a coûté près de 240 000 euros.

P.D. : Et par exemple *L'oubli de l'eau* ?

E. : *L'oubli de l'eau*, c'est quatre semaines de répétition et cela a coûté 55 000 euros, peut-être un peu plus, 60 000 euros avec la reprise. Donc on n'est pas du tout dans les mêmes formats.

P.D. : Oui, bien sûr, mais après c'est ce que tu dis, c'est comment aussi tout communique quelque part. Et donc là actuellement ?

E. : Là, aujourd'hui, on est sorti de convention avec l'État à partir de 2018, l'année 2017 a été une année probatoire, ils nous ont donné six mois pour trouver des partenaires de diffusion et de production, c'était juste insuffisant. Mais c'était aussi pour nous prévenir de la suite, pour introduire ce qui allait arriver après. Donc cette sortie de convention avec l'État c'est une sortie accompagnée, ce n'est pas une sortie de convention sèche dans la mesure où on passe de 50 000 euros à 40 000 euros en 2018, 30 000 en 2019 et 20 000 en 2020. Cette instabilité de la compagnie et dans le rapport à ses partenaires institutionnels, de la convention quadripartite que l'on avait en 2013 on avait pu encore, on a pu sauver une convention avec Amiens métropole et la Région de 2015 à 2017, en 2018, la Région a continué à soutenir la compagnie, Amiens métropole aussi, mais chacun de leur côté. Les uns les autres, pour des raisons différentes et dans des discours différents, mais cela revient au même, nous disent que c'est une année d'expérimentation pour mettre en place une convention sur 2019, 2020 et 2021. Et en ce qui concerne le Département, le Département ne soutient plus les équipes

artistiques du spectacle vivant depuis 2014. Après ils ont lancé des appels à projets, mais c'était autre chose. Donc on subit un peu leur politique de saupoudrage, qui se traduit comme ça en fait.

P.D. : Mais c'est quoi du coup leur politique ? Ils ne veulent pas de spectacles vivants ?

E. : Si ils en veulent mais ce n'est pas aidé. Ils ont essayé de mettre en place des appels à projets sur la résidence, sur la diffusion, sur l'action culturelle.

P.D. : Et esthétiquement, ils sont orientés comment ?

E. : Il n'y a pas d'orientation esthétique. Finalement, dans nos partenaires institutionnels, il n'y a pas d'orientation esthétique, État y compris. Ils reconnaissent la qualité de notre travail, mais il n'y a pas d'orientation esthétique. Cela n'existe pas chez les collectivités et l'État. Cela existe beaucoup plus chez les programmeurs, d'un point de vue subjectif.

P.D. : Du coup le dialogue avec les programmeurs, comment cela se passe ?

E. : Et bien il est en train de repartir car nous nous sommes retrouvés quand même assez isolés...

P.D. : Comment vous l'expliquez ça ? Ou qu'est-ce que l'on vous lorsque l'on ne programme pas un de vos spectacles ? C'est quoi les retours que l'on vous fait ?

N.S. : Et bien cela a été souvent que l'on ne comprend pas tout, il y a eu beaucoup de retours comme cela, sur les spectacles, touffus, beaucoup de choses.

E. : Le fait que l'écriture ne soit pas linéaire, cela peut gêner beaucoup.

P.D. : Donc sur l'écriture de Kossi aussi ? Et toi Nicolas cela ne t'a pas découragé pour suivre le compagnonnage ? Cela ne t'a pas donné l'envie d'aller chercher d'autres types d'écritures pour pouvoir être programmé ? Car c'est aussi comme cela qu'une compagnie peut vivre...

N.S. : Non pour moi l'enjeu est d'aller le plus loin possible. Ma concentration, elle est dans le travail avec Kossi, elle n'est pas de savoir si cela va trouver le marché ou pas. La compagnie elle s'appelle Théâtre Inutile donc la position par rapport à cette notion de marché elle est claire : je ne vais pas alimenter le marché du spectacle, ce ne sont pas mes enjeux. Je n'ai pas d'enjeux à cet endroit-là. Et je n'ai pas d'enjeux de carrière. Dans le système français, on va très vite dire cela serait bien que tu montes un classique, cela serait bien que etc. Si j'avais la prétention d'aller diriger un centre dramatique national et bien il faudrait que je passe par ce genre de trucs. Mais ce n'est pas du tout mon ambition. Et puis le travail qui s'est engagé avec Kossi et bien c'est d'aller jusqu'au bout. On se le repose systématiquement avec Kossi, enfin systématiquement au fur et à mesure, de se dire est-ce que l'on a l'allant, l'envie encore d'aller plus loin. Tant qu'on l'aura, on ira. Et puis il se trouve encore que même dans des temps un peu compliqués comme ça pour la structure etc., on trouve aussi le moyen d'y répondre par une dynamique assez constructive dans les enjeux de forme. L'articulation entre les *Suites prométhéennes* et la compagnie, c'est une réponse assez fine.

E. : Assez fine et puis qui répond aux enjeux de vendre le spectacle aussi...

P.D. : Parce qu'en restant à l'écoute, sans faire de concessions ou de sacrifices...

N.S. : On n'occulte pas cette dimension-là, on ne l'occulte pas.

P.D. : Vous essayez de créer du dialogue tout en étant dans une irréductibilité que je pointais du doigt par rapport à Kossi, quand l'on reprend son parcours institutionnel, lui-même juste en tant qu'auteur, c'est pareil même dans la sphère romanesque. Mais vous, quand vous allez au théâtre, vous voyez des choses, qu'est-ce que vous vous dites par rapport à ce que vous vous proposez ? Quel est votre regard par rapport à ce que propose le Théâtre Inutile par rapport à ce qui se fait aujourd'hui et qui se vend dans le marché du spectacle français ? À quel endroit on pourrait voir une logique dans le fait que les institutions ne suivent pas ?

N.S. : Et bien après aujourd'hui quand même, globalement, il faut être extrêmement percutant dans les objets, les spectacles. Quand je dis percutant, c'est-à-dire qu'il faut de la vitrine, il

faut du nom... Déjà aujourd'hui, les spectacles d'écriture contemporaine, il n'y en a pas des masses, déjà...

P.D. : Je pense que l'on en revient aussi, j'ai parlé de cela aussi avec Kossi le week-end dernier, à la formation de l'acteur. Puisque les écritures contemporaines ont quelque chose finalement de propres que les metteurs en scène et les comédiens ont du mal à s'approprier aujourd'hui. Mais finalement lorsqu'on le propose, les institutions ne suivent pas parce qu'elles sont exactement dans la même dynamique qui est celle du formatage. C'est-à-dire finalement les écritures ont sans doute là un train d'avance là où l'institution, la formation de l'acteur a un train de retard. Parce que si ce propose en termes d'écriture n'est pas nouveau et on monte bien des écritures comme Beckett aujourd'hui. Donc la question en soi purement de l'éclatement des formes, cela ne devrait pas désarçonner les gens, ni les comédiens, ni les spectateurs, ni les institutions. Enfin, tu vois, le côté non linéaire, etc. Donc c'est un peu de l'hypocrisie aussi de recourir à ce type d'argument : on ne comprend pas...

N.S. : En fait l'espace du théâtre est perdant depuis longtemps. Depuis l'arrivée des écrans, de la multiplicité des écrans, en termes de pratiques culturelles et de ce que cela infuse, de ce que cela instille... si cela dure plus d'une heure, les gens ne suivent plus. On est dans des formats qui sont liés au format de la télé.

P.D. : Et en même temps dans les sphères hyper élitistes d'Avignon, etc. on voit se multiplier les spectacles qui durent quatre heures, huit heures, etc... Effectivement, des spectacles qui ne vont pas tourner non plus...

N.S. : Qui vont tourner sur les grandes salles nationales...

P.D. : Dans les grandes villes, pour un type de public visé. Parce qu'effectivement ce n'est pas le spectateur lambda qui va aller passer huit heures ou vingt-quatre heures au théâtre...

N.S. : Ce qui est frappant, c'est que globalement il n'y a pas de politique de diffusion, ou dans tout cas des lieux qui soient vraiment dans la confiance du public.

P.D. : Et des artistes aussi. Parce que du coup on se fait un nom et on le voit bien dans la programmation des scènes nationales ou des CDN, c'est les mêmes spectacles qui tournent et on ne favorise pas forcément la création régionale non plus. L'idée c'est de prendre un spectacle sur une ou deux dates et d'être sûr de remplir la salle, même si le spectacle coûte des sommes astronomiques, on ne s'intéresse pas forcément à la question de l'esthétique, du projet, etc. Il y a une forme de starisation et puis ensuite on passe à un autre... Mais il y a deux ou trois élus comme cela... C'est quand même critique la situation...

E. : C'est fragile, c'est extrêmement fragile. Après on ne se morfond pas non plus dans cette situation, on se débat quand même depuis un moment avec tout ça et nous nos objectifs sont claires : les enjeux du projet artistique de la compagnie sont clairs et les enjeux sont clairs aussi. Donc après, une vie de compagnie quelle qu'elle soit il y a des hauts, il y a des bas, il y a des très bas, il y a des très hauts, ce n'est jamais pareil. Les saisons ne sont jamais les mêmes suivant que l'on est en création ou plus en tournée. Et aujourd'hui nous sommes en train de remonter du fond. On a touché le fond. Mais le fond c'était en 2017. On remonte déjà le fond...

P.D. : Et donc là maintenant vous êtes où ? Vos bureaux ?

E. Et bien nous sommes hébergés au théâtre Tas de Sable - Ches Panses Vertes...

P.D. : C'est quoi le théâtre Ches Panses Vertes ?

E. : Le théâtre Ches Panses Vertes c'est un pôle marionnette en région Hauts-de-France, un lieu compagnie-compagnonnage. C'est un lieu dirigé par Madame Sylvie Baillon qui est metteuse en scène, directrice de la compagnie Ches Panse Verte. Donc c'est un lieu de résidence et de fabrique pour des projets de marionnettistes essentiellement, pour une bonne partie qui sortent de l'école de Charleville et les uns et les autres ont pu être compagnons au-delà de ça, donc bénéficier d'une ou deux années de professionnalisation, de soutien à leur projet, de mise en place de leur projet de création à la sortie de l'école. C'est peut-être un peu

réducteur ce que je dis car cela balaie certainement un champ plus large. Et le théâtre Ches Panses Vertes c'est une équipe que l'on connaît depuis vingt ans, qui est sur Amiens. Il y a une proximité, il y a des affinités de par l'entrée de la discipline artistique qu'eux aussi utilisent, la marionnette. Et le Tas de Sable, ce lieu existe depuis 2008 mais ils ont refait tout un temps de travaux pour mettre le lieu aux normes, pour l'isoler, pour chauffer et pour pouvoir accueillir l'équipe administrative du théâtre qui est au 24 rue Saint Leu à la maison du théâtre jusqu'à octobre 2016. Et au début de la saison 2015-2016, Sylvie, la directrice, et Éric, le co-responsable du théâtre, nous voyant sans lieu puisque l'on a été SDF une saison, nous ont proposé de nous accueillir ici. Alors il y a ce coup de main qu'ils nous donnent avec évidemment une contrepartie financière de certaines charges locatives et puis cela peut nous donner accès au plateau, s'il est libre et s'ils sont d'accord pour nous recevoir en résidence de création dans leur lieu. Après cela ne va pas plus loin que ça par rapport au projet même de la compagnie Théâtre Inutile mais ce qu'il y a de bien avec le Tas de Sable c'est que l'on fait partie depuis 2015 du lancement de la Coopérative ouvrière de production. La Tas de Sable est fondateur de cette structure. Donc c'est un endroit où on réfléchit comment produire les spectacles autrement, comment faire un peu autrement. On est là pour une durée de trois ans, il n'est pas du tout dit que l'on soit là pour toujours. La compagnie commence à envisager les choses pour 2020, voir quels seraient nos nouveaux horizons. Donc on est attentifs à ça aussi, à la suite, à où on pourrait aller. Après même si la situation a été fortement fragilisée et que l'on reste fragile aujourd'hui, on n'est pas non plus perdus dans la nature : le soutien des collectivités et de l'État est bien là. C'est signifiant, on n'a pas perdu du tout toutes nos aides. Mais pour nous il s'agit là de redévelopper un cercle de partenaires, un premier cercle, puis un second pour pouvoir développer nos projets. Et ça cela va prendre du temps. C'est cela aujourd'hui, c'est que tout prend plus de temps qu'avant.

P.D. : Et toi Élise, pourquoi tu restes ?

E. : Pourquoi je reste ?

P.D. : Oui.

E. : Et bien c'est parce qu'au bout de douze ans, me lever pour travailler pour Théâtre Inutile a toujours autant de sens pour moi. Le questionnement artistique de mes camarades me nourrit beaucoup. Je pense qu'il y a un peu de réciprocité dans ce questionnement, du moins je l'espère. Et que par rapport à ce qui se questionne, par rapport à la manière de faire, par rapport à des valeurs humaines, je reste là. Par rapport à la confiance qui s'est tissée avec Nicolas, avec Kossi, puis d'autres collaborateurs, par rapport à un comité d'administration qui est très actif et qui est très bien aujourd'hui. Moi lorsque je suis arrivée au Théâtre Inutile, je venais de l'institution, je venais du théâtre du Granit, j'avais un peu quitté un fauteuil en cuir pour une chaise en paille en 2006. J'ai toujours une chaise en paille aujourd'hui mais je suis très bien assise dessus. Et puis après moi j'aime bien faire les choses jusqu'au bout et justement parce que nous sommes dans ces difficultés-là aujourd'hui, j'ai envie de rester avec la compagnie pour que la compagnie puisse passer ce cap et puis retrouver une certaine stabilité financière dans quelques temps, dans deux ou trois ans. Et puis on verra dans les trois ans si je reste ou pas. Pour moi cela n'aurait pas eu de sens et j'aurais été en forte culpabilité si j'avais quitté la compagnie cette année par exemple. Je préfère rester...

P.D. : Même dans la précarité ?

E. : Même dans la précarité. Après, moi je ne suis pas du tout attachée au matériel. Ce qui me nourrit c'est plutôt la pensée, les idées, l'amour et la joie.

P.D. : Mais comment tu présentes le travail de la compagnie aux institutions ? Ses enjeux ? Toi en tant qu'administratif, comment tu les présentes ?

E. : C'est marrant parce que c'est quelque chose sur lequel il va falloir que je travaille plus car c'est plus Nicolas qui présente le travail. On est encore dans des fonctionnements très cloisonnés en France, tout est formaté maintenant. Il y a vingt ans d'ingénierie culturelle

derrière nous, on est quand même rentrés dans des cas. Et c'est au responsable artistique que l'on demande de parler de cela en général et pas à l'administrateur.

P.D. : Et toi tu dirais quoi alors ? L'administratrice ou la spectatrice avant tout, car tu es là aux répétitions. Tu n'es pas du tout l'administratrice enfermée dans son bureau avec un fichier Excel...

E. : Non les répétitions je ne suis pas là car il y a toujours dix mille choses à faire en dehors du plateau, en dehors de la salle de répétition.

P.D. : Mais tu suis et puis tu intervies. Moi je t'ai déjà vue intervenir. Il y a un vrai dialogue. Tu n'es pas du tout en dehors.

E. : Il y a un vrai dialogue. Mais alors peut-être que j'ai du mal à me rendre compte de ce que je dis ou ne dis pas à cet endroit-là. Je pense avoir quand même une grande discrétion, une certaine pudeur par rapport au travail, par rapport à la création qui est en train de se faire. Ce ne sont pas mes compétences donc je pense ne pas trop envahir cet espace-là. Après pour Nicolas et pour Kossi, c'est toujours intéressant de savoir ce que je pense dans le dialogue que l'on a depuis toutes ces années. Et puis après je pense que l'intensité poétique des propositions du Théâtre Inutile, l'intensité philosophique, enfin la portée philosophique de ces spectacles, et politique, je pense que c'est aussi cela qui me fait rester ici. Parce que je suis convaincue que ce genre de spectacles peut toucher tout le monde, nous ce sont des choses que l'on a déjà éprouvées, que l'on a constatées bien des fois. Où il y avait des gens qui n'étaient jamais allés à l'école qui voyaient le spectacle, qui savaient à peine parler, qui étaient à peine lettrés et qui ont trouvé leur compte dans le spectacle de Théâtre Inutile et qui ont pu sortir des choses en sortant. Et beaucoup plus que certains « cultureux » très avertis et qui n'ont rien à dire parce que justement ce sont des formes qui bousculent et qui bouleversent l'ordre théâtral établi j'ai envie de dire. Et puis après il y a de l'humain aussi sans être dans l'affect parce qu'on se défend bien d'être dans l'affect. Avec Nicolas Salens, on ne peut pas être dans l'affect si l'on veut travailler avec lui. On ne peut pas être dans l'affect puisqu'il est ne l'est pas. J'ai envie que Théâtre Inutile puisse rebondir de toutes cette expérience qu'il a et que l'économie et les finances permettent aux uns et aux autres, enfin à Nicolas, de continuer son projet. Donc c'est pour cela que je m'engage dans cette précarité à rester le temps de remonter les choses.

P.D. : Et Nicolas, le fait que tu sois président de Theema cela va changer les choses ? Est-ce que cela peut aider ? Est-ce que tu peux rappeler ce c'est que Theema ?

N.S. : Theema c'est une association nationale des théâtres de marionnettes et des arts associés, cela regroupe à peu près 350 adhérents qui vont des sympathisants de la marionnette, de la compagnie amateur à la compagnie professionnelle, à la structure qui diffuse de la marionnette, enfin tout le champ de la marionnette. Et toutes les esthétiques de la marionnette. Theema c'est un peu une structure qui permet de travailler avec le ministère et les collectivités territoriales pour faire en sorte que les politiques culturelles soient justes par rapport à la réalité de ce que l'on vit.

P.D. : Comment tu as été élu ? Je ne savais pas que tu faisais campagne (rires).

N.S. : Tu ne savais pas que je faisais campagne ! Moi non plus (rires) ! Cela fait un an que je fais partie du conseil d'administration et c'est le conseil d'administration qui élit le bureau. Et il y avait la présidente, Angélique Friand, qui arrêta son mandat. Donc changement de bureau. Et puis il y avait cinq postes au conseil d'administration qui étaient renouvelés. Si tu veux il y a eu la question de savoir qui allait aller à la présidence, qui allait aller au bureau, etc. Voilà, je t'épargne un peu les détails du contexte. Et puis après, moi, j'avais eu aussi l'expérience de la présidence d'Acte pro, donc cela pouvait éventuellement servir l'association Theema aujourd'hui dans les enjeux que l'association a à défendre. Après, est-ce que cela va servir la compagnie ? Par expérience, notamment par rapport à Acte pro, ça ne sert pas la compagnie. Enfin, ça sert et ça dessert. Il n'y a pas vraiment d'efficience sur ce

truc-là. En tout cas, moi cela me permet aussi d'avoir des espaces qui me permettent d'aller plus loin sur la question de la marionnette. Et d'enrichir mon travail.

