

Why?

Dominique Sarr

Why?

Spectacle musical

À la mémoire de François-Dominique Toussaint,
dit Toussaint-Louverture.

*Benoit Brecht, Denis Diderot, Gérard Dubreuil, Sergueï
Mikhaïlovitch Eisenstein, Léo Ferré, Alex Haley, Maurice
Leblanc, Alan Lomax, Hugues Panassié, Antoine-François
Prévost, Al Rose, Sophie, Saint-Granier, Susan, Barry Ulanov,
Boris Vian, les comédien(ne)s du théâtre du Rocher, pour ne
citer qu'eux, ont apporté à l'élaboration de Why des concours
précieux. Ma reconnaissance leur en est aussi profonde que
leur contribution a été, pour beaucoup d'entre eux,
involontaire...*

© Dominique Sarr 1977

Courriel : dgreusard@gmail.com

WhatsApp : +57 321 716 6526

Sommaire

Prélude	5
Première période Antibes, 1978	7
Deuxième période Toulon, 1978	12
Troisième période New York, 1938	19
Premier intermezzo Borissius et Panassius	25
Quatrième période Chicago, 1927	28
Cinquième période Storyville, 1902	38
Second intermezzo La biche bleue	48
Sixième période La Nouvelle-Orléans, 1719	50
Final	61
Annexe	66
Postface, 42 ans plus tard...	68

Personnages

Les comédien(ne)s du théâtre du Rocher, en 1977

ALAIN Aparis,
DIDIER Bourguignon,
Catherine « CATHY » de Coorde,
CÉSAR Gattegno,
COLETTE Mallet,
ROLLAND Martinez,
CLAUDE Mauran,
Caroline « CARO » Megglé,
GEORGES Perpes,
FRANÇOISE Trompette ;

Avec la participation de

SOPHIE-ANNE Aparis à 7 ans,
Dominique NOÉ,
DOMINIQUE, l'auteur ;

Ainsi que, par ordre d'entrée en scène, les apparitions de

Jelly Roll Morton, Premier gangster, Second gangster, Arshepp Chic, Charlie, Sarah, Mame Michu, Elvin, L'interprète, La journaliste, Le technicien, Alan Lomax, Mabel Bertrand-Morton, Borissius et Panassius, Premier spectateur, Second spectateur, Le marin, Lulu White, Artur Martin, Jacob Delaphon, May Belfort, Gertie Livingstone, Estelle Russell, Jean-Baptiste Le Moynes de Bienville, Pierre-Artur-François Martin de la Fandole, des Grioux, Manon Lescaut, La Menthe, Une Louisianaise, M. Jacob de Lafon de Triman, Un esclave, Une esclave, Le vendeur de journaux, Troisième spectateur ;

et autres figures...

Implantations

La scène est aménagée selon les séquences, notamment à partir d'un châssis nu côté cour.

Au lointain, un praticable supporte le décor vivant formé des musicien(ne)s. Idéalement, un piano, une batterie, un saxo, une contrebasse, une trompette.

Un second piano est abrité par le châssis. Un micro chant est suspendu sur la scène.

Côté jardin, un bar de nuit est restitué. « Chicago — Bar ». Enseigne lumineuse, éléments de résine, d'aluminium. La mise en lumière est surtout produite par la suppression des autres éclairages. Des micros ambiance amplifient la discussion feutrée et la couleur sonore du bar.

À l'avant-scène, de larges marches assurent le passage du centre de la salle aux côtés de la scène.

Les périodes sont annoncées par un jingle (Mister Jelly Lord ?), tandis que leurs noms sont projetés sur un écran, au-dessus des musicien(ne)s.

Prélude

Séquence 00

Quelques minutes avant l'heure du spectacle, des comédien(ne)s, des musicien(ne)s commencent à pénétrer sur scène, dans la salle, s'installent, apportent des accessoires... Georges et Alain installent l'échelle pour le réglage des projecteurs. César prend place sur scène avec des notes. Pour le texte, voir des indications en annexe. Des notes isolées commencent à parvenir, accords d'instruments. Peu à peu, la musique s'organisera jusqu'à enchaîner avec la séquence 01.

