

# INTRODUCTION

Marianne Drugeon et Florence March

## « Au commencement <sup>1</sup> »

### « Là où le théâtre me porte <sup>2</sup> »

La traduction de *The Chibok Girls: Our Story* de Wolé Oguntokun proposée dans cette édition bilingue est issue d'une rencontre entre la Maison Antoine Vitez – Centre international de la traduction théâtrale, un texte et un auteur. Fondée en 1991 par, entre autres, Jean-Michel Déprats <sup>3</sup>, universitaire spécialisé en études shakespeariennes et traducteur, et Jacques Nichet, directeur du Centre dramatique national des Treize Vents à Montpellier, la Maison Antoine Vitez constitue un véritable observatoire du théâtre contemporain dans le monde. Elle doit son nom à un grand metteur en scène, traducteur du russe, du grec ancien et moderne, convaincu que « [t]ous les textes de l'humanité constituent un seul grand même texte écrit dans des langues infiniment différentes, et [que] tout nous appartient, et [qu'] il faut tout traduire », dans la lignée de l'utopie littéraire borgésienne d'une bibliothèque universelle, totale, infinie et cyclique <sup>4</sup>. Sélectionnée dans le cadre du projet Africa 2020 parmi les pièces d'auteurs africains écrites en langue anglaise qui sont parvenues au comité littéraire anglophone – l'un des vingt-cinq comités de traductrices et traducteurs de la

---

<sup>1</sup> Il s'agit du titre donné par Wolé Oguntokun à la scène 1 de l'acte 1 des *Filles de Chibok*.

<sup>2</sup> « Let theatre take you where it will » : telle est la devise mise en exergue des courriels de Wolé Oguntokun.

<sup>3</sup> Jean-Michel Déprats a notamment dirigé l'édition bilingue des œuvres complètes de William Shakespeare dans la collection « Pléiade » chez Gallimard (2002-2021).

<sup>4</sup> Jorge Luis Borges, « La Biblioteca de Babel » (1941), *Ficciones*, Editorial Sur, 1944.

## INTRODUCTION

Maison Antoine Vitez – celle du dramaturge nigérian a été mise en scène plusieurs fois et publiée en anglais mais encore jamais traduite dans aucune autre langue. Le comité unanime a décidé de soutenir ce texte, dont la visée politique est servie par une écriture singulière, poétique et efficace sur le plan dramatique, de le traduire en français pour qu’il soit publié, lu et mis en scène, et d’en assurer ainsi la circulation et la diffusion auprès du public et des artistes francophones <sup>5</sup>.

L’écriture des *Filles de Chibok : notre histoire* renouvelle le théâtre documentaire, dont le texte constitue d’une certaine manière à lui tout seul une sous-catégorie générique. Expérience formelle audacieuse, la pièce est dictée par l’urgence de parler autrement de l’enlèvement des 276 lycéennes de Chibok par le groupe terroriste Boko Haram en 2014 : « Je voulais, il fallait que j’écrive *Les Filles de Chibok* », nous confie l’auteur en entretien <sup>6</sup>. Ancrée dans un fait d’actualité qui ne sert pas seulement de prétexte au texte mais devient matière éminemment dramatique et poétique, l’écriture de Wolé Oguntokun fait œuvre au-delà du topique. Le défi à relever était de taille pour nous, les traductrices, qui avons opté pour un travail en binôme, en collaboration avec Béla Czuppon, metteur en scène et comédien, spécialisé dans l’exercice particulier de la lecture à voix haute, attentif à la lettre des textes tout autant qu’à leur esprit.

La traduction collective se pratique très régulièrement au sein des comités de la Maison Antoine Vitez. Original, le principe fait sens dès lors qu’il s’agit de traduire du théâtre ou pour le théâtre, celui-ci se définissant comme un art collectif, qui s’adresse à la communauté d’un public. Nous avons ainsi participé à la traduction, à quatorze mains, de *Seule. Paroles de soldates en Iraq*, pièce de théâtre documentaire de Helen Benedict <sup>7</sup>, avant de traduire en binôme *Au cœur du problème* de Tom Stoppard, avec la collaboration de Béla Czuppon <sup>8</sup>. C’est ce dispositif tripartite que nous avons réitéré pour traduire *Les Filles de Chibok*. Il

---

<sup>5</sup> La traduction de la pièce de Wolé Oguntokun a bénéficié d’une bourse de la Maison Antoine Vitez en 2021.

<sup>6</sup> Wolé Oguntokun s’est entretenu en visioconférence avec Marianne Dugeon et Florence March le 26 octobre 2023. Les citations de ses paroles sont issues de cette conversation.

<sup>7</sup> *The Lonely Soldier Monologues* (2009) de Helen Benedict, traduite de l’anglais (États-Unis) par Marianne Dugeon, Dominique Hollier, Gisèle Joly, Aurore Kahan, Sophie Magnaud, Florence March et Kelly Rivière. Le texte français, qui date de 2016, est accessible gratuitement via la bibliothèque en ligne sur le site de la Maison Antoine Vitez.

<sup>8</sup> Tom Stoppard, *The Hard Problem / Au cœur du problème*, traduction de Florence March et Marianne Dugeon, avec la collaboration de Béla Czuppon, Toulouse, Presses Universitaires du Midi, 2017.

## INTRODUCTION

s'agissait de mettre le texte français à l'épreuve du gueuloir pour s'assurer de son oralité et de son accessibilité immédiate, en vue d'une mise en voix et en jeu pour un public de théâtre. Cette méthode de travail nous a permis, par exemple, d'envisager les enjeux de la ponctuation, particulièrement complexes dans la pièce d'Oguntokun, non seulement au niveau grammatical, mais aussi sur le plan du jeu. La virgule, en particulier, peut soit faire fonction d'appui, soit produire un effet de relance. Nous avons inlassablement interrogé les possibles du texte, à la recherche d'un rythme qui rende justice à l'écriture du dramaturge.

Notre dialogue avec l'auteur a pris plusieurs formes, par courriel ou visioconférence. La devise en exergue de ses messages, « Là où le théâtre me porte », nous a semblée emblématique de son parcours de vie et de dramaturge, comme de ce projet de traduction.

