

## « La nature est mon maître. Le théâtre est ma vie »

### Entretiens avec Sotigui Kouyaté 2003-2009 par Rosaria Ruffini

#### « Je suis africain, avant tout »

Moi, avant qu'être Sotigui, je suis africain. Ensuite je suis griot. Enfin je suis Sotigui. Griot c'est mon identité : je suis issu d'une famille de griots. Etre griot n'est pas une profession, on y naît. Mon père était griot, ma mère était griot. Le griot, ou bien le *djeli* comme on l'appelle en Afrique, est conteur et, à la fois, dépositaire de la mémoire de son peuple, historien, généalogiste, conseiller, maître des cérémonies, gardien des traditions et des coutumes, et, surtout, médiateur. Le griot est celui qu'on épargne durant les batailles parce qu'on aura besoin de lui ensuite pour faire la paix, celui aussi qui tente de résoudre les conflits au sein des familles, là où le chef n'a pas à intervenir. Le clan Kouyaté est une grande famille de griots. Nous sommes des *nyamakala*, des artisans, comme les cordonniers et les forgerons ; nous sommes les artisans de la parole, ou mieux les maîtres de la parole.

Mes parents sont originaires de la Guinée, mais ils sont nés au Mali, à Kita, ensuite ils sont partis à Bamako où je suis né, le 19 juillet 1936. Après ma naissance, nous sommes émigrés au Burkina Faso qui à l'époque, sous la colonisation, était la Haute-Volta. Mes parents sont toujours restés liés aux trois pays : la Guinée, le Soudan Français (actuel Mali) et le Haute-Volta, trois pays qui ne faisaient qu'un avant l'arrivée des Français.

Ma mère était beaucoup, beaucoup plus âgée que mon père. Quand elle a marié mon père, elle était veuve d'un premier mariage et elle n'était pas en mesure de pouvoir avoir d'autres enfants. Mon père était un jeune griot très réputé, très charmant même. Il jouait le balafon pendant que ma mère chantait. Il a voulu épouser ma mère, à tout prix, contre la volonté de ses parents. En effet, il y a eu une grande dispute : à l'époque on ne pouvait pas imaginer un enfant dire « Non » à ses parents. Mais mon père a voulu ma mère au risque d'être maudit ou banni de la famille.

Quand ma mère m'a conçu, personne n'y croyait. Son ventre montait et les gens disaient que c'était une maladie, parce qu'ils ne croyaient pas qu'une femme, à son âge, pouvait être en grossesse. C'est pourquoi ils m'ont nommé « la petite grande maladie ». Je suis un enfant-miracle.

Je suis le premier fils de mon père et le dernier fils de ma mère. Et cela a été très important pour moi et a déterminé toute ma vie.

J'étais très attaché à ma mère. C'est elle qui soutenait toute la famille. Le chant était sa vie. Elle me portait partout, même quand elle chantait aux fêtes, aux mariages. Je me rappelle très bien. Lorsqu'elle chantait, je commençais à danser. Je ne suis passé par aucune école de théâtre, de cinéma ou de danse : mon école a été ma mère, d'abord, et ensuite la grande école de la vie. Ma mère est morte quand j'étais encore enfant, j'avais sept ans. À partir de ce jour là, j'étais toujours avec mon père.



Quand j'étais petit, mon père s'est converti à l'Islam et il a abandonné l'animisme. Il a renoncé à sa musique aussi, parce que ce n'était pas bien vu qu'il joue de la musique et chante, après son engagement dans la religion. Ainsi le *vieux* a ouvert un commerce de bétail, pour vivre *honnêtement*.

Il a été nommé *Moqadem* : il était de la confrérie *Tidjaniya*, comme Tierno Bokar, mais mon père pratiquait les douze graines. Pourtant il n'avait rien contre les onze, au contraire, son travail consistait à voyager de pays en pays pour chercher à mettre en accord les gens. Il m'amena toujours avec lui et il m'a appris à regarder et à écouter. Il me disait toujours « Baba, parfois il faut savoir se taire ». Chaque occasion, chaque circonstance était un moment propice pour apprendre. Parfois il y avait des choses que je ne comprenais pas et mon père me disait « Tu comprendras un jour ».

Bien que *Moqadem*, mon père respectait aussi les animistes qui venaient à la maison. Ma mère pratiquait l'animisme. Moi, je suis resté lié aux pratiques de ma mère. J'allais dans les villages pour voir ceux qu'on appelle *baatotamuri*, les marabouts qui pratiquent aussi l'animisme (*muri* signifie marabout). J'ai encore un oncle guérisseur qui est maître de cérémonie dans son village.

Je ne suis pas allé à l'école laïque tôt. Après la mort de ma mère, j'ai fréquenté l'école coranique où on apprenait le Coran par cœur. Ensuite mon père m'a envoyé à faire mon initiation dans la brousse. Comme je l'ai dit, il tenait à ce que je puisse poursuivre mon chemin, selon la tradition de l'animisme. D'ailleurs lui-même était initié.

A mon retour du camp d'initiation, je suis allé à l'école qu'on appelle « l'école des blancs », c'est-à-dire l'école française. Là, il était interdit de parler notre langue. L'instituteur, burkinabé lui-même, nous empêchait de parler bambara et, si nous disions quelque chose en notre langue, il nous mettait autour du cou un morceau de bois ou de tôle sur lequel on dessinait une tête d'âne et il nous privait de déjeuner.

Je fréquentais, à la fois, l'école française et l'école coranique. Et pendant les grandes vacances, je n'arrêtais pas, parce que je devais fréquenter l'école coranique et étudier, en même temps pour l'école française. Ça n'a pas été facile, mais cela m'a donné la résistance et m'a appris à travailler tout le temps, sans jamais s'arrêter. Toute ma vie a été ainsi : je n'ai jamais connu un arrêt de travail. Ce n'est que maintenant que je suis forcé à me reposer et que je reste sur mon canapé. Mais même ici, dans mon salon, je travaille : j'ai des projets, j'étudie les scénarios. Le travail c'est ma vie.

J'ai commencé à travailler pour aider mon père, parce qu'il avait de grandes difficultés économiques. J'ai passé le concours pour entrer à l'école des infirmiers. J'ai eu mon diplôme, mais je me suis bientôt affronté au fait que les infirmiers africains -ou *indigènes* comme les appelait l'administration coloniale- n'étaient pas bien traités par l'administration coloniale. Les Français gagnaient beaucoup plus, faisant exactement le même travail. Ainsi je me suis renseigné et j'ai trouvé que la profession de dactylographe était très bien payée ; je suis parti à Bamako où j'ai fréquenté une école de dactylographie.

La formation de dactylographe prenait seulement un an et cela me donnait la possibilité de trouver un travail avec un bon salaire, pour aider ma famille. J'ai commencé à travailler à la Banque de l'Afrique Occidentale. Ensuite, en 1955, j'ai passé un concours pour travailler à la pharmacie d'approvisionnement de Bobo Dioulasso où j'ai travaillé pendant six ans comme dactylographe. Ensuite, en 1960, le gouverneur général de Haute-Volta m'a affecté à Ouagadougou à l'Inspection générale de la Santé. Cette même année, la Haute-Volta est devenue indépendante de la France et l'Inspection Générale est devenue le Ministère de la Santé.

Avec mon petit salaire de fonctionnaire, j'alimentais mes deux compagnies de théâtre. J'avais une troupe appelée « Troupe de Volta » avec laquelle je répétais tous les jours, quand je sortais du bureau. De huit heures du soir à minuit. Cette troupe mettait en scène exclusivement des textes écrits par les membres de la compagnie. Ensuite j'avais un trio d'art dramatique que l'ambassade de France me finançait pour aller jouer les fables de La Fontaine dans les villages. Nous n'étions pas payés, mais nous avions à disposition une camionnette et j'avais toujours voulu faire quelque chose dans la brousse. Ainsi, tous les week-ends, nous partions dans les villages les plus éloignés et nous faisions trois spectacles pour les enfants. Le dimanche nous rentrions en ville. Je faisais des représentations avec des paravents et des lampes à pétrole. C'est tout. C'était en 1966.

Je suis arrivé au cinéma pour aider le réalisateur Moustapha Alassane qui tournait un long métrage qui s'appelait *F.V.V.A. (Femme Voiture Villa Argent)*. Son budget avait été coupé de la moitié et il avait beaucoup de problèmes parce qu'il n'avait pas d'argent. Il avait besoin d'acteurs et j'ai demandé à mes acteurs de la Troupe de Volta de jouer et ils sont acceptés. Moi-même j'ai joué pour rien et j'ai fait la musique pour le film. Mon père et ma mère [le frère du père de Kouyaté et sa femme *nda*] ont joué aussi. Le film a été tourné dans la cour de ma famille et ma mère préparait à manger pour tous.

Peter Brook m'a vu dans le film *Le courage des autres*, de Christian Richard, un film sans paroles où tout est dans le regard. Il a cherché mes coordonnées et ils m'ont téléphoné au bureau du Ministère pour m'inviter à Paris pour un week-end. Ainsi j'ai organisé mon voyage et j'y suis allé. Quand je suis arrivé, je n'étais pas dépaycé. J'ai vu que tout se passait à l'intérieur d'un cercle comme chez nous, en Afrique. Entrer dans ce groupe signifiait rencontrer une autre grande famille.

Peter a été une grande rencontre. La vie est un voyage fait de rencontres. Et les rencontres ne sont jamais par hasard. Le hasard... Je ne crois pas au hasard. Le hasard n'existe pas et les rencontres qui doivent se faire se font. Je trouve mon énergie dans les rencontres. Quand tu as une vraie rencontre, tu sais qu'il y a une relation qui te lie à cette personne, une relation qui est au-delà de notre volonté. C'est quelque chose qui parle qui n'est pas la parole. Les personnes que nous rencontrons nous révèlent les multiples êtres qui sont à l'intérieur de nous-mêmes.

En France, je continue à faire ce que je faisais en Afrique : le griot. Ma fonction était claire depuis ma naissance. Je veux dire que je n'aurais jamais fait du théâtre si cela ne me permettait pas de continuer sur mon chemin. Evidemment avec Peter j'ai appris beaucoup, j'ai appris ce que j'avais oublié de moi-même. Le théâtre pour moi n'est pas un métier, mais est ma vie. Le théâtre accroît ma sensibilité, ma perception, mon équilibre. Mon corps est actif, ma pensée est propre et simple.

Pour ce qui concerne la « géographie », il n'y a pas un après ou un avant par rapport à ma rencontre avec Brook. Etre en France me permet de véhiculer la culture de ma terre natale qui malheureusement est très peu connue.

Je me bats avec la parole car je suis griot. On nous appelle, à tort ou à raison, les maîtres de la parole. Nous avons le devoir d'inviter l'Occident à moins méconnaître l'Afrique. Il y a même des Africains qui ne connaissent pas vraiment leur terre. Or, oublier sa culture, c'est s'oublier soi-même. En Afrique on dit: « le jour où tu ne sais plus où tu vas, souviens-toi d'où tu viens ». Toute ma démarche, en tant que griot, est nourrie par cet enracinement et cette ouverture aux rencontres.