01

*Didier est installé, en costume, au second piano et a commencé à jouer Dead man blues (Jelly Roll Morton).
Noir salle.
Irruption de Georges et Rolland, queues-de-pie ou approchant, qui assaillent Didier. Cacophonie sur un appel de batterie, puis silence. Georges porte un premier coup de poignard vers la tête, Didier fait un mouvement tournant en se redressant. Second coup de poignard sous le cœur dans un mouvement confus qui les fait traverser la scène en diagonale, — bousculade — litres d'hémoglobine.
À la face, Didier, ensanglanté, s'affaisse sur un genou, tenu encore par Rolland et Georges.
Tableau. Sonorisation : passage d'un train. Nettoyage... Les musicien(ne)s recommencent à jouer.*

CÉSAR. — Tout le monde en place pour la lecture,

02

*Les comédien(ne)s s'installent peu à peu. Les filles sont ou vont au bar. Caro sert (elle y sera pour toutes les séquences au bar). Cathy, Claude, Françoise, vers le comptoir. Dominique arrive, laisse une gabardine, une écharpe, un feutre au porte-manteau, cherche une place, s'assied au comptoir suivi par Cathy.
Dialogue à peine audible.*

CATHY. — Bonjour monsieur, qu'est-ce que vous buvez ?

DOMINIQUE. — Une bière, s'il vous plaît.

CATHY. — Caro, une bière. (...) Et moi, qu'est-ce que je bois ?

DOMINIQUE. — Pas grand-chose avec moi, je crois.

CATHY. — (*se colle franchement.*) Vous ne voulez pas de ma compagnie ?

DOMINIQUE. — Ce n'est pas la question.

CATHY. — Ben c'est quoi la question ? (...) Allez, un petit verre.

DOMINIQUE. — Merci, je préfère rester seul. Excusez-moi.

*Cathy sourit, part à la table de lecture. Dominique remarque Claude, deux tabourets plus loin. Regard neutre, qui s'éteint. Françoise rejoint la table.
Blanc sur la musique : Caro essuie les verres. Claude attend, Dominique boit.
À la table. César regarde sa montre. Françoise arrivant.*

CÉSAR. — Qui n'est pas là, encore ?... Rolland et Caro.

ALAIN. — Ils ont prévenu qu'ils seraient en retard.

CÉSAR. — Alors on démarre.

Première période Antibes, 1978

Lecture à la table. En réalité certains comédien(ne)s sont dispersés sur le plateau et le proscenium.

10

CÉSAR. — On lit la première période. Alain, tu prends Arshepp Chic.

ALAIN. — Je prends Archi-Schweppes.

CÉSAR. — Georges, tu es Charlie ; Colette, Sarah. Rolland fera Elvin.

COLETTE. — Et Mame Michu ?

CÉSAR. — Ah oui ! Il y a Mame Michu. Françoise, tu feras Mame Michu.

11

COLETTE/SARAH. — Voilà ! Voilà !

FRANÇOISE/MAME MICHU. — Pardon, je suis bien chez monsieur Chic ?

GEORGES/CHARLIE. — Monsieur Chic, c'est lui, moi je suis son bras droit, Charlie.

MAME MICHU. — Arshepp Chic, le célèbre détective privé ?

CÉSAR. — Oui, Georges, on le verra exactement à la mise en place. Il y a quiproquo sur la personne. Elle s'adresse à lui, il se gonfle. Je suis le célèbre Charlie. Elle, c'est Chic qui l'intéresse ; vous pouvez déjà l'indiquer.

FRANÇOISE/MAME MICHU. — Pardon, je suis bien chez monsieur Chic ?

GEORGES/CHARLIE. — Monsieur Chic, c'est lui. Moi, je suis son bras droit, Charlie.

FRANÇOISE/MAME MICHU. — Arshepp Chic, le célèbre détective privé ?

COLETTE/SARAH. — Pourquoi, vous en connaissez un autre ? Et vous, vous êtes qui ?

FRANÇOISE/MAME MICHU. — Oh ! Monsieur Chic, ce que je suis contente de vous voir ! J'ai tellement entendu parler de vous. Oh ! Pardon, je suis Mame Michu.

ALAIN/ARSHEPP. — Ouais. Qu'est-ce qui vous amène ?

FRANÇOISE/MAME MICHU. — Voilà, monsieur Chic. C'est au sujet d'un morceau que j'ai perdu. Pas plus tard qu'hier, je rentrais dans ma loge, dans le vieil Antibes, et j'avais un morceau dans la tête. Et figurez-vous que j'ai rencontré...