Passionné de littérature, Oguntokun rencontre le théâtre avec Shakespeare, corpus incontournable des programmes scolaires où il voisine avec des œuvres de fiction africaine<sup>9</sup>. Avec le recul, interrogé sur son positionnement politique vis-à-vis de cet état de fait, Oguntokun répond ne pas avoir vécu sa rencontre avec Shakespeare comme une contrainte mais une fenêtre ouverte sur la littérature dramatique et le théâtre. L'auteur envisage Shakespeare, dont l'intensité de la langue le fascine, comme un matériau dramatique et scénique qu'il adapte, réécrit et africanise, parfois à rebours du texte source. Shakespeare est un fil rouge qu'il dévide tout au long de sa carrière de dramaturge : il écrit *The Sound and the Fury* (2006), satire politique dont le titre est tiré d'une citation de *Macbeth*<sup>10</sup>, adapte *Le Conte d'hiver* en yoruba pour le festival Globe to Globe à Londres en 2012, revisite *Macbeth* en 2013, dont il situe l'action au lendemain de la guerre civile qui sévit au Nigeria de 1967 à 1970. L'intertextualité shakespearienne se tisse jusque dans l'écriture des *Filles de Chibok*, même si Oguntokun affirme ne pas l'avoir fait consciemment. Le monologue « Celles qui sont prises » détourne ainsi une réplique de Prospéro dans *La Tempête* : « Voici l'étoffe / Dont nos cauchemars sont faits. » En convoquant *La Tempête*, Oguntokun réaffirme le chaos qui *informe* la pièce à tous les niveaux, dans le fond comme dans la forme,

---

<sup>9</sup> Oguntokun mentionne, entre autres, *The Beautiful Ones Are Not Yet Born* (1968), premier roman de l'écrivain ghanéen Ayi Kwei Armah.

<sup>10</sup> C'est en référence à cette constante shakespearienne dans la carrière d'Oguntokun, à son intérêt réitéré pour *Macbeth* et à cette citation qu'il met en exergue pour nommer son propre texte, que dans le monologue final des *Filles de Chibok* nous avons traduit « We were woken by loud commotion from outside » par « Le bruit et la fureur dehors nous ont réveillés ».

## INTRODUCTION

dit l'impossibilité de toute résolution du texte dramatique et l'impasse politique et sociale du pays.

Si le théâtre a conduit Oguntokun dans les pas de Shakespeare, la devise dont il signe ses courriels n'est-elle pas une invitation à reconnaître le potentiel transformationnel de cet art vivant ? De renommée internationale, le dramaturge, metteur en scène et réalisateur s'est fait une place dans le paysage théâtral de son pays en 1998 avec la création de *Who's Afraid of Wole Soyinka?*, farce satirique qui tourne en dérision la junte militaire au pouvoir. Dès lors considéré comme auteur engagé, il met en scène des pièces écrites par lui-même et d'autres dramaturges (Wolé Soyinka, Femi Osofisan, Ola Rotimi, Athol Fugard, Ntozake Shange ou encore Aimé Césaire) au Muson Centre à Lagos. Il fait aussi découvrir le théâtre de son pays au Royaume-Uni en étant le premier à mettre en scène des pièces nigérianes au Théâtre du Globe à Londres et dans le Fringe du Festival d'Édimbourg. En 2016 il fonde puis dirige le Theatre Republic à Lagos, lequel devient une plaque tournante des arts du spectacle au Nigeria. Il est également le directeur artistique de Renegade Theatre, une des troupes les plus importantes du pays. Pour Oguntokun, qui ne croit pas à l'art pour l'art, littérature et politique sont étroitement liées<sup>11</sup>. Comme dans *Les Filles de Chibok*, œuvre de « faction » en ce sens que la fiction provient de faits<sup>12</sup>, l'auteur nigérian défend l'idée que tout geste d'écriture prend forcément en charge la réalité dans laquelle il se produit.

« Là où le théâtre me porte », maxime qui ponctue chacun des messages d'Oguntokun, ne laisse pas d'évoquer ironiquement l'exil forcé qui l'a mené au Canada, suite aux menaces de mort prononcées contre lui après sa mise en scène des *Filles de Chibok* à Lagos. Vecteur d'émancipation, de résistance, le théâtre conduit parfois à emprunter des sentiers radicaux, extrêmes. Le dramaturge constate :

---

<sup>11</sup> Entretien de Marianne Drugeon et Florence March avec Wolé Oguntokun en visioconférence le 26 octobre 2023.

<sup>12</sup> Le terme anglais « faction », qui fusionne « fact » et « fiction », apparaît pour la première fois en lien avec la littérature sous la plume de Lewis Nichols dans *The New York Times Book Review*, le 2 avril 1961.

## INTRODUCTION

Le théâtre a toujours été ma boussole. C'est peine perdue que d'essayer de lutter contre le théâtre. Il m'a entraîné dans bien des situations, dans bien des endroits. Il faut suivre l'appel du théâtre. J'ai toujours suivi l'appel du théâtre <sup>13</sup>.

Ce chemin, que suivent « les écrivains affamés » de littérature, Oguntokun l'appelle, pour difficile qu'il soit, sa « voie suprême » <sup>14</sup>. Elle évoque, en creux, « la route affamée » du monologue « Hajara », route maudite où se croisent les destins des victimes, des terroristes de Boko Haram et de l'auteur.

« Là où le théâtre me porte » résonne enfin comme un hommage à l'imagination, territoire intime inviolable, dont nul ne peut être forcé à s'exiler. Oguntokun nous confie : « Je n'avais pas de feuille de route pour écrire la pièce. Et elle m'a emmené en tellement d'endroits... » <sup>15</sup>

### Texte et contextes

« *Les enlèvements ont commencé bien avant Chibok* » <sup>16</sup>

Dans le monologue « Ode à un soldat », Wolé Oguntokun brosse un tableau de la géographie de son pays. Il commence par Lagos, ville lagunaire de plus de 15 millions d'habitants qui abrite le Muson Centre où la pièce est créée. Lagos n'est plus la capitale du Nigeria depuis 1991 mais reste la ville la plus grande. Située dans le sud-ouest du pays, à majorité chrétienne, elle en constitue le principal centre industriel et commercial. À l'opposé, Chibok, « zone du gouvernement local » de l'État de Borno, se situe au nord-est. Une légende rapportée par la journaliste américaine Christina Lamb veut que le nom de la province vienne d'une onomatopée, évoquant le bruit des pieds aspirés par un sol

---

<sup>13</sup> Entretien de Marianne Drugeon et Florence March avec Wolé Oguntokun en visioconférence le 26 octobre 2023.

<sup>14</sup> « Writers go hungry » ; « my super path ». Entretien de Marianne Drugeon et Florence March avec Wolé Oguntokun en visioconférence le 26 octobre 2023.

<sup>15</sup> Entretien de Marianne Drugeon et Florence March avec Wolé Oguntokun en visioconférence le 26 octobre 2023.

<sup>16</sup> Cette citation est tirée du monologue « Ode à un soldat », *Les Filles de Chibok : notre histoire*.