P.D. : Par quoi ?

N.S. : Par des rencontres, par des espaces de réflexion. Parce que là, Theema va lancer les laboratoires 2020, ce sont des laboratoires de recherche qu'ils soient au niveau artistique, politique, économique, etc. Et cela va être du coup l'occasion d'être dans des espaces de réflexion et de pensée. Donc cela va servir avant tout à cet endroit-là en fait. Après c'est vrai qu'en tant que président de Theema je serai plus proche des programmeurs ou des diffuseurs de manière évidente dans le sens de la discussion. Mais c'est à double tranchant.

P.D. : Oui, bien sûr.

N.S. : C'est à double tranchant parce que si à un moment donné tu es amené à n'être pas d'accord, et bien on n'est pas d'accord. Donc c'est un peu compliqué d'être éventuellement d'accord par la suite pour une collaboration. Mais je le vois surtout à l'endroit de la possibilité d'une nourriture supplémentaire pour nourrir le travail autour de la marionnette. Et puis après moi les questions politiques, c'est quelque chose qui fait intrinsèquement partie de mon... Enfin, je ne peux pas envisager de travailler pour la compagnie sans être dans ces espaces-là. Parce que l'on est dans un espace de financements publics et que l'on n'est pas dans des questions privées. Donc travailler collectivement à ces questions politiques, cela me semble indispensable.

Annexe 4

4. Autres entretiens

4.1. Entretiens de Pénélope Dechaufour avec Kossi Efoui

Nous faisons figurer ici les entretiens réalisés pendant notre travail de thèse dans le cadre de commandes pour publications. Néanmoins, les versions ci-dessous sont présentées en tant que matériau brut, avant le travail éditorial. Se reporter aux références des publications pour consulter les versions définitives (souvent raccourcies) telles qu'elles sont publiées.

4.1.1. « La Marionnette, cette mémoire totale »⁷

PÉNÉLOPE DECHAUFOUR – C'est avec la Compagnie Théâtre Inutile que vous avez commencé à vous intéresser plus particulièrement à la marionnette, quelles ont été alors vos réflexions sur l'objet et les différentes formes qu'il peut recouvrir à l'instar de la notion elle-même ?

KOSSI EFOUI – Je n'ai pas réfléchi de façon particulière sur ce que renferme le concept, j'étais surtout dans la pratique. S'il y a eu quelques réflexions c'était pour accompagner la pratique. Dans un premier temps, cette rencontre n'a pas eu tant pour effet de provoquer de la réflexion que de la séduction. Je pouvais sentir les possibilités d'exploration que cet objet offrait à l'écriture et au théâtre. Je pense que la pratique de la marionnette peut ouvrir le champ à l'exploration de l'écriture théâtrale qui soit autre chose que le fait d'écrire une pièce qui puisse être jouée avec des marionnettes uniquement si on le veut. Ce n'est pas la même chose quand on commence par écrire une pièce en partant des marionnettes, comme avec *En guise de divertissement* qui part de l'idée qu'on va travailler sur les corps. On est parti sur la pratique politique et historique qui consiste à exhiber des corps pour le divertissement, comme dans le cadre des zoos humains par exemple. Il s'agit là d'un acte d'humiliation, sauf si on considère que ceux que l'on exhibe ne sont pas des êtres humains mais des animaux, qui est proposé au rire. On parle de corps humain et Nicolas Saelens annonce qu'il a envie de travailler avec des marionnettes/mannequins de taille presque humaine. Puisque l'enjeu de ce travail c'est le corps, les signes avec lesquels nous allons écrire sont : corps-comédien, corps-mannequin et corps-costume car le costume ici a aussi un statut indépendant du corps comédien. Le dispositif de base est constitué par ces combinaisons-là. Donc, quand je me suis mis à écrire c'est en utilisant les mots comme contrepoint à quelque chose qui commence déjà à être écrit par l'articulation de ces éléments. On peut alors imaginer comment le processus d'écriture des mots est intimement lié à cette écriture première qui pour moi, tourne autour du mot « corps ». Je ne perds pas de vue ce mot et à chaque fois qu'il revient dans mon dispositif d'écriture je pense automatiquement à la pluralité de ses sens et à la précision de chaque sens.

P. D. – Je suppose que ce mode de création engendre des interrogations collectives...

⁷ DECHAUFOUR, Pénélope, « La marionnette, cette mémoire totale. Entretien avec Kossi Efoui », *Etudes théâtrales, Les voix marionnettiques*, n°60-61, Louvain-la-Neuve, Centre d'études théâtrales, 2014, pp. 112-118.

K. E. – Oui. Par exemple « Est-ce que le mannequin parle ? ». C'est une question qui arrive à la fin de l'écriture du texte mais « oui, le mannequin parle ». Pourquoi est-ce que depuis le début du travail d'écriture je ne me suis pas dit qu'il y avait un mannequin, des marionnettes et donc que peu importe si c'est le comédien qui parle ou la marionnette ? Si on n'était pas parti avec l'idée qu'on travaille avec des mannequins et des comédiens, moi j'aurais écrit mon texte et on aurait décidé après de ce qu'ils en auraient fait. C'est un peu comme quand on écrit une pièce pour des comédiens que l'on connaît : quand on écrit, même seul, on a ces voix singulières, on a ces formes singulières dans la tête...

P. D. – Donc pour vous la marionnette est avant tout reliée à la notion de « corps » ? Comment composer avec cet élément qui, comme c'est le cas pour *En guise de divertissement*, est présent à la genèse du texte ?

K. E. – Dans ce cas précis, la première scène est par exemple marquée par des sommités savantes qui se penchent sur un corps. La marionnette me permet alors de sortir le corps de déterminants historiques, elle permet d'avoir quelque chose de l'ordre du corps universel et c'est ce qui m'intéresse. Il s'agit d'enlever toute détermination qui plonge ce corps dans un espace historique immédiatement identifiable. La marionnette permet alors de montrer quelque chose qui peut à la fois évoquer le zoo humain, l'exposition des femmes par Charcot ; qui peut donc évoquer tous ces aspects historiques qui font partie de ce que nous racontons tout en restant sur une image du corps aussi comme quelque chose de symbolique c'est à dire, une verticalité qui parle, et ça serait ça, pour nous, la définition d'un corps. Personne ne confond la verticalité de l'homme avec celle de l'ours, et personne ne confond la parole d'un être humain, même si on ne comprend pas sa langue, avec les cris d'un animal. La marionnette permet de poser ce corps générique avec lequel on peut traverser l'Histoire...

P. D. – Le dispositif marionnettique permet-il de faire entendre des voix qui seraient à prendre au second degré, de ménager des contre-figures ou de l'ironie ? Au niveau du texte, comment faites-vous pour traduire cette image que vous voulez travailler avec la présence scénique de la marionnette ?

K. E. – C'est à prendre au même degré. Dans la première partie du texte, par exemple, je n'ai pas fait du discours, j'ai juste fait un catalogue de mots qui sont tous les mots faisant mine de désigner mais qui ne sont pas juste un jugement de réalité, il y a un jugement de valeur qui sous-tend systématiquement ce jugement de réalité. On vous dira que tout le monde sait qu'il y a des jaunes, des noirs, des blancs... Mais cette évidence-là est en fait une construction, et comment raconter que c'est une construction ? En partant d'un élément neutre. Valente dit qu' « écrire c'est d'abord neutraliser les mots ». Il faut rendre les mots à leur neutralité car ils sont chargés de leur histoire, de leurs vagabondages, de leurs manipulations, pour pouvoir écrire avec ces mots, c'est à dire, pour pouvoir les polariser autrement, il faudrait d'abord les neutraliser. Le corps-mannequin c'est le corps neutre. La similitude entre le travail sur le corps des mots et le travail sur la marionnette c'est que pour moi, il s'agit de la possibilité de partir d'un corps neutre d'où peut se raconter le masculin, le féminin, le noir...mais surtout le vrai et le faux de tout cela. Le corps dont on parle là, est aussi appelé corps de souffrance, on peut gloser sur l'époque, la nationalité des bourreaux, leur religion ; mais la question du corps qui souffre est universelle. Il n'y a pas de façon noire ou blanche de souffrir, masculine ou féminine... Ce qui se raconte quand on voit des histrions déguisés en savant avec leurs instruments, essayer de définir ce qu'est le corps qu'ils examinent qui est en fait une marionnette, ça devient un espace où on peut tout projeter.

P. D. – Si on prend le texte en dehors de la représentation, que se passe-t-il quand la marionnette n'est plus devant l'œil du lecteur ? Est-ce que vous auriez imaginé une scène d'exposition similaire si la création n'était pas passée par l'écriture de plateau et le mannequin ?

K. E. – Ah non ! C'est un début qui est complètement inspiré de ce dispositif. Donc ça veut dire aussi que pour le coup que c'est une pièce à marionnette. C'est à dire que le lecteur qui lira le texte et qui n'aura pas les marionnettes sous les yeux, verra dans le texte qu'il y a un objet dont il faut tenir compte et que cette scène se raconte autour de cette forme-là. J'aurais pu écrire qu'il y a un personnage en chair et en os, donc joué par un comédien, à la place de la marionnette, et un metteur en scène serait toujours libre ensuite de décider de mettre en scène une marionnette à la place du comédien ; mais ce n'est pas ça. On lit le texte et la marionnette s'impose pour que la scène fasse sens, c'est cette articulation dont je parle. On ne peut pas dissocier ce qui se dit et la façon dont on le dit, de la présence du corps marionnette. La pièce est aussi la biographie du corps marionnette et cette biographie c'est la traversée de l'Histoire par le corps, c'est toutes les violences faites au corps. C'est presque un personnage qui s'appelle, le corps qui traverse l'histoire.

P. D. – La marionnette semble alors devenir le grand témoin qui est présent pour tous les autres corps. Par conséquent pourriez-vous dire que la marionnette est un détour pertinent pour mettre en relief la violence et le trauma sans pour autant passer par une esthétique du verbe violent ? Une violence qui se manifesterait alors par l'atmosphère et le sous texte. Dans *L'Ombre des choses à venir*, il y a la figure de l'Orateur, c'est d'ailleurs aussi le titre d'un spectacle que vous avez créé avec le Théâtre Inutile, qui agit comme un marionnettiste tout au long du roman. On retrouve dans plusieurs de vos pièces et dès vos premiers écrits, le « montreur de marionnettes » et de nombreux éléments relevant de l'univers de la marionnette qui sont aussi récurrent que la question du trauma. Dans le cadre d'*En guise de divertissement*, c'est encore plus criant. Que pouvez-vous dire de cette combinaison ?

K. E. – On peut souvent voir des statuettes qui représentent et témoignent des martyrs de la foi et de leurs souffrances. Ces blessures sur la matière morte peuvent être regardées, comme on regarde des cicatrices. Mais les vraies blessures, sur les vrais corps, il serait difficile de les montrer et de les regarder. En revanche, on peut passer du temps devant ces personnages de cire et regarder ces blessures qui peuvent tout à coup, inviter à une méditation sur la blessure. Edward Bond a dit que « les hommes apprennent en se blessant quoique ça leur apprenne quelque chose sur les armes et non sur les blessures », je crois que ces personnages de cire nous invitent à méditer quelques chose sur les blessures. J'ai toujours été frappé lorsque quelqu'un se met à témoigner d'une violence qu'il a vécue et que tout à coup il montre les marques de cette violence. On montre la marque comme témoin de la blessure et cela permet à l'interlocuteur de continuer à écouter le récit, on peut même faire récit en partant de la cicatrice. Mais montrer la blessure elle-même est une chose difficile à faire comme à regarder et ça ne produit pas le même effet que le personnage de cire sur lequel on a reproduit fidèlement, à grand renfort d'hyperréalisme, la blessure. Je réponds de manière impressionniste à la question, il me semble que la marionnette permet de ne pas faire silence sur la blessure mais de la raconter par le truchement de la cicatrice. On sait que la marionnette n'a pas mal mais lorsque ça signifie la violence on a beau savoir que la matière ne souffre pas, on ne peut pas faire l'économie d'une méditation sur ce qui fait mal au corps dont ce personnage témoigne. De manière générale, je pense qu'on peint et qu'on écrit parce qu'il y a comme un appel à célébration dans la vie et dans le langage, dans le nom qu'on donne aux choses, dans les atmosphères que nous respirons, dans les goûts et sensations. Il y a cela et nous vivons, en même temps, dans un monde où on a l'impression qu'une organisation conspire contre toutes ces choses données à être célébrées. Si nous écrivons, si nous peignons...c'est aussi pour méditer sur ce paradoxe et pour que ce qui fait affront à la vie et à l'homme ne soit pas oublié. Exhiber ne sert à rien alors comment raconter cela ?

P. D. – Est-ce que vous considérez que la marionnette, en tant qu'objet mais aussi en tant que concept, peut amener à déformer la langue en créant une nouvelle forme d'expression ?

K. E. – Le mot clé c'est : manipulation. Il y a la manipulation de la marionnette mais le langage est aussi un objet de manipulation. On peut faire avec une suite de mots, un masque terrifiant avec lequel on va terroriser une population pendant des décennies. De par notre conditionnement au langage, en fonction de l'endroit d'où l'on vient, la famille, l'usage de notre milieu, on développe une sensibilité à certains mots plutôt qu'à d'autres. C'est avec tout cela que l'on écrit. C'est pourquoi je parle de la neutralisation des mots, il s'agit de pouvoir se défaire de ce que l'on sait afin de se défaire des manipulations et de voir ce que le mot peut encore promettre avec d'autres combinaisons. Il n'y a pas d'adéquation entre ce qui est, ce qui est dit et ce qui est vrai puisque le langage ouvre le champ à des manipulations multiples. Donc, ma liberté est de manipuler pour moi-même. Écrire pour moi, c'est s'autoriser à manipuler mais il faut fabriquer la forme à manipuler qui n'est pas disponible en soi. C'est donc aussi un travail de fabrication de formes et donc de figurines qu'on met en mouvement d'une façon inhabituel et donc forcément on crée de l'inhabituel, je ne parle pas forcément d'originalité, mais c'est la nature même du geste que l'on fait qui est inhabituel et c'est pourquoi on est dans la zone du poétique.

P. D. – Comment la voix agit-elle sur le corps poétique ? Que peuvent représenter les sons d'un texte, au-delà de la signification des mots ? Peut-on parler d'un texte partition où le son agirait comme un moteur de musicalité pendant que la forme serait de l'ordre du corps marionnettique ?

K. E. – Ce n'est pas aussi distinct. Peut-être est-ce une question de degré d'animation. Quand je vois le corps comédien, corps-vivant, manipuler le mannequin, corps-mort, qui est animé, à qui le comédien prête vie, parfois le dispositif crée l'illusion du contraire. Il n'y a pas de scission entre corps mort et corps vivant et tout peut faire sens pour raconter et témoigner.

4.1.2. « Un gueuloir de luxe »⁸

Pénélope Dechaufour. – En tant qu’auteur, comment définissez-vous le plateau ? Que représente cet espace par rapport à votre geste d’écriture ?

Kossi Efoui. – Je ne peux pas parler en général mais je peux parler de l’expérience particulière que j’ai avec Théâtre Inutile. Puisque l’écriture au plateau est liée à l’expérience de la marionnette ce n’est pas la même chose que s’il n’y avait que des comédiens au plateau à qui je donnais des bouts de textes à mettre à l’épreuve du plateau. Parce que, ce qui est intéressant dans cette écriture au plateau c’est que pour moi elle est comme un gueuloir de luxe ! Quand j’écris seul j’ai besoin qu’à un moment ce que j’écris soit oralisé et là, au fur et à mesure de l’écriture du texte, on a la possibilité de cette oralisation avec des comédiens qui sont là pour faire des essais, pour improviser autour des bouts de textes donnés, qui rendent vivant et qui font des essais d’animation du texte... C’est un travail in vivo et un contexte très enrichissant. Mais, il y a aussi qu’à l’intérieur du travail de plateau moi je retrouve quelque chose d’archaïque dans le fait que le costume parle, le corps comédien parle, l’accessoire a immédiatement un statut d’objet marionnettique donc parle et les mots parlent aussi. Ce que je retrouve d’archaïque dans cette situation c’est la figure du conteur qui est la totalisation de tous ces éléments. Le conteur parle et dit, en plantant son bâton, que c’était une époque où tous les arbres parlaient, et ce bâton-là est un arbre qui parle à partir du moment où il est annoncé comme parlant... Cet être est l’homme-orchestre qui, par ses mouvements, définit en même temps, l’espace où tout se passe. C’est tout cela qui est dissocié au plateau et qui peut tout à coup apparaître comme des unités simples et non totalisées. Mais ces éléments synthétisés en 3 dimensions par l’écriture au plateau permettent de voir les lignes de forces de toute représentation. Cette expérience me permet de me retrouver de façon concrète au cœur de cette fabrique. C’est intéressant de voir comment on peut traduire en scénographie concrète quelque chose qui est de l’ordre de la scénographie imaginaire. Par exemple quand je dis, « la place d’un village » c’est une scénographie imaginaire mais sur le plateau c’est un ensemble de signes concrets qui vont être en soi des matériaux (briques, bois) et qui, assemblés d’une certaine façon, va rendre cette scénographie concrète. C’est pourquoi, pour moi, l’écriture au plateau c’est voir en mouvement et de façon concrète les lignes de forces du récit et de la représentation. Et puis, si j’écris dans ce contexte, je ne perds pas de vue que rien n’a encore fini d’être dit, au fur et à mesure que j’écris le costume aussi se fabrique et les paroles de toutes ces forces sont encore en cours d’élaboration. L’écriture de plateau serait donc un moyen d’articuler la parole verbale avec d’autres sources de parole qui, tissées d’une certaine façon, vont constituer ce que nous allons appeler la représentation.

P. D. – Et est-ce que cette pratique a changé quelque chose à votre geste d’écriture en solitaire, comme c’est le cas dans l’élaboration d’un roman par exemple ?

K. E. – Quand je fais récit seul je touche de façon plus sensible ces lignes de forces aussi. C’est à dire que je ne perds pas de vue que l’arbre parle, que celui qui raconte est celui qui fait parler l’animal, qui fait parler l’arbre, qui fait parler le rocher... donc à nouveau celui qui anime des formes pouvant aller de la matière morte à l’être organisé le plus sophistiqué possible, aux êtres sans masse, sans matière...dématérialisés ! C’est un canal par lequel j’entre plus aisément en état d’écriture pour dire les choses plus clairement.

P. D. – Quel lien faites-vous entre l’écriture de plateau et le compagnonnage, puisque dans le cadre de la collaboration avec Théâtre Inutile, les deux sont inextricablement liés ?

⁸ DECHAUFOUR, Pénélope, « Un gueuloir de luxe. Entretien avec Kossi Efoui », *SEN&GRAPHIE, Des écritures et des plateaux, Annales Littéraires de Franche-Comté*, n°924, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, automne 2013, pp. 47-51.