Rolland et Caro arrivent, saluent, s'installent.

GEORGES/CHARLIE. — Passez les détails, grand-mère, vous n'avez pas besoin de remonter au déluge.

FRANÇOISE/MAME MICHU. — Vi, vi, vi, vi, ben voilà. Ce morceau, je l'ai perdu. Un truc super, chanté par Billie Holiday vers 1939 à Kansas City. Il y avait un solo fantastique de Lester Young, avec le Bird à l'alto et une section rythmique complètement dingue, Jay McShann, Jo Jones et Walter Page, vous vous rendez compte !

ALAIN/ARSHEPP. — Ça ne faisait pas quelque chose comme *di-del-dom di-del-dom* ?

FRANÇOISE/MAME MICHU. — À la réflexion, ça faisait plutôt quelque chose comme *da-dzi-dum da-dzi-dum*.

CÉSAR. — Ça ne fait rien. Ne vous occupez pas de l'air pour l'instant, on le trouvera plus tard. D'ailleurs Mame Michu fera peut-être un pas de danse.

FRANÇOISE/MAME MICHU. — (*fait mine de danser.*) À la réflexion, ça ferait plutôt quelque chose comme *da-dzi-dum da-dzi-dum*.

ALAIN/ARSHEPP. — Très bien, Mame Michu, Sarah a noté tout ça. On va faire des recherches et on vous tient au courant.

FRANÇOISE/MAME MICHU. — Oh ! Merci, monsieur Chic, si vous prenez l'affaire en main, je sais bien que ça ne va pas traîner. Je compte sur vous. Bien le bonjour.

ALAIN/ARSHEPP. — Alors, Charlie, qu'est-ce que tu dis des concierges ? Et cette enquête sur Attica, où en est-elle ?

GEORGES/CHARLIE. — On piétine, patron. Maintenant, on a reconstitué la façon dont l'assaut a été donné à la prison. Mais on n'a rien de plus pour établir les responsabilités.

ALAIN/ARSHEPP. — Tu veux dire que Rockefeller pourrait être hors de cause ?

GEORGES/CHARLIE. — Il a les mains sales, c'est sûr, mais on manque de preuves. On a essayé de le faire filer par un trombone, il l'a repéré.

ALAIN/ARSHEPP. — Filer par un trombone ! Bravo pour la discrétion. Tu fais mettre une flûte sur le coup. Sarah, va voir aux microfilms si tu trouves quelque chose pour...

ROLLAND/ELVIN. — Boss, il y a du grabuge... la pinède... Il vient d'y avoir un coup. Envoyez une bière. J'en suis encore tout retourné.

ALAIN/ARSHEPP. — Cause, nom de Dieu !

ROLLAND/ELVIN. — Voilà. J'étais à la pinède, peinard. Je surveillais un chorus de Herbie Hancock sur *King Porter Stomp*, la planque, non ? Et tout à coup, la panique, des cris de tous les côtés : le temps de dire ouf, il paraît qu'il y a eu un hold-up et une prise d'otage. Personne n'a rien vu, personne ne sait rien. Et sur place, je n'ai retrouvé que cette carte : « Ursène Lapin vous en prend plus. »

COLETTE/SARAH. — Ursène Lapin !

GEORGES/CHARLIE. — Ursène Lapin ! C'est là que les choses se corsent. Ursène est un client sérieux. Mais qu'est-ce qu'il a fauché ?

ROLLAND/ELVIN. — Je ne sais pas, tout ce que j'ai, c'est cette carte.

CÉSAR. — Attention. Georges, tu fais une faute de phrasé. Toujours, le verbe détaché du sujet, l'adjectif collé au nom, et pas l'inverse. « Ursène... est un client sérieux ». C'est peut-être idiot, mais c'est la façon dont on parle toujours, et il ne faut pas le perdre. Évitez d'avalier les syllabes ; je sais que le texte est d'un style très quotidien, ce n'est pas une raison pour se laisser aller. On articule, on détache, on maîtrise le débit. Ensuite, il faudra travailler à recréer un parler quotidien. C'est mille fois plus difficile que de sortir un texte littéraire. Pendant qu'on est arrêté, Alain et Rolland, je voudrais que vous inversiez vos rôles. Caro, tu veux bien prendre Sarah.

GEORGES/CHARLIE. — Ursène Lapin ! C'est là que les choses se corsent. Ursène est un client sérieux. Mais qu'est-ce qu'il a fauché ?