## INTRODUCTION

marécageux<sup>17</sup>. L'image marque à la fois parce qu'elle évoque le danger que représente la géographie particulière de ce territoire pour le peuple qui l'habite, mais aussi parce qu'elle fait écho à la langue rythmée et sonore d'Oguntokun.

Officiellement la première puissance économique d'Afrique, exportatrice de gaz et de pétrole, le Nigeria est gangréné par la corruption. Au nord se concentre la population la plus pauvre, à majorité musulmane, et l'État de Borno est le plus pauvre de tous, les trois quarts de sa population vivant sous le seuil de pauvreté. Ces inégalités flagrantes et l'indigence dans laquelle vivent les musulmans ont permis au Groupe sunnite Boko Haram, formé en 2002 à Maiduguri par le prédicateur Mohamed Yusuf, de se développer et de faire régner la terreur, non seulement dans le nord du Nigeria mais aussi au nord du Cameroun, au Niger, au Tchad et au Mali voisins. La forêt de Sambisa qui « [f]ait 60 000 kilomètres carrés. Plus de seize fois la ville de Lagos<sup>18</sup> » s'avère une cachette parfaite pour les insurgés, leur permettant de se réorganiser après des combats contre l'armée nigérienne et de fomenter attentats et enlèvements dans les villes et les villages. Christina Lamb fait le bilan de ces exactions :

Entre 2009 et 2016, Boko Haram a tué plus de 15 000 personnes, rasé des villages et jeté sur les routes plus de deux millions de gens. D'après l'Unicef, ils ont arraché de leurs écoles plus d'un million d'enfants, réduit les établissements en cendres, assassiné des centaines d'enseignants et enlevé des milliers de garçons et de filles qui leur faisaient à manger, servaient de guetteurs ou d'esclaves sexuels<sup>19</sup>.

L'école, lieu de l'enseignement à l'occidentale, est en effet une cible privilégiée du groupe terroriste dont le nom même dit l'idéologie puisqu'il peut se traduire par « l'éducation occidentale est un péché<sup>20</sup> ». Ainsi, peu de temps avant l'enlèvement à Chibok, en février 2014, cinquante-neuf garçons de huit à dix-sept ans sont assassinés dans leur école à Buni Yadi dans l'État de Yobe, tandis que les filles sont épargnées. Après ce massacre, l'État de Borno décide de fermer les établissements scolaires, mais le lycée de Chibok, bien que lui aussi

---

<sup>17</sup> Christina Lamb, *Nos corps, leur champ de bataille : ce que la guerre fait aux femmes*, trad. Fabienne Gondrand, Paris, Harper Collins, 2021, p. 67.

<sup>18</sup> Citation tirée du monologue « Ode à un soldat ».

<sup>19</sup> Christina Lamb, *Nos corps, leur champ de bataille : ce que la guerre fait aux femmes*, Paris, Harper Collins, 2021, p. 83.

<sup>20</sup> Dans le monologue « La Route de Chibok », les propos d'un prédicateur fondamentaliste font écho à la désignation du groupe terroriste : « L'éducation occidentale c'est le mal. »

## INTRODUCTION

fermé, accueille exceptionnellement les jeunes filles venues passer un des examens finaux de l'équivalent du baccalauréat. Au Nigeria, seules 4 % des lycéennes terminent leurs études secondaires. On peut comprendre que les enseignants, les directeurs des écoles et les parents les poussent, malgré le danger, à continuer d'étudier, mais on saisit aussi toute l'ironie tragique de la situation lorsque, dans la nuit du 14 au 15 avril 2014, les terroristes de Boko Haram forcent les portes du dortoir laissées sans surveillance, et découvrent avec stupeur qu'il n'y a pas de garçons dans l'établissement. Cette nuit-là, les 276 jeunes élèves présentes, pour la plupart chrétiennes, sont kidnappées et emmenées en captivité dans la forêt de Sambisa. Pour une partie de la population, elles méritent cette punition car elles ont cherché à apprendre un métier pour échapper à leur rôle d'épouse et de mère au foyer. Dès la première nuit, 57 d'entre elles parviennent à s'échapper, mais les 219 autres restent captives.

Monnaie courante depuis plusieurs années, ces enlèvements banalisés ne provoquent aucune réaction du président du Nigeria, Jonathan Goodluck, qui s'enferme dans sa résidence privée.

De monologue en monologue revient une question lancinante : « comment » cela a-t-il pu se passer ? La population nigériane accuse le gouvernement de passivité. Souvent les opérations ponctuelles de libération sont le fruit d'initiatives personnelles de soldats, non cautionnées par les autorités, ou de milices qui s'organisent spontanément. C'est ce que racontent « Ode à un soldat » et « Le Chant du justicier ».

Pourtant, à la différence d'autres massacres et enlèvements de masse, l'enlèvement des filles de Chibok a eu un retentissement dans l'actualité internationale. Presque par hasard, et par la force d'un slogan fédérateur, le *hashtag* « BringBackOurGirls » est repris plus d'un million de fois en trois semaines seulement, les réseaux sociaux jouant le rôle de caisse de résonance. Le président nigérian finit par proposer un échange de prisonniers de Bokom Haram contre la libération des lycéennes, puis se ravise, sous la pression des ministres des Affaires étrangères français, américain et britannique : on ne négocie pas avec les terroristes. Malgré la pression de la population, malgré Twitter et la visibilité que ce réseau donne à la tragédie, aucune opération d'envergure n'est lancée et les victimes sont laissées à elles-mêmes.

Au fil des mois et des années, quelques-unes s'échappent au compte-goutte, mais aujourd'hui encore, d'après Amnesty International, près de cent d'entre elles sont aux mains des Jihadistes. Certaines sont mortes, d'autres, mariées de force à des insurgés et portant leurs enfants, restent auprès de leurs geôliers,

## INTRODUCTION

victimes du syndrome de Stockholm. Le sort de celles qui reviennent n'est pas toujours plus enviable : les « femmes de Sambisa », ou « femme[s] de Boko Haram » sont ostracisées, rejetées par les membres de leur communauté qui croient qu'elles ont été ensorcelées<sup>21</sup>. Les « stigmates » des événements d'avril 2014 seront portés par ces jeunes filles et leurs enfants pendant plusieurs générations.

### *Histoire d'une création*

C'est aux États-Unis que Wolé Oguntokun envisage pour la première fois d'écrire une pièce sur l'enlèvement des filles de Chibok et sur la violence que fait régner Boko Haram dans son pays.