## La parole

La parole peut soigner, la parole peut blesser, elle peut même tuer. La parole peut conduire à la destruction ou elle peut construire. Par la parole on peut réparer, par la parole on peut tuer. Avec la même phrase. Savoir parler c'est un art très difficile, il faut connaître le poids des mots : chaque mot a une manière de pouvoir être projetée. Il faut connaître ses effets. La parole agit et crée. Dans la parole il y a l'action, le mouvement, la vie. Voici d'où prend sa force la narration.

Pour les griots la parole est sacrée. En Afrique, on dit que la parole est une parcelle de la puissance créatrice divine, la parole est l'esprit que l'être humain a reçu en héritage. C'est pourquoi on dit « je te donne ma parole ». Mais aujourd'hui la parole a perdu sa valeur et quand on dit à quelqu'un « je te donne ma parole », il te répond « Ecris-moi sur un papier ». Parce qu'on ne croit plus à la parole.

En Afrique la parole a encore sa place. Quand une personne meurt, on dit que c'est sa parole qui reste. L'oralité est très forte et puissante et toute cérémonie est liée à la parole : le baptême, le décès, le mariage. Il y a parler, causer, raconter et conter. Et celui qui joue doit être capable d'utiliser les quatre formes.

Aujourd'hui le rôle du griot a beaucoup changé. Il y a les livres, les gens écrivent, mais les Africains ont toujours envie d'écouter les griots. Le papier n'arrive pas à remplacer la parole. Heureusement. Parce que la perte de la parole dénature les choses.

En Europe, on assiste à un retour à l'oralité, il y a beaucoup d'acteurs qui font les conteurs. Mais il faut voir comment. Parce que la parole ne peut pas être académique, c'est une transmission. Voilà pourquoi je me suis beaucoup retiré des contes maintenant, parce qu'il y a plein de conteurs partout, et le conte a perdu son sens réel. Je ne participe pas à quelque chose qui n'a pas l'âme des contes, puisque la parole est sacrée.

L'esprit n'est pas académique et la parole ne peut pas être un conservatoire.

En Afrique, Brook a trouvé la parole sacrée.

## L'Afrique

C'est une très grande prétention, vouloir parler au nom de l'Afrique, parce que l'Afrique est immense, est gigantesque. L'Afrique est très profonde et même certains Africains ne la connaissent pas. L'Afrique est toujours dans la méconnaissance. L'Afrique c'est un très grand arbre, dont tu ne verras jamais la hauteur.

Je dis que j'appartiens à l'Afrique, mais je devrais plutôt dire que j'appartiens à une partie de l'Afrique qu'on l'appelle le pays Mandé. Je suis Guinéen d'origine, Malien de naissance et Burkinabé d'adoption.

L'Afrique est toujours méconnue et je crois que l'art peut faire beaucoup. En France, il y a des théâtres qui sont seulement pour les Français, acteurs et public. Mais nous remarquons qu'il y a déjà des petits changements : Bakary Sangaré à la Comédie Française est une petite brèche. Et, on dit, si le mur n'est pas fendu, le cafard ne peut pas trouver son passage.

Il y a peu d'années je devais lutter durement pour avoir un emploi. Parfois je n'avais même pas l'argent pour déjeuner. Aujourd'hui les choses ont changé et je peux agir. Je me consacre entièrement à mon continent et à mes frères et à mes enfants. A ma terre qui m'a donné le lait et la vie. Je ne peux être bien quand je vois mes frères souffrir car ils n'ont pas eu ma chance. C'est douloureux quand on ne se sent pas accepté.

J'ai créé la compagnie Mandeka avec Habib [Dembélé] pour encourager les acteurs maliens. Avec eux, j'ai mis en scène *Antigone* que j'ai fait tourner en France et en Afrique. Ensuite j'ai créé *Œdipe* qui a été représenté au Sénégal, au Mali, au Burkina Faso, au Niger et en France... Maintenant j'ai un projet : monter *Salina*, une pièce située en Afrique, d'un écrivain talentueux Laurent Gaudé, pour laquelle je prévois une tournée en Afrique. Dans ma note d'intention, j'ai évoqué l'Afrique du Nord et le Moyen Orient.

On parle souvent d'échange culturel. Or, quand des metteurs en scène français vont en Afrique, pour monter des pièces avec un texte européen et des acteurs africains et puis l'amènent en France, ceci n'est pas un échange. Mais quand je prends un texte français et que je mets la pièce dans une portée africaine avec un langage africain, elle est accessible en Afrique. Et quand je reviens la présenter en France elle est aussi accessible. Quand j'ai présenté *Antigone*, les journalistes écrivaient « L'Antigone noire » ou « Antigone visitée par l'Afrique ». Mais il n'y a pas une Antigone noire, une Antigone jaune, et une Antigone rouge... Il y a Antigone, c'est tout.

J'ai toujours dédié mon travail à l'Afrique, parce que c'est ma terre, ma mère. Je ferai tout mon possible pour contribuer à sortir l'Afrique de la méconnaissance et je crois que théâtre et cinéma peuvent permettre un changement.

Mais il y a beaucoup de problèmes. Par exemple, les films africains sont distribués sur la base de relations personnelles et non par le circuit habituel. Ce sont des personnes qu'on accepte et non l'Afrique. Nos cinéastes ne peuvent avoir des réelles potentialités si on ne leur accorde pas leur vraie place. Il en va de même pour les



comédiens. Certains pays ont des écoles mais qu'en font-ils après ? L'Afrique abrite des comédiens exceptionnels, mais les acteurs africains n'ont pas encore leur place, ni à l'étranger, ni auprès de nos frères. Au cinéma, ils ne peuvent que jouer le rôle du Noir et, dans le théâtre ; en pratique, ce sont seulement des compagnies africaines qui mélangent Noirs et Blancs. Brook a été le premier et l'unique

C'est dans les défis à relever, que réside le plaisir. On dit que l'Afrique est pauvre, ce n'est pas vrai. On nous veut pauvres. Il faut travailler avec ce que nous avons avec conscience, amour et engagement. Il ne faut pas toujours pleurnicher. Et il faut motiver les gens en donnant des exemples.

Je crois que, lentement mais sûrement, l'Occident se retourne vers l'Afrique. C'est un mouvement très lent mais, depuis quelque temps, il y a un intérêt porté sur l'Afrique. Il y a des gens que j'appelle « les grands », en vertu de leur esprit d'ouverture, qui sont partis en Afrique, et je cite Peter. Peter est ouvert au monde, il est allé vers les choses.

Je pense que si une intégration est possible ce ne sera que par la culture, et notamment par le théâtre qui est un moyen de communication universel où les barrières sont effacées.

Les émigrés, comme moi, se trouvent entre deux cultures. Il y a aujourd'hui des gens qui partent de l'Afrique et viennent vivre ici ; et ils oublient leurs origines. Ils ont des enfants qui ne sont pas africains. Ce qui est pire, c'est qu'ils sont qualifiés comme des Africains à cause de leur peau, mais leur cœur et leur esprit sont nourris d'une autre culture qu'ils ne possèdent même pas. Quand on émigre, il faut rester soi-même, parce que si les Africains, eux-mêmes, commencent à abandonner ce qu'ils ont de plus riche et de plus fort qui est leur culture, alors on ne peut pas se faire apprécier. Aime-toi. Respecte-toi. Dans ma tradition, l'être humain doit commencer par la connaissance de soi, c'est-à-dire connaître son ombre. Les influences occidentales ont leurs bons côtés mais peuvent être néfastes si on en arrive à s'oublier soi-même. Mais cela ne signifie pas se fermer ou se défendre, parce que, chez nous, quand on arrive dans une cour et que la maison est fermée, on est inquiet. Quand on est fort, on ne peut pas être déraciné en allant vers l'extérieur. Si on est fragile, c'est le déracinement.

On me critique beaucoup pour mon accent. A l'époque de *La Tempête* les critiques me reprochaient mon accent, comme si vraiment je pourrais parler comme un Français ou comme si, le fait de parler comme un Français, me mettrait plus en valeur que ce que je suis. Les critiques n'écrivaient pas que je suis un mauvais comédien ou que je travaille mal. Non, ce n'était pas cela le problème, on ne me pardonne pas d'avoir un accent africain. Peut-être un jour ils vont me demander d'enlever ma couleur noire.

Je n'ai aucun mal à être Noir ou « nègre », comme d'autres disent. Il y a des gens qui analysent la couleur. C'est évident, je suis Noir. Et même si cela pourrait représenter un problème pour quelqu'un, je le suis et je le serai jusqu'à ma mort. Cela est une certitude : je suis né Noir et je mourrai Noir.

---

Quand les Français sont venus en Afrique, ils ont trouvé que les griots étaient des paresseux qui ne faisaient rien d'autre que chanter et parler et qui vivaient aux dépens des autres. Il y a beaucoup de témoignages écrits de l'époque. Il y a même certains vieux dictionnaires où, si on cherche le mot *griot*, on trouve cette description. Je me rappelle quand j'avais 10, 11 ans, tous les enfants griots de mon âge avaient honte de leur famille parce qu'ils étaient qualifiés comme des paresseux et de fainéants. Les Français nous avaient appris que les griots étaient des parasites. Le forgeron fait ses outils et il les vend. Le tisserand fait les tissus. Mais les griots ne produisent rien de visible. La parole n'est pas visible. Et les colonisateurs ignoraient l'importance fondamentale du griot. Ils ne connaissaient pas quel était son rôle réel, sa fonction indispensable dans la société africaine. Ils s'arrêtaient à la surface. Ils ignoraient que le travail du griot est la parole et non l'écriture et que la présence du griot est absolument indispensable à l'équilibre de la société. Ils ignoraient que les griots étaient la mémoire du continent africain. Une bibliothèque vivante qui est là pour rappeler aux peuples leur histoire et leur origine, pour que les gens sachent d'où ils viennent, pour pouvoir méditer sur la valeur de leurs ancêtres.

Les colonisateurs ont fait du mal, peut-être inconsciemment et par ignorance. Mais qui est civilisé et qui n'est pas civilisé ? Qui est le sauvage ? On est *sauvage* de ce qu'on ne connaît pas. Et quand on ignore, il faut apprendre.

Le moment de la colonisation a été très dur pour le continent. Les colonisateurs ont tout fait pour nous faire perdre nos valeurs, pour nous déraciner de notre culture et nous en inculquer une autre. A l'école, ils nous apprenaient la géographie de la France avant la géographie de l'Afrique, l'histoire de la France avant l'histoire de l'Afrique. Ils nous faisaient chanter des chansons sur Napoléon, et ils nous obligeaient à croire que nos ancêtres étaient les Gaulois. Sur la première page de mon livre d'école était écrit ainsi « Nos ancêtres, les Gaulois ». Et il faut savoir quelle est l'importance des ancêtres chez nous !

Les frontières changeaient tout le temps et ces barrières séparaient les mêmes gens : le Burkina a été supprimé deux fois, il a été le Soudan Français, ensuite la Haute-Volta. Je suis né en 1936 et j'ai vu tous les changements. Je suis né Français, sur mon acte de naissance est écrit « République française », suivi par « Liberté, égalité, fraternité »...C'est seulement avec l'Indépendance que j'ai eu un statut de Malien et de Burkinabé. J'ai commencé ma carrière artistique sous la colonisation et j'ai dû subir la politique culturelle de la France coloniale. Chaque territoire avait un gouverneur qui avait une politique différente par rapport à la culture. Il y avait un organe culturel qui organisait des compétitions annuelles entre les différentes régions. C'était des spectacles, des danses, mais c'étaient des activités proposées pour détourner les gens de la politique. En effet, les gens étaient très pris par ça et il y avait très peu de personnes qui s'occupaient de la politique.