K. E. – Le compagnonnage et l'écriture au plateau sont parfaitement dissociables, c'est sur la durée que l'expérience devient du compagnonnage. Le compagnonnage est une connivence d'esprit et un chemin vers une osmose intellectuelle de plus en plus aigüe. Moi, je trouve dans cette expérience d'écriture de plateau des façons d'aiguiser mes outils, de creuser des choses dont j'avais une vague intuition, c'est une pratique qui éclaire une pensée.

P. D. – En vous écoutant, j'ai l'impression qu'il s'agit d'une expérience faisant ressortir tout ce que le théâtre a de rituel tout en vous plaçant au cœur de cette cérémonie...

K. E. – C'est pour cette raison que je parlais d'état d'écriture. On rejoint aussi la musique et la musicalité qui sont pour moi déterminants car sans cela il n'y a rien de ce qu'on appelle représentation. C'est un processus qui permet aussi d'entrer en méditation sur un sujet précis, par exemple, la violence faite aux corps ou la blessure, comme c'est le cas sur le projet En Guise de divertissement. La violence, telle que le monde des images nous la donne à voir, va dans le sens d'une certaine fascination pour l'acte de blesser et donc pour les armes et non pas dans le sens d'une médiation sur la blessure... Quand vous parlez de rituel il faut y ajouter un certain nombre de mots qui sont devenus des mots réservés comme médiation, prière... et qui donnent pourtant une dimension de communion à l'acte théâtral.

P. D. – Il s'agit à nouveau d'un mot à dépolluer mais dans l'écriture de plateau avec Théâtre Inutile il y a aussi un aspect « communauté », réhabilitation d'un lien communautaire ... Est-ce que l'idée de l'écriture de plateau, qui est souvent associée à ce qui est appelé « écriture collective » - bien qu'étant autre chose – ne porterait pas en elle une forme d'utopie ? N'y a-t-il pas inévitablement un moment où chacun est à son poste et seul dans son atelier ? Aujourd'hui, semble résider un amalgame entre écriture de plateau, compagnonnage et écriture collective... Pourriez-vous expliquer concrètement comment se construit le travail ? Comment parvenir à articuler un dispositif d'écoute et de « co-inspiration » quand différentes formes d'expressions interagissent simultanément au même endroit ?

K. E. – L'« écriture collective » a en effet quelque chose d'utopique, c'est pour cette raison que je n'y crois pas et que je ne la pratique pas... En ce qui concerne l'articulation des différentes formes en cours il n'y a que le plateau pour permettre de faire cela efficacement. Les différents dispositifs se touchent, se frottent, se transforment, là où il y a le mannequin plus le comédien plus la parole tout à coup je me rends compte qu'il faut plus de parole ou moins parole... C'est comment ces trois choses-là vont se limiter, en tentant de faire forme, qui permet de faire émerger des « cases vides », des espaces de réflexion... Après chacun propose des formes et chacun dose, il n'y a pas de travail collégial, c'est pourquoi il faut distinguer cette expérience de l'écriture collective. Écrire au plateau ne veut pas non plus dire écrire en direct. Ce sont des allers-retours entre la solitude de l'écriture, en ce qui me concerne, et des éléments proposés au plateau. De séance en séance il s'agit d'un travail qui avance par injection de formes en cours comme des fragments de textes, une situation imaginée, un article de presse... Et en voyant ce que les comédiens font de ces éléments moi j'ouvre des champs d'imagination pour mon écriture. À propos d'écriture de plateau on peut donc parler de choralité mais ça ne fait pas l'économie de la solitude de son atelier. Chacun est responsable de la ligne de force dont il est dépositaire, l'essentiel est de garder une communion de tempo.

P. D. – Dans ces conditions de création comment définir le travail de mise en scène qui ne correspond plus du tout au théâtre à deux temps ?

K. E. – Je ne peux que témoigner de la façon dont Nicolas Saelens travaille et je dirais que le metteur en scène se fait un peu chef d'orchestre mais surtout qu'il garde son poste à la direction d'acteur. Je crois que la mise en scène advient malgré tout et toujours comme une traduction scénique d'un texte car ce qui se fait de façon simultanée c'est la dramaturgie, ce n'est pas la mise en scène. C'est à dire que jusqu'où Nicolas Saelens, en tant que metteur en scène, peut aller dans le pendant de ce travail c'est une idée claire à la fin du parcours, une

fois que tous les éléments parlent leur langue et que le texte est là. Le but étant de déployer un ensemble à partir de différentes formes qu'on dispose dans l'espace. C'est un rôle qui a à voir avec le montage. Puisque tout le monde est témoin du mouvement du texte, de tous les essais qui auront été faits, au bout du compte la dramaturgie est faite donc je dirais que dans le processus de l'écriture de plateau ce n'est pas la figure du metteur en scène qui s'estompe, au contraire elle s'affirme plus nettement, mais c'est la figure du dramaturge qui n'a plus lieu d'être parce que la dramaturgie n'est pas faite après coup sur le texte. Ce que j'entends par dramaturgie étant la façon dont on va éclairer un texte dans la jungle des significations possibles.

P. D. – Qu'advient-il des didascalies, sont-elles appelées à disparaître ? Et plus largement, est-ce que le texte de théâtre peut exister après l'événement scénique dans le cadre de l'écriture de plateau ?

K. E. – En ce qui me concerne, il faut que le texte puisse exister en dehors de ce contexte. C'est même à cela que je mesure que l'expérience est réussie. L'avantage de ce contexte de création est qu'au bout d'un moment on arrive à se parler à demi-mot ce qui produit des sortes de didascalies orales qui fonctionnent comme des repères. Pour moi, les didascalies désignent la scénographie imaginaire. Quel que soit comment on va fabriquer la scénographie concrète qu'inspire la scénographie imaginaire cette scénographie imaginaire demeure autonome donc traduisible – c'est pourquoi je garde le terme de traduction pour la mise en scène même dans le cas de l'écriture au plateau. La didascalie ne perd donc pas ses potentialités narratives et descriptives elle va même ancrer cet espace imaginaire, elle agit comme source d'inspiration pour le comédien, pour le scénographe et pour le régisseur lumière, son, etc...

4.1.3. « L'humanité est un son »⁹

Un soir un comédien me demanda d'écrire une pièce qui serait jouée par des noirs.

Mais qu'est-ce donc un noir ? Et d'abord, c'est de quelle couleur ?

Jean Genet - Les Nègres (1958)

Kossi Efoui, de quelle couleur êtes-vous ?

Deuxième qualité de l'Oiseau Solitaire, telle que définie par Saint Jean de la Croix et citée par José Angel Valente, « l'oiseau solitaire n'a pas de couleur précise » donc je m'applique moi-même cette deuxième qualité ou je reconnais chez moi cette deuxième qualité de l'oiseau solitaire qui est de ne pas avoir de couleur précise. C'est aussi valable pour l'esprit, *couleur d'esprit* comme adhésion indéfectible à une idéologie, adhésion inconditionnelle à une pensée comme *couleur de peau* qui est alors la chose la plus insignifiante qui soit, insignifiante au sens où ce n'est vraiment pas une piste d'exploration fertile si on parle de connaissance des Hommes, si on parle d'interrogations de ce qu'est le rapport à autrui... Ce qu'on obtient en poursuivant une quête quelconque avec la couleur de la peau c'est juste quelques équipes dont la couleur du maillot sert à les identifier, alors on se demande s'ils sont en maillot blanc, rouge, noir, jaune – c'est quoi le match ? - et jusqu'à présent je n'ai pas vu d'autre match qu'un match sanglant, je n'ai encore rien entendu de fertile sur ce qu'on peut faire des catégories noir/blanc/rouge. Le plus progressiste qu'on ait inventé avec ça c'est le métissage, noir/blanc/jaune/rouge, sachant qu'au passage jeune et rouge ça ne veut plus rien dire à personne ce qui prouve bien qu'on ne peut pas se qualifier avec des mots aussi pauvres... Donc de quelle couleur je suis : pas de couleur précise !

À l'occasion de Culture(s) Noire(s) nous nous interrogeons sur la place de la créativité noire dans la culture française, de la place qui lui est faite et par ce biais du statut de l'artiste noir, souvent mis à la marge, ne serait-ce que par cette dénomination qui sonne comme un enclos dénué de toute fertilité ainsi que vous venez de le souligner. Mais d'après vous, qu'est-ce qu'être un artiste noir en France aujourd'hui ?

À partir du moment où j'ai dit que ce terme ne nous avancerait en rien je peux désormais l'employer dans l'acception qu'on lui donne pour l'instant. Moi je serais tenté de dire qu'il n'y a pas de *culture(s) noire(s)* à proprement parler mais on peut comprendre l'acception. Si on situe historiquement la question ça veut dire quelque chose, donc je réponds en utilisant le mot *noir* strictement d'un point de vue historique c'est-à-dire que le mot a signifié quelque chose dans l'Histoire, on lui a fait un sort dans l'Histoire et donc ce sort-là est aussi le sort d'individus à qui ce mot est appliqué alors de là à parler d'une *culture noire* - qu'est-ce que ça signifie ? – c'est une culture portée par les noirs ? – moi je voudrais savoir quelle est la culture commune entre le noir professeur d'université et puis le balayeur malien. Ils sont tous deux noirs donc ils participent de la même culture noire ? Ces termes-là sont vraiment des pièges à cons parce que ça semble être des évidences mais dès qu'on commence à regarder réellement on se rend compte qu'il n'y a rien dedans alors même quand on subodore le débat qu'il y a derrière on a plus envie de faire d'abord un travail de nettoyage des mots... Mais si je prends le terme d'*artiste noir* ou de *culture noire* comme on l'entend, moi je crois que puisqu'il est question d'apparence la question se pose en termes de communication et de mode. Il n'y a pas d'essentialité noire aux différentes créations dans les différents domaines artistiques mais on peut en tant qu'artiste noir vivant en France se heurter à des problèmes de diffusion, de place sociologiquement faite à une catégorie de la population. Si on parle

⁹ « L'humanité est un son. Entretien de Pénélope Dechaufour avec Kossi Efoui », *Africultures, Culture(s) noire(s) en France*, n°92-93, Paris, l'Harmattan, 2013, pp. 46-54.

d'artiste noir en France dans le domaine du cinéma ou de la télévision on sait tout le combat mené par ces artistes dans ces domaines-là qui parlent d'une représentativité, dans les médias, de la réalité de la population française, c'est-à-dire la revendication d'une place faite aux minorités. On est là dans des questions d'ordre politique, historique, sociologique... Ca ne joue pas que négativement, il peut y avoir tout à coup la mode des écrivains francophones. On a vu il y a un moment, la publication d'un ouvrage collectif préfacé par Michel Le Bris¹⁰ dans laquelle il disait très clairement que la littérature française est moribonde en France et que les créateurs de l'extérieur à la patrie française viennent apporter du sang nouveau à l'imaginaire fictionnel et collectif de la littérature française. C'est un peu le mythe du sperme vivificateur, c'est ce célèbre collectionneur Paul Guillaume, qui dans les années vingt, parlait de l'art nègre comme sperme vivificateur de l'art occidental moribond ou déclinant. C'est donc un statut qui peut aussi, selon la saison, attirer les projecteurs. Là je parle comme un observateur mais je ne peux pas en parler autrement.

Mais qu'est-ce qui dérange dans le fait que l'on fasse une ou plusieurs catégories autour de ce qu'on peut appeler l'africanité ou la culture extérieure ?

C'est qu'il n'y a rien dans cette catégorie. Si on essaye de la définir que dit-on ? C'est une sorte de *négritude revival* ? Il n'y a quelque chose dans cette catégorie, qu'en termes d'idéologie, de stratégie, de visibilité, ce n'est pas pour rien si ça s'appuie sur l'apparence. On peut lire l'Histoire là-dedans mais quand on vient à définir quelle est la part d'africanité dans l'œuvre d'un artiste noir on ne dit rien de nouveau que les faussetés qu'on a raconté depuis quelques siècles qui est une vision patrimoniale de la création. Et Senghor, en disant que la part de négritude qui va ressortir dans le poème du poète nègre vient de ce qu'il est en contact avec ses propres racines, avec une espèce de grand flux créateur nègre, l'âme nègre, qui va s'éveiller dans chaque poète pourvu qu'il ait la peau noire, quel que soit la langue dans laquelle il écrit, c'est cette chose essentielle qui va s'exprimer...de là à conclure que tous les poètes noirs font une sorte de création collective il n'y a qu'un pas que Senghor ne franchit pas mais qu'on peut franchir si on va au bout de la logique qui veut que les artistes noirs font de la création collective puisque ce qu'on va traquer dans leurs créations ce n'est pas singularité du geste d'un créateur qui aurait à ce moment-là son univers personnel comme n'importe quel créateur, là on va chercher un univers qui s'appelle l'africanité ou un univers qui s'appelle la négritude et pour que cet univers parle à travers le geste singulier d'un créateur il lui suffit de s'abandonner aux mouvements de son âme nègre. Senghor, en disant cela, reproduit le discours de son temps, discours qui voulait voir de *l'âme slave* dans la littérature Russe, le « génie de la race » ; ce sont des expressions du XIX^e siècle qui ont traversé le XX^e siècle. Le « génie de la langue » ! Heidegger dit que l'être parle allemand, la négritude n'a rien inventé, je ne parle pas de la négritude politique, je parle de la négritude considérée comme une réflexion sur la création, ça n'a rien donné, il n'y a rien dans cette catégorie. Si on veut réfléchir sur le geste ou l'univers d'un créateur ce que propose la négritude est aussi vieux que des réflexions comme *l'âme slave* alors que plus personne aujourd'hui ne parlerait de la littérature russe en parlant de *l'âme slave* ; là n'est pas la question, de quoi voulez-vous nous parler ? C'est pareil pour la littérature faite par des africains ou la peinture faite par des noirs, il n'y pas quelque chose, comme une sorte d'âme nègre à retrouver là-dedans qui serait une marque de fabrique collective. Si ça me dérange c'est simplement que j'ai l'impression que cette catégorie ne reste valable que pour une catégorie de la population humaine. On a laissé tomber l'usage de certaines expressions s'agissant d'autres peuples, pas seulement parce que c'était stigmatisant mais pour la simple raison que ça n'a rien à voir avec la création et qu'on a compris que prendre cette piste-là de voir la création strictement d'un point de vue patrimonial et pire encore comme l'expression

¹⁰ LE BRIS, Michel, ROUAUD, Jean (dir.), *Pour une littérature-monde*, Paris, Gallimard, 2007.

du patrimoine c'est oublier complètement en quoi l'art est profondément anarchiste - révolutionnaire, c'est faire des artistes une espèce de gardien d'un temple dont on ne sait pas où sont les fondations donc ça me gêne parce que c'est improductif. Quand on parle de l'art, du geste de création, des œuvres produites par les uns et les autres, utiliser cette catégorie là c'est revenir bredouille ou inventer des mensonges ce qui est plutôt le cas souvent.

En 1993 vous avez écrit « Le Théâtre de ceux qui vont venir demain » un texte visant à sortir les artistes d'origine africaine du clos de l'africanité telle qu'attendu notamment par le public occidental. Qu'est-ce qui avait motivé l'écriture de ce texte plutôt véhément et où en est-on aujourd'hui, presque vingt ans plus tard ?

Je vais rebondir par rapport à cette histoire de « ce à quoi on s'attend », c'est ça qui est intéressant. Quand je disais que cette histoire de quête d'africanité s'est créée d'une cohorte d'artistes qui ne seraient plus que les gardiens d'un temple donc que les artistes africains ne seraient que les guides d'un musée où celui qui vient au spectacle africain s'attend à un certain nombre de choses et il faut lui donner satisfaction. Donc on arrive à cette chose étrange qui est qu'il y a quelqu'un qui demande à un livre de lui donner ce qui n'est pas écrit dedans. Par exemple on va dire : « c'est un livre africain donc ça se passe en Afrique ». Donc voilà où en arrive, cette histoire d'africanité ça donne ces comportements un peu idiot. Quand on lit un auteur américain personne ne s'évertue à y trouver l'Amérique. Mais un livre africain est bien quand on y trouve l'Afrique (ou l'Afrique que l'on cherche) ?! Alors on cherche et puis il ne nous paraît pas bien parce qu'il n'y a pas l'Afrique ! Moi je n'irai jamais dire à un auteur breton « mais on ne sent pas la Bretagne dans votre livre », quand je lis je regarde ce que le livre dit et j'adhère ou pas, j'entre en dialogue ou pas avec ce que dit le livre. Un jour quelqu'un est sorti d'un spectacle de Sony Labou Tansi, donc il y a longtemps de ça, et il a dit : « c'est trop intellectuel ce n'est pas africain ». Bravo ! Je ne sais pas si cette personne se rend compte de ce qu'elle dit. À la limite s'il y a bien un théâtre qui s'appelle intellectuel il y a bien aussi des pièces qui sont jouées en France, par des compagnies françaises, écrites par des auteurs français et où un public français dit « cette expression c'est trop intellectuel » pour dire « je n'aime pas » ; ben pourquoi pas, on peut dire aussi à propos d'une pièce venue d'Afrique du Sud « c'est intellectuel » ... Comme la mode est de rejeter ce qui est intellectuel, « intello », comme si l'intellectualisme était une honte – mais qu'est-ce que ça veut dire « c'est intellectuel ce n'est pas africain » ?! Pourquoi ? – parce que le théâtre africain se caractérisait par une douce naïveté ? Bien sûr à une époque la mode était à cela ! Mais après c'est encore une histoire de mode, on va avoir encore d'autres modèles d'africanité qui vont prendre la place des anciens stéréotypes, et donc on va attendre d'une pièce ou d'un roman qu'il manifeste les valeurs d'une culture africaine que tout le monde semble connaître. Encore là il n'y a rien de nouveau, il y a eu aussi des sociétés dans lesquelles on attendait des écrivains qu'ils manifestent dans leurs écrits les valeurs morales ou religieuses ou idéologiques qu'on voudrait voir triompher à l'intérieur de la société. C'est exactement la même chose, si on demande à des écrivains africains de parler d'Afrique ou de manifester la valeur *africanité* à travers leurs œuvres pour moi ça n'a rien de différents des écrivains soviétiques sous Staline – et la comparaison est pour moi parfaitement valable- à qui on demandait de manifester par leurs œuvres les valeurs de la classe prolétarienne, les valeurs historiques de la classe révolutionnaire. Pour moi c'est la même chose de demander aux artistes de manifester quelques valeurs que ce soient que l'on voudrait voir collectivement triompher et accuser ces artistes de n'en être pas (de quoi ? je ne sais pas) lorsqu'ils ne suivent pas cette pente, c'est une chose banale et n'importe quel artiste une fois qu'il a confiance dans son geste a toujours refusé de le faire ! Alors je ne sais pas pourquoi les nègres accepteraient ce que n'importe quel artiste quel que soit son contexte historique devrait radicalement refuser. Encore une fois : où est la surprise ? Si un artiste ne crée pas la surprise par son geste où est l'œuvre ? Où est ce qui étonne ? Où est ce qui dérange ? Où est

ce qui fait saillir à l'intérieur de la monotonie si les œuvres ne proposent que des choses attendues ? Cette article c'était l'époque où j'avais entendu des phrases du style « c'est intellectuel ce n'est pas africain ». Et dans cette article je cite un personnage important, Françoise Gründ qui disait que « le dramaturge africain fait fausse route lorsqu'il s'inspire de Shakespeare ou d'Eschyle » ! Il fait fausse route parce qu'en gros il va perdre son âme... On y retourne, il y a quelque chose qui s'appelle l'*âme africaine* et qu'on peut perdre – c'est terriblement chrétien comme discours d'ailleurs – et il va perdre son âme et ça m'étonne quand on voit le paquet d'artiste, toutes disciplines confondues, qui voyage, qui vont en Afrique, en Asie, en Amérique ; des plasticiens qui vont travailler avec des forgerons dans un village malien puis venir exposer en France, son geste est salué et on le trouve intéressant parce qu'on est à l'ère de l'ouverture aux autres cultures et blablabla mais le nègre lui il ne faut surtout pas qu'il s'ouvre aux autres cultures ?! Qu'est-ce que ça veut dire – c'est très bizarre non ? Certains ont l'âme solide, ils ne risquent pas de la perdre mais l'âme frêle, fragile et clignotante nègre, attention il ne faut pas l'exposer aux grands vents du dehors – ça me fait doucement rigoler... Les choses ont plutôt évolué car je pense qu'aujourd'hui plus personne n'oserait dire ou écrire publiquement les choses que racontaient Mme Gründ du haut de son ignorance et de sa prétention.