Lors d'une intervention à l'Université de New York, on lui demande pourquoi il n'écrit pas sur les terroristes. En entretien<sup>22</sup>, l'auteur raconte sa première réaction : « C'est facile pour vous, confortablement installés à New York, en sécurité. Personne ne viendra vous demander des comptes ». Mais l'idée fait son chemin. L'auteur contacte, par l'intermédiaire d'une amie qui travaille dans une organisation internationale installée dans le nord du Nigeria, certaines des jeunes filles rescapées. Il rencontre trois d'entre elles et conduit plusieurs entretiens. Il parle aussi à des journalistes, à des médecins qui travaillent dans les camps de réfugiés. Il lit les témoignages des victimes rescapées, des chefs de village impuissants, mais aussi des enfants soldats, élevés dans la violence, sous l'emprise de l'alcool et de la drogue qui leur permettent de tuer, de violer, d'incendier sans discernement, et des fillettes utilisées comme bombes humaines sur les marchés, qui parfois, par miracle, ne se font pas exploser mais doivent apprendre à se reconstruire.

---

<sup>21</sup> Dr Yagan Bakar, elle-même rescapée d'une attaque de Boko Haram, désormais professeur à l'université de Maiduguri, est l'auteur d'un rapport sur la stigmatisation de ces femmes, voir Christina Lamb, *Nos corps, leur champ de bataille : ce que la guerre fait aux femmes*, Paris, Harper Collins, 2021, p. 92. L'expression « femmes de Sambisa » est citée par Christina Lamb, *Nos corps, leur champ de bataille : ce que la guerre fait aux femmes*, Paris, Harper Collins, 2021, p. 90, et « femme de Boko Haram » est répété comme un leitmotiv dans le monologue « Stigmates ».

<sup>22</sup> Entretien de Marianne Drugeon et Florence March avec Wolé Oguntokun en visioconférence le 26 octobre 2023.



## INTRODUCTION

Oguntokun insiste : « Je n'ai rien inventé<sup>23</sup>. » Des articles publiés tous les jours racontent l'horreur et le sentiment d'impuissance. Dès 2015 on sait, sur le terrain, que personne ne retrouvera ces jeunes filles parce qu'elles ont été dispersées, vendues dans les pays frontaliers, mariées à des combattants du Jihad, qu'elles sont mortes ou ont été converties et ne reviendront pas. On sait aussi que des enfants réfugiés dans les camps du gouvernement disparaissent discrètement, achetés et transportés dans des pays voisins. Peut-être sont-ils adoptés, peut-être sont-ils victimes du trafic d'organes. Le dramaturge, comme les journalistes nigériens, préfère laisser planer le doute<sup>24</sup>.

*Les Filles de Chibok* est le fruit de ces recherches documentaires : les dates, les données chiffrées, les noms propres de lieux et de personnalités témoignent d'une précision et d'un soin apportés aux détails qui font de ce théâtre documentaire<sup>25</sup> un geste engagé, un véritable témoignage. Mais le texte est aussi très personnel : bien que Wolé Oguntokun possède sa propre compagnie, Renegade Theatre, il ne propose pas cette fois une écriture de plateau. Il écrit, seul, puis met en scène.

La création a lieu le 18 décembre 2015, au Muson Centre à Lagos, grâce au soutien et à la protection de la Délégation de l'Union européenne au Nigeria et de la Communauté économique des États d'Afrique de l'Ouest. Cinq comédiens partagent alors la scène avec les trois jeunes filles rescapées de l'enlèvement que Wolé Oguntokun a rencontrées et a invitées aux répétitions. Elles portent des masques vénitiens pour ne pas être reconnues, figurent dans le premier acte où elles font partie du groupe des élèves de Chibok et participent aux danses et aux chants qui ponctuent les monologues du deuxième acte. Trois musiciens accompagnent les comédiens au clavier, au violon et aux percussions. La pièce dure environ deux heures, et dans les scènes du premier acte, les voix des hommes sont désincarnées, acousmatiques : seules les victimes sont présentes sur la scène. Les spectateurs, très émus, sont nombreux à découvrir alors l'étendue du drame. Certains croyaient aux mensonges du gouvernement, certains continuent de nier ce qui est arrivé. Le lendemain, Oguntokun reçoit des menaces de mort au

---

<sup>23</sup> Entretien de Marianne Drugeon et Florence March avec Wolé Oguntokun en visioconférence le 26 octobre 2023.

<sup>24</sup> Voir le monologue « La Légion des damnés ».

<sup>25</sup> Initié par le dramaturge Erwin Piscator dans son *Théâtre politique* (1929), le théâtre documentaire travaille un matériau véridique (entretiens, reportages, documents juridiques, etc.) et vise à une prise de conscience politique du public. La forme connaît un renouveau, notamment en Allemagne et au Royaume-Uni, depuis les années 1990.

## INTRODUCTION

téléphone. L'homme lui parle en arabe, puis répète en anglais qu'il le tuera et tuera sa famille. La pièce sera malgré tout jouée deux autres soirs, les 19 et 20 décembre. L'auteur se remémore n'avoir pas pris la mesure du danger immédiatement :

À l'époque, ce n'était qu'un événement parmi d'autres : je reçois un coup de fil, on me dit que je vais mourir, tout cela se perd dans la cacophonie, ça disparaît. En Occident, les gens ne se rendent pas compte de la pression que l'on subit tous les jours en Afrique, que l'on doit faire attention à chaque fois que l'on veut dire quelque chose <sup>26</sup>.

Les services secrets contactés quelques jours plus tard semblent plus soucieux de contrôler l'information diffusée par l'auteur que de le protéger. Signe s'il en faut du muselage de l'information au Nigeria, il n'existe plus trace sur internet de ces représentations, à part quelques annonces factuelles de leur programmation. La pièce est malgré tout reprise au Rwanda, à l'occasion du festival d'art *Ubumuntu* le 16 juillet 2017. Cette fois, le texte est raccourci : la construction du second acte permet de coudre et découdre ce texte labile et de l'adapter à des scènes diverses. Les trois jeunes filles rescapées ne participent plus, et les comédiennes de la troupe sont accompagnées d'un seul homme, qui se charge de tous les rôles masculins. Enfin, et après une rapide reprise à Lagos, la pièce est montée à Washington dans le cadre du festival *Cross Currents* en mai 2019. Elle est alors présentée en tandem avec le poème en cinq chants de Wolé Soyinka, *Ode humaniste pour Chibok, pour Leah*, dont des extraits sont lus pour la première fois. Le texte intégral est paru en 2022 dans la magnifique traduction de Christiane Fioupou <sup>27</sup>. À Washington, la pièce de Wolé Oguntokun est à nouveau adaptée : pendant un peu plus d'une heure, quatre comédiennes se partagent des monologues choisis. Elles sont accompagnées par un unique percussionniste embauché au dernier moment parce que le musicien de la compagnie n'a pas obtenu de visa. Le dramaturge, depuis la coulisse, se charge des voix masculines. Le décor se réduit à un fond de scène, collage de photographies et de titres de presse. Pour les critiques américains, la pièce est un matériau brut, du théâtre-témoignage. Pour le public, la réalité terrible de la situation au Nigeria prend

---

<sup>26</sup> Entretien de Marianne Dugeon et Florence March avec Wolé Oguntokun en visioconférence le 26 octobre 2023.