ALAIN/ELVIN. — Je ne sais pas, tout ce que j'ai, c'est cette carte.

ROLLAND/ARSHEPP. — Une carte à jouer.

GEORGES/CHARLIE. — Le roi de pique.

ROLLAND/ARSHEPP. — Sarah, tu retournes sur place pour te mettre au parfum, discrète, pas ? Charlie, appelle-moi la PJ. Sale affaire !

GEORGES/CHARLIE. — Voilà, vous avez l'inspecteur Jouve en ligne.

ROLLAND/ARSHEPP. — Allô, Jouve ? (...) Alors, Ursène a fait des siennes ? (...) Oui, je suis sur le coup. (...) Qui ça ? (...) Ferdinand La Menthe ? Moi, ça ne me dit rien. Ferdinand La Menthe, les gars, ça vous dit quelque chose ? C'est le type qui aurait été enlevé.

ALAIN/ELVIN. — Jamais entendu ce nom-là.

GEORGES/CHARLIE. — On pourrait demander à Mame Michu.

ROLLAND/ARSHEPP. — Non, Jouve, nous on ne voit pas (...) Et le vol, qu'est-ce qui a été embarqué ? (...) On ne sait toujours pas. (...) Ça va, Jouve, je te tiens au courant. Salut (*il raccroche*). Le type qui a été enlevé, il s'appelle Ferdinand La Menthe, il serait citoyen américain ; on ne trouve sa trace dans aucun fichier. Maintenant, je ne vous dis qu'une chose : cette affaire ne va pas être du sucre. Ursène, c'est comme qui dirait un aristo dans le milieu. Il ne se dérange pas pour rien. Ce n'est pas son genre, ficeler un polichinelle. Trop de sang-froid pour prendre un otage, trop prudent pour vouloir dégouter une rançon. Va savoir ce qu'il cherche.

CARO/SARAH. — Oh ! Putain ! Patron, il est en train de se passer quelque chose de pas possible.

ROLLAND/ARSHEPP. — Ah ! Te voilà. Qu'est-ce que tu as appris ?

CARO/SARAH. — Ursène Lapin ! Il a volé... L'âme du jazz !

Attaque musicale.

ROLLAND, GEORGES, ALAIN. — L'âme du jazz ! (...)

ROLLAND/ARSHEPP. — Ça alors ! Le casse le plus fabuleux que j'ai jamais vu. Il fallait un Lapin pour monter un coup pareil. Il n'y a qu'un endroit où il peut être parti avec ça. Sarah, tu me réserves une place dans le prochain avion pour New York. Elvin, pendant ce temps, tu gardes la boutique.

Charlie, on saute dans la caisse pour filer sur Paris, c'est une affaire de 10 heures. En ce moment, il est peut-être déjà au milieu de l'Atlantique. Elvin, il faudrait me remuer ciel et terre pour savoir qui est ce Ferdinand La Menthe.

CARO/SARAH. — (*couverte.*) Allô. 504-93-75 ? (...) Pouvez-vous me dire quel est le prochain vol pour New York ? (...) Demain 10 h 24. (...) Oui, c'est ça, je voudrais une réservation au nom de Chic. (...) Arshepp Chic. Embarquement à Roissy à 9 h 60. C'est noté. Au revoir.

CÉSAR. — Qu'est-ce que vous en dites ? Je trouve qu'on progresse. Je pense qu'on arrive à la bonne distribution. Je reste sur la première impression, je préfère Alain dans Arshepp Chic ; on aura quelque chose de plus carré, de plus précis. En revanche, Rolland collera mieux avec le rôle d'Artur Martin, auquel il donnera plus d'allant.

FRANÇOISE. — Je ne vois pas très bien ce que doit être Mame Michu. Elle se trouve là un peu comme un cheveu sur la soupe.

CÉSAR. — Mais c'est bien, comme tu le fais. C'est vrai pour les privés aussi. On a progressé, parce que vous avez trouvé le caractère parodique. Parodie de policier, avec ce que cela comporte de notes humoristiques. C'est comme ça que se comprend l'intervention de Mame Michu.

FRANÇOISE. — C'est tout de même gros : et puis est-ce que ce n'est pas gratuit ?