Certains, les spécialistes, disent que avant la colonisation il n'y a avait pas de théâtre en Afrique. Il faudrait d'abord être sûr de savoir ce qu'est le théâtre. Finalement, est-ce que cette appellation, *théâtre*, vaut pour tout l'Occident ?

Evidemment, les premiers colons qui sont venus en Afrique n'ont pas trouvé des gens qui leur disaient « Nous allons au théâtre ». Le mot « théâtre » n'existe pas dans notre langue. Chez nous, on dit *don golon* qui veut dire « nous connaître ». C'est un lieu de rencontre et de communication. C'est là qu'a lieu le *Kotheba*, notre forme de spectacle populaire. *Kotheba* signifie « grand escargot », parce que le public est divisé en différents cercles comme dans la spirale de l'escargot : dans le premier s'assoient les enfants, dans le deuxième les femmes et dans le troisième il y a les hommes qui protègent les deux premiers cercles. Le *Kotheba* se fait partout. Et en y allant le spectateur dira « *'mbeta niagabè* », « je vais là-bas pour éclaircir ma vue ». Est-ce que on peut dire que tel pays n'a pas du théâtre ?

L'Afrique est une terre où chaque événement est théâtral. La théâtralité de la vie est partout, de manière différente : le mariage est un jeu, le baptême est un jeu, les funérailles sont un jeu. Pensons aux grandes danses funèbres avec les masques sacrés qui s'organisent quand on a un grand nombre de morts. Et les marionnettes géantes du Mali, les marionnettes de l'eau liées à la tradition de la pêche ! On n'a pas attendu la colonisation pour avoir des marionnettes...

## Racines

En Afrique, ce qu'on appelle développement a changé beaucoup le tissu social et culturel du continent. Dans certains pays, le passé semble effacé. J'ai eu beaucoup de témoignages, pendant mon voyage en Afrique du Sud. Et même pendant la préparation de *Tierno Bokar*, j'ai rencontré des jeunes Africains de l'Est qui ont manifesté une telle admiration pour notre culture, parce qu'ils affirment que chez eux ils ont tout perdu. Ils ont abandonné leurs costumes et leurs traditions qui, peu à peu, ont été oubliés. Il ne reste que du folklore, mais la tradition n'est plus vivante.

La tradition n'est pas figée. Elle s'adapte à la réalité du temps. La tradition voyage dans le temps et peut prendre des formes nouvelles. Je soutiens les traditions qui sont vivantes et qui respirent.

Pour le moment, l'Afrique de l'Ouest est encore épargnée et ses racines demeurent. Je me souhaite et j'espère que cela continue. Parce que, quand on coupe les racines d'un arbre, l'arbre meurt.

Heureusement, dans ma culture, il y a encore la force de la tradition. Au Mali et au Burkina Faso, par exemple, bien qu'il y ait des pratiques religieuses importées et dominantes comme le Christianisme et l'Islam, cela n'empêche pas nos guérisseurs d'exister, ni les griots d'organiser des cérémonies, mais surtout il y a encore ce qu'on appelle l'animisme qui est très fort dans les pays sahéliens.

Au Mali, au Burkina Faso, au Niger, en Côte d'Ivoire et Guinée, nous allons dans les villages pour interroger les sages. J'ai un sage à Ouahabou qui m'a appris à utiliser les herbes.

A coté du Ghana j'ai un oncle guérisseur qui soigne les troubles mentaux. Même les catéchistes qui sortent de la messe passent le voir. Ils descendent dans la maison sacrée de l'animiste pour participer à ses célébrations. En Afrique de l'Ouest même les chrétiens, les musulmans et les businessmen sont encore liés à nos racines. Il n'y a pas un catholique ou un musulman qui ne va pas chez le guérisseur dans le village. Même les chefs d'état ont leurs géomanciens. Il y a des influences, il y a des faiblesses, de négligences, mais il n'y a pas de reniement. L'arbre sans racines ne peut pas vivre, il devient sec. La sève est comme le sang. D'ici vient la force de cette partie de l'Afrique.

Le village est le lieu où nous retrouvons nos origines. Dans les grandes villes, la tradition a disparu. Cela est dû aussi aux conditions de vie qui, dans la ville, sont très différentes de celles du village. En ville, on ne croit plus aux guérisseurs et on les qualifie de sorciers, alors que leur pratique est mystique. C'est aussi vrai que certaines choses ont perdu leur force spirituelle : les masques, par exemple qui sont le côté invisible de notre existence. Il y a des masques comme les masques blancs qui ne sortaient que tous les 25 ans, maintenant ils sortent toutes les années. Mais je peux témoigner que dans les villages il y a encore la source de notre vie, et de notre culture. Même Peter a été témoin de ça, pendant notre voyage en décembre 2003.



Nous ne pouvons pas avancer, si nous ne savons pas d'où nous venons. La culture profonde de chaque être humain représente sa racine. Aujourd'hui on remarque la fragilité des gens. Les gens se disent fragiles. Il y en a même qui se suicident.

En toute honnêteté, je ne veux pas critiquer l'Europe : j'habite en France, j'ai choisi de rester ici, ma femme, mes deux derniers enfants sont Suisses et Africains. Je constate simplement la condition de l'Occident et je vois qu'il y a un problème surtout sur ce qui concerne l'humain, avec toutes ses conséquences : la relation aux autres, à la famille, aux ancêtres, à ce qui nous entoure. La psychanalyse en Europe a répandu la pensée qu'il faut tuer le père pour être. Or, chez nous, c'est le contraire : il faut reconnaître le père, il faut être digne de lui. On dit : « Sois ton père et dépasse le ». Chez nous, la mère est sacrée, tu peux toucher à tout, sauf à la mère. Or qu'est-ce que je vois en Europe ? Je vois les gens en conflit avec leur mère, ou avec leur père. Nous revenons à l'arbre : si tu coupes les racines d'un arbre, de *ton* arbre, il ne vit plus. De même pour la famille, de même pour soi-même. Voilà pourquoi il y a plus de suicides de jeunes que d'adultes, parce que les enfants ici n'ont plus de consistance, de solidité, de résistance. Ils sont désaxés depuis leur existence, diminués de leurs racines.

Je crois que le monde est un, et nous sommes tous portés par la même terre et couverts par le même ciel ; le monde, comme un grand arbre, est tout nourri par la même sève. L'Occident n'a pas commencé par l'éclatement des familles, l'Occident a une énorme tradition humaine, de connaissance, de respect. Mais graduellement, au nom d'un progrès, on s'est retrouvé à la réduction de la valeur humaine, de la communauté et du partage. Cette encore dite « civilisation moderne » a son influence en Afrique aussi. Et cela devient une maladie de l'humanité ; la valeur humaine se désagrège.

Dans mes stages, je remarque que les gens ont d'énormes problèmes à travailler en groupe. Ils ont du mal à s'écouter, à être ensemble, à avoir le même rythme, sans vouloir prévaloir, mais simplement être avec les autres. Et cela parce qu'ils n'en ont pas l'habitude. C'est l'éclatement des sociétés. En Afrique nous pensons que c'est l'union qui fait la force, c'est deux mains qui se frottent pour être propres. Une seule main ne pourra jamais se frotter, elle ne sera jamais propre.

Il ne faut pas faire du théâtre seulement un métier. Le théâtre c'est la vie. Et on ne joue pas avec sa vie. Il faut beaucoup de sérieux. Il faut de la rigueur dans le travail, parce que la maison tient d'abord par sa fondation. Dans le théâtre rien n'est facile et cela demande la rigueur et l'intelligence, mais aussi l'honnêteté et la sincérité vis-à-vis de soi-même : aimer d'abord ce qu'on fait. L'important est d'aimer et de faire ce qu'on a à faire.

Aujourd'hui je suis vieux. Oui. Quand je dis ça ici, en Europe, les gens me disent, avant même que je termine la phrase : « Mais non ». Et je dis « Mais oui ». Je *suis* vieux. Cela est vrai. Je ne regrette pas la jeunesse. La vie a ses saisons et, en Afrique, être vieux signifie être respecté, parce qu'on a vu beaucoup de choses et on a marché longtemps.

Aujourd'hui je suis vieux et le théâtre me parle diversement. Il y a des choses que, avant, je ne comprenais pas. Je continue mon chemin et je continue à découvrir. J'ai beaucoup marché. Cela je peux le dire.



## Peter Brook

Il y a quelque chose qui est très intime pour moi ; c'est vrai, je suis très lié à Peter Brook : pour moi Peter est plus qu'un directeur, plus qu'un ami... si j'avais un terme... Peter est mon aîné, mon parent, mon ami profondément, Peter est ma famille. Et pour moi la famille est tout. Je ne peux pas oublier que quand je suis arrivé, en juin 1984, au CIRT, après le troisième jour de cette rencontre, Peter, sa main dans la mienne, les yeux dans les yeux, m'a dit « A partir de ce moment tu fais partie de la famille ». Cela était sacré pour moi. Il n'a pas dit « Tu fais partie de notre groupe » ou « de notre compagnie ». Non, il a utilisé ce mot, « famille », qui pour moi, en tant qu'Africain, est riche de signification. Brook n'est pas quelqu'un qui dit les mots sans réfléchir. C'est venu de son âme. Je ne peux pas oublier ça. Peter a compris la nature profonde de l'Africain, il a embrassé ma culture. Depuis ce jour je me suis senti particulièrement lié à lui et je suis arrivé à faire certains sacrifices que j'ai ne pas besoin de dire, pour rester avec lui.

La dernière fois que nous sommes allés en Afrique, Peter est entré dans la maison de ma famille, il a enlevé ses chaussures devant mes parents et ensuite s'est mis à genoux, comme je le fais. J'ai dit : « Mais Peter, tu n'es pas obligé de faire cela. » Il m'a répondu : « Puisque tu le fais, pourquoi ne pourrais-je pas le faire ? »

Et quand mon oncle était très malade, à Bamako, en décembre 2003, Peter m'a accompagné, il est entré dans la chambre, déchaussé et s'est agenouillé comme moi pour le saluer, telle est sa considération et sa compassion.

Et il a fait la même chose dans le village, à Ouahabou, devant les tombes de mes vieux pour les honorer, bien que ce ne soit pas sa tradition. Peter n'est pas seulement un homme de théâtre, il est un grand être humain. Pour lui la famille a un sens. Pour Peter la famille est un principe et je ne peux qu'être fidèle à quelqu'un qui défend cette valeur dans le monde d'aujourd'hui, où l'individualisme a le dessus.

C'est ça la force de son théâtre. La rencontre et l'écoute. Son théâtre n'est pas basé sur la forme, l'artifice, ou la spéculation. C'est un travail de recherche, surtout dans ces dernières années. Et cela aussi est très africain, parce que chez nous on dit « le sage n'est pas celui qui croit qu'il sait, mais est celui qui, chaque jour, aurait quelque chose à apprendre ». Peter a, quand même, une autorité mondiale, mais je ne l'ai jamais entendu, dire « je sais », lui, il dit « ce que nous cherchons ». Peter dit tout le temps qu'il faut chercher, même *Tierno Bokar* est une recherche.