<sup>27</sup> Wolé Soyinka, *Ode humaniste pour Chibok, pour Leah*, trad. Christiane Fioupou. Paris : Présence africaine, coll. « Poésie », 2022.

## INTRODUCTION

corps et résonne de façon percutante, au rythme du tambour. Pour Oguntokun, les spectateurs nigériens, rwandais et américains ont tous eu la même réaction : le choc face à la tragédie reste le même, que l'on habite Lagos, Kigali, Washington ou Paris.

Toujours sous le coup de menaces de mort portées contre lui et son jeune fils, il est réfugié au Canada depuis 2019.

### « Voici l'étoffe dont nos cauchemars sont faits »<sup>28</sup>

Le sixième monologue, « Celles qui sont prises », s'achève sur ces vers libres d'inspiration shakespearienne : « This is the very stuff / Of which nightmares are made », traduits par « Voici l'étoffe / Dont nos cauchemars sont faits ». Adaptés du discours de Prospéro dans *La Tempête* : « we are such stuff / As dreams are made on », que Jean-Michel Déprats rend ainsi : « Nous sommes de l'étoffe / Dont les rêves sont faits »<sup>29</sup>, les vers de Wolé Oguntokun font voler en éclats le *topos* baroque du théâtre du monde. Après avoir convoqué des esprits pour jouer un masque devant Miranda et Ferdinand, l'illusionniste Prospéro conclut que la vie humaine est aussi éphémère et vaine que le bref divertissement spectaculaire et intangible dont ils ont été spectateurs. Mais la voix de « Celles qui sont prises » retourne le procédé comme un gant. Dans *Les Filles de Chibok : notre histoire*, il n'est plus question d'une vie qui s'apparente au songe, se dissout dans l'illusion et devient immatérielle. Au contraire, la réalité dans ce qu'elle a de plus brutal contamine le rêve et le change en cauchemar, et sa matérialité crue prend le pas sur l'illusion. La fiction même d'Oguntokun se veut l'affirmation d'une réalité tangible, dont la barbarie excède l'imagination et n'a que trop duré. Si pour Shakespeare et les dramaturges baroques la vie n'est qu'un songe<sup>30</sup>, pour Oguntokun le cauchemar est réalité. Comme dans *La Tempête*, l'emboîtement du réel et du songe provoque un vertige existentiel que la voix de « Celles qui sont prises » verbalise sans ambiguïté :

---

<sup>28</sup> La citation est tirée du monologue « Celles qui sont prises ».

<sup>29</sup> William Shakespeare, *The Tempest / La Tempête*, trad. Jean-Michel Déprats, dans *Shakespeare. Comédies*, dir. Jean-Michel Déprats et Gisèle Venet, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Gallimard, 2016, vol. III (*Œuvres complètes*, vol. VII), IV.1.156-157.

<sup>30</sup> Outre le théâtre de Shakespeare, on peut citer *La Vida es sueño (La Vie est un songe)* de Pedro Calderón de la Barca ou encore *L'illusion comique* de Pierre Corneille.

## INTRODUCTION

|                                    |                                 |
|------------------------------------|---------------------------------|
| Falling slowly from a great height | Tomber lentement de très haut   |
| Twisting and turning               | Tourner et virer                |
| With only one certainty.           | N'avoir qu'une seule certitude. |

|  |  |
|--|--|
| Your feet will never touch<br>firm ground again. | Vos pieds ne toucheront plus<br>jamais la terre ferme. |
|--|--|

La pièce de Wolé Oguntokun part d'une actualité, l'enlèvement des lycéennes de Chibok annoncé par le titre, qui *informe* le texte à tous les sens du terme. Le fait réel devient matière poétique mais la déréalisation qui en découle sert un réalisme brutal et sans concession qui ne permet aucune échappatoire.

« On leur raclerait les os, aux jeunes comme aux vieux, pour combler les nids-de-poule sur les routes <sup>31</sup> »

La deuxième partie de la pièce, qui est aussi la plus longue, s'intitule « Monologues » et se déploie sous la forme fragmentée de vingt poèmes dramatiques, qui ne coïncident pas forcément dans le temps et l'espace, portés par une multiplicité de voix et de points de vue qui diffractent le récit. L'action de l'acte 1 tend ainsi à disparaître au profit de la narration, le mode dramatique le cédant sans transition au mode épique. Ces vingt poèmes ne sont pas tous à strictement parler des monologues, en dépit du titre, certains cristallisant plusieurs voix et plusieurs discours. Poèmes polyphoniques et synthétiques, ils rendent compte non pas tant d'individus que de catégories : les victimes (« Bienvenue en Féminité », « Hajara », « Celles qui sont prises », « La Légion des damnés »), les enfants soldats (« Boko Boy »), les justiciers (« Le Chant du justicier » et « Le Chant du justicier 2 »), les soldats nigériens (« Ode à un soldat »). Issus d'esquisses de personnages qui demeurent anonymes, ces courts poèmes constituent des « sommes d'énergie », pour reprendre l'expression de Saint-Pol Roux <sup>32</sup>, ne serait-ce que par le trajet qu'ils effectuent entre le singulier et le collectif, la voix et la catégorie générique qu'elle représente. Ces « sommes d'énergie » se traduisent par une parole plus ou moins scandée, un rythme propre à chaque poème auquel nous avons accordé une attention toute particulière lors du processus de traduction. *Les Filles de Chibok* font partie de ces textes dont il

---

<sup>31</sup> La citation est tirée du monologue « La Mort plutôt que le déshonneur ».

<sup>32</sup> Saint-Pol Roux, « Dramaturgie », *La Revue d'Art dramatique*, t. XI, juin 1901, p. 486-489.

## INTRODUCTION

doit rester, à l'issue de la transposition d'une langue à l'autre, « une trace pneumatique <sup>33</sup> », à savoir, selon l'étymologie, un souffle. Cela explique le choix de Béla Czuppon de faire accompagner la lecture de certains poèmes par des percussions pour souligner, tel un battement de cœur, une pulsation, le mouvement vital qui dit l'urgence et la nécessité du poème. Si le mode épique induit un phénomène de distanciation par rapport à l'événement historique, à l'actualité évoquée, la poésie viscérale des monologues réintroduit, par le biais de l'esthétique, la possibilité d'une expérience émotionnelle partagée.