CÉSAR. — Une parodie est toujours « grosse ». Ce n'est pas gratuit, car Mame Michu amène la première association enquête-musique. À travers le comique, on plonge dans autre chose, dans l'univers de la pièce. Là est le second degré qu'il faut faire apparaître maintenant. Sous le pastiche, il y a une fable. Dans les premières répliques de cette scène d'exposition, on doit déjà sentir que le propos est sérieux. La recherche musicale ne sera jamais dite nulle part, et pourtant il faudra qu'on arrive à la faire passer.

Lorsque tu parles de la filature de Rockefeller par un trombone, au premier degré, c'est absurde. Au second degré, cela doit signifier dans l'histoire d'Attica, la participation à un combat à travers la musique, la contribution musicale à la réflexion de la communauté noire.

COLETTE. — Est-ce que tu ne crois pas que, pour faire sentir tout cela, il faudrait qu'on soit autrement informé sur ces problèmes, et sur le jazz ? Qu'est-ce que c'est, le jazz, pour nous ?

CÉSAR. — Mais Colette, de quoi est-ce que nous parlons, justement ? Cette question, nous la retrouverons tout au long des répétitions. On essaiera de cerner peu à peu le jazz, comme la pièce essaie de le faire. On n'y arrivera peut-être pas. Dans un premier temps, on peut faire une première approche, empirique : le jazz, c'est la musique vivante. Pensez côte à côte à un quatuor de chambre et à un quartet de jazz, et vous comprenez ce que je veux dire. Le jazz, c'est la musique en train de se faire, en train d'être faite par son contexte, de le transformer. On peut faire un musée d'à peu près n'importe quel art, mais le jazz dans un musée, il cesse illico d'être du jazz.

COLETTE. — Il faudrait peut-être qu'on travaille tout ça, non ?

CÉSAR. — Bien sûr. Bûchez, d'ailleurs, individuellement, là-dessus. Il faudrait que chacun ait sa petite idée sur la question (*les voix sont couvertes et se perdent peu à peu*). Pour l'instant, on revoit le texte, on va faire un travail de détail sur la scène.

CATHY. — Ce travail à la table est très long, vous savez ; il peut commencer six mois, un an avant le spectacle. Il peut prendre une bonne quinzaine de jours de travail intensif, parfois plus. C'est rébarbatif ? OK, on va passer assez vite là-dessus...

COLETTE/SARAH. — Voilà ! Voilà !

FRANÇOISE/MAME MICHU.
— Pardon, je suis bien chez monsieur Chic...

CLAUDE. — Vous avez le cafard ?

DOMINIQUE. — Non, pourquoi ?

CLAUDE. — Vous avez l'air triste. Vous vous ennuyez ?

DOMINIQUE. — Non, pas du tout.

Silence.

CLAUDE. — Vous êtes toujours comme ça ?

DOMINIQUE. — Je ne sais pas, il faudrait demander aux gens qui vivent avec moi.

CLAUDE. — Vous ne le savez pas vous-même ?

DOMINIQUE. — Peut-être pas. On ne se connaît pas toujours très bien soi-même.

Silence.

CLAUDE. — Vous n'êtes pas bavard.

DOMINIQUE. — Je ne crois pas que ce soit cela. Je n'ai peut-être pas très envie de parler maintenant.

Deuxième période

Toulon, 1978

20

Didier s'avance à la face, livre en main, qu'il lit.

DIDIER. — « Mais le point important, sur lequel nous avons des opinions tout à fait opposées, votre auteur et moi, ce sont les qualités premières d'un grand comédien. Moi, je lui veux beaucoup de jugement : il me faut dans cet homme un spectateur froid et tranquille ; j'en exige, par conséquent, de la pénétration et nulle sensibilité, l'art de tout imiter, ou, ce qui revient au même, une égale aptitude à toutes sortes de caractères et de rôles. »

Denis Diderot, *Paradoxe sur le comédien*.

21

Alain rentre par le hall, gants noirs, lunettes noires, calot, suivi par Rolland, Caro (gants et lunettes également) et par Georges. Colette, Cathy, qui a un magnéto en bandoulière. Ils montent sur scène.

ALAIN, ROLLAND, DIDIER, FRANÇOISE, CATHY, CÉSAR, COLETTE... — Hello — Bonjour — Bonjour — Hello — Bonjour, etc.

GEORGES. — César, je voulais te présenter Arshepp Chic, qui est de passage à La Garde, et qui s'est arrêté pour nous dire bonjour.