Un jour, les sages se sont réunis pour demander aux ancêtres quelle est la pire des choses qui peut arriver à un être humain. Ils ont commencé à dire que c'est peut-être la maladie. Après ils se sont ressaisis et ils ont dit : « Non, c'est ne pas la maladie, c'est peut-être la mort ». Mais enfin réfléchissant ils ont dit : « Ce n'est ni la mort, ni la maladie. C'est l'ignorance. » Donc les sages ont demandé quelle est la personne qui est la plus ignorante de toutes les personnes. Les ancêtres ont dit. « C'est la personne que n'a jamais dépassé le seuil de sa maison pour aller à la rencontre des autres. » Les voyages, les rencontres, sont des sources d'enrichissement. On a besoin de l'Autre pour se compléter. Peter est un homme qui a beaucoup marché. Peter est un sage et, en Afrique, on l'appellerait *vieux* et son œuvre est digne de respect.



Brook a dépassé une série de frontières, comme l'on voit déjà par son destin de russe né en Angleterre et ensuite parti en France. Il a brisé les barrières, pendant toute sa vie, pour aller à la rencontre des autres peuples. Et jamais en tant que touriste. Sa démarche et son attitude sont très africaines, parce que la rencontre est au centre de la civilisation africaine. Chez nous, on respecte l'étranger et lorsqu'il franchit la porte de la cour, on lui donne à boire avant même de savoir qui il est. Et quand il arrive pendant la nuit, on lui donne un endroit pour dormir et, vu qu'on ne peut pas dormir au ventre vide, on lui donne à manger. Chez nous on dit que l'étranger est une richesse parce qu'il nous amène ce que nous ne connaissons pas. En effet, l'unique obligation de l'étranger qui arrive dans une maison est celle de devoir participer chaque soir aux veillées pour raconter aux autres les choses qu'il a vues : alors on lui pose des questions sur son pays et sur ce qu'il a vu pendant son chemin. L'étranger doit faire ça pendant trois jours, après il est libre. Ainsi les gens du village, qui ne sont jamais sortis de chez eux, s'enrichissent de connaissances et arrivent à comprendre ce qui se passe ailleurs. L'arrivée d'un étranger est donc une richesse. Il apporte la connaissance.

En Afrique, il est possible de voyager, ou mieux, il *était* possible de voyager sans argent. On était logé et nourri partout. Cela permettait la circulation des savoirs. Moi aussi j'ai entrepris beaucoup de voyages, quand j'étais jeune, pour découvrir. Cette ancienne tradition de respect envers l'étranger est un exemple de grande sagesse qui permet aux gens qui ne voyagent pas de s'instruire, en logeant les voyageurs.

Je pense que le sens de la démarche de Brook va dans cette direction. Il a entrepris un chemin de rencontres et il est parti partout là où ses pieds pouvaient l'amener. Il s'est enrichi avec tout ce qu'il a pu trouver au cours de ses voyages ; il a appris sans pourtant rejeter ce qu'il avait. C'est sa nature. Peter a brisé les frontières, parce qu'il a compris que c'est dans les différences que l'on trouve la voie de la complémentarité. Si on se ressemble, on ne se complète pas.

Peter a recherché dans de nombreux pays, mais l'Afrique est restée dans son cœur. Peter parle beaucoup de l'Afrique, il parle de ses rencontres en Afrique. Ce continent l'a habité.

Certainement je crois qu'il a dû découvrir beaucoup de choses en Afrique. Mais, en même temps, je pense que s'il est parti en Afrique, cela veut dire qu'il était déjà convaincu de quelque chose. Il a choisi l'Afrique parce qu'il savait qu'il allait trouver une réponse à ses questions, ou une confirmation de ce qui vivait en lui. Quand on décide de partir, il y a déjà un mouvement vers cette chose. Avant l'action pratique, il y a une autre action qui est à l'intérieur de nous et c'est cette action qui conduit et projette mes choix. Donc, avant même de partir en Afrique, au début des années 70, Peter avait déjà cette tension en lui.

En Afrique on dit : Si tu *cherches* quelque chose et tu es couché, lève-toi. Et si, même ainsi, tu ne la saisis pas, alors marche et tu la trouveras. Brook a marché vers elle et je crois qu'il y est arrivé.

Aujourd'hui beaucoup de metteurs en scène font des créations en Afrique, ou traitent des thèmes africains, ou ils travaillent avec des acteurs africains. Peter a ouvert un chemin.



Chez nous on dit : la personne qui rentre chez toi est mieux méritant que toi, parce qu'il a passé plusieurs portes pour choisir la tienne. Peter est venu en Afrique, il a appris et il a donné. Il a monté de nombreuses pièces africaines. *Le Costume, L'Os, Woza Albert !, Tierno Bokar*, combien d'années de recherche ! S'il y a quelqu'un qui a donné une place à l'Afrique celui-ci est Peter, et cela continue, parce aux Bouffes, l'Afrique est encore en honneur.

## Le théâtre

Le théâtre doit beaucoup aux grands hommes -que leur âme soit en paix-, comme Stanislavski, Meyerhold, Craig, Grotowski, Kantor, Eduardo de Filippo. Chacun à son point de vue, Stanislavski dit qu'il faut chercher à l'intérieur pour ensuite extérioriser, Grotowski dit que c'est de l'extérieur qu'il faut partir. Mais, l'arbre a besoin de son écorce qui est dehors et de la sève qui est dedans pour vivre. En effet, lorsque Stanislavski était en train de mourir et qu'il s'inquiétait de trouver un héritier pour continuer son travail, alors il a fait appeler Meyerhold. Alors il faut s'interroger : leurs visions étaient différentes ? Qu'est ce qui les opposait ? Rien. Sauf des faiblesses humaines. C'est au moment de la mort que la vérité apparaît.

Enfin dans le théâtre il n'y a pas des systèmes ou de méthodes. Souvent les méthodes et les systèmes ne sont que des commerces, des luttes de pouvoir entre ceux qui veulent vendre leurs cacahuètes. Dans le théâtre il y a une seule vérité : c'est le jeu, ce que nous pouvons partager. Il y a une technique, bien évidemment, mais la technique n'est qu'un outil qui peut nous aider. Le théâtre c'est l'âme d'abord, c'est l'être humain d'abord.

Nous vivons dans un monde, maintenant, où il faut tout expliquer, tout rationaliser ; mais, à partir du moment où on passe par des explications, tout devient artificiel, alors que le théâtre a besoin de la spontanéité et non de l'artifice. Pour communiquer, il faut se vider de toute pensée, afin de recevoir honnêtement.

Au lieu d'utiliser des acteurs avec une formation académique ou avec une approche psychologique, Peter fait appel à tous ceux qui ont des racines solides comme les acteurs venant d'Asie ou de l'Afrique. Il ne cherche pas des acteurs professionnels. C'est lui-même qui dit que souvent les professionnels, surtout en Occident, arrivent à obtenir des résultats brillants, mais ils jouent sur la façade, ils séduisent et montrent ce qu'ils savaient faire. Mais Peter ne cherche pas la séduction ou la technique, il a besoin de quelqu'un qui arrive à mettre en relation sa connaissance avec ce qui est profondément enraciné en lui-même. Il ne cherche pas l'art, mais le naturel, cette simplicité qui est dans la vie.

Quand sur scène, on voit la technique, cela veut dire que c'est du mauvais théâtre. Il faut savoir intégrer la technique. Je ne suis pas contre la technique. C'est utile d'avoir une technique pour me maîtriser, pour coordonner mes agissements mais cette technique ne peut pas être *moi*. Et on risque de passer à côté de l'essentiel qui est l'être. Il ne faut pas s'oublier soi-même. Quand je parle des racines, je me réfère à ça. Ma racine est ma fondation et je ne peux jamais l'oublier. En restant tout ouvert. Donner et recevoir. C'est invisible.

Le personnage n'est pas un bagage avec lequel je me promène. Un bagage est toujours un problème. Et il m'empêche de faire beaucoup de choses. Il faut être sans bagages. Et quand je rencontre les autres, mon partenaire, le public, je peux être avec eux, et avoir le plaisir.



Chaque représentation est différente, parce que la vie n'est jamais la même, chaque jour est différent. Tu crois que chaque jour tu te réveilles de la même manière, mais tu peux te réveiller tous les jours à la même heure, et tu verras que tu ne te réveilles pas de la même façon. Les jours se suivent, mais ils ne se ressemblent pas.

De même pour le théâtre, chaque soir est différent, bien que le spectacle soit le même. Et si l'acteur essaie de retrouver ce qu'il a fait le jour précédent, alors il n'est plus dans la vérité de la vie.

Ce n'est pas pour rien que dans cette partie de l'Afrique à laquelle j'appartiens le théâtre s'appelle *dɔngolon*, c'est-à-dire « nous connaître ». Et la connaissance n'est pas possible sans la rencontre et l'échange. C'est toujours dans la rencontre avec le public qu'on est dans la vérité de la vie. C'est pourquoi au théâtre, si tu tiens compte du public, tu ne peux jamais reproduire la même chose, car le public n'est jamais le même et sa réaction non plus.

Le public a droit au regard de l'acteur. Si je ne te regarde pas, je te parle à moitié. De plus, si je ne regarde pas les autres, je ne peux pas savoir où je suis, comment je suis. Le regard. Rien que le regard peut donner une lumière ; dans le regard, il y a la vie en toute forme.

Le public, il faut le respecter, mais on ne peut pas être complaisant. Aujourd'hui on vend tout à bon marché. Mais devant un public il ne faut pas tricher.

Quand on improvise, quand on joue, il faut toujours faire simple. Comment faire simple ? C'est déjà compliqué. Donc on fait des exercices pour chercher la simplicité. Les exercices simples sont les plus complexes : ils demandent la précision, la vigilance et la clarté dans la parole, le mouvement et l'intention. Mais surtout ils demandent une présence réelle pour être avec ce qu'on soutient.

## La liberté

Peter Brook travaille sur la liberté. L'acteur doit être ce qu'il est. C'est tout. Il n'y a pas de jeu ou de tricheries. Souvent les acteurs se cachent. Ils ont peur d'être libres. Ils se défendent parce qu'ils ont peur d'être jugés. Alors on se défend par la pensée, la théorie, par la réflexion. Mais le système de défenses intellectuelles ou psychologiques ne marche pas au théâtre et nous sommes nus. Se libérer est un chemin très difficile, mais il faut toujours se rappeler que devant le public nous ne devons rien montrer ou démontrer, nous devons simplement être. Agir.

Souvent je pose une question à mes stagiaires : « Quand il n'est plus possible de jouer ? » Bien sûr, le jeu implique une certaine discipline qui est la présence, mais derrière ça, on ne peut pas jouer quand on n'est pas libre. Quelqu'un qui n'est pas libre ne s'appartient même pas, comment pourrait-il jouer ?

En Afrique, nous avons la chance de garder encore la notre liberté : même la liberté de notre pauvreté et d'être heureux avec ; la liberté d'accepter ce qu'on est, et, je le dis fortement, la liberté d'exister, de s'accorder cette existence, et d'accorder cette existence aux autres. En effet, le fait de ne pas accepter les autres c'est déjà un manque de liberté, parce que quelqu'un qui refuse la liberté à l'autre refuse cette liberté à lui-même. En Afrique, j'ai la liberté de regarder et surtout de toucher. Ici, souvent, les gens me demandent : Pourquoi tu me regardes ? Pourquoi tu me touches ?