S'il se définit comme théâtre documentaire, le texte de la pièce emprunte aussi certains traits du théâtre-témoignage <sup>34</sup>, et même parfois du théâtre verbatim <sup>35</sup>, se faisant alors le récit individuel de personnes réelles. Mais de nombreux monologues s'apparentent aussi à des contes atemporels dits à la veillée. Cette dualité se révèle dans l'utilisation du présent : temps de la narration immédiate dans « La Route de Chibok », il est aussi temps gnomique de la

---

<sup>33</sup> L'expression viendrait d'Antoine Vitez à propos du théâtre de Molière. Voir Michel Bataillon, *Sixièmes Assises de la traduction littéraire*, Arles, Actes Sud, 1990, p. 70.

<sup>34</sup> Le théâtre-témoignage, comme son nom l'indique, se constitue de témoignages de personnes réelles et accorde donc une place fondamentale à l'individu, source de la parole. Jérémy Mahut s'interroge sur les motivations de l'auteur et du témoin ainsi que du positionnement du public dans ce type de théâtre. Voir Jérémy Mahut, « Le théâtre-témoignage. Des auteurs pris entre désir d'authenticité et volonté d'agir » dans *Double jeu*, n°6, 2009, p. 83-94. Arnaud Rykner, quant à lui, souligne la tension contemporaine entre un théâtre qui ne peut plus dire et interdit la représentation après la cassure historique de la Seconde Guerre mondiale et un profond désir de dire, de faire advenir la parole face à l'innommable. Il cite notamment la pièce du collectif Le Groupov, *Rwanda 94* (2002), écrite seulement six ans après le génocide rwandais. Voir Arnaud Rykner, « Théâtre-témoignage/Théâtre-testament » dans *Études théâtrales*, n° 51-52, 2011/2, p. 165-171.

<sup>35</sup> Le terme « verbatim » désigne une sous-catégorie de théâtre documentaire et correspond à une méthode d'écriture dramatique particulière : le texte de théâtre est composé de retranscriptions littérales d'enregistrements audios obtenus lors d'entretiens avec des gens « ordinaires ». Dans le théâtre verbatim, toutes les marques d'une oralité spontanée, pauses, scories de la communication, sont conservées. L'impression de réel, d'un témoignage transmis sans filtre, s'en trouve renforcée. Voir Cyrielle Garson, « “They tell you it's authentic but it's not” : Pour une approche “reconstructionniste” du théâtre verbatim contemporain en Grande-Bretagne », (*Re*)constructions/(*Re*)inventiones/(*Re*)mediations in 20th Century English Literature, *Études britanniques contemporaines* [En ligne], n°54, 2018, URL : <http://journals.openedition.org/ebc/4372>, consulté le 08 septembre 2024.

## INTRODUCTION

tragédie humaine dans « Le Chant du justicier », où une longue tradition lie « [n]os pères et les pères de nos pères [qui] parcourent ces forêts depuis l'aube des temps ». Parmi les voix particulières qui témoignent, certaines parlent en leur nom propre, à la première personne du singulier, d'autres se font l'écho d'une autre voix, d'autres encore jouent le rôle d'un chœur grec commentant la tragédie et utilisant le « nous » de l'expérience partagée. Si l'on reprend les catégories propres à l'analyse de l'instance narrative dans la fiction, l'on pourrait définir certaines de ces voix comme homodiégétiques, racontant une histoire à laquelle elles participent directement, et d'autres comme hétérodiégétiques, décrivant les faits sans y prendre part. Ainsi dans le monologue « Celles qui sont prises », la voix narrative pourrait être celle de l'auteur qui s'alarme de l'inaction du gouvernement et s'apitoie sur le sort des victimes. Bien qu'impliqué en tant que citoyen nigérian, il n'est pas directement concerné par les actes terroristes de Boko Haram. Certains choix stylistiques comme les temps des verbes, certains signes typographiques comme les guillemets, sont autant d'indices qui permettront au lecteur de deviner la source de la parole et au comédien de l'interpréter. Dans « La Route de Chibok », la narratrice, à la première personne du singulier, raconte les événements de la nuit. Si le premier acte, seule partie de la pièce qui est dialoguée, a déjà rejoué l'arrivée des terroristes, ce monologue est un récit rétrospectif au passé composé, temps de l'oralité. Le spectateur se retrouve alors à la place d'Oguntokun, en entretien face à une des lycéennes enlevées. Son témoignage inclut des passages au style direct, au présent, permettant de faire entendre les voix des parents, des professeurs ou des insurgés. Parfois aussi, la narratrice se cite elle-même, utilisant des guillemets doubles, et parfois c'est l'auteur qui tient à souligner qu'il cite verbatim les paroles de la jeune fille, utilisant cette fois des guillemets simples : ce sont ses mots que nous entendons, c'est sa vision du monde à laquelle nous sommes confrontés, et le témoignage saisi dans sa réalité apparemment brute est poignant. Pourtant ce monologue est écrit en vers : les mots dessinent un poème sur la page et ce poème est bien l'œuvre d'une voix médiatrice, celle du dramaturge.

En regard, le monologue « Celles qui sont prises » fait entendre une voix plus indistincte, anonyme, et pourtant plus uniforme. Le narrateur se fait porte-parole de tous les Nigériens et paradoxalement, cette fois il ne rapporte pas les paroles des autres (la seule citation en style direct est une réplique type de film américain). La poésie d'Oguntokun se fait entendre à travers les anaphores accusatrices et l'écho à Shakespeare.

## INTRODUCTION

Enfin, le titre du monologue « Rendre compte » met en abyme la question de la restitution de la parole d'autrui. La narratrice est l'une des jeunes captives qui est parvenue à s'enfuir et doit raconter son calvaire aux autorités. Les guillemets très nombreux symbolisent la cacophonie de questions plus ou moins bienveillantes qui assaillent la victime, incapable de répondre directement pendant son interrogatoire. Souvent, elle répète et commente les questions, pour elle-même et pour les spectateurs :

« How are you ? »

That is a question of interest.

How am I ?

« Comment vas-tu ? »

En voilà une question intéressante.

Comment je vais ?

Les réponses qu'elle fait à ses interrogateurs sont intégrées à son récit narrativisé, distancié : cette jeune fille est ostracisée, le dialogue avec ses concitoyens est symboliquement rompu. D'ailleurs les mots ne signifient plus la même chose pour elle et pour ses interrogateurs, dont elle doit se répéter les questions dans sa tête :

« What happened ?