Mais aujourd'hui encore quand on parle de vos romans on insiste sur le fait que vous brouilleriez volontairement les pistes pour éviter quelque chose qui s'appelle « l'Afrique » donc on continue à vous attendre sur l'espace de vos fictions. De plus, de nombreux amalgames ont été faits par rapport à vos positions sur le sujet, quant à des affirmations telles que « la littérature africaine n'existe pas » ou « je souhaite qu'on foute la paix à la littérature africaine avec l'Afrique » ; donc même si les choses ont bougé il reste du chemin...

Moi je n'ai pas de chemin à faire, c'est une chose réglée depuis longtemps mais si on me cherche on me trouve. Si quelqu'un vient passer une heure à me parler du décor d'une pièce de théâtre j'en déduis qu'il n'a pas aimé la pièce ou qu'il a dormi pendant le spectacle. Si quelqu'un passe son temps à me dire que le décor de mon roman, parce que ça fait référence ou non à l'Afrique, de manière codée ou pas, mais que c'est la chose la plus importante du roman j'estime qu'il a dormi pendant sa lecture. Moi je lis un roman, je vois les gens en situation, le décor est un élément narrateur c'est tout. Si je dis que quelqu'un est dans une cachette, dans quel pays se trouve la cachette – est-ce vraiment la question la plus importante ? Moi quand je parle de décor et que le décor est aussi parti prenant de la narration en tant que narrateur c'est parce que ce que raconte le décor c'est, pour moi, que ce que l'on croit si loin de nous parce qu'on l'a éloigné géographiquement est beaucoup plus proche de nous qu'on ne le croit, ce que l'on imagine loin de nous dans le temps est beaucoup plus proche de notre présent qu'on ne le croit. Si je raconte dans *Solo d'un revenant* que ça se passe au Rwanda ou en Ex-Yougoslavie, je ne peux pas oublier que le traitement journalistique qui a été fait de la guerre en Ex-Yougoslavie, donc qui est proche géographiquement, a été de l'exotiser. On n'a pas l'impression en entendant parler de ces *ethnies* pour la première fois, dans mon souvenir on utilisait le mot *guerre ethnique* pour qualifier une guerre civile en Europe ! En Europe on parle de *guerre civile* et au Rwanda on parle de *guerre ethnique*, on ne se rend pas compte que c'est complètement calqué sur une vision de la société en Europe où on a l'état moderne et la société civilisée et ailleurs on a des peuplades, des tribus, des ethnies et ça n'a pas beaucoup changé – donc quand il y a des tueries fratricides en Europe c'est une guerre civile mais en Afrique c'est une guerre ethnique. Et pour la première fois en Ex-Yougoslavie, j'entends *guerre inter-ethnique* et je me suis dit qu'en effet c'était la meilleure façon de l'éloigner de la France, de l'éloigner de l'Europe, tout à coup les Balkans ça sonne comme une lointaine chose alors que c'est juste à côté mais c'est la rhétorique de la communication qui provoque cette illusion-là. Comme on

peut dire que les barbaries commises pendant la seconde guerre mondiale c'est « derrière nous », c'est une façon d'exotiser, pas d'exotiser cette violence-là mais d'exotiser la barbarie en la renvoyant dans hors de la civilisation. Il y a quelque chose qu'on appelle la civilisation et cette violence ne peut pas être au cœur de la civilisation. Tout le monde était d'ailleurs étonné qu'une *guerre inter-ethnique* puisse se produire en Europe... Donc, moi si j'écris c'est pour sortir autant que possible de cet effet que peut créer la rhétorique médiatique et comment je sors de cet effet pervers tout en faisant usage du temps historique, tout en faisant usage de la mémoire historique, des paysages, de descriptions, tout en faisant usage de l'installation de décors comment je fais en sorte que le mot Afrique ne vienne pas tout de suite boucher le champ de l'horizon. Tout ça c'est pour en arriver à parler de l'intime, c'est pour en arriver à dire que le visage de quelqu'un qui souffre c'est le visage de quelqu'un qui souffre et que savoir quel son âge, son nom, son prénom ou son origine je ne vois pas ce que ça vient rajouter à l'intimité de l'expérience que l'on peut vivre dans une situation comme celle où l'on est confrontée au visage de quelqu'un qui souffre. Quelles questions on se pose à ce moment-là ? D'où il vient ? C'est plus tard, une fois que peut-être on a calmé sa fièvre et qu'on lui a donné à manger que la parole revient et que l'on saura d'où vient cette personne, mais ce qui compte dans l'urgence du récit, dans cette confrontation-là de ne sont pas les promenades touristiques. Donc quand je dis que quelqu'un est dans une cachette et que la première chose qu'on me demande c'est « mais dans quel pays est la cachette ? », je réponds « ben t'es flic ou quoi ? », parce que ce sont les flics qui adoptent ce genre d'attitude, demander son adresse à quelqu'un qui est dans une cachette ! Quand quelqu'un est dans une cachette la première question à se poser c'est quand même « qu'est-ce qu'il a fait ? » par exemple, et quand le narrateur répond « mais il n'a rien fait » je rétorque « mais pourquoi quelqu'un qui n'a rien fait est dans une cachette ? » alors là on avance dans le récit ; mais ça ne nous apprend rien de savoir que c'est au Rwanda, ou alors on est flic et on se dit « ah ben oui c'est au Rwanda bien sûr, ah les pauvres ! ». Moi je n'ai pas envie d'installer le lecteur dans cette position-là, je l'invite à un théâtre où ce qu'il voit c'est le minimum qu'il peut voir dans une boîte éclairée et cette boîte éclairée devient un écran de projection et il peut y mettre l'Afrique s'il veut. Quand on me dit qu'il y a des références au Rwanda dans *Solo d'un revenant* même si ce n'est pas nommé, je ne dis pas non, bien sûr c'est lisible mais parmi mille autres choses lisibles et si tout à coup le Rwanda vient boucher l'horizon en devenant le filtre à travers lequel on va lire tout le livre mais bien entendu pour le lecteur suédois c'est bien loin. Or, la question c'est *Suis-je le gardien de mon frère ?* ou *Qui est mon prochain ?* Le protestant suédois s'il lit sa bible il se rendra compte que la question elle est pareille et constante.

Selon vous qu'est-ce qu'un personnage noir ?

Il faut poser la question à Bernard-Marie Koltès parce qu'il a beaucoup insisté sur le fait qu'un personnage noir, tel qu'indiqué dans la didascalie, soit joué par quelqu'un qui a la peau noire. On peut poser plein de question sur ce que ça veut dire en termes de proposition théâtrale et même comme vision de ce que c'est que le costume au théâtre. Je suis déjà tombé une fois sur une phrase de Koltès parlant des noirs, pas parlant du personnage noir hein, et j'ai comme l'impression que sa vision du personnage noir recoupait sa vision des noirs donc il y a là un réalisme qui me fait étrange s'agissant de la couleur générale de l'écriture de Koltès qui n'est pas certainement le théâtre le plus réaliste qu'on ait écrit. Il y a comme quelque chose en point intéressant à creuser si la question intéresse. C'est curieux car je me rends compte que nous sommes en train de parler de l'artiste noir en France mais que sur la question du personnage noir un écrivain français blanc, comme Koltès, aurait plus à dire que moi qui suis noir et écrivant du théâtre aussi. Donc ça me fait sourire car ça montre bien que ces catégories là dès qu'on se met à les manipuler on tombe sur des paradoxes généralement pas fertiles et puisque je le dis il s'agit de le démontrer. Moi, ce que j'ai lu sous la plume de

Koltès parlant des noirs c'est à mourir de rire, l'image d'Épinal de gosses jouant sur un terrain vague et puis le rire et puis cette phrase qui dit que les noirs n'ont pas la conscience de la méchanceté ou quelque chose comme ça. C'est une phrase très étrange, il est dommage que je ne retrouve pas la citation exacte pour dire que quand on vient à ce qu'est un noir dans la tête d'un auteur français qui exige que ses personnages noirs soient joués par des acteurs noirs quand on se penche sur cette phrase qui est un ramassis de lieux communs d'images ethnographiques mélangé avec un fantasme du bon sauvage on a tendance à se méfier de ce que c'est que le personnage de noir sur le plateau dans une de ses pièces parce que je vois un peu le modèle du tableau, la source de laquelle est sorti ce personnage de fiction qu'on appelle personnage noir et qui devrait être joué par un acteur noir et je préfère Jean Genet qui dans *Les Nègres* dit : « Un soir un comédien me demanda d'écrire une pièce qui serait jouée par des noirs. Mais qu'est-ce donc un noir ? Et d'abord, c'est de quelle couleur ? » Moi je me sens proche de la façon dont Jean Genet empoigne le mot et éclate tous ces différents champs d'horizons. Je pense que c'est une belle réponse au personnage noir de Koltès qui bouche l'horizon comme son personnage arabe qui doit être joué par un acteur arabe, cette façon de traiter le mot a tellement bouché l'horizon qu'un spectacle a pu être interdit par son ayant droit parce que le metteur en scène a eu le culot de prendre un acteur qui n'est pas arabe ! Si on me pose la question de qu'est-ce pour moi un personnage noir je me tais et je fais entendre la voix de Jean Genet.

Quand on parle de cette catégorisation on parle du regard extérieur qui catégorise et enferme. Il s'agit encore une fois des attentes de ceux qui entourent, du lecteur, du spectateur... Dans cette dynamique, pensez-vous que la condition de l'artiste noir en France relève d'un marronnage contraint ?

Non. Le marronnage est un acte solitaire. La ruse par laquelle on se meut à l'intérieur des contingences et des contraintes d'un système, le marronnage, ne découle pas automatiquement des conditions faites à l'artiste noir. C'est un acte posé par des solitaires, un acte où chacun décide d'inventer les ruses par lesquelles il invente des espaces clandestins. C'est ainsi que j'entends le marronnage, par la création d'espaces clandestins symboliquement, matériellement à l'intérieur ou à la périphérie d'un système. Et quand je dis ça, finalement, est-ce que ça ne déborde pas à nouveau la catégorie d'artiste noir ? Bon nombre d'artistes vivant en France, et n'étant pas noirs, en fonction des choix personnels qu'ils ont fait ou en fonction des contraintes économiques, inventent d'autres façons d'être artiste ou de faire l'artiste. Une chose que j'ai toujours trouvée intéressante c'est que dans des sociétés démocratiques où on proclame la liberté d'expression, à différents moments de l'Histoire des artistes ont créé des mouvements qu'ils ont appelé *underground* ou des mouvements *contre-culture* et je trouve intéressant que le mot *underground* qui désigne quand même une forme de clandestinité désigne une pratique artistique à l'intérieur d'un système où la liberté d'expression est, semble-t-il, totalement garantie ou en tout cas c'est ce qui est proclamé. Quelle est cette espèce de méfiance que des artistes nés et élevés dans une société de liberté d'expression proclamée développent vis-à-vis de cette profession de foi au point de proclamer quelque chose qui est de l'ordre de la clandestinité. Cette question m'intéresse comme étant liée à la condition de l'artiste parce que parler de clandestinité sous Staline ça se justifie on est dans une dictature et il semble pourtant que la question ne soit pas complètement réglée dans une société où la liberté d'expression est proclamée. Donc ça devient intéressant cette paranoïa, alors qu'on vous dit que vous avez la liberté qu'est-ce que c'est que cette histoire d'*underground* ? C'est un signe de paranoïa, paranoïa-créatrice. C'est pour dire que le souci, pas de la marginalité mais de la clandestinité, est un souci qui déborde la condition faite à l'artiste noir en France. Maintenant, que des artistes noirs empruntent des voies parallèles – mais là encore on parle comme d'une chose globale alors que je pense qu'il n'y a pas de *conditions* faites à l'artiste noir en France, c'est selon les époques que les

écrivains sont dragués ou pas dragués. Regardez dans les arts plastiques c'est une beaucoup aussi ne histoire de mode, à un moment c'était beaucoup la Chine, l'Asie... Et là il y a d'ailleurs une histoire intéressante on invite des artistes chinois qui ne peuvent pas exposer chez eux, dont les œuvres ont été censurées en Chine. La petite histoire amusante c'est que l'état chinois peut aller jusqu'à fabriquer des produits d'exportation, c'est-à-dire qu'il y a des artistes qui sont censurés en Chine mais qu'on laisse tranquille partir à l'étranger montrer des œuvres qui sont censurées en Chine ; et des œuvres censurées en Chine voient leur cote augmenter sur le marché de l'art. À une époque c'était les plasticiens africains, beaucoup de plasticiens africains ont fait une belle carrière parce que la mode sur le marché de l'art était aux plasticiens africains. C'est pour ça que c'est difficile de parler de *la condition* faite aux artistes noirs en France parce qu'il y a des moments où, selon la catégorie laquelle on appartient, c'est plutôt une bonne chose en termes de communication. Moi je crois qu'in ne peut pas poser ces questions sans évoquer la catégorie dans laquelle on travail, quel est l'état de l'économie ; du coup j'ai l'impression qu'il s'agit de questions nécessitant même la lumière d'un sociologue ou d'un économiste donc on dépasse les strictes compétences de l'artiste nègre que je suis.

En parlant de catégorie, que pensez-vous de cette nouvelle circonscription qu'est la francophonie ?

Là c'est pareil, ça recoupe beaucoup de choses et il n'existe pas une langue qui s'appelle francophone, il n'y a pas des écrivains qui écrivent dans la langue francophone, ils écrivent dans la langue française. La catégorie elle-même est donc aussi difficile à définir.

Mais pour ne pas tomber dans la stigmatisation de littérature noire ou littérature africaine on a tendance aujourd'hui à se réfugier sous le terme de littérature francophone... Est-ce donc une illusion de croire qu'on a dépassé quelque chose en appelant ces littératures des écritures francophones ou est-ce véritablement une avancée vers l'ouverture ?

C'est une avancée timorée. Si ça devait être révolutionnaire, le mot francophone opèrerait une véritable révolution dans la manière de désigner désormais les écrivains qui écrivent en français, si on disait l'écrivain francophone Beckett, l'écrivain francophone d'Ormesson, l'écrivain francophone Amadou Hampâté Bâ ; alors tout à coup il y aurait une révolution – une révolution rigolote, tout à coup du Golfe de Guinée au Finistère, sans compter la multiplicité d'autres étrangers illustres qui se sont illustrés dans la belle langue française, tous francophones ! Mais l'usage n'en est pas là donc il y en a encore beaucoup d'hypocrisie hélas ! Moi je pense qu'il faut dire *francographe* parce qu'on écrit en français, je connais des écrivains qui vivent au Togo, au Sénégal et qui ne font usage de la langue française que quand ils écrivent, ils ne parlent pas parce qu'ils ont d'autres langues qu'ils utilisent dans la vie quotidienne. Il faudrait donc créer une catégorie d'écrivains *francographes*, les écrivains *francographes* du monde entier ! (rires) Ca se serait rigolo ! Là c'est trop sérieux, il y a une pesanteur idéologique que personne ne renie. Attention les catégories ça sert aussi à classer et dans certains domaines, en terme de communication, je ne nie pas qu'on utilise certaines catégories pour attirer l'attention du public. Si un libraire fait une opération roman africain pendant une semaine pour attirer l'attention d'un public ne serait pas attirer s'il avait à chercher un nom ou un titre parmi d'autres, le fait de rassembler et de mettre un étiquette pour une opération de communication ne me fait pas accuser ce libraire de mentir sur la marchandise, ça sert à ce moment-là et c'est efficace car au moins là ça dit quelque chose . Ce qui me gêne c'est quand ça ne dit rien et qu'on veut faire croire, en tenant des discours ampoulés, que ça veut dire quelque chose. Ce que fait ce libraire ce n'est pas du discours ampoulé, c'est une action, une stratégie qu'il met en place pour rendre visible des auteurs mais aucun lecteur ne vient là en disant que s'il prend un livre au hasard il va trouver la même chose que dans les autres livres parce que de toute façon c'est l'Afrique. Francophonie c'est pareil, si ça sert à rendre visible et audible des voix qui peuvent emprunter de crédo là

moi je dis qu'en définitive c'est le lecteur et une fois que le livre arrive au lecteur il s'en fout. Le lecteur s'en fout de la quatrième de couverture donc pourquoi il ne s'en foutrait pas des grands débats et des tables rondes autour de la francophonie, qu'est-ce qu'un auteur francophone ? etc., ... Pour le lecteur, si la francophonie est la pirogue qui a mené le livre jusqu'à lui une fois qu'il l'a ramassé il ne se prend pas la tête avec tous ces débats, il regarde dans le livre ce qui est écrit. Donc si ces catégories servent à transporter le livre, à véhiculer le livre jusqu'au lecteur moi ça ne me dérange pas. C'est quand on invite les gens à faire régiment, à faire à nouveau un autre collectif alors qu'on se débat pour débat pour sortir d'autres figurations collectives alors oui bien sûr ça pose problème, ça pose problème pour qui ne sait pas éviter les conditionnements. Les catégories sont obsolètes et on ne voit pas ce qu'on pourrait alors inventer, donc on rajoute un « s » par exemple, ce qui est déjà pas mal, pour laisser entendre qu'il y a une multiplicité d'Afrique. Il y a des tentatives moins pour préciser ce que l'on veut dire que pour signifier que ces catégories-là ne sont pas précises. Alors à qui profite le crime ? Pourquoi s'y accroche-t-on ? Est-ce à la paresse d'esprit que profite le crime ou est-ce à quelque chose de plus grave ? A-t-on intérêt à entretenir le brouillard dans les esprits ? Et si on a intérêt, qui ? Et j'assume parfaitement l'accusation de conspirationnisme qui va avec cette façon de penser chose que moi je n'appelle pas conspirationnisme mais paranoïa méthodique. Imprécision – nous avons commencé par la deuxième qualité de l'oiseau solitaire qui est qu'il n'a pas de couleur précise mais ce n'est pas l'imprécision ça non, l'imprécision c'est quand on balance des systèmes explicatifs qui tiennent comme ça en une formule qui ont la pesanteur d'une cathédrale et qui ne peuvent pas sans danger être remises en cause ou qui ne peuvent pas être remises en cause sans qu'on vous accuse de ne pas voir l'évidence : « mais enfin vous ne voyez pas, vous voyez bien qu'il y a des noirs et des blancs ! » et si vous répondez « et des rouges et des jaunes vous en voyez » ? Ça paraît banal ça prête à rire mais quand c'est enveloppé de concept ça se donne des airs sérieux mais c'est tout aussi creux et vide. Imprécision, classification, sont autant de raisons pour lesquelles il est difficile de penser quelque chose de sérieux avec ces catégories. Mais il y a progrès car l'imprécision est de plus en plus signalée, visible.