CÉSAR. — Monsieur Chic, je suis très heureux de vous connaître. Nous apprécions beaucoup ce que vous faites.

ALAIN/ARSHEPP. — (*accent américain très prononcé.*) Thanks, Mr Gattegno. I'm very happy to have been able to stop by to see you.

Colette prend place au micro chant, met des écouteurs, et traduit.

COLETTE/L'INTERPRÈTE. — Il dit qu'il est très content de s'être arrêté pour pouvoir vous saluer.

CÉSAR. — Nous venons d'apprendre ce qui s'est passé à Antibes. Vous êtes actuellement sur une piste ?

ALAIN/ARSHEPP. - I'm searching for the sale of jazz which was stolen and for Ferdinand La Menthe who was taken at the same time. My first result has been to discover the identity of this Ferdinand La Menthe. Hit is actually the Jelly Roll Morton's real name, a great creole pianist from New Orleans, who claims he invented jazz.

COLETTE/L'INTERPRÈTE. — (*traduit simultanément et couvre Alain.*) Je suis à la recherche de l'âme du jazz, qui a été volée, et de Ferdinand La Menthe, qu'on a enlevé en même temps. J'ai un premier résultat, j'ai découvert l'identité de ce Ferdinand La Menthe. C'est en fait le véritable nom de Jelly Roll Morton, un grand pianiste créole de La Nouvelle-Orléans, qui se disait même l'inventeur du jazz.

CÉSAR. — Est-ce que cela signifie que vous attachez maintenant plus d'intérêt au jazz New Orleans qu'au be-bop ou au free-jazz ?

ALAIN/ARSHEPP. — In my eyes there are no different types of music. I don't much like the classifications put on music. Speak of jazz, it's only another way to call me nigger. For me there is only one music afro-american music, born out of the oppression and bondage of the afro-american people. It's a moment in their liberation. If that's what you call jazz, then this music is one and all.

CÉSAR. — J'espère que vous réussirez dans votre poursuite. Je vous souhaite bonne chance.

ALAIN/ARSHEPP. — Thanks, Mr Gattegno, I hope your concert's a success (*il serre des mains, de même que Rolland et Caro, puis ils repartent, suivis par Georges, Colette*)...

VOIX. — Good bye — Au revoir — Bon voyage — Bye, etc.

COLETTE/L'INTERPRÈTE. — À mes yeux, il n'y a pas différentes musiques. Je n'aime pas beaucoup ces classifications qu'on met sur la musique. Parler de jazz, c'est encore une façon de m'appeler nègre. Pour moi, il n'y a que la musique afro-américaine, la musique du peuple afro-américain, née de son oppression, de son esclavage, et qui est un moment dans sa libération. Si c'est ce que vous appelez jazz, cette musique est une, elle est un tout.

SONG : FABLES OF FAUBUS

(Charles Mingus, première partie)

Françoise et Didier prennent place au micro chant. L'orchestre a introduit le thème. Pendant le chant, Georges commence à installer le magnéto et la perche. César et Cathy s'installent à la table.

(en préparation)

CATHY/LA JOURNALISTE. — On peut mettre en boîte ?

GEORGES/LE TECHNICIEN. — Pour moi c'est prêt. Silence, s'il vous plaît.

CATHY/LA JOURNALISTE. — France Culture — Interview César Gattegno — Première prise. (...) César Gattegno, le théâtre, qu'est-ce que c'est ?

CÉSAR. — Un métier. (...)

CATHY/LA JOURNALISTE. — Pour vous, c'est d'abord un métier ?

CÉSAR. — C'est avant tout un métier — un métier comme un autre — qu'il convient de faire bien. Tout le monde a vu travailler un ferronnier ou un graveur. C'est une chose fabuleuse. Un bon artisan arrive à une maîtrise du geste qui produit un véritable spectacle. Notre métier est d'être des artisans de la scène.

CATHY/LA JOURNALISTE. — Vous préféreriez cette appellation à celle d'artiste.

CÉSAR. — Je crois. La notion d'artiste appelle déjà un mythe, une sacralisation que nous n'apprécions guère. Avant d'être un créateur, avec un grand C, un artiste, avec un grand A, il y a un travail patient, quotidien, à l'échelle d'années, de dizaines d'années. Un comédien travaille une intonation comme un ferronnier travaille une courbure.

CATHY/LA JOURNALISTE. — Mais ce métier remplit une