What do you mean "What happened ?" »

They happened.

Boko Haram happened.

« Qu'est-ce qui est arrivé ?

Comment ça "Qu'est-ce qui est arrivé ?" »

Ils sont arrivés.

Boko Haram est arrivé.

Aborder ce texte polyphonique par le biais de la ponctuation jette également un éclairage intéressant sur sa composition : le travail approfondi mené lors de la mise en voix avec le metteur en scène Béla Czuppon nous a conduits à remarquer la présence de points finaux en plus grand nombre dans les passages factuels, points qui hachent et clôturent le discours, tandis que la ponctuation se fait plus rare, disparaît même parfois complètement, dans les passages où la charge émotionnelle est importante et où l'investissement du texte par le comédien se fera de façon plus personnelle. Mais il convient aussi de considérer ce texte comme un matériau en travail, où la ponctuation ne suit pas toujours des règles stables. Une erreur typographique s'est glissée dans le monologue « Le Chant du justicier 2 », où des guillemets sont ouverts pour faire entendre au style direct les paroles des chefs de village, guillemets qui ne sont ensuite jamais refermés. Nous avons décidé de ne pas corriger cet oubli dans la traduction, signe pour nous de la diversité de toutes les voix qui composent le paysage mental nigérian, ainsi

## INTRODUCTION

reproduit sur la page. Tel le chœur grec, la voix du justicier, désincarnée et personnifiée sur scène, multiple et unique, résonne à travers les âges et jusqu'à aujourd'hui.

### *Questions éthiques*

#### Fonctions du masque

Basée sur un fait réel et des entretiens avec des victimes rescapées, *Les Filles de Chibok : notre histoire* pose la question de la prise en charge du témoignage sur scène. Qui peut légitimement prétendre assumer la parole des lycéennes de Chibok ? De quelle manière ? Wolé Oguntokun propose une solution dans sa mise en scène du texte à Lagos, en invitant sur le plateau trois des lycéennes enlevées par Boko Haram en 2014 et revenues de l'enfer. Elles se distinguent des comédiens professionnels parce qu'elles portent un masque vénitien et demeurent silencieuses. Leur présence codifiée durant la représentation remplit plusieurs fonctions. Le masque garantit leur anonymat et ce faisant les protège : il s'agit donc avant tout d'une mesure de sécurité. Le masque a également pour effet de gommer temporairement l'identité de l'individu qu'il dissimule, lui conférant une dimension synecdochique, une valeur collective : les trois rescapées incarnent symboliquement les 276 filles de Chibok. Leur présence physique aux côtés des comédiennes qui prêtent leur voix au texte et se font le relais de leur témoignage justifie et légitime le procédé. Inversement, le port du masque, signe de théâtralité par excellence, a une fonction inclusive pour les jeunes femmes qui participent à la représentation sans avoir *a priori* de connexion avec le monde du spectacle. Pour autant, le masque n'a pas ici une fonction de déréalisation puisqu'il n'assure pas la transition de la personne vers le personnage. Il affirme au contraire de manière ostentatoire la présence réelle des filles de Chibok sur scène, créant un continuum entre les victimes et les artistes, entre les témoins et leurs relais. À travers le masque, au-delà des seuls comédiens, c'est le médium théâtral qui se trouve ainsi légitimé dans le projet d'Oguntokun. Par ailleurs, la stratégie du dramaturge et metteur en scène renvoie à l'étymologie même du terme « masque », du latin *masca*, spectre, l'objet plaqué sur le visage des rescapées muettes signifiant qu'elles ne sont désormais plus que l'ombre d'elles-mêmes. Leur présence spectrale résonne avec le texte, qui dit et redit l'expérience traumatique et la mort intérieure qui en résulte :



## INTRODUCTION

|                               |   |
|-------------------------------|---|
| They took us. They took life. | Ils nous ont prises. Ils ont pris la vie. |
| They took the sun.            | Ils ont pris le soleil.                   |
|                               | « The Debriefing / Rendre compte »        |

|                                       |   |
|---------------------------------------|---|
| Eyes and bodies were dead             | Les yeux et les corps étaient morts     |
| The years of childhood forever stolen | L'enfance volée pour toujours           |
|                                       | « The End of times / La Fin des temps » |

Les trois filles revenues de la forêt de Sambisa, revenantes à tous les sens du terme, représentent cette « Légion des damnés » (titre du quatorzième monologue) qui hante la scène comme les routes et les villages de Borno. Le masque cristallise le trajet du réel à la scène et retour. Car la pièce affirme la fonction mnémorique, testimoniale et politique du théâtre. La spectralité n'est pas seulement le sort des victimes, elle guette chacun d'entre nous :

|   |   |
|---|---|
| The man dies in all                     | L'homme meurt                               |
| Who keep silent in the face of tyranny. | En celui qui garde le silence               |
|   | Face à la tyrannie.                         |
|   | « A Hard-Knock Life / Une vie de calvaire » |

Du spectateur captif au spectateur émancipé ?

Pièce protéiforme et polyphonique, *Les Filles de Chibok* reste difficile à catégoriser. C'est un théâtre-témoignage, qui reconstruit toujours la parole rapportée. Tel le théâtre verbatim, il est, selon Cyrielle Garson, « construit à partir de divers fragments, son identité même étant instable, en perpétuelle définition <sup>36</sup> ».

Composé des voix des victimes comme de leurs assaillants, le texte laisse néanmoins apparaître la voix unique de son auteur, notamment à travers les répétitions qui, de monologue en monologue, dessinent un fil rouge qu'il invite à suivre : « Celles d'entre nous qui l'ont pu ont fui », dit la narratrice de « La Route de Chibok » ; « ceux qui l'ont pu ont fui », répète le narrateur du « Chant du justicier ». La répétition correspond aussi à un élargissement spatiotemporel de la focale : si le titre de la pièce ainsi que ses premières pages se concentrent sur les

---

<sup>36</sup> Cyrielle Garson, « “They tell you it’s authentic but it’s not” : Pour une approche “reconstructionniste” du théâtre verbatim contemporain en Grande-Bretagne », *(Re)constructions/(Re)inventions/(Re)mediations in 20th Century English Literature, Études britanniques contemporaines* [En ligne], n° 54, 2018, URL : <http://journals.openedition.org/ebc/4372>, consulté le 08 septembre 2024.