Aujourd'hui si cette catégorie d' « artiste noir » existe et évolue à travers une stigmatisation occidentale c'est aussi parce que pour ces artistes, en tout cas en ce qui concerne les écrivains africains, il y a la nécessité du voyage, de quitter l'Afrique pour exister en tant qu'écrivain et être publié ; comme ça a été votre cas, même si la nouvelle génération par le biais des technologies contemporaines de communication peut parvenir à être publié sans se déplacer. Et ce voyage même quand il est accompagné d'une publication effective, reste une utopie déçue quant au statut de l'art et de la culture en France. Un état de fait qui pousse ce voyageur dans une catégorie stigmatisante. L'écrivain qui quitte son état de clandestinité et donc de parole limitée se retrouve alors assigné à un enclos, ne serait-ce qu'esthétique, en étant renvoyé à la case « écrivain africain » avec tout ce qui est alors attendu ; je parle d'utopie déçue car je dresse le portrait d'un écrivain qui pensait arriver dans une zone de parole libre et au final on cherche quand même à recadrer sa parole en lui ôtant alors sa libre individualité.

C'est une déception politique qui a été très fertile pour moi. C'est une sortie des illusions, là je vais parler de moi, il se trouve que je suis noir et que je suis artiste donc j'ai toute légitimité pour parler de moi à la première personne et oublier ces grandes questions qui concernent la grande catégorie des artistes noirs, mais en dehors de cette légitimité, rien de ce que j'ai à dire ne doit être interprété du point de vue du maillot que je porte mais évidemment du point de vue de la personne qui dit « je » et qui n'a pas que des ancêtres africains, spirituellement s'entend. Dans une société où on proclame la liberté d'expression et où on donne les moyens aux artistes d'exister, on encourage la création, il y a une véritable place faite à l'art, toutes sortes de choses qui me paraissaient, vu de loin comme l'idéal, ce qui

devrait être dans une société humaine. Vu de loin je pensais à une France faite d'artistes, de poètes, tout cela mélangé avec le fantasme du pays des droits de l'homme ; c'est le pays de l'art, de la poésie et des droits de l'homme, c'est quand même un horizon rêvé pour un adolescent qui vit dans une dictature, qui lit des livres, qui entend parler des livres qui viennent de loin, qui entend parler de censure, qui a eu entre les mains, jeune homme, au moins un ou deux livres qu'il ne faut pas montrer publiquement, alors cet horizon rêvé est véritablement un horizon rêvé comme quelqu'un qui serait né à l'époque du mur, du mauvais côté et qui rêverait du bon côté et son horizon rêvé c'est un bon côté et donc la déception dont il est question ici, que ce soit dans le domaine de l'art, de la politique ou des droits de l'homme c'est de découvrir que ce n'est pas le bon côté et que pire encore il n'existe pas de bon côté. Les endroits qui se désignent comme bon côté sont juste fait pour faire rêver mais il n'existe pas de bon côté, il n'existe pas un pays des droits de l'homme. Si je n'avais pas voyagé, si je n'étais pas plongé dans la vie politique concrète et quotidienne je continuerais à entretenir ces fantasmes-là. Mais la désillusion dont il est question c'est une sortie des illusions, c'est plutôt sortir de cet horizon rêvé et faire la part des choses. Je donnais l'exemple tout à l'heure de quelqu'un qui passe du mauvais côté du mur au bon côté du mur, un exemple c'est Soljenitsyne et il disait : « dans la dictature où je vivais on ne pouvait pas parler et je constate que de ce côté-ci, au pays de la liberté, on peut parler mais ça ne change rien » et il y a de l'amertume dans ses propos. Donc la question de liberté reste entière pour moi, chose que j'ai découverte en faisant mon voyage, voyage matériel et spirituel. Il n'y a pas un côté de quelque mur que ce soit où, si on remplaçait le mur entre dictature et démocratie, la fin du rêve c'est de se dire qu'il ne suffit pas d'un bon, de passer d'un côté où il n'y a rien à un côté où il y a tout, que le mauvais usage de la parole, la mystification par la parole et la tentation du contrôle total existe des deux côtés mais ce n'est pas pour autant que je vais confondre une dictature avec une démocratie, que je vais confondre une société sans liberté d'expression où on peut recevoir des coups immédiatement parce qu'on a parlé avec une société où le pire qui vous menace si vous avez « mal parlé » c'est un procès. Je fais bien la différence mais ce n'est pas pour cela qu'on s'en ira naïvement accepter un monde avec un mauvais côté et un bon, c'est une tristesse initiatique qui est nécessaire pour sortir de ces illusions. Et si aujourd'hui j'ai été frappé par tous ces mouvements parallèles, underground, dans une société de paix et de liberté d'expression c'est certainement parce que j'ai voyagé et que j'ai vu ça de près. Je voulais revenir aussi sur cette histoire qu'un artiste dise « je veux aller à tel endroit parce que c'est là que ça bouge », que des musiciens prennent leurs instruments et que selon la musique qu'ils font, décident d'aller à tel endroit parce que c'est là où ça bouge pour lui c'est finalement un comportement très très fréquent chez les artistes, ce n'est pas seulement l'artiste africain qui monte à Paris, l'artiste de province se dit aussi « à nous deux Paris ! » et il monte à Paris. Donc ce n'est pas parce que moi je suis monté à Paris depuis Lomé qu'il y a quelque chose de différents on va tous monter à Paris parce qu'on a l'impression que c'est là où ça se passe... Après si je fais ça et que je me retrouve poussé à témoigner de l'Afrique il n'y a pas de déception il s'agit simplement de continuer sur sa lancée et dire « vous n'avez rien compris mais vous allez comprendre ». Parce que là au moins on est dans l'arène, on donne des coups, on en reçoit – il y a bagarre et moi j'aime la bagarre donc il n'y a pas de problème ! (rires) Là il se passe quelque chose et c'est là où je parle de liberté, je peux toujours me dire « Kossi Efoui c'est toi qui est monté à Paris, c'est toi qui a dit qu'il se passait quelque chose là-bas » donc je ne vais pas être dans la plainte comme si c'était la faute à une société qui ne me comprend pas ou qui est resté obsolète dans sa vision, ce n'est pas sur ce mode, je suis sur le seul mode que je définie comme étant celui de la liberté : se manifester, la vie comme manifestation de soi. Il y a plein d'artistes qui vont céder à des contraintes pour des raisons financières et vont transformer leur travail sous la pression d'un producteur ou d'un éditeur qui met son grain de sel, qui dit « ça se vendra

mieux comme ça », comment l'artiste va répondre à ces contraintes là ça dépendra de lui. Il peut s'adapter, il peut aussi trouver d'autres raisons pour lesquelles on le force lui à faire ça, il peut décider de tourner le dos au système... C'est exactement la même chose pour un écrivain africain à qui on dirait « ça se vendra mieux avec ta photo sur la quatrième de couverture et s'il y a des scènes au clair de lune avec des femmes portant des calebasses sur la tête », ce sont des contraintes qu'on va lui imposer parce qu'il est noir mais ce n'est pas parce qu'il est noir à proprement parler, c'est parce que noir c'est le support qui va servir à le vendre. Pour quelqu'un d'autre qui n'est pas noir on trouvera autre chose, mais les pressions subies seront les mêmes. La question c'est : existe-t-il une façon de réagir à ces pressions subies selon que l'on est noir ou pas en France ? Je ne crois pas, je crois qu'il existe une façon singulière de répondre à ces question-là selon l'artiste que l'on est, selon la peur que l'on est prêt à éprouver pour sa liberté en tant qu'individu. Une fois que j'aurai dit « c'est parce que je suis noir qu'on me demande ça », ou « dans ce milieu les gens sont restés complètement coincés dans une vision encore néo-colonialiste de l'africain », la question sera comment moi en tant qu'individu, en tant qu'artiste, je réagis à ce type de pression et quels sont mes moyens pour réagir à ce type de pression donc la question à nouveau revient à l'individu singulier parce que c'est une question de liberté. Les réactions peuvent aller jusqu'à des associations sous le signe communautaire, encore une fois on parle de stratégie mais c'est une chose à déplorer qu'on en soit encore aujourd'hui dans des sociétés où il faut pour être soi, en tant qu'individu, passer par une bonne visibilité communautaire, mais c'est l'état du monde. Quand la communauté japonaise au Pérou a été longtemps méprisé et puis soudain il y a eu la grande prospérité économique du Japon et ça a donné comme une sorte de prestige à cette communauté – donc l'individu japonais qui au Pérou était mal vu ou méprisé tout à coup ce même individu, sans être devenu lui-même plus riche, sans avoir inventé quelque chose qui tout à coup lui donnerait de la valeur, non, c'est tout simplement que son pays est devenu important dans le monde, économiquement ! Ça c'est l'état du monde et je ne crois pas qu'on puisse faire grand-chose avec ça. Si je me pose des questions sur ce que je fais, moi, en tant qu'artiste, comment je rends mon livre publique, où il est publié, par qui est-il lu, qui en parle, ce n'est pas en s'arrêtant à ces fluctuations du comportement humain qu'on se posera les bonnes questions car elles ne sont pas là, ce n'est soumis à aucune réflexion, c'est juste une sorte d'atmosphère que l'on respire comme le gaz hilarant fait rire, s'il y a un gaz attristé ben on le respire et puis on pleure...

Dans cette dynamique de cloisonnement des productions artistiques noires, l'opinion publique a également tendance à affilier les artistes d'origines africaines à des pairs exclusivement africains, or je crois savoir que vous revendiquez « le choix des ancêtres »...

Oui la catégorie littérature africaine ou littérature noire suppose que les sources auxquelles se nourrit l'écrivain africain à part cette source première qui le constitue qui est son africanité, le rythme et plein de choses merveilleuses que Senghor a écrit à ce sujet, la fameuse oralité par exemple, là je nomme les choses qu'on y trouve et la fameuse oralité si on regarde tout simplement le nombre de fois où le mot *oralité* a obsédé des écrivains de tous horizons en Europe ou en Amérique pour ne citer que ceux-là, on serait étonné de voir qu'on n'a pas la propriété du mot *oralité*. C'est pour dire que c'est par une sorte d'obstruction d'une certaine zone de l'esprit qu'on arrive à faire croire ces choses-là, parce qu'on ne va pas chercher plus loin. Une fois qu'on a mis de côté cette espèce de lame de fond, cette source définitive, première et dernière, on suppose évidemment que nous lisons d'autres auteurs dont nous nourrissons alors dans le cas des africains ces auteurs sont forcément africains, on en revient à la phrase de Gründ. Si on jouait le jeu de la sincérité, on sort de l'idéologie et des effets de fumée en demandant à des auteurs africains, chacun individuellement de nommer ses ancêtres, de nommer les auteurs qui l'ont invité en littérature depuis qu'il a découvert la lecture on serait étonné d'entendre de la bouche de certains écrivains africains une liste où

aucun auteur africain n'apparaît, en tout cas on aura droit à du panaché avec des ingrédients très très divers et de provenances très très diverses et ces influences, ceux qui provoquent en nous le désir d'écrire donc qui nous invitent en littérature, que nous avons élu nous-même comme compagnon de route et dont la liste augmente et varie au fur et à mesure que l'on avance ; si on demandait à chacun de donner des noms je mets quiconque au défi de parier que les auteurs africains nommeront des écrivains africains, les auteurs anglais des écrivains anglais – vous que je passe de l'Afrique à l'Angleterre, c'est un pays l'Afrique ! Dès qu'on commence à parler comme ça on est atteint de toutes les tares que provoquent ce discours qui est en soi une grosse tare philosophiquement parlant ! Donc si on imagine une scène comme celle-là on n'a pas besoin d'être sorcier pour imaginer que les irlandais ne viendront citer que des auteurs irlandais, on rencontrera à ce moment-là l'univers de chacun. Ah tiens, je pense à Sami Tchak, qui est togolais comme moi, là c'est pire qu'africain c'est carrément togolais (rires) je parle en termes de fraternité ou de cousinage bien sûr, parce que congolais et togolais c'est africain, c'est frère et sœur tout le monde le sait (rires) mais alors togolais et togolais on s'imagine qu'on devait être dans une connivence inouïe et on est deux écrivains de la même génération. Il y a quelques années Sami Tchak prend la parole à Balma dans un salon du livre près de Toulouse, je crois que c'était la première fois qu'on se croisait et il dit publiquement : « moi je me sens plus proche, littérairement parlant, de Paul Morand, que de Kossi Efoui ». C'est là où ça se joue et c'est à partir de là que Sami Tchak et moi on peut commencer réellement à faire connaissance en tant qu'écrivain où lui va m'ouvrir à son monde de Morand que je ne connais pas. Et voilà ce qui devient vraiment intéressant en termes d'échange entre Sami Tchak et moi, nous allons peut-être pouvoir échanger au bout de cela nos ancêtres, nos véritables ancêtres, puisque ceux que nous avons en commun, qui constituent la fameuse *âme nègre* que nous ne devons pas perdre, ne nous sont d'aucune fertilité, utilité, d'aucune richesse ! Mais quand Sami Tchak va brandir son Morand et que je vais brandir mon Beckett alors peu me chaut qu'on ait Amadou Hampâté Bâ en commun ! Il y a plus de jeu tout à coup et c'est dans ce sens où je parle des ancêtres, chaque être est un univers dans ce sens-là, c'est-à-dire que tant que je vois Sami Tchak comme un togolais je ne me doute pas de qu'il aurait pu me raconter sur Paul Morand parce que dans ma tête un écrivain togolais ses ancêtres ce sont Amadou Hampâté Bâ ou Ahmadou Kourouma et un point c'est tout ! Eh bien non ce n'est pas tout... Il peut y avoir un Paul Morand qui surgit, un Baudelaire qui n'est pas loin, un japonais, un chinois, un américain et c'est en ce sens-là que la question de l'universel a toujours été au cœur de la littérature mais en fait pas comme question, comme étant partie prenante de l'expérience même, immédiatement, et c'est pour cela que l'on parle de l'univers de quelqu'un et si on parle de l'univers en désignant la conscience créatrice d'un artiste il faut dire qu'on est tous conscience créatrice, chaque individu, et donc chaque individu est *univers* et c'est peut être que nous ne nous sommes pas encore habitués à cette vision noble de l'individu que nous sommes obligés de passer par le détour de je ne sais quels ancêtres tutélaires, par le détour de je ne sais quelle mémoire brillante de la communauté qui nous a vu naître pour pouvoir nous poser nous-même et nous définir nous-même je parle là singulièrement chaque individu comme individu. Or il faut complètement inverser la vision. Pour moi, ce que ça représente en terme de galaxie la conscience d'un individu, en terme d'univers et donc de possibilité de création d'univers ça déborde complètement toutes les constructions sacrées, surplombantes par lesquelles on nous invite à trouver notre voie, à trouver notre couleur, à être nous-même... Je suis convaincu que c'est par le processus par lequel chacun peut nommer ses ancêtres indépendamment des ancêtres patrimoniaux qu'il se passe quelque chose de concret. C'est là où l'individu est manifestation, Imre Kertész dit que la vie est *manifestation* ou *collaboration*, la question c'est de savoir si les artistes que nous sommes sont invités à collaborer au maintien et à la gestion d'un patrimoine ou si chaque artiste, fidèle à sa nature se manifeste dans sa singularité. La

singularité ça ne veut pas dire qu'on est seul mais ça veut dire qu'on a choisi soit même ses ancêtres et ça ne veut pas dire forcément qu'on renie qui que ce soit, quoi que renier fait aussi parti du processus, choisir c'est aussi renier, donc on peut aussi renier certains ancêtres imposés comme on renie certains comportement imposés dont ces ancêtres-là sont les seuls justifications. Dans ce contexte je peux parler d'une pièce que j'ai écrite récemment, c'est un monologue qui être dit par Farid sur scène et c'est la vie de Farid sauf que c'est quand la vie de Farid sauf que quand la vie de Farid se raconte tous les déterminismes d'apparence, de couleur de peau, de couleur des yeux, des cheveux, le déterminisme du prénom « Farid » qui rappelle ses origines et on est au théâtre donc on va le voir sur scène ; tous ces déterminismes qui font de sa présence une apparence et qui réduisent sa présence à une apparence. Dès qu'il prendra la parole il racontera comment il a choisi ses ancêtres parce que ce qu'on va entendre tout de suite c'est la musique de Bob Marley, c'est une philosophie que Farid aura tiré de son observation de la vie de Marley et de l'écoute de la musique de Marley, lui-même est musicien et donc ce qu'on va entendre en premier lieu c'est une certaine musique, ce qu'on va entendre c'est une guitare, ce qu'on va entendre c'est une langue en anglais qui vient de la Jamaïque, ce qu'on va entendre c'est une parole politique qui est celle de Marley inspirée à la fois de l'Ancien Testament et de l'histoire de l'Esclavage et quand Farid va raconter sa vie ce qu'on entendra c'est comment lui s'est approprié cette parole, cette musique, comment il s'en est nourrit et en quoi il a fait le choix libre de Marley comme un de ses ancêtres. C'est un choix de liberté et quand je parle de déterminisme je peux parler aussi de cliché, quand Farid entre en scène peut être qu'on s'attend à le voir avec un instrument oriental pour aller vite mais il a une guitare. Mais la question n'est pas qu'il ait une guitare mais c'est ce qu'il va raconter et il n'est pas là pour combattre les déterminismes dans lesquels on nous enferme, non, il raconte une histoire et il raconte sa vie de musicien et il signifie pour lui-même où il est vivant au sens où il est vital pour lui de se manifester. Et je crois qu'il est vital pour chaque individu de se manifester, de chercher en permanence l'endroit le plus noble de sa propre manifestation et à ce moment-là il devient parfois nécessaire de déborder les croyances dont on a hérité et même de les renier parfois. Un autre exemple, on se souvient de ce jeune américain en Afghanistan qui, lors des premiers combats en Afghanistan, il y a eu une grande bataille où des talibans étaient retranchés dans une grotte et on a du inonder la grotte pour les faire sortir au bout de plusieurs jours de combat et les soldats américains ont eu la surprise de voir parmi les talibans un jeune américain. L'histoire de ce jeune homme c'est qu'il était parti là je crois au départ en voyage ou pour une association humanitaire et puis il s'est converti à l'Islam, il a été convaincu par les thèses des talibans et il s'est engagé dans le combat en faisant la guerre contre, on va dire, son pays. Aux États-Unis c'était le scandale, on a parlé de trahison et c'est là où la question devient intéressante, quel que soit ce qu'on pense du choix de ce garçon à quel endroit s'est-il manifesté réellement totalement comme une liberté ? En tant que taliban. C'est-à-dire que ce jeune homme dit qu'il est né américain par le hasard de sa naissance mais au nom de quoi lorsque le hasard fait que nous naissons en Amérique nous sommes sommés d'être protestant ? Donc au nom de quoi est-ce une trahison que d'être autre chose que protestant quand par le hasard nous naissons en Amérique ? D'être taliban par exemple ? Pourquoi ce garçon qui n'a pas prêté serment à l'armée de son pays serait un traître ? S'il avait été un soldat américain qui déserte on peut parler de trahison, oui mais parfois la liberté va avec une trahison assumée. Et cette histoire a mis en crise la société américaine comme si la naissance seule suffit à légitimer une adhésion inconditionnelle aux valeurs en cours dans sa société et lorsqu'on va à l'encontre de ces valeurs et même lorsqu'on est en rupture totale et qu'on les rejette et qu'on va même jusqu'à les combattre les armes à la main la société se réveille et dit que c'est une trahison. C'est l'expression totale d'une liberté et on peut juger cet acte avec tous les termes que l'on veut mais pas la trahison, un individu est parfaitement libre de faire ça et quand on voit la surprise

de l'Amérique devant ce garçon, et ça serait la surprise de n'importe quel pays je crois qu'il n'y a pas que les américains, c'est intéressant car on voit que la société dort pendant longtemps dans l'idée qu'elle produit du même et que lorsque le hasard veut que l'on vienne au monde dans cette société on est identique, ça c'est la *collaboration*. Moi je pense qu'il faut voir chaque individu comme étant dans sa propre manifestation, en tout cas moi c'est ainsi que je me vois et c'est ainsi que je me force à voir quiconque croise ma route.

Ma couleur n'est pas dépositaire de valeurs essentielles.

Frantz Fanon - Peau noire, masques blancs (1952)

4.1.4. « Le Troisième œil »¹¹

Pénélope Dechaufour : *Kossi Efoui, en se penchant sur vos textes j'ai rapidement appréhendé votre écriture comme un corps de marionnette. En observant par la suite, le travail que vous menez avec la compagnie Théâtre Inutile, il m'a paru évident que l'esthétique de la marionnette et les images qui l'accompagnent n'étaient pas que décors dans vos récits mais qu'elle constituait un véritable dispositif intrinsèque à votre écriture, qu'elle soit dramatique ou romanesque. Je commencerai donc peut être par interroger l'objet en lui-même, qu'est-ce qu'une marionnette pour vous ?*

Kossi Efoui : La question de ce qu'est une marionnette pour moi, si je traduis ça dans mon langage d'écrivain, ça donne *qu'est-ce que m'inspire le mot marionnette* et si je pars du mot marionnette j'ai le mot manipulation qui pour moi définit l'essence même du geste d'écriture. Écriture comme mise en scène des mots donc manipulation des mots. Considérez qu'il y a un lien de solidarité entre ces mots là quand je parle d'écriture, un lien de solidarité entre le mot manipulation et le mot mise en scène. Manipulation des mots, mise en scène des mots, pour moi c'est ce qui est à la source de l'irruption du poème, si quelque chose s'appelle le geste poétique, c'est-à-dire pour moi le geste d'écriture, dans l'espace du langage, ce geste-là porte le même nom que le geste qu'on appelle manipuler - manipulation, mettre en scène – mettre en scène c'est représenter, et donc ça pose pour moi le lien avec un autre mot : masque. Pourquoi est-ce que l'être humain a éprouvé le besoin de représenter le visage ? Comme s'il y a quelque chose que le visage peut révéler si on prenait le détour du masque, si on manipulait le visage, si on manipulait l'image du visage, si on manipulait le visage lui-même en posant le masque dessus. Donc la question de la représentation n'est pas dès l'origine éloignée de la question de la manipulation. Donc il y a un véritable enjeu pour moi qui est ce que signifie le masque par rapport au visage, la nécessité de prendre un détour comme s'il y a un invisible du visage que le masque dit plus fortement que le naturel du visage. Si on applique la même chose au langage, on peut dire que nous avons un usage ordinaire du langage alors reprendre ce même matériau, qu'est le langage, et ouvrir des espace où il y a des rencontres inédites possible entre les mots, c'est manipuler ; et ces espaces où il y a des rencontres inédites entre les mots on les ouvre par le détour de la manipulation et cet espace-là devient l'espace de représentation au sens où ça devient un écran de projection où les mots ouvrent des champs de projection pour le lecteur. Et il me semble que le but du manipulateur, quelle que soit les manières qu'il choisit de manipuler, qu'il manipule à vue ou avec l'illusion de ne pas être là, le but c'est d'ouvrir avec la marionnette ce champ de projection. Et je vois entre ce geste-là et le geste d'écriture une similitude qui prend sa source dans le masque et les questions que pose l'existence du masque par rapport au visage. Le mot manipulation pour moi est important ici parce que c'est traduisible au plan politique quand on parle de la manipulation de la langue de bois par exemple, quand on parle de la manipulation du langage à travers le discours publicitaire ou le discours religieux, toutes les formes de propagande qu'on peut rassembler sous le nom de manipulation dans la sphère du langage dit quelque chose de la nécessité de manipuler poétiquement aussi le langage. Quand je parlais des enjeux tout à l'heure c'est en premier lieu des enjeux politiques. Le mot manipulation rappelle au poète que l'espace du langage est aussi un espace de mystification donc il y a un sens au mot manipulation qui signifie mystification, c'est quand cette manipulation est opérée dans un soucis de pouvoir et il y a un autre sens au mot manipulation qui pourrait avoir le sens d'éclairage ou d'un acte qui consisterait à déboucher les horizons des mots, à démultiplier les sens et les points

¹¹ EFOUI, Kossi, « Le troisième œil, interview de Pénélope Dechaufour », *PUCK, Marionnettes en Afrique*, n°18, 2011, pp. 172-176.

d'interrogations là où il y a un sens unique avec un point d'exclamation. Donc on parle bien de manipulation de signes mais si on prend les deux sens, les deux pôles du mot manipulation on comprend que nous sommes dans un véritable champ de bataille avec de véritables enjeux je crois que le masque dans un premier temps joue ce rôle. Quelque chose qu'on appellerait le masque qui serait un masque générique. Je ne parle pas du masque de tel équilibre ou tel autre mais de quelque chose qu'on appellerait le masque, le double du visage. Pourquoi le double ? Pourquoi la représentation ? Il paraît que l'origine du mot théâtre c'est *l'endroit d'où l'on voit*, comme un troisième œil... L'espace de représentation on peut dire que c'est le troisième œil et ce n'est pas un œil qui est donné mais un œil qui se fabrique. C'est comme si cette question même de manipulation contamine le lecteur ou le spectateur de théâtre puisque dans l'espace de manipulation tout est manipulé. Pour moi, les mots sont aussi protagonistes du récit que les personnages sont protagonistes du récit donc si les mots sont protagonistes du récit, les personnages protagonistes du récit, le décor protagoniste du récit, le costume protagoniste il est question de différentes paroles qui viennent se croiser pour à nouveau ouvrir cet espace où le lecteur entend non pas une voix ou une parole, ça ne se tisse pas en une parole, mais ouvre à nouveau un espace où on peut laisser entendre quelque chose ou laisser voir quelque chose. La manipulation du côté du pouvoir est de boucher l'horizon des mots, la manipulation du côté de la création poétique est d'ouvrir des espaces où on peut laisser voir et laisser entendre. Ce sont deux formes de manipulation mais ça porte le même mot.

Vous parliez tout à l'heure de champ de bataille... Si on s'intéresse à l'objet marionnette on en vient à la question du corps. Dans votre théâtre, la question du corps est omniprésente et notamment du corps comme champ de bataille, du corps déconstruit, du corps liquéfié... Est-ce que le recours à la marionnette rejoint ces interrogations sur le corps, et quelle fonction opère-elle dans ce cadre-là ?

Comme une passerelle pour l'indicible justement. Moi je crois que l'indicible n'est pas, comme on l'a présenté, quelque chose d'ordre transcendantal, Dieu serait l'indicible ou l'expérience mystique qui serait de l'ordre de l'indicible. Non, l'indicible c'est ordinaire, c'est dans l'expérience quotidienne du langage pour exprimer la réalité intérieure et extérieure que nous faisons l'expérience de l'indicible. L'indicible des corps entassés, image qui traverse différentes époques de l'histoire humaine. L'indicible du mépris du corps, dans ce qu'on appelle nos civilisations, l'indicible de la violence publique qu'est faite au corps pas que dans notre passé via notre histoire mais dans le sens de notre histoire passée, dans la mémoire de toutes les civilisations mais aussi dans les manifestations actuelles, contemporaines, de l'histoire, dans toutes les civilisations sans exception. Ce qui fait dire à Wilhelm Reich, qu'il n'existe pas encore au monde quelque chose que l'on puisse appeler une civilisation humaine, ce avec quoi je suis absolument d'accord ; l'indicible de cette violence faite au corps qui est quand même encore aujourd'hui une marque essentielle de ce que nous sommes appelés à saluer comme étant l'Histoire, je pense que l'objet marionnette est une passerelle pour percevoir quelque chose de cet indicible et en dire quelque chose. Je crois que le masque par rapport au visage, je parlais tout à l'heure de laisser voir quelque chose de l'invisible du visage, la marionnette permet d'entrevoir quelque chose de l'indicible du corps et que ce soit, attention, là j'ai donné l'exemple du corps martyrisé, mais aussi du corps poétique, c'est l'indicible aussi du corps poétique c'est-à-dire que la figuration de nos corps auquel nos civilisations violentes nous ont habitué, c'est dans le meilleur des cas le corps mécaniquement beau, le corps machine dont on peut trouver beau les assemblages mais c'est le même corps machine qu'on peut esclavagiser, qu'on peut réduire alors à son état d'organes ou de muscles. Nous ne sommes pas invités, nous ne sommes pas encore dans des civilisations qui nous invitent à explorer passionnément la dimension poétique de nos corps. Le corps poétique, on parle bien du corps du roi, qui est le corps glorieux du roi, qui n'est pas

son corps qui chie, qui pète, mais une sorte de deuxième corps mais qui est le corps glorieux. Mais bon, ceci comme tout subterfuge s'appuie sur une part de vérité, la part de vérité est énorme c'est que chaque individu a un corps de roi, un corps poétique, un corps céleste. Mais cette dimension là aussi de nos corps, est une dimension indicible et l'objet marionnette crée la passerelle par laquelle nous pouvons entrevoir cet indicible du corps. Qu'elle ait cette dimension poétique ou qu'elle ait cette dimension percluse dans l'histoire, ce que l'on appelle l'Histoire des hommes et qui est traversée de part en part par la violence. Mais, dans les deux cas il s'agit de toucher à l'indicible du corps. Comme le masque laisse toucher ou approcher l'invisible du visage, l'indicible aussi. Après les deux termes peuvent se marier...

Quel rapport faites-vous entre tradition et langage contemporain ?

Aucun. Parce qu'il y'a des choses qui ne sont pas dans l'histoire, alors on a beau forcer le masque dans l'histoire, le masque ne tient pas dans l'histoire. Si nous parlons d'indicible, d'invisible, alors ces questions débordent les petites catégories que nous faisons dans l'histoire. Alors le *tradition* et *modernité* ou *langage contemporain* sont des petites sous régions d'une histoire qui est elle-même déjà débordée. Quand nous parlons d'invisible, d'indicible, donc quand nous parlons du masque nous ne parlons pas encore une fois du masque de la pluie portée par l'ethnie Baluba, la question qu'il pose n'est pas éloignée de la question « est-ce que les corps ont changé ? », je parle du corps et du visage, la question que pose le corps et le visage. Je ne vois pas vraiment ce qui a changé dans ces questions. Que les cultures changent, encore une fois, moi, ces questions je les situe hors de l'Histoire, ça peut paraître très bizarre puisque tout le monde se presse pour être dans l'Histoire. Ça ne me dérange pas qu'on entende comme quelque chose qui déborde de l'Histoire. *Langage contemporain, modernité, tradition*, ce sont des catégories inventées à l'intérieur de l'Histoire, à l'intérieur d'une région de la conscience humaine, de l'expérience humaine qu'on appelle l'Histoire mais qui pour moi est justement débordée par des questions qui se sont posées aux néolithiques à la conscience humaine et qui se posent pareillement aujourd'hui. Il n'y a pas de progrès de ce point de vue-là, et moi je ne crois pas qu'il y ait de progrès quand on en vient à ces questions-là. Et le mot progrès appartient à l'Histoire, il me semble qu'il y a quelque chose du théâtre, du masque, de la marionnette, de l'obsession de la représentation, de l'obsession d'explorer une part invisible du langage qu'on appelle la poésie, de l'obsession de ne pas se contenter de voir un arbre mais de le peindre sur un tableau pour regarder, pour voir quoi ? Cette question-là je l'appelle la question du troisième œil ou de la troisième oreille, c'est toujours un organe de plus, un organe de touché de plus. Cette question-là me semble déborder les catégories de l'Histoire donc je crois que c'est difficile pour moi d'articuler ces questions-là avec quelque chose qu'on appellerait *tradition* auquel on assignerait un lieu symbolique, géographique ou historique et quelque chose qu'on appellerait *modernité, langage contemporain* auquel on assignerait un lieu géographique, historique... Je crois qu'on serait surpris aujourd'hui d'apprendre en discutant avec l'homme du néolithique que certains de ses rites que nous pensons aujourd'hui être des histoires avec les dieux, en fait étaient agités par exactement les mêmes questions qui agiteraient un metteur en scène d'aujourd'hui et qui seraient très étonné qu'on lui dise qu'il est un chaman.

Comment projetez-vous l'objet marionnette ? Pensez-vous qu'il s'agit d'un objet ayant une forme circonscrite, humaine, ou tout objet peut-il faire marionnette ?

C'est là où on peut approfondir la question *modernité/tradition*. Ce qui permet de répondre à cette question c'est le conteur. Le conteur opère des demultiplications de lui-même, il a son corps, il a son costume, il a son bâton ou un instrument de musique, et puis il démarre son histoire et le bâton devient selon sa volonté, un cheval, un sceptre, un comparse, un partenaire humain, un autre corps, une épouse... Et donc, ce qui importe là ce n'est pas le bâton mais le geste du conteur, donc quand je parlais du masque tout à l'heure, c'est la même chose, ce n'est pas pour questionner le visage qu'il y a le masque mais ce qui importe c'est le geste.

J'en reviens à la manipulation, il n'y a pas de formes prescrites, non, c'est comme si je faisais le parallèle avec les mots : malgré les apparences, les mots n'ont pas de formes définitives, c'est la rencontre d'un mot avec un autre mot, c'est comment on provoque cette rencontre-là qui va faire advenir quelque chose d'autre qu'on va appeler une image, même si un mot en soi peut contenir une image. Mais cette image-là va se transformer au contact d'une autre image, ou deux mots vont créer une image complètement inattendue. Donc il n'y a pas une forme définie de l'image, mais je peux parler du sens, si chaque mot avait un sens il y aurait une forme définitive, aucun mot n'a une forme définitive ; c'est la manipulation qui va créer des zones de sens, c'est la manipulation qui va accentuer un sens plutôt qu'un autre, c'est la manipulation qui va provoquer des images, donc c'est pareil. L'objet en soi n'a pas de sens s'il n'y a pas ce mouvement qu'on appelle la manipulation. Donc l'objet marionnette pour moi n'a pas plus de forme précise aujourd'hui que n'en a le bâton entre les mains du conteur qui accompagne le bâton d'un geste et d'une parole.

Pensez-vous que la marionnette soit un dispositif exclusivement théâtral ?

La société est un dispositif exclusivement théâtral (rires). Qu'entendez-vous par exclusivement théâtral? Est-ce qu'on peut l'utiliser en politique par exemple ou sur un champ de bataille?

Non. Par exemple dans votre dernier roman, L'Ombre des choses à venir, il y a le narrateur qui est aussi désigné de manière extérieure comme orateur et en même temps qui s'auto désigne comme tel. Ce mouvement-là donne l'impression qu'il y a un narrateur personnage et à côté de lui une autre figure, qui est l'orateur et qui fait penser à une marionnette. C'est comme si le narrateur protagoniste tenait sa propre marionnette à côté de lui pour avancer ensemble dans le récit, dans la parole. Vous déployez un dispositif marionnettique dans le roman, donc là clairement la marionnette n'est pas un dispositif exclusivement théâtral. C'est exactement l'image de cette carte postale où figure Picasso et sa sculpture...

Oui c'est ça, je vois ce que vous voulez dire, dans le roman il y a cet exemple que vous venez de donner illustre ce que je disais à propos du masque, du mouvement qui va créer des images, des significations. Celui qui dit « je », le narrateur dit « je », c'est comme quand il dit « je » il a ce masque de l'orateur posé sur le visage se confondant avec son visage et puis tout à coup l'incise « dit l'orateur » c'est comme s'il fait le geste de porter le masque à distance, et de manipuler à vue mais avec ce deuxième visage là à l'avant-scène. Cette géométrie, en termes de direction tracée par le mouvement, c'est un dispositif, c'est une vision théâtrale. Pour moi cette vision théâtrale a été le fondement rythmique de ce roman. Alors est-ce que j'avais conscience claire de faire ça... Oui j'avais une conscience claire du caractère théâtral du dispositif. Ça oui, ce point de départ, ce personnage, ce qui m'importait c'est que ce personnage puisse parler à la première personne tout en manipulant son propre visage. Donc, le « je » pour moi, c'est le moment où le masque se confond avec le visage et quand l'orateur rappelle son existante à l'auditoire c'est comme ce deuxième visage tendu vers l'assistance, c'est le masque. Dans *La Fabrique de cérémonies* au début ce qui est raconté c'est qu'il y a un homme assis derrière un bureau, mais ce que l'on voit c'est un buste posé sur un bureau avec les mâchoires actionnées mécaniquement. Donc l'image qui arrive là n'est pas une photographie, ni une caricature mais c'est une dimension marionnettique du visage. Et je préférerais que ce visage apparaisse au début du roman, comme une marionnette, plus que dans la plastique photographique par exemple. Moi mon dispositif est là, mais il n'est pas visible. C'est un dispositif souterrain, quand je l'emporte dans le roman on va dire que le geste du manipulateur, quand je l'importe si j'imagine mon personnage, le dispositif intérieur comme un plateau de théâtre, j'ai mon narrateur qui se dit l'orateur c'est que l'orateur c'est un masque ; moi je vois tout ça. Mais le lecteur dans le roman va projeter de voir autre chose sur cet écran de projection.

Quand vous écrivez votre roman, vous projetez ça comme un dispositif théâtral, ça se passe dans votre intimité, ce n'est pas quelque chose qui nous est clairement dit et pourtant quand on lit vos romans on voit la matérialisation de la marionnette comme s'il y avait une scène de théâtre...

Oui c'est clair, moi dans mes romans, il y a souvent, si ce n'est tout le temps, une invitation du lecteur à être dans l'imaginaire d'un metteur en scène plutôt que dans l'imaginaire, mettons, d'un spectateur de cinéma.

Et donc ça passe par l'expérience de l'homme...

Voilà. D'ailleurs j'ai commencé en parlant du geste de la manipulation comme étant le nom donné, le premier nom donné, ou que je donne à mon geste d'écriture.

Et donc au geste du lecteur...

Oui, c'est aussi le geste du lecteur puisqu'effectivement, les éléments parlants que j'évoquais tout à l'heure : costumes parlants, corps parlants, masque parlant, le costume, pour moi, pouvant aussi avoir le même statut que le masque ; décors parlant, accessoires parlants... Là je fais le portrait du conteur et tous ces objets parlants que met en mouvement le conteur donc en l'occurrence moi l'écrivain, invitent le lecteur ou le spectateur à créer son propre mouvement. C'est pourquoi je parlais tout à l'heure de laisser entendre, laisser voir, créer un espace de projection pour le lecteur ou le spectateur. Donc le geste de projection c'est lui qui le fait, c'est aussi un travail d'assemblage, de mise en scène de son audition. Voilà, c'est comme si moi j'entends des voix, je les mets en scène, je les manipule de manière à l'offrir comme un objet à manipuler à son tour par le lecteur ou le spectateur. Donc effectivement en tant qu'expérience d'écriture on est en plein cœur de mon atelier.

Et qu'est-ce que ça a apporté justement à votre écriture de travailler avec Théâtre Inutile qui est une compagnie de marionnettistes, tous sont issus d'une formation qui est en rapport avec la marionnette donc c'est un objet qui est présent dans vos créations, des créations où le texte se fait au fur et à mesure des répétitions. Qu'est-ce que cette dynamique marionnettique en groupe vous apporte par rapport à votre écriture ?

C'est que je pense qu'avec Nicolas Saelens, le metteur en scène, on partage cette vision-là de l'écriture puisque la mise en scène est, si on garde la définition de l'écriture comme manipulation, la mise en scène pour Nicolas Saelens signifie quelque chose de proche... La question ce n'est pas ce que ça m'apporte, mais la rencontre, ce que signifie cette rencontre. Nicolas, quand il avait lu mes pièces, mes premiers écrits, ce qu'il m'avait dit c'est que j'avais une écriture marionnettique ; c'était son néologisme que j'ai repris tout à l'heure, et très vite on a été en accord sur cette idée, que ce qu'on appelle manipulation est au cœur de la question, ça a été déjà un premier point de rencontre et le deuxième point de rencontre autour de la marionnette c'est que Nicolas n'a pas une vision figée de l'objet marionnette. Ce qui lui importe c'est aussi la même chose que moi, c'est le geste, le mouvement, l'articulation, c'est un mot très proche de la marionnette le mot articulation, entre différents objets parlants parce qu'on les met en mouvement. Du coup la lumière a le même statut que le costume, a le même statut que le texte, ce qu'on a appelé direction d'acteurs est plutôt comment quelque chose, un masque qui s'appelle le texte, un masque sonore qui s'appelle le texte, va être manipulé par l'acteur. Cette vision du travail du plateau a été pour moi source de grande inspiration et à l'intérieur de Théâtre Inutile c'est quelque chose sur lequel on essaye de mettre des mots donc le mot co-inspiration par exemple est venu de ces connivences, de ces interrogations-là...

4.2. Emmanuel Parent, « A dramatist with attitude? » (juin 2003, inédit)

A dramatist with attitude?

À l'occasion d'un séminaire organisé par Sylvie Chalaye à l'université de Rennes II en 2003 (« Étrange étranger : la question de la représentation de l'Autre au travers des arts du Spectacle »), Emmanuel Parent a réalisé un entretien avec Kossi Efoui – dramaturge togolais vivant et écrivant en France depuis vingt ans – sur la relation possible que son écriture pouvait entretenir avec le jazz.

Kossi Efoui, les écritures contemporaines d'Afrique noire, dont vous êtes un des représentants, affirment depuis une vingtaine d'années une prétention à la modernité qui les fait s'éloigner de certains clichés inhérents à la culture africaine. L'univers culturel clos et centré exclusivement sur la problématique d'une négritude plus ou moins fantasmée semble laisser place à une explosion des références qui pouvaient définir jusque-là la littérature africaine. Je voudrais vous questionner sur une référence possible qui caractériserait l'ambition d'ouverture dont témoignent ces nouvelles écritures théâtrales. Cette référence, c'est le jazz. C'est un autre dramaturge africain, Koffi Kwahulé, qui indique la piste à suivre pour développer cette idée d'apparence saugrenue. En effet, ce dernier revendique clairement une filiation avec le jazz, musique dans laquelle il espère puiser un modèle d'écriture : « Je me pense moins comme dramaturge que comme jazzman. C'est une façon d'être au monde qui fait qu'on est jazzman. Je pense que d'autres auteurs ont ce même rapport au monde. Ils sont donc eux aussi jazzmen, même à leur insu. » L'idée m'est ensuite venue de vous interviewer pour vérifier ou infirmer cette assertion de Kwahulé. Cela m'a intrigué, parce que vous concernant, en lisant par exemple des interviews où vous donnez vos positions théoriques, vous ne vous référez jamais au jazz. Une discussion avec vous est donc un cadre privilégié pour mettre à l'épreuve l'intuition de Koffi Kwahulé.

Dans un entretien¹², vous parlez du jazz comme une trace qui témoigne d'une histoire sanglante, mais vous ne voulez pas que la mémoire de la diaspora africaine pèse de manière trop forte sur votre travail. Vous préférez l'entendre comme une composante qui agit de manière médiatisée. Quelque part l'histoire du jazz fait partie de cette diaspora et l'éventuelle relation de votre travail au jazz doit impérativement dépasser l'imagerie afro-américaine. Donc voilà, je voulais vous interroger en tant qu'artiste, intellectuel et dramaturge, mais aussi en tant que simple auditeur. Il faudrait peut-être commencer par-là : Est-ce que vous écoutez du jazz ?

On va finir par-là (Rires). Bon d'abord la question de la vision du monde. Moi ce qui m'intéresse dans le jazz, et là d'entrée de jeu, je dis que la musique, le jazz en tant que musique, n'est pas quelque chose qui m'instruit dans le travail d'écriture que je fais. Par ailleurs j'écoute du jazz, l'histoire du jazz m'intéresse pour des raisons qui ne sont pas des raisons d'écriture mais des raisons de *visions du monde*. En particulier par rapport à la question d'identité, ou pire ... de la préservation de l'identité. Je crois que la seule réponse, la seule chose à opposer aux tenants de cette authenticité, que ce soit des africanistes africains ou des africanistes blancs, amis des Nègres et compagnie, la seule réponse qu'on peut donner à ceux qui recherchent la substantifique moelle du Nègre, c'est que il n'y a pas de totalité constituée de soi, de noyau qu'il faut absolument préserver de toute atteinte extérieure. J'ai entendu une phrase étrange un jour, un ethnologue qui parlait d'un peuple quelque part en Amérique du Sud, dans les forêts là-bas, et qui disait "Ah quelle chance, ils n'ont pas été

¹² Table ronde « Africanité en question », *Africultures*, n° 41, octobre 2001.

touchés par nous" ou quelque chose dans ce genre-là. C'est très inquiétant des gens qui n'ont jamais été touchés par personne. Et puis, autre chose, celui qui parle comme ça m'inquiète aussi ; ça veut dire quoi ? ça veut dire qu'il a une idée si négative de sa propre culture qu'il a peur que d'autres puissent s'y intéresser. C'est suspect, non ? C'est suspect ! Donc celui qui persiste coûte que coûte à chercher la pureté des autres, l'authenticité des autres ne témoigne que de son propre souci de préservation. Et c'est pour ça qu'il ne veut pas que l'autre soit touché par sa propre culture, il faut renverser la proposition. Et puis celui qui reprend ce discours à son propre compte et qui dit voilà « *moi je suis ceci* », c'est-à-dire « *j'ai touché au noyau le plus évident de moi-même* », comme si être soi c'est être dans une révélation de soi à soi-même. Ce discours qui a été défendu par des Africains eux-mêmes qui défendent encore les avatars de ce discours, c'est aussi Mobutu, c'est Eyadema. Cela a pris aussi dans le domaine politique et dans le domaine idéologique. Cela est apparu au départ comme un discours philosophique. C'est aussi apparu comme un discours militant qui très vite a été récupéré et a servi les dictatures. L'authenticité, la personnalité africaine, ce sont les avatars du discours identitaire mis au point par les « Pères de la négritude »...

C'est ce qui est intéressant dans le jazz qui à chaque fois a démenti les définitions qu'on en donnait. Les années 1960 sont à cet égard assez exemplaires. Ce qui est amusant, c'est que les critiques se battaient régulièrement pour savoir qui aurait la bonne définition du jazz et dix ans plus tard, celui qui était novateur se retrouvait dans la position du réactionnaire en disant « l'essence du jazz, c'est ce que j'en ait dit il y a cinq ou dix ans »...

Tout à fait. Cela me ramène à ma réponse parce que j'ai fait une longue introduction et du coup j'ai perdu la réponse en cours de route. La question c'était ... la vision du monde, comment elle se structure pour moi par rapport à la question de l'identité. L'événement majeur, l'événement musical majeur du XX^e siècle, c'est le jazz. Qu'est-ce que c'est ? C'est quelque chose qui est né dans un contexte où les inventeurs de cette chose-là étaient dans un état de dépersonnalisation totale, ce sont des individus considérés non pas comme des individus mais comme des objets, et qui ont gardé la trace d'une mémoire. Ce sont des gens dont la mémoire a été laminée depuis sa souche, et c'est quelques traces, quelques traces... Et puis leur ouverture, si on peut parler d'ouverture possible dans de telles conditions d'enfermement, en tous cas leur ouverture possible au nouveau contexte dans lequel ils vivaient, et c'est le mélange de ces traces là parce qu'ils ne maîtrisaient pas du tout la culture nouvelle, et on ne tenait pas du tout à ce qu'ils maîtrisent une quelconque culture que ce soit. Déjà on travaillait à leur faire oublier la précédente. Donc c'est dans ce désert que tout à coup naît cette chose déroutante, inouïe, inédite. Donc, moi, contre le discours identitaire clos, je pose cette vision du monde qui suppose que l'identité n'existe pas sans la multiplicité de masques sur lesquels elle peut surgir et disparaître. Elle a surgit au cœur d'un travail de mort. Au cœur de l'œuvre de mort, cette chose surgit. Elle fait désormais partie de l'histoire de la musique universelle. Sans avoir cherché à « faire universel », par la puissance du geste artistique, elle est universelle. Elle fait partie de l'histoire de la musique africaine, parce que les Africains peuvent se réclamer de cette invention-là, et elle fait partie de l'histoire de la musique américaine. Aussi simplement que ça.

Le jazz est donc une sorte de subversion ?

Ce qui m'intéresse, c'est comment tout à coup l'inédit est possible. L'inédit est possible non pas parce que on aura... je ne sais pas, on aura recyclé ses croyances. Non, non, il se pratique de vraies zébrures là-dedans, des pertes réelles, et ça nous apprend une chose, c'est qu'il n'y a pas de victoire totale et il n'y a pas de défaite totale. Et c'est toute l'histoire de la

ruse de la raison... Pour moi le jazz, c'est le même esprit qui agit dans ce qu'on a appelé la tradition du marronnage. C'est la ruse, la ruse par laquelle on sauve sa peau, qui est le marronnage, la ruse par laquelle on sauve son âme qui est du jazz. Et ça me semble plus riche d'enseignement que le catéchisme identitaire. Donc, en termes de vision du monde voilà ce que ça m'apprend. Et puis, j'ai une faiblesse particulière pour le *free*, et c'est là peut-être où je fais un lien avec mon *attitude* d'écriture, pas avec mon écriture. Moi je veux me comporter vis-à-vis du mot, vis-à-vis du langage comme le saxophoniste de *free jazz* se comporte avec son instrument. Il y a quelque chose que j'aime bien, j'ai oublié le nom de ce saxophoniste qui disait un jour dans une interview : « Vous savez, à l'époque, quand on se pointait avec notre bande, les gens rigolaient en douce et disaient "*Tiens, les joueurs de fausses notes sont arrivés*" ». On ne comprenait pas ce qu'ils faisaient, "*les joueurs de fausses notes sont arrivés*" ! On a du mal à s'imaginer ça aujourd'hui à l'écoute de certains grands noms quoi, on se foutait de leur gueule. Et je pense à cette phrase de Picasso qui dit "*Le premier qui fait de l'inédit doit faire laid, doit accepter de faire laid*". C'est-à-dire que les oreilles qui n'étaient pas prêtes à accepter quelque chose d'inouï vont l'entendre comme de la laideur, comme les yeux qui n'étaient pas prêts à voir un certain nombre de choses, en peinture. Mais il faut que celui qui a conscience de faire de l'inédit accepte de faire laid, comme ces pionniers du *free jazz* ont accepté de faire laid. Et une dernière chose, c'est Ben, Ben qui dit ça : « Vous savez, à chaque fois qu'il y a de l'inédit, de l'original, ça fait rire. Imaginez le premier qui a dessiné la perspective. Les gens ont ri. Des gens qui étaient habitués à voir des arbres à plat sur un papier. Ils ont vu de petits arbres, et de grands arbres. C'est ce qu'ils ont vu d'abord. Ils devaient rire en disant "*Tiens, il fait de grands arbres, et puis les arbres ils décroissent de taille et puis après il y en a de tout petits qui deviennent invisibles*" ». Tout à coup on voit la perspective. On a d'abord vu des arbres et ça faisait bizarre, et puis on a vu la perspective et tout ça prend sens. C'est ça qui me plaît moi dans l'attitude du *free*. Et quand je dis le *free*, je dis *free Jazz* mais je dis aussi peut-être le *free style*. Et que comme on dit, certains disent que le baroque ce n'est pas un moment de l'histoire esthétique mais une sorte d'étape qui habitent régulièrement différentes régions artistiques à différentes époques, je crois que le *free* n'appartient pas au jazz. Le *free style* c'est quelque chose, c'est une *attitude*. Là cela s'est manifesté dans le jazz à travers ces pionniers là, mais c'est une attitude qui se manifeste à travers différentes formes d'art à différentes époques. Donc, écouter le *Free jazz*, c'est aussi rechercher dans les formes d'art que je fréquente « l'attitude free ». J'essaie de trouver cette attitude *free style* dans ma propre écriture. Donc voilà s'il y a un lien vague avec le jazz c'est peut-être ça. Mais c'est plutôt un esprit, une attitude, qu'une connaissance et puis peut-être une influence.

Vous avez répété plusieurs fois le mot attitude et c'est vrai que c'est un mot clé pour comprendre la musique afro-américaine. La chose étrange est que, l'Amérique du Nord, là où la destruction a sans doute été la plus forte (et peut-être à cause du puritanisme protestant), est la région de l'Atlantique noir où l'attitude est ressortie avec d'autant plus de vitalité. Dans les quelques témoignages qu'on a sur l'esclavage, on trouve des choses comme « A été puni pour avoir eu une attitude »...

Attitude. Oui, oui, et quand, comment il s'appelle, euh... Winston Marsalis dit dans une interview : Le jazz est mort », bon le truc bateau, on entend ça chaque année, ou tous les dix ans, un grand musicien de jazz qui s'offre le plaisir de nous annoncer la mort du jazz (Rires).

C'est depuis le début de toute façon...

Oui c'est depuis le début, ça fait peut-être partie de la chose. Et donc quand il a dit ça, ça m'a agacé, j'ai dit : « C'est toujours les bons qui viennent nous dire que c'est mort. » Et après j'ai compris, il dit : « Moi quand j'étais jeune et que j'allais écouter les musiciens jouer, parler entre eux, la musique c'était la conversation. » Après la musique, c'était encore la conversation, et c'est toujours une certaine façon d'être. Jouer c'est une certaine façon d'être, ils ne parlaient que de ça. Et même ceux qui n'étaient pas ouvertement politiques, ils voyaient bien la dimension perturbante de ce qu'ils faisaient et ils l'assumaient, même en ayant l'air de ne pas y toucher. Ils avaient conscience de ça, qu'il s'agissait d'une attitude, d'une présence qui déjà dit quelque chose, d'une musique qui est portée par une attitude. Et que maintenant ça a disparu. Donc c'est ça quand il nous parle de la mort du jazz. Il y a encore de très bons musiciens. Il pense que cette chose-là qui a été finalement minorée dans la situation actuelle du jazz a enlevé tout ce qui fait l'esprit du jazz. Il y a un esprit dans cette musique qui informe, qui informe le corps, qui possède le corps aussi, qui joue la pensée...

La modernité que je vois dans le jazz et qui affleure peut-être aussi dans ce que vous pensez, c'est l'absence évidente d'un background culturel homogène, d'une « culture-racine » pour reprendre un terme d'Édouard Glissant. Le jazzman comme l'esclave avant lui est tout nu. Il doit finalement assumer que son identité ne peut être qu'un masque comme tu le disais tout à l'heure et que sa musique est le reflet d'une expérience désenchantée...

Quand tu parles de modernité, c'est aussi le recyclage, quand on parlait des traces tout à l'heure, ce n'est pas simplement des traces laissées là et qui apparaissent comme ça. Non, c'est des traces qui ont été identifiées et recyclées. Donc, il y a quelque chose, à mon sens, qui est le trait caractéristique de ce qu'on appelle la modernité et dont on ne sait pas très bien ce que c'est. Mais l'idée... je ne sais pas si c'est la modernité mais en tous cas moi ça me plaît bien, l'idée que le matériau importe peu, que la pauvreté du matériau importe peu, que ce qui importe c'est la transmutation. Alors voilà, c'est pour moi une idée moderne en ce sens qu'elle est archaïque. C'est-à-dire, qu'est-ce que c'est que le surgissement du nouveau ? Qu'est-ce que l'inédit, en littérature, ce qu'on recherche tous ? L'inédit surgit parce que on a été au plus près possible de la signification du geste que l'on fait, c'est tout. Ce n'est pas parce que on aura sorti quelque chose de rien, c'est parce que on aura été le plus près possible, de ce qui est finalement le geste archaïque. On retrouve l'attitude, l'esprit qui habite. Et quel que soit la façon dont cet esprit se déploie, se métamorphose, se transforme, c'est un geste ancien, très ancien.

Oui, je pense que ce geste a été mis entre parenthèse pendant très longtemps dans l'aire occidentale, au moment où l'art s'est complètement caché derrière une fonction esthétique qui passait précisément pour être une absence de fonction. C'est du moins l'idée qu'en a retenu le XIX^e siècle. La leçon du jazz est peut-être d'avoir su revaloriser le pur geste artistique, la performance en tant que telle...

C'est le geste. Voilà. C'est ça qui est archaïque. Chez des auteurs très novateurs, très puissants, on retrouve tout à coup l'écho d'une voix lointaine... ils sont allés chercher quelque chose qui est de l'ordre d'un geste archaïque. Dario Fo raconte par exemple que le premier raconteur d'histoire a d'abord été un jongleur. Il fallait bien qu'il fasse signe à un public qui n'existait pas encore, qu'il se mette sur le trottoir, qu'il commence à parler : c'était un fou ! Bon. Il se met sur le trottoir et il fait un geste que personne n'a encore vu. Quelqu'un là, avec trois boules, quatre, est en train de faire quelque chose, et ça ne tombe pas. Alors là, on s'arrête pour le voir. Et là peut-être il lance une chanson. Et puis il y a dix personnes qui sont là, il continue à jongler et puis il rattrape ses boules et commence à raconter une histoire.

Et quand Dario Fo fait ce qu'il fait, fait le théâtre qu'il fait, et qu'il donne une part si importante à l'oralité, enfin pas à l'oralité proprement-dit, plutôt au parlé, quand il donne une part si importante au parlé et à l'improvisation, il essaie pour moi de retrouver ce que lui identifie comme le geste archaïque du conteur, qui est du jonglage. Et donc dans tout ce qu'il fait, les masques qui transforment son corps, comment ils travaillent son corps, c'est pour retrouver ça. C'est déjà fait le premier qui s'est mis sur le trottoir avec ses quatre boules, c'est déjà fait, mais, retrouver l'esprit de ce geste... Et quand Dario Fo est sur scène, quand il est allé chercher son prix Nobel, et qu'il a fait son discours moitié improvisé moitié écrit, et bien je crois que c'est pour chercher jusqu'au bout à être habité par cet esprit-là, l'esprit qui a fait naître dans l'esprit du premier raconteur d'histoire, l'idée, le « truc » du jonglage. Voilà, geste archaïque. Après, chacun identifie ce geste archaïque comme il peut, « se la raconte » comme il peut, etc.... Peu importe ! Mais il y a nécessité d'être conscient de ça dans ce processus.

Mais le théâtre vous a permis de rendre cela possible ? Vous parlez d'improvisation, d'oralité, mais vous vous exprimez dans un médium fondamentalement attaché à l'écrit, qui est une fixation rigide. La renaissance du théâtre en Occident est d'ailleurs contemporaine de l'invention de l'imprimerie. De prime abord, on ne voit pas forcément comment il peut y avoir dans l'écriture théâtrale une place pour l'improvisation, le corps, etc. Vous avez réussi à réintroduire une dimension corporelle sous votre plume ?

Pour moi, un texte de théâtre n'est jamais définitivement publié. La publication des textes de théâtre, c'est les traces d'un événement. Le véritable événement, c'est la scène. Donc, j'en profite, pour qu'à chaque fois que j'ai l'occasion de reprendre un texte et d'en faire autre chose, je le fasse. Il y a donc des versions multiples des pièces que j'ai écrites, qui ne sont pas des versions, mais sont comme des modules. Un jour, il y a un metteur en scène, qui a pris deux modules différents et qui les a mélangés en élaguant d'un côté, en élaguant de l'autre. Moi je trouve ça amusant. Donc, il y a ce mouvement qui reste possible, y compris après la publication, après la fixation. C'est toujours possible, parce qu'il y a plusieurs morceaux plus ou moins bancals, c'est toujours possible pour chacun, d'attraper des bouts, ou pour moi-même, un jour, parce que il y a une compagnie qui décide de monter telle pièce : « Ah bah tiens puisqu'on est tous vivants ensemble, reprenons ça ! Et voyons ce que ça donne avec vous. » Par exemple j'étais très content de faire le travail que j'ai fait sur ma dernière pièce parce que, au fur et à mesure que je travaillais l'écriture, je les voyais, je parlais avec eux, et je voyais ce qu'ils disaient de ce qu'ils lisaient, comment ils le disaient, etc.... et donc je commençais à m'habituer à ce que chacun sait faire... le solo que chacun sait faire indépendamment de ses qualités d'acteur, de metteur en scène etc.... Mais quand quelqu'un part pour son solo, ce qu'il sait faire, ce qu'il est lui, c'est-à-dire du théâtre, de la musique, devant son corps, sa voix et tout ça, ça fait partie de ce que je vais écrire à ce moment-là, à partir d'un vieux matériau, qui date de dix ans, et qui a déjà été monté, avec d'autres personnes. Après, c'est possible que ça soit repris, mais par exemple dans le dernier texte, *L'entre-deux rêves de Pitagaba*, il y a des plages d'improvisation théâtrale. C'est la première fois. Parce que, j'ai vu ça sur le plateau. C'est lié aux conditions de travail. On allait très vite, j'écrivais au fur et à mesure qu'ils répétaient, j'ai dit à un moment, il y a certaines choses que j'ai expliqué oralement, j'aurais pu peut-être donner de longues didascalies dans une page, quand j'expliquais ce que c'était que ce personnage de Parapluie, qui tout à coup réclamait l'Atlantique, mais dans une langue, la langue de la Pentecôte. Mais la langue de la Pentecôte tout à coup, ça va chercher en allemand, il y a toute cette hystérie de borborygmes, avec des citations que le comédien était libre de choisir, qui lui parle à lui, dans sa façon de dire... et donc j'ai décidé que je ne pouvais pas écrire cette scène. Mais cette scène ce sera des

indications données à un comédien, dans le texte publié des indications données à un comédien pour faire sa propre improvisation.

Oui, je pense qu'il y a ici deux choses. Vous avez peut-être franchi un pas de plus vers le « geste archaïque ». Votre manière de reprendre vos premiers textes, c'était déjà ça, et maintenant de travailler vers la création collective, et bien je pense que c'est le même geste que vous approfondissez. C'est Coltrane qui fait ça magnifiquement, mais les jazzmen l'ont tous fait. Il y a l'exemple paradigmatique de My Favorite Thing qu'il reprend quatorze fois, et les dernières versions qu'il a fait, au Japon par exemple, sont terribles, parce qu'il n'y a plus rien. Parfois quelques bribes rappellent des passages de la première improvisation gravée en 1961 pour Atlantic. Mais le thème est explosé. Ce musicien a réussi à aller jusque-là. Mais après il y a plein d'artistes, dont vous, qui essaient de reprendre leur propre matériau pour le transformer...

Oui. Et il y a autre chose aussi, c'est le recyclage des personnages, puis des noms. Dans *L'entre-deux rêves de Pitagaba*, la dernière version, il y a comme ça des personnages qui sortent de *La Polka*, de *La Fabriques des Cérémonies*, et de pièces précédentes, qui sont des sortes de dédicaces, comme des personnages qui arrivent là, dans cette nouvelle histoire, qui sortent d'une ancienne histoire, et qui viennent traverser, mais ils ne rentrent pas dedans, ils viennent traverser cette nouvelle histoire Et puis aussi le recyclage d'un matériau ancien, comme *Le Carrefour* qui devient *Malaventure*, mais il y aussi le recyclage de certains passages, qui vont par exemple partir du roman et qui vont atterrir dans la pièce, comme ces passages de mes romans qui ont atterri dans *L'entre-deux rêves de Pitagaba*. Quand ils parlent de la ville, quand Parapluie demande à Parasol... quand il lui réclame le « quartier Port », et que le « quartier Port » a été rasé. Il demande « "quartier Port", "quartier Port" ! » et que Parasol lui répond en décrivant ce fameux « quartier Port » qui lui tient tant à cœur, ce sont des descriptions de « St-Dallas » dans *La Polka*. Le quartier de « St-Dallas » dans *La Polka* se recycle. Eh bien moi, c'est quelque chose..., voilà, l'auto-citation me permet de maintenir comme une parole qui est dans ma mémoire, donc qui parle encore.

Vous personnalisez même cette mémoire avec le Capitaine Radio...

Oui, oui. Le Capitaine Radio est la voix pure et qui là, dans l'état où il est, est absolument impossible à transcrire. Et je trouve que c'est un défi intéressant, d'être là dans un spectacle où quand j'ai Bertrand Binet, sur scène avec sa guitare, qui dit quelque chose qui est limpide et qui est impossible à écrire. Donc quel détour l'écriture va prendre pour témoigner de la parole ? Je trouve cet exercice intéressant lorsqu'on écrit. Et ce n'est possible qu'au théâtre, c'est très rigolo, moi je suis très content de travailler comme dans un laboratoire. C'est là où j'expérimente non pas l'écriture théâtrale mais l'écriture tout simplement. C'est le lieu idéal pour travailler le détour, le masque, le double fond de la valise, la petite boîte d'où le diable surgit, etc. Le théâtre est riche... l'espace lui-même surgit et disparaît. Et moi je fais même un parallèle entre le plateau, l'espace scénique et la page blanche. Cette histoire de la page vierge, c'est un masque ! La page, elle n'est pas vierge. Elle est déjà couverte dès qu'on l'a regardé. On l'a couverte de toutes ses lectures, des auteurs qu'on aime, qu'on a aimé, de ceux à qui on veut ressembler, des auteurs qui nous ont impressionné, du livre qui est déjà prêt dans la tête et qu'on a déjà déversé pêle-mêle avec sa boue et tout ça sur la page. Je veux dire, la blancheur de la page, c'est donc un masque pour faire croire que ! Mais la page n'est pas vierge. Écrire c'est gratter au sens littéral du terme. Et dès qu'on commence à jouer avec cette blancheur, on se rend compte qu'il faut enlever... Alors voilà, il y a une forme qui apparaît tout à coup parce que ... je ne sais pas. C'est comme ces dessins que l'on fait en faisant de

l'ombre et puis tout un coup il y a quelque chose qui apparaît, une forme qui apparaît par en dessous. J'ai l'impression que des fois on écrit comme ça. Il y a une forme qui apparaît par en dessous parce que on s'est débarrassé aussi, à un moment, de ses croyances. Il faut passer cette étape-là. Et comment on peut se débarrasser de ça dans la vie réelle ? On a besoin de ces croyances pour vivre. On est prêt à se battre pour ces croyances. Mais sur la scène, l'acteur transcende tout cela.

Et pour moi l'état d'écriture, et donc l'attitude d'écriture, c'est l'attitude du comédien sur le plateau. Il arrive encombré, encombré des factures qu'il vient de voir dans sa boîte à lettres. Il arrive encombré même de sa voix ordinaire de tous les jours avec laquelle il demande du pain, encombré de son corps que, dans la vie réelle, il n'aime pas forcément. Et tout à coup, il revêt son masque et son habit de lumière, parce que pour moi un comédien qui joue un personnage en haillon sur scène, si lui en tant que comédien ne porte pas les haillons comme un habit de lumière, et bien, on a encore la plate réalité sur le plateau, c'est comme si on allait chercher la couronne de la Reine d'Angleterre et qu'on pose ça sur le plateau, et bien ce sera ridicule. Moi je ne crois pas que jouer c'est incarner. C'est un gros mensonge. Comment tu peux incarner ? Tu le fais advenir, tu le fais surgir. Tu le fais surgir en composant avec mille choses, sa voix, son corps. Et toutes ces choses ont le même statut. C'est-à-dire que le masque qu'on porte, son propre visage, le costume qu'on porte, sa propre peau, sa propre voix : tout ça a le même statut d'accessoire. Tout ça a le même statut d'accessoire. Et c'est comme ça que quelque chose d'autre peut naître du familier. De l'inouï naît du familier, comme dans les cultures de l'inédit. C'est-à-dire une parole poétique naît de « Bonjour comment ça va ? », c'est-à-dire la même chose que nous disons dans la rue. Pourquoi ? Qu'est ce qui fait que ? Voilà. Et moi c'est ça ce qui m'intéresse.

Et c'est pour ça qu'écrire, je ne dis pas « écrire du théâtre » mais « écrire au théâtre », pour moi, c'est là où j'apprends à écrire. J'apprends à écrire en regardant les comédiens travailler.

Revenons sur le jazz proprement-dit, sur la phrase de Kwahulé que je voulais mettre interroger et sur la question du matériau. Si le jazz peut s'avérer un modèle pour d'autres arts, s'il est un événement majeur au XX^e siècle c'est parce qu'il a mis à jour de manière exemplaire un rapport au monde qui démontre la non-essentialité de l'identité avons-nous dit plus haut... Pouvez-vous revenir sur l'importance historique de ce phénomène artistique moderne ?

Ah oui, moi je considère que c'est une claque, une claque, à l'intérieur de cette prétention d'une catégorie d'humains à être dépositaire de la civilisation.

Cette créativité naît-elle de la pauvreté de l'expérience comme aurait dit Walter Benjamin ?

Oui, oui. Tu as une claque. C'est-à-dire, voilà ce qui surgit de la terre. Quand on a fini de mettre les gens à plat, par terre et qu'on a enlevé les pieds, avec les bottes, enfin, je ne sais même pas si on les a enlevés ; enfin en tout cas pendant qu'ils étaient encore à terre ce qui est sorti d'eux est quelque chose de, de... Voilà, c'est tout... qui a dépassé, qui les dépassait eux-mêmes, l'inédit dépassait tout ce qui était entendu. Et le geste que cela apporte, surtout le geste que ça produit. Je veux dire un instrument, jouer d'un instrument d'une certaine façon c'est engager son corps d'une certaine façon. Et ces corps de Nègres, qui ont servi de modèles et qui ont traversé l'histoire aussi de la façon de jouer. Ces corps, ces gestuelles de Nègres, et bien c'est aussi ça qu'ont dû incorporer des japonais. J'ai vu un saxophoniste japonais, il s'est incorporé, en apprenant son instrument, en étant amoureux de cette musique, il s'est incorporé des gestuelles de corps nègres. Bon, c'était des corps par terre, hein ? Donc

voilà, je pense qu'on oublie vite les grandes leçons, quoi. Mais on peut tranquillement entre intellos, snobs, siroter du jazz, c'est pas interdit. (Rires).

Pouvez-vous finalement me parler de la musique que vous écoutez ?

En vrac comme ça, euh... Ce qui est rigolo, c'est que je n'ai aucune culture dans cette musique. J'ai découvert le *free* par hasard, « Mais c'est quoi ce truc ! », un copain qui lui était calé tu sais, m'a dit « attends je t'en fais écouter dans la foulée, ça, ça et ça... », j'ai écouté comme ça de façon sauvage, et j'écoute encore de façon sauvage. Je pense à Ornette Coleman, à Coltrane évidemment ... tu sais, c'est comme quand on te dit « Quel écrivain te scie littéralement ? », tu es bien obligé de dire Faulkner, Beckett, Céline...

Éric Dolphy est aussi très important parce que c'est aussi une autre perspective du jazz. Un esprit, une attitude qui, moi aussi, me plaît et que j'appelle « l'attitude virale ». C'est-à-dire se comporter comme un virus, poser des bombes à retardement, noyauter. Politiquement ça s'appellerait de l'entrisme ! On appelait parfois ce mec pour faire deux notes dans un machin, et c'est lui. C'est-à-dire dans un machin de snob, enfin commercial, formaté, et hop il fait glisser des trucs. Et puis ça fait trembler la chose, ça fait trembler le cadre, tout le monde a bossé là-dessus, les commerciaux, etc., et puis on appelle le petit gars-là qui vient laisser une bombe à retardement. Et puis des années après on écoute en disant « oui, voilà, le gars, qu'est-ce qu'il est en train de faire à cette sauce, quel piment il est en train de mettre ? », c'est le virus, dans les corps constitués. Et je pense que ça opère au niveau de la pensée, ça opère au niveau aussi du geste artistique : prendre conscience qu'on fabrique aussi des formes commerciales, le disque, le livre, qu'on veut bien qu'il soit vendu ! Et donc, il y a des gens qui savent le vendre, ou qui sont prêts à dire « Ouuh, ça c'est invendable », au nom d'un public dont ils sont les goûteurs « ça c'est invendable ou ça c'est vendable ». Et puis, ça enseigne quand même qu'on peut noyauter ce qui est la forme marchande de l'œuvre, la part qu'on ne peut pas nier. Mais comment quand on a conscience de ça, on noyaute son affaire, quoi. On pose tout ça avec des petites bombes à retardement. C'est aussi jouer avec le masque. Tout à coup, ce n'est pas exactement ce qu'on croyait. Moi j'aime bien cette idée là que écrire c'est « Je dis ceci pour ne pas dire quoi, ou je dis ceci pour dire quoi », mais ce n'est pas « je dis ceci » quoi, ce n'est pas suffisant. Ce sont ces « fictionnaires » là, qui nous cache qu'ils font de la fiction. C'est encore une histoire de masque, de détour, de comment on ruse. C'est encore une histoire de masque. Moi j'aime bien cette attitude-là, j'appelle ça l'attitude virale. Il a besoin d'argent bah il y va. Mais quand même il rentre chez lui il n'a pas honte de lui. Il sait ce qu'il a laissé. C'est quelque chose qu'il a laissé traîner. Voilà, une attitude virale.

Le Lieu Unique, Nantes, le 14 juin 2003.

TABLE DES MATIÈRES

Kossi Efoui : notice bio-bibliographique	3
Annexe 1	6
1. Textes critiques écrits par Kossi Efoui	6
1.1. « Le théâtre de ceux qui vont venir demain »	6
1.2. « Par le truchement de... »	8
1.3. « Post-scriptum »	9
1.4. « Contre la peur de nommer »	11
Annexe 2	13
2. Textes inédits de Kossi Efoui	13
2.1. <i>Le Faiseur d'histoires</i> (2000)	13
2.2. <i>Le Choix des Ancêtres</i> (2011)	19
2.3. <i>En Guise de divertissement</i> (2013)	34
2.4. <i>La Conférence des chiens</i> (2015)	47
2.5. <i>Sans ombre, une satire transhumaniste</i> (2017)	58
Annexe 3	75
3. Matériaux inédits : rencontres et entretiens réalisés	75
à l'issue de la recherche (2018)	75
3.1. Rencontre avec Kossi Efoui animée par Pénélope Dechaufour « Ecritures du contemporain » à l'université d'Artois (février 2018)	75
3.2. Entretien de Pénélope Dechaufour avec Nicolas Saelens et Elise Lebossé – Cie Théâtre Inutile (juillet 2018)	89
Annexe 4	119
4. Autres entretiens	119
4.1. Entretiens de Pénélope Dechaufour avec Kossi Efoui	119
4.1.1. « La Marionnette, cette mémoire totale »	119
4.1.2. « Un gueuloir de luxe »	123
4.1.3. « L'humanité est un son »	126
4.1.4. « Le Troisième œil »	139
4.2. Emmanuel Parent, « A dramatist with attitude? » (juin 2003, inédit)	144
TABLE DES MATIÈRES	152