Dans mon travail, j'ai eu des expériences très fortes, par rapport à ça. Pendant les répétitions d'une de mes mises en scène, j'ai dit à un acteur français : « Touche ton partenaire qui est à côté ! ». Mais il le touchait à peine, sans le toucher vraiment ; il n'y avait aucune âme réelle dans le contact. Je me trouve continuellement en train de dire à mes acteurs français « Touche-le ! ». Parce qu'ils ne touchent pas les autres. Cela est un manque de liberté : ces acteurs ne sont pas libres dans leur tête, dans leur esprit et dans leur âme, parce qu'ils sont empêchés d'agir par le contact. Comment on peut communiquer avec quelqu'un sans le toucher ? Comment un acteur peut communiquer avec un public, s'il n'est pas en communion avec les autres sur scène ? Moi je ne sais pas si c'est un problème de toute l'Europe, mais je constate qu'il y a des fortes contraintes dans le corps, la pensée et l'esprit.

Nous sommes faits de rythme, l'être humain est rythme, autrement il est mort. La nature vivante est rythme. Quand on s'assoit dans la forêt, on peut entendre le vent qui est comme une musique. L'eau qui coule dans un torrent est une musique. Ces rythmes nous donnent davantage de vie, il nous donne des respirations supplémentaires.

Je vois que les acteurs, en Occident, ne sont pas souvent conscients de ce rythme, alors que tout est dans la tête. Mais pour jouer il faut avoir un rythme et surtout changer continuellement de rythme pour connaître le rythme du partenaire et du public.

Il faut savoir écouter d'abord. Si l'acteur est focalisé sur soi-même il ne peut pas entendre. C'est pour cela que, pendant mes stages, je travaille beaucoup avec des percussions, pour que les acteurs apprennent à être à l'écoute, disponibles et vigilants à tout ce qui se passe autour. Nous travaillons à un rythme commun, parce que le théâtre n'est pas un travail individuel. Et tout travail collectif se fonde sur le rythme.



Comme en Afrique où les gens travaillent collectivement dans les champs en fonction du rythme, ou les femmes qui font le pilage de mil, ou les forgerons qui jouent des rythmes avec leurs outils. Le rythme nous accompagne de la naissance jusqu'à la mort.

Je vois qu'ici, les gens et, même, les acteurs ont souvent honte de danser, ou de travailler avec leur corps. Les gens ont pris l'habitude d'être statiques. Mais le théâtre est un acte vivant, le théâtre se veut et se doit vivant. Jouer ce n'est pas suivre une série d'actions qui amènent à la fin du spectacle. Cela est mortel. Le théâtre ne doit rien établir. Souvent c'est pendant les exercices que sortent les choses les plus intéressantes, les plus magiques et vivantes, parce que dans les moments d'improvisation rien n'est fixé. L'esprit est là, l'intelligence est là. La vie ne peut pas être un dessin.

Aujourd'hui les gens tendent à tout établir, même par rapport à leur journée. Ils pensent pouvoir savoir comment les choses vont se dérouler ; mais le matin, lorsque nous sortons de notre maison, nous savons que nous sortons, mais nous ne savons pas si nous rentrerons. Si on passe le temps en réfléchissant à comment la journée va se dérouler, on ne vit pas le présent. On n'est pas à l'écoute. Pendant le travail ou pendant les répétitions, si on réfléchit à comment la journée va se terminer où à quand on aura une pause, il y a quelque chose qui s'arrête déjà. A ce propos, je trouve que la *Bhagavad Gita* est extraordinaire, lorsqu'elle enseigne qu'il faut agir, sans penser longtemps aux fruits de l'action. Rien n'est bien tant qu'il n'est pas fait, il faut le faire. Il ne faut pas s'interroger tout le temps, car on perd la première impulsion, une grande énergie et toute confiance. Le doute est un poison.

Le mouvement vient de loin. Il vient de l'intérieur, (mais non de la pensée). Il faut savoir le reconnaître lorsqu'il est dans nous-mêmes, pour les projeter ainsi sur la salle, aux autres. Il ne faut pas chercher un mouvement, ni l'imaginer. Il ne faut pas non plus chercher ce qui est bon ou ce qui est mauvais. Il faut faire ce qui est juste.

## La nature

Mon éducation a été la nature. La nature nous éduque, elle nous forme à la patience, à l'endurance, à la persévérance. La nature est un maître. J'ai toujours amené mes enfants dans la brousse pour qu'ils puissent apprendre par la nature. A l'époque nous vivions en ville, mais je les amenais toutes les fins de semaine au village. J'ai même voulu que l'un de mes enfants, Papa, aille à l'école dans un village pour qu'il ait une autre éducation que celle de la ville. Voilà pourquoi Papa a un rythme différent que ses autres frères. Il a grandi dans la brousse.

La nature non seulement elle est vivante, mais elle est aussi puissante. Nous ne connaissons rien de la nature, la preuve en est que nous sommes complètement désarmés quand la nature se déchaîne. Cette ignorance donne un sens de sacré aux choses. Pour moi le sacré équivaut à l'inviolable. Le sacré est à l'origine de toutes choses, et je n'entends pas seulement l'humain. Le sacré doit être respecté et surtout protégé. Je connais beaucoup d'endroits où on ne peut pas s'asseoir sur une pierre sans en demander la permission, où l'on ne peut pas se mettre sous l'ombre d'un arbre sans remercier.

Dans la brousse j'ai rencontré des pères et des mères qui m'ont transmis leurs secrets. J'ai suivi les chasseurs qui, contrairement à ce qui se passe en Europe, sont les protecteurs des animaux, les initiateurs, les connaisseurs de la nature. D'autres savoirs je les ai acquis par révélation, chose qui est très difficile à expliquer en Europe.

## La transmission

Toute connaissance passe par une transmission et même l'art de la chasse. Mais il ne s'agit pas de la chasse comme on l'entend ici où on achète un fusil et on tue des gibiers ; non l'art de la chasse est l'art de décrypter les signes de la nature. Etre chasseur signifie avoir une certaine relation sincère avec la nature, connaître la brousse, être en vrai rapport de communion avec les animaux, et respecter les arbres qui sont des êtres respectables, parler avec la nature et ses esprits. Le chasseur parle les langages des animaux et des oiseaux. Il y a beaucoup d'étapes. Quand j'étais jeune j'ai fait mon apprentissage dans la brousse. La brousse m'a appris énormément. Mais j'ai eu aussi des maîtres, parce qu'on doit toujours passer par un maître. Et il faut passer pour toute une corvée, il faut laver les habits du maître, il faut acheter les condiments pour la femme du maître : on est soumis à des épreuves de servitude, de soumission, pour apprendre l'humilité, la discipline, la courtoisie, la patience, l'endurance. Et seulement à ce moment-là le maître te donne les enseignements, parce qu'il sait que tu en feras un bon usage. Si on a souffert pour avoir une chose, on en connaît la valeur, si on gagne une chose avec facilité, on n'y accorde pas une grande importance. Donc la transmission passe toujours par une épreuve, il y a une initiation. Le maître n'a pas de secret à transmettre à un disciple. L'enseignement consiste à amener l'être humain vers le meilleur de lui-même. Il doit l'aider à trouver ce qu'il a en lui sans le savoir.

Je suis arrivé au moment de ma vie où il faut transmettre, parce que quand on reçoit il faut donner. Il ne faut pas oublier que nous sommes passagers. Personne n'est éternel. Quelque soit ton pouvoir, un jour viendra et tu t'en iras. Donc cela te pousse à ne pas mourir avec ce que tu as appris, parce qu'autrement tout ce que tu as appris ne sert à rien. Il faut semer pour que ça repousse. La transmission est une nécessité.

Mais il y a un temps pour transmettre, parce qu'il faut atteindre la maturité. Dans certains villages, quand le maître se promène avec son disciple dans la rue et qu'il rencontre les gens, il présente son disciple disant « Tiens, je vous présente mon maître ». Et ce n'est pas une ruse, mais c'est vrai : Transmettre signifie aider l'autre à arriver à mon niveau, donc il faut que je me ramène à toi, que je m'aligne à toi ; il y a une communion, autrement je mets une grande marche entre nous. Petit à petit. C'est un travail pour le maître, c'est pourquoi on dit que le disciple est le maître, parce qu'il apprend au maître la voie de la transmission. Amadou Hampâté Ba dit que les plus grandes forces de l'être humain sont l'humilité et la patience. Même avec l'élève. Si tu es pressé tu ne peux pas conduire quelqu'un.

## Initiation

J'ai été initié quand j'avais 9 ans. Dans mon camp on était 33 garçons du Mali, de Burkina Faso et de la Côte d'Ivoire ; le plus jeune avait 7 ans, l'ainé en avait 21. Aujourd'hui malheureusement il n'y a pas beaucoup de gens qui font l'initiation. Pour plusieurs raisons. L'initiation a des exigences : dans le camp d'initiation 40, 50 personnes restent trois, ou même, six mois dans une forêt où ils doivent passer des épreuves : l'épreuve du froid, celle du feu, celle de la faim, puis la plus importante : la circoncision sans anesthésie, ni pénicilline. La blessure de la circoncision est soignée avec des herbes mélangées à la poussière selon la médecine traditionnelle. Le bandage est fait par une feuille de manguier entourée avec une ficelle. Il y a des étapes de guérison signalées par le bonnet qu'on porte : selon le bonnet on sait à quelle étape on est. Et quand il y a 50 personnes, si après quatre mois 59 garçons sont guéris, mais il y en encore un qui n'est pas guéri, personne ne peut sortir.

Dans le camp, toutes les lois qu'on a appris à la maison sont à l'envers, par exemple on ne respecte pas l'aîné mais le cadet, et ça c'est vraiment dur à admettre. Dans la famille malinké, il y a le droit d'aînesse et depuis qu'on naît on respecte les gens plus âgés que nous. Dans le camp d'initiation c'est le petit frère qui commande, et il faut que tu l'acceptes et ça te révolte. Mais j'ai compris qu'il faut savoir se taire. Donc le sens est de savoir s'adapter à tout ce qui se passe. Dominer la douleur, dominer son propre cœur. Chaque jour on a des travaux en commun et des marches très longues. On vit en contact direct avec la nature, sans rien prendre, seulement le minimum.

Le camp d'initiation c'est là où on comprend la vie et ses contradictions. Il s'agit d'un apprentissage à l'adaptation, à la discipline et à la solidarité. Il faut passer par la souffrance. On reconnaît ceux qui ont fait le camp d'initiation par leur modestie et leur humilité. Habib [Dembélé] est un initié et cela est évident. Quand il rentre ici, il ne va pas se mettre debout pour me saluer, il se met à genoux, car un initié face à un autre initié plus âgé que lui, il va toujours faire un geste.

Un initié peut tout oublier sauf son copain de case. Tous les initiés, en tant que tels, gardent des secrets qu'ils ne peuvent pas révéler. Le fait de les garder fait partie de l'initiation même. Si on parle, les autres jeunes qui doivent encore faire l'initiation, sauront déjà de quoi il s'agit et donc cela n'a plus de sens. Mais l'Occident croit qu'il est nécessaire de tout dire.

Je ne dirai jamais assez merci à mon père pour m'avoir envoyé au camp. Mais aujourd'hui c'est très rare de trouver des Africains initiés. Mes enfants, par exemple, ne sont pas passés par des camps d'initiation, mais je les ai éduqués en fonction de ce que j'ai reçu. Je leur parle, parce que ce n'est pas avec l'imposition qu'on éduque les gens, c'est avec la maîtrise de soi.

Un jour mon père est allé voir le *Komo*, le plus grand mystique du Mali, qui ne meurt pas. Il a un très grand pouvoir : son cri fait trembler la terre et il peut se déplacer d'un lieu à l'autre sans bouger. Mon père était parti avec ses trois petits frères pour avoir l'initiation mais la route était bloquée par le *Komo* qui criait. Mais mon père



était griot avant d'être *Moqadem* et, ainsi, il avait avec lui le *balafon* qu'il a commencé à jouer ; le *Komo* s'est calmé et lui a permis d'entrer dans la forêt sacrée pour avoir son initiation. Ainsi mon père est entré dans la case sacrée. J'ai eu la chance que mon père m'ait raconté comment s'est passée son initiation avec le grand *Komo*, parce qu'on en parle pas beaucoup. C'est tabou.

## Les guérisseurs

Mon père s'est converti à l'Islam et il a été même nommé *Moqadem* par l'Arabie Saoudite, mais il respectait aussi les animistes qui venaient à la maison. Ma mère pratiquait l'animisme. Et moi aussi. J'ai un sage à Ouahabou qui m'a appris à utiliser les herbes. J'avais des vieux, ou sages, à Ouahabou. J'ai encore un oncle guérisseur qui est maître de cérémonie dans son village. J'ai grandi avec leurs conseils et je continue.

Mon guérisseur consulte les esprits dans son autel souterrain. Il y a des heures particulières de la journée pour y entrer. Mais quand on vient de l'extérieur, même si on y entre, on ne se rend pas compte que quelque chose est en train de se passer. Si on ne connaît pas, on ne peut pas s'apercevoir qu'il y a quelque chose. Et, surtout, si on y entre avec de mauvaises intentions, on ne peut pas franchir la porte.

Une des mes guérisseurs est la *vieille*. La vieille a presque 100 ans et vit dans un trou souterrain, dans un petit village. Elle connaît la magie, elle a la magie en elle, les Européens l'appelleraient « sorcière », mais elle n'est pas sorcière, car elle ne travaille pas avec les mauvais esprits. Personne ne connaît son histoire, parce qu'elle a disparu de son village quand elle était adolescente et elle n'est revenue que beaucoup d'années plus tard. Elle n'a jamais dit où elle était, c'est son mystère. On estime qu'elle a été enlevée par les génies (les *djinns*) qui lui ont expliqué leur savoir. Elle peut lire l'avenir. Elle jette le cola et elle te dit tout. Parfois elle est là, mais on ne la voit pas.

Les *djinns* sont partout, dans la forêt, ils sont avec nous. Il y a les *djinns* de rivière, de montagne, des arbres... Ils sont une sorte d'esprits qui peuvent se révéler à nous, mais cela dépend de beaucoup de conditions. Les *djinns* ne sont pas des morts, ils vivent dans une autre dimension. Chaque homme a son *djinn*, mais tu peux en avoir deux. Ils te suivent partout, mais on peut chasser le *djinn* de la personne. Mais il faut faire attention parce qu'il faut savoir si il s'agit d'un *djinn* protecteur ou d'un *djinn* trop possesseur.

La première fois que j'ai vu Peter c'était à Paris, en 1983, quand il m'a appelé et il m'a fait venir pour un rendez-vous. Je suis arrivé le matin très fatigué par le voyage depuis le Burkina Faso. Je n'avais pas pu dormir. Je ne connaissais personne à Paris, donc je suis arrivé directement de l'aéroport aux Bouffes du Nord, avec ma valise. Peter et Jean-Claude Carrière étaient là, il y avait aussi un acteur allemand, Mathias Habich. Ils m'ont donné un texte et nous avons commencé à le lire. J'étais venu pour rester une semaine mais, après, Peter m'a demandé si je pouvais rester trois jours en plus et j'ai travaillé avec eux à une série d'improvisations. Après je suis rentré en Afrique. Et pendant que j'étais au Burkina, ils m'écrivaient pour m'annoncer l'avancement du travail. Peter, tantôt il était en Inde, tantôt il était à New York. Finalement, un an et quatre mois après, une lettre arrive pour annoncer qu'on commence le travail. Je suis parti à Paris et j'ai trouvé un groupe où il y avait beaucoup d'acteurs, des grands acteurs renommés.

Le travail était très dur. Après les répétitions nous, les comédiens, nous continuions à parler ensemble dans le café jusqu'à 2 heures, 3 heures du matin. Presque tous les acteurs européens étaient soucieux et malheureux parce qu'ils ne trouvaient pas leur personnage. Moi je ne m'inquiétais pas, mais au bout d'un certain temps, j'ai commencé à me poser beaucoup de questions : comment tous ces personnes sont-ils inquiétés ? Comment je peux être l'unique à voir clair ? Peut-être que je me trompe, j'exagère. Finalement je commençais à m'inquiéter et Peter l'a constaté. Il m'a dit « Sotigui tu as des problèmes ». « Oui, j'ai des problèmes : tous les acteurs s'interrogent et s'inquiètent parce qu'ils ne trouvent pas leur personnage. Si j'y pense, je crois que je ne connais pas non plus mon personnage. De plus c'est un langage que je ne connais pas. Qu'est ce que c'est le *personnage* ? S'il faut trouver un personnage, je ne sais pas où le trouver. Je ne sais pas comment trouver un dieu, ou un demi-dieu. » Peter m'a regardé et il m'a demandé « Qu'est ce que tu en penses, toi, de Bhisma ? ». Alors j'ai dit que, pour moi, chaque personne a une partie de dieu en lui. Peter a dit « Faits-ça, alors ». Donc, enfin je n'ai jamais appris à « fabriquer des personnages ».

En Afrique nous ne nous interrogeons pas sur les personnages, bien qu'avec la venue du système théâtral occidental que nous avons hérité de la colonisation, les choses malheureusement sont en train de changer. Mais quand tu es toi, même le personnage est là. C'est « toi » enrichi par le personnage.

En Australie, nous avons présenté le *Mahabharata* dans une carrière. Tout se passait en plain air. Or, c'était la saison des vents. Quand cette saison commence, elle dure plus d'un mois et il y a tellement de vent qu'on organise même des festivals de voiliers. Mais nous ne pouvions pas jouer : c'était impossible à cause du vent et de la poussière ; tous nos accessoires, nos nattes, nos écharpes volaient. Nous avons fait une réunion et Peter a dit « Il n'y a rien à faire. Il ne reste plus que prier ».

Or il se trouve que la mère de Tapa Sudana, un acteur qui jouait avec moi, était une prêtresse d'Indonésie. Je suis allé voir Tapa et je lui ai demandé de dire à sa mère de se joindre à moi dans la pensée (elle était en Indonésie) parce que je vais faire une prière. Le jour après il n'y avait plus de vent.

Mais ce n'est pas vrai que j'ai pratiqué quelque magie, comme certains ont écrit, parce qu'on ne peut rien faire contre la nature. Nous pouvons seulement négocier avec elle. Il faut écouter la nature pour savoir comment entrer en accord avec elle et, de toute manière, il faut toujours être prêt à ses ordres. Donc je n'ai fait rien d'autre que prier et parler avec le vent.

Mais, après le vent, sont arrivées des milliers de fourmis qui ont envahi toutes les tentes construites pour abriter les costumes. Les organisateurs voulaient appeler les pompiers pour les supprimer. Or je comprends que, quand on ne croit pas en dieu vraiment, on ne peut pas reconnaître ses manifestations ; mais je me suis opposé à cette décision, parce que pour moi les fourmis sont sacrées et on ne peut pas les tuer. J'ai demandé à voir Peter, et je lui ai expliqué tout ; il m'a dit : « Sotigui tu vois dans quelle situation on est ? » Alors je lui ai dit : « Et s'il y avait encore le vent, Peter ? Un jour en plus sans répétitions ne changera pas grand chose. » Alors, il me demanda qu'est ce qu'il faut faire. Je lui ai expliqué que, chez nous en Afrique, quand une situation pareille se manifeste, nous offrons aux fourmis du mil pour les honorer et ensuite elles s'en vont satisfaites. En Australie il n'y a pas de mil et, donc, nous avons acheté un sac de blé. Je l'ai répandu dans l'espace pour l'offrir aux fourmis. Le lendemain il n'y avait plus de fourmis, plus de vent, et nous avons joué.

## *La Tempête*

Pour parler de la mise en scène de *La Tempête*, en 1990, il faut d'abord parler de l'approche qu'on a eue du texte, parce que la façon dont Peter Brook nous a fait travailler explique beaucoup des choses. Quand Peter m'a dit que nous allions faire *La Tempête*, il m'a d'abord demandé : « Es-tu que tu connais *La Tempête* ? » J'ai dit : « Oui, je connais *La Tempête*, je sais qu'elle fait partie des œuvres de Shakespeare. Mais je ne l'ai pas lue ». Alors il m'a donné le texte bilingue anglais-français, mais il m'a dit de ne pas le lire, avant qu'il me le dise. Ainsi j'ai gardé le livre et je ne l'ai pas lu. Quelque temps après, Peter m'a convoqué dans son bureau et il m'a demandé si je l'avais lu. Quand je lui ai dit « Non », il m'a expliqué toute l'histoire et, après avoir terminé, il a dit « Maintenant tu peux le lire ». Mais je ne l'ai pas fait, j'ai voulu attendre la sortie de l'adaptation de Jean-Claude [Carrière]. Entretemps j'ai travaillé sur l'histoire donnée par Peter.

Pendant la création de *La Tempête*, mon père m'a toujours accompagné. Lui, il avait été animiste, ensuite il avait renoncé à l'animisme pour entreprendre la voie de l'Islam. Comme Prospero, il a abandonné les pratiques avec les éléments pour vivre autrement.

Les répétitions avec Peter ont duré trois mois. Le dernier mois Peter m'a dit : « Je n'ai plus rien à te donner. Maintenant c'est à toi de me proposer ». Ainsi j'ai commencé à essayer les éléments qui me permettaient une communication avec la nature. Je ne voulais rien d'artificiel. J'ai commencé avec des cristaux, je les ai amenés aux répétitions comme ma magie, mais après je ne les sentais plus et, pour moi, cela devenait artificiel. Ensuite j'ai utilisé des feuilles, en les positionnant comme des cercles magiques, mais après il y a eu quelque chose qui n'allait pas : je sentais la nature, mais pas fortement. Donc j'ai abandonné les feuilles. Puis un jour, en Suisse, le père d'Esther [l'épouse de Kouyaté] m'a amené au lac des Trois Cantons et là j'ai vu des pierres. Je sentais ces pierres. On ne peut pas les ramasser n'importe comment : il faut les *sentir*, parce que tout a une âme, même les pierres. Le prénom de ma grand-mère paternelle est « Bakouru », « mère pierre ». Dans ma tradition on donne encore ce nom, car les pierres sont des natures vivantes et nous avons le respect et la considération pour leur âme. Avec les pierres du lac, j'ai fait un cercle dans mon salon. J'ai senti que c'était juste. Même le bâton de Prospero vient de Suisse, où la nature est très forte.

La nature est vivante, elle parle. Dans la tradition profonde, ma tradition malinké, tout élément de la nature a une âme puissante. J'ai grandi dans une culture où l'homme représente son âme à travers les espèces d'arbre d'abord et d'animal ensuite. Dans ce livre [*Paroles très anciennes*] Sory Camara écrit « N'observe-t-on pas que le Mandeka se représente son âme sous les espèces de l'arbre d'abord, de l'animal ensuite. » On est arbre avant d'être humain. C'est pour cela que nous prenons encore les prénoms des arbres : le deuxième nom de ma dernière fille est Bajala, les *jala* sont les grands arbres qu'on voit en Afrique, *cailcédrat* en français.

Puis l'homme est aussi animal, pierre, rivière, il est dans toutes les formes mobiles et immobiles. Cela signifie que tout est vivant dans ce monde.



Les éléments de la nature, visibles et invisibles font partie de l'univers de Shakespeare. Même le monde invisible est là : Shakespeare parle toujours des esprits, des fées. Mais est-ce que aujourd'hui l'Occident croit au monde invisible ? Est-ce que en Occident d'aujourd'hui les esprits existent ? Mais en Afrique, chez nous, les esprits existent. Quand on célèbre un mariage, on jette la première goutte d'eau par terre pour donner à boire aux esprits qui sont toujours avec nous. Il y a des vies qui sont autour des nous, des vibrations, des éléments naturels et vivants qui nous complètent.

Nous parlons encore avec les morts, nous consultons leurs esprits, leur corps est parti mais leur esprit est là. Il y a des cérémonies pour les interroger. Donc ce n'est pas seulement que nous *croyons*, mais nous *vivons* avec les esprits, malgré cette civilisation moderne que nous avons héritée et qui n'a pas réussi à nous faire perdre.

En Afrique, Brook a su voir ce monde invisible et il l'a mis en scène dans *La Tempête*. Mais à ce propos, je voudrais seulement éclaircir que souvent, en Europe, j'entends parler de la dimension visible et de celle invisible. Certains écrivent ou disent que je fréquente le monde invisible, mais moi je n'habite pas dans deux mondes. Il n'y a pas deux mondes : c'est le même.

Quand on dit « le monde invisible » il ne faut pas aller loin, c'est toujours à notre portée : pensons aux gens qui sont là avec nous et que nous voyons disparaître au fur et à mesure. Pourtant, ils sont toujours là, dans nous-mêmes, dans nos pensées, nos paroles, nos rêves. Nous continuons à communiquer avec eux, même si on ne les voit plus. En Afrique, nous continuons à vénérer tout ce monde vivant qui est autour de nous. Nous croyions à cela et nous vivons avec eux.

Dans *La Tempête*, chaque fois que j'étais dans mon cercle magique et que je prononçais mes invocations sur scène, je disais vraiment des prières à la nature. Je parlais à la terre et au ciel, à la puissance des éléments. On ne peut pas mentir au public, ni à la nature. Surtout, on ne peut pas *jouer* de prier. Moi, de toute manière, je ne peux pas.

Si on me demande s'il est possible d'amener la magie sur scène, je réponds qu'on peut le faire seulement à travers la force de la foi, parce que si on ne croit pas en quelque chose, on ne peut pas la voir, ni l'atteindre.

## *Tierno Bokar*

La première fois que j'ai entendu parler de Tierno Bokar, j'avais six ans. Mon père m'avait raconté certains épisodes liés à la vie de ce sage malien. Mon père suivait, comme Bokar, la confrérie *tidjani* et sa tradition mystique. Ensuite, à Paris, pendant la création du *Mahabharata*, Peter m'a parlé de Tierno Bokar, mais il n'imaginait pas le lien que je pouvais avoir avec lui. Alors j'ai appris qu'il y avait une grande et vieille amitié entre Brook et Amadou Hampâté Bâ, le disciple de Tierno Bokar qui en avait transcrit la vie. Brook le fréquentait avec Jean-Claude Carrière. Carrière a toujours une photo d'Hampâté Bâ dans son porte-monnaie. Brook était très intéressé par les écrits d'Hampâté Bâ et il m'avait dit qu'il voulait monter *L'Etrange destin de Wangrin*. Ce livre d'Amadou, comme celui sur Tierno Bokar, se base aussi sur un fait réel dont je connaissais l'histoire, parce que Wangrin a vraiment existé et il est mort à Bobo Dioulasso, la ville de mon père. Ensuite Peter a changé d'avis et il m'a dit que nous allions faire Tierno Bokar. Marie Héléne [Estienne] m'a porté le livre. Elle l'a donné à toutes les personnes proches de Brook, comme Bruce [Myers], Maurice [Benichou], Yoshi [Oida]. Chacun de nous devait commencer à travailler autour de cela, d'une manière individuelle. Nous en avons parlé et nous avons fait une première lecture. Mais ensuite ils n'ont plus parlé, jusqu'au jour de la dernière de *La Tempête*, le 31 juillet 1991. Peter et moi nous nous sommes rencontrés pour parler du futur et Peter a pris ma main et il m'a dit « Es-tu te rappelles de Tierno Bokar ? Je ne peux pas mourir sans le faire, et nous allons le faire ensemble ».

Finalement, cinq ans après, il me dit que le moment est venu. Nous avons commencé une lecture, avec Yoshi, Bruce, et d'autres acteurs. Mais Peter a trouvé que le livre sur Tierno Bokar ne suffisait pas et qu'il fallait l'adapter avec *Amkoullel* et *Oui mon commandant* et *Petit Bodiel*. Donc cela demandait encore beaucoup de temps. Ensuite en 1999, Peter nous a convoqués à nouveau et il nous a présenté une adaptation de Marie-Héléne [Estienne]. Mais cette fois-là, il y a eu les problèmes de droits avec les héritiers d'Hampâté Bâ : après la mort de la femme d'Amadou, qui était une amie de Brook, l'affaire était dans les mains de ses enfants dont une partie vivait en Côte d'Ivoire, et une partie au Mali. Pour les mettre d'accord il a fallu beaucoup de courage, de volonté, et un vrai désir de le faire. *Tierno Bokar* n'a pas été facile comme démarche. Pendant tous ce temps, Peter a fait beaucoup de voyages, dans tous les pays qui pouvaient être concernés, là où les Soufis se trouvent, même dans les pays arabes. Il est parti sur les traces de Cheick Ahmed Tidjani, le fondateur de la confrérie de la Tidjaniya. Je suis parti avec Peter à Fez, au Maroc, où il y a la tombe de Cheik Tidjiani et sa zaouïa à la médina. Là j'ai prié.

Ensuite, en 2002, nous sommes partis sur les traces de Tierno Bokar, avec Marie-Héléne, Habib [Dembélé] et William Nadylam qui normalement devait jouer Amkoullel. Le voyage a commencé au Mali : à Bamako dans les zaouïas et les confréries, puis Ségou, Djenne, Mopti, Bandiagara. Grâce à Habib qui est un passeport vivant (c'est-à-dire qu'il est la personne la plus populaire du Mali), Peter a pu avoir accès à nombre d'endroits où il n'aura jamais pu aller.



Nous sommes allés sur la tombe de Tierno Bokar et dans la maison où il vivait. Nous sommes entrés dans sa cour et dans la zaouïa où il faisait sa prière. Nous avons rencontré son dernier élève, le seul qui reste. Habib lui a demandé à quel âge il avait connu Tierno Bokar et quand celui-ci a commencé à expliquer qu'il avait été confié à Tierno quand il avait cinq ans et qu'il n'avait jamais connu un autre maître comme Tierno, à ce moment-là Habib a demandé quel âge avait-il quand Tierno est mort. Alors le disciple n'a pas répondu et il ne voulait plus parler. Pour moi, c'était clair : une question c'est bien, mais ensuite une deuxième question c'est l'interrogatoire. Il nous fallait simplement l'écouter. Il ne faut pas risquer de perdre une communication pour poser des questions. La connaissance ce n'est pas l'école.

Ainsi j'ai expliqué au disciple que nous étions des apprentis, que nous étions en train de faire une recherche et que nous avons besoin d'informations, parce que nous ne voulions pas commettre des erreurs présentant une histoire fausse devant tout le monde. Je lui ai dit qu'il y a ce qui est écrit sur le papier et sur les livres, mais il y a aussi les personnes vivantes qui peuvent témoigner de la vie de Tierno et que nous sommes venus pour apprendre. Enfin j'ai expliqué que notre création était une pièce de théâtre et non un film pour le cinéma ; donc le public ne sera pas nombreux et nous n'irons pas dévoiler les secrets. Ainsi le disciple a compris que nous sommes venus avec un bon esprit et il a connu notre intention. Et là il a parlé.

En décembre 2003, nous sommes partis pour un autre voyage d'un mois ; cette fois-ci, c'était Peter, Habib, Marie-Hélène, Philippe [Viallette], Toshi [Tsuchitori] et moi. Nous sommes allés à Bamako, dans la zaouïa des onze grains et dans celle de douze, ensuite à Ségou pour rencontrer des personnes, à San, Djenne, Mopti, Bandiagara. Ensuite nous sommes partis au Burkina Faso où il y a eu un grand mouvement de Tidjaniya. Nous sommes allés à Ouagadougou où il y a des disciples de Cheik Hamallah et, ensuite, à Ouahabou, le village où vit mon vieux, mon sage. C'est à Ouahabou que nous avons trouvé ce bois qui est sur scène [dans le spectacle *Tierno Bokar*], il s'agit de l'escalier d'un grenier. Ensuite nous sommes partis à Bobo Dioulasso, la ville de mon enfance. Et nous sommes retournés au Mali.

Après ce long voyage, nous avons commencé les répétitions, d'abord à Paris, ensuite à Fez, au Maroc, où nous sommes partis avec tout le groupe d'acteurs. Fez est la ville où il y a la tombe de Cheik Tidjiani dans la mosquée. Je suis allé cinq fois prier sur sa tombe. Brook est venu, mais comme il n'est pas musulman, il n'a pas pu entrer dans la mosquée. Il a rencontré le cheik et ils ont parlé longtemps.

*Tierno Bokar* est un spectacle qui porte sur la complexité de l'être humain. D'ailleurs cela correspond à la démarche de Peter : dans le *Mahabharata* on s'interroge sur ce qui amène l'homme au conflit en le conduisant jusqu'à la destruction. *La Tempête*, bien évidemment, révèle la même complexité. Prospéro il a étudié jusqu'à oublier ses responsabilités d'être humain. Il est à la recherche de la connaissance, mais il y a aussi de la folie en lui. Peter est un curieux, et sa curiosité interroge les questionnements de l'être humain.

*Tierno Bokar* est certainement une pièce à plusieurs lectures : il y a une dimension orientée à tenter de faire méconnaître un peu moins l'Afrique et, donc, c'est un spectacle pour ceux qui ne voient dans l'Afrique que le



folklore, les danses, les chants et qui disent « Ventre plein, nègre content ». L'humanité de Tierno Bokar montre même aux plus incrédules qu'en Afrique il y a d'autres choses que le tam-tam. Cette pièce révèle la richesse culturelle et humaine de l'Afrique et montre que l'Occident a perdu beaucoup de ses racines. Or quand un arbre est privé de ses racines, il n'est qu'un arbre sec. L'Afrique a encore de la sève, les gens encore se parlent, se touchent, se regardent dans les yeux.

Ensuite, il y a une deuxième dimension de ce spectacle qui souligne qu'aujourd'hui nous vivons dans un monde qui est comme un marmite posée sur le feu. Il n'y a plus d'écoute, d'acceptation, donc plus de pardon. L'être humain aujourd'hui est trop faible pour pouvoir accepter. L'acceptation est la chose la plus difficile, comme nous l'enseigne le drame d'Œdipe. Mais dans ce monde qui brûle, il y a eu des gens, comme Tierno Bokar, qui portent une parole universelle sur la paix et la tolérance. Voici la deuxième dimension de Tierno Bokar qui porte sur un thème qui ne concerne pas seulement l'Afrique, mais le monde entier. Il nous faut un peu de réflexion et de sagesse. La paix et l'intelligence sont en contre-courant.

Les conflits ont pour origine la folie des individus, par notre faiblesse, par notre ambition, mais surtout par la peur de rencontrer l'autre. Parce que on ne veut pas admettre que l'autre existe et il a son pouvoir, on ne veut pas reconnaître sa dignité. Les pièces de Brook portent sur ce thème : *Le Mahabharata* parle d'une grande guerre qui part du conflit entre deux cousins. *Tierno Bokar* raconte un conflit entre des individus et qui se répercute partout. Cette guerre est présente même dans la Bible. Il s'agit du même sujet. Le monde est un, le monde n'est pas deux. La scission du groupe des douze graines, commence le jour où cheik Ahmed Tidjiani arrive en retard pour la prière. Les élèves sont en train de terminer la onzième oraison, mais ils le voient venir donc ils continuent une douzième fois encore, pour avoir sa bénédiction. Après le cheik demande à son disciple qui conduisait la prière : « Pourquoi tu as fait la prière douze fois ? ». Il a répondu « Pour pouvoir avoir tes bénédictions ». « Alors maintenant nous allons garder la prière à douze ». Or, pourquoi cheik est venu en retard ? Tous ça concerne la vie et le destin.

Dans le spectacle, à un certain moment, on se demande « Dieu aime aussi les infidèles ? ». Mon père qui était *Moqadem* m'a toujours dit : « Tous ceux qui ont un dieu, n'importe quel dieu, mangent dans le même plat que moi ».

## *Œdipe*

Avant de monter *Œdipe*, en 2003, j'ai voulu partir en Grèce pour me rendre sur les lieux historiques cités dans la pièce. J'ai voulu les sentir et ne pas rester sur des informations écrites, puisque si ma tête est vide mon âme est sensible. J'ai commencé par les villes sacrées, Corinthe, ensuite nous sommes partis à Delphes où l'oracle a révélé qu'Œdipe tuerait son père et se lierait à sa mère. Ensuite, je suis allé à Mycènes, Olympia, Thèbes. Partout j'ai pris de photos de la terre et des temples qui restent. On a traversé le mont Cithéron et la forêt où il a été abandonné. A Olympie, j'ai marché longtemps et je suis arrivé à un endroit, une petite élévation, où je sentais que je ne pouvais plus continuer ; j'ai senti une sensation très forte donc, j'ai appelé mes amis et j'ai demandé s'ils savent ce qu'était ce lieu. Alors ils m'ont dit que c'était le temple d'Apollon : j'étais en train de marcher sur le temple d'Apollon. C'est là que j'ai remarqué la force et l'énorme puissance de cette terre. En Grèce, j'ai senti la même force que je ressens quand je suis en Afrique. Ma terre me donne l'énergie et quand j'y arrive je me sens bien. Quand je suis malade et que je pars en Afrique, immédiatement mon corps acquiert la force nécessaire. Je suis paysan, j'ai un rapport très proche avec la terre, je suis chasseur, j'ai une relation sincère avec la nature. Et quand je suis en Afrique, je sens la nature sur mon corps. Avant qu'il pleuve, je sens mon corps mouillé. Depuis toujours. Mais cela ne m'est jamais arrivé en dehors de l'Afrique, ni en France, ni ailleurs. Un matin, en Grèce, j'ai senti mon corps mouillé et le soir il a plu. Cela m'a confirmé que la Grèce est très proche de l'Afrique. Comme le disait Pasolini.

J'ai découvert dans les tragédies des signes de cette profonde filiation. Dans les *Euménides* il y a un passage où la mère montre son sein nu devant le fils pour le prier d'arrêter la bataille. Or cela en Afrique se fait même aujourd'hui. Quand la mère montre son sein au fils, c'est sacré. Le fils ne peut rien lui refuser. Les tragédies grecques portent les traces d'une tradition profonde que nous avons encore en Afrique. Les mythes chez nous font partie de notre quotidien, sont au centre de notre vie et tout Africain qui est encore digne de cette appellation ne peut pas être loin du mythe.

## L'Afrique du Sud

L'Afrique du Sud est complètement différente de l'Afrique de l'Ouest, pour différentes raisons. Tout d'abord, ils n'ont pas eu les mêmes colonisateurs et nous ne pouvons pas nier que chaque pays colonisé a ressenti l'influence des pays colonisateurs, déjà par la langue (français ou anglais) qui n'est rien d'autre qu'une culture, mais aussi par la mentalité différente des Français et des Anglais.

Les trois quarts de l'Afrique de l'Ouest ont été colonisés par la France, sauf certains pays anglophones comme le Nigeria et le Ghana. Alors que, en Afrique du Sud, la colonisation a été plutôt de l'esclavage, car il n'y avait pas la liberté. A Johannesburg, au Market Theater, il y a encore les toilettes où est marqué : Toilettes pour les Noirs, Toilettes pour les Blancs.

En Afrique du Sud, les Noirs n'ont pas eu la possibilité de se former et de devenir des élites. Il y avait certainement de grands intellectuels, mais tous les accès à la connaissance étaient fermés pour les Noirs. Ceux qui ont eu la chance de faire des études sont devenus tous des clairvoyants qui ont engagé une lutte pour la liberté à travers les arts et leur culture. Les Sud-africains ont une force et une combativité qui leur a permis de survivre. Pensons à la lutte politique de Nelson Mandela qui, avant que l'opinion internationale prenne conscience, s'est engagé pour amener le pays à la reconnaissance des Noirs.

Mais, à cause de l'apartheid et de cet esclavage, les Sud-Africains ont perdu quelque chose qui est l'âme africaine. Ils sont déracinés. La situation politique et la condition sociale ont déformé ce peuple. La souffrance les a conduits à une certaine agressivité. Il y a tellement de criminalité, de violence ... pire qu'au Nigeria.

Quand j'y suis allé, en 1999, avec le théâtre de Peter pour *L'homme qui*, j'étais très triste... La misère est partout, malgré les énormes richesses naturelles de mines et de diamants. Les Sud-Africains veulent travailler mais il n'y a pas de travail. Les femmes travaillent beaucoup plus que les hommes, elles font les domestiques ou travaillent comme femmes de ménage dans les grands hôtels qui appartiennent tous aux Blancs. En regardant les Sud-Africains, j'ai vu qu'ils sont plus souffrants que les Sahéliens qui n'ont absolument rien. Mais à la différence des Sud-Africains, les Sahéliens ont eu leur indépendance et leur reconnaissance dans les années 60. Et cela change l'esprit.

Nous avons logé dans un grand hôtel, dans des conditions de surveillance totale. Les hôtels et même les maisons sont entourés par des systèmes de surveillance. C'est horrible. J'ai voulu aller manger à Soweto. Là, j'ai été très bien reçu, en tant qu'Africain. Aucune hostilité ou fermeture. Mais pendant que je me promenais, je pensais que dans ce quartier il n'y a pas une vie. Les gens sont assis devant leurs portes, ils attendent. J'ai trouvé beaucoup de tristesse.

Il y a une sorte de musée de fortune avec des vieux journaux collés sur les murs qui racontent les luttes contre l'apartheid. Ensuite j'ai vu l'école où il y a eu la révolte de Soweto qui a fait tant de morts. Mais tout est abandonné, triste et sans mémoire. J'y suis retourné une deuxième fois parce que je me suis dit que, peut-être, la première fois j'étais parti dans un mauvais jour et que je ne pouvais pas juger par une seule journée passée là-bas.



Mais quand je suis retourné j'ai eu la même sensation. J'ai mangé dans un restaurant, l'unique restaurant de Soweto d'ailleurs. Il n'y avait pas de Blancs, ni de Métisses qui, d'ailleurs, ne sont pas aimés du tout et leur condition me paraissait encore plus grave que celle des Noirs.

Un jour, je suis allé voir un spectacle de danses traditionnelles. J'étais le premier à entrer dans le théâtre, je me suis assis et ensuite petit à petit les gens sont arrivés. Au bout d'un certain temps, je vois que là où j'étais, ils s'étaient assis que des Noirs et quelques rangs derrière nous, il y avait tous les Blancs. Séparés. Spontanément séparés. L'apartheid était fini, mais il avait laissé des fantômes vivants.

Nous avons joué *L'homme qui* à Johannesburg. Il y avait un bon public, mais il y avait assez peu de Noirs. D'ailleurs, ils n'ont même pas d'argent pour aller à théâtre. Pour changer réellement les choses, il leur faudra des années.

Nous avons beaucoup de contacts. Peter a des amis là-bas. J'ai rencontré Mothobi Mutloatshe celui qui a adapté *Le Costume*, ou mieux *The Suit*. Nous avons déjeuné ensemble, avec Peter. Peter travaillait à l'idée d'une trilogie composée par *The Island*, *Sizwe Banzi est mort* et *Le Costume*. Il voulait organiser cette trilogie pour proposer en France l'Afrique du Sud et son théâtre qui n'est pas connu hors des pays anglophones. *Sizwe Banzi est mort* devait se faire depuis 1999, mais il a été repoussé à cause des problèmes de distribution. Peter n'était pas satisfait du résultat obtenu. Il est passé par plusieurs acteurs. Moi je ne pouvais pas le faire, parce que c'est une pièce très énergique qui doit être jouée par un acteur jeune.

Grâce aux contacts que Peter avait à Johannesburg, j'ai rencontré les artistes et les acteurs du *Market Theater* et j'ai donné un stage au théâtre. C'était mon bonheur de pouvoir rencontrer tous ces acteurs noirs qui venaient de différents quartiers. Ils étaient magnifiques, c'est pour cela que je dis que les Sud-Africains ont cette force et cette énergie.

J'ai commencé à prendre contact avec ce pays. Pour moi, cela a été une entrée progressive qui a commencé avec ce voyage et a continué avec la mise en scène de *Le Costume*. Ensuite j'ai monté le *Lien de Sang* de Fugard. Et maintenant, je suis en train de monter *Le Costume* en Grèce avec des acteurs grecs, avec la bénédiction de Peter. En effet, j'avais reçu une proposition de monter *Antigone* et *Œdipe* dans un théâtre à Athènes, avec des acteurs grecs. Mais ensuite j'ai réfléchi. Je me suis demandé qu'est-ce que j'aurais pu amener avec une tragédie grecque montée en Grèce ? Cela n'avait pas de sens. En Grèce il y a tant de metteurs en scène préparés et je ne crois pas que ma création aurait pu apporter quelque chose. Je suis toujours pour les croisements de culture et j'ai donc pensé de proposer quelque chose qu'ils ne connaissaient pas encore. Je crois que tout refus et tout rejet de l'autre est lié à une véritable méconnaissance de l'autre. Le racisme est une méconnaissance. Tandis que l'ouverture vers l'inconnu peut nous amener vers quelque chose de plus fort. Il était nécessaire de proposer un nouveau fruit : *Le Costume*.