## INTRODUCTION

événements de la nuit du 14 au 15 avril 2014, la suite des monologues rend compte de l'étendue du drame. Commises sur un territoire gigantesque, qui s'étend bien au-delà de Chibok, des États de Borno, Yobe et Adamawa, du nord-est du Nigeria et de ses frontières avec le Niger, le Tchad, le Cameroun et le Mali, les exactions de Boko Haram ont commencé bien avant l'enlèvement des 276 lycéennes et leurs répercussions continueront à détruire les générations à venir. Face à ce théâtre de la mémoire en train de se construire, qui rejoue le traumatisme et raconte une blessure sans cesse rouverte, le spectateur est lui aussi déstabilisé, décentré. Saisi par l'horreur, il subit la violence d'un théâtre *In-Yer-Face*<sup>37</sup> sans être protégé par un masque, puisque ce sont les vraies victimes, sur scène, qui doivent le porter pour survivre.

Le choix du matériau et de la forme dramatiques d'une part, la place du public d'autre part, sont autant d'aspects de la création qui exigent un positionnement éthique. Si le texte pose la question de la limite entre la voix de l'auteur et celles des personnes réelles qu'il fait entendre, ou encore de la légitimité des comédiens à reprendre en leur nom, dans leur corps, les paroles des victimes, il interroge également la place du spectateur face à ce texte engagé, où l'écriture de la violence se fait poème et l'adresse, frontale. Le titre frappe par son ambivalence : *Les Filles de Chibok : notre histoire*. L'adjectif « notre » réfère-t-il au groupe des filles de Chibok qui annoncent dès l'abord qu'elles vont rendre compte de leur histoire, ou bien sous-entend-il que l'histoire des filles de Chibok est notre histoire à toutes et tous car elle met en jeu notre humanité, l'idée même d'une humanité commune et partagée ? Dès lors, la réception de la pièce par le public se construit à partir d'un horizon d'attente à double entrée, qui rend la position du spectateur incertaine et le sort de sa zone de confort. Dans la scène d'ouverture, des spectateurs sont tour à tour interpellés et littéralement invités à prendre la place des lycéennes enlevées à Chibok : d'une part, forcés de s'identifier à elles, ils subissent de plein fouet l'angoisse et le traumatisme que

---

<sup>37</sup> Le théâtre *In-Yer-Face*, théâtre coup-de-poing ou théâtre de la provocation est né au Royaume-Uni dans les années 1990. Représenté notamment par Sarah Kane et Mark Ravenhill, il cherche à choquer, en montrant, de façon physique et concrète, la violence et la vulgarité sur scène. Nous reprenons ici ce terme pour décrire un théâtre violent par les mots et non plus par les gestes. Élisabeth Angel-Perez forge d'ailleurs le terme *In-Yer-Ear* pour décrire l'écriture sonore et rythmée, mais non moins violente, de l'autrice britannique Debbie Tucker Green. Voir Élisabeth Angel-Perez, *Le Théâtre de l'oblitération. Essai sur la voix photogénique dans le théâtre britannique contemporain*, Sorbonne Université Presses, 2022.

## INTRODUCTION

toutes ont vécu ; d'autre part, l'interpellation sonne comme une injonction à rendre compte de l'absence de chaque écolière dont ils deviennent nommément responsables. L'adresse directe se poursuit tout au long du texte, chaque fois qu'un narrateur apostrophe l'assemblée théâtrale pour l'inclure dans le processus. « Je vais vous raconter », annonce le narrateur d'« Une vie de calvaire », comme si le public était convié à une veillée au coin du feu pour entendre les contes qui façonnent l'histoire de la communauté. Témoin visuel et auditif, le spectateur devient dépositaire et, partant, responsable du récit qui lui est confié et dont il doit à son tour rendre compte. Le public se constitue donc potentiellement en communauté de conteurs au fil du spectacle. Cette logique d'émancipation (« L'homme meurt / En celui qui garde le silence / Face à la tyrannie ») semble venir se heurter au titre de l'avant-dernier monologue, « Public captif », qui sonne comme une provocation. La notion de « public captif » se lit à plusieurs niveaux. Les captives sont les narratrices de ces poèmes, filles et femmes en fuite, violentées, assassinées par les insurgés. Elles sont aussi le public nécessaire à Boko Haram dans son entreprise terroriste, car elles raconteront leur calvaire et feront frémir leur auditoire. Le public captif c'est également le public du théâtre, captivé par ces récits terrifiants, que Wolé Oguntokun contraint à écouter jusqu'au bout sa poésie teintée de désespoir. Il le revendique : face à de tels actes, il n'est plus temps de célébrer la beauté. C'est ce qu'il faut lire dans le monologue « La Fin des temps » :

For many in our number,  
even though birds might sing  
in the trees  
In the early hours of the morning,  
And the streams drum against rocks  
on the way downriver,  
We would never again hear the joy  
in that music.

Pour beaucoup d'entre nous,  
Bien que les oiseaux chantent  
dans les arbres  
Aux premières heures du jour,  
Et que les ruisseaux dévalent  
en sonnante contre les rochers,  
Cette musique n'aura plus jamais  
rien de joyeux.

En entretien, le dramaturge a également insisté sur son propre positionnement : au plus proche de ses concitoyens, il s'en fait le porte-voix au risque de sa vie. Sa poésie est celle d'un pays en guerre, elle est belle de cette angoisse, de cette terreur, de ces horreurs incommensurables dont nos cauchemars sont faits :

## INTRODUCTION

Il n'est plus question de faire de l'Art pour l'art. Si vos hommes politiques sont des voleurs, vous ne pouvez pas faire semblant que cela n'a pas d'importance et que vous allez écrire sur la beauté de la nature et les fleurs qui poussent au printemps. Vous ne pouvez pas. C'est la vie, il n'y a pas de séparation, vous devez de refléter ce qui se passe autour de vous <sup>38</sup>.

Wolé Oguntokun a ce sens du devoir chevillé au corps. Conteur averti, passionné et talentueux, convaincu qu'il n'y a pas d'autre parole qu'émancipée, il paie le prix de son texte courageux en exil. Lorsque nous lui avons demandé l'autorisation de traduire sa pièce en français pour en assurer une diffusion plus large, par une publication, des mises en lecture et en espace, selon les missions que s'est fixée la Maison Antoine Vitez, en évoquant clairement le risque de le mettre plus en danger encore, Oguntokun a répondu : « En traduisant ma pièce vous donnez du sens à mon exil <sup>39</sup>. »

---

<sup>38</sup> Entretien de Marianne Drugeon et Florence March avec Wolé Oguntokun en visioconférence le 26 octobre 2023.

<sup>39</sup> Entretien de Marianne Drugeon et Florence March avec Wolé Oguntokun en visioconférence le 26 octobre 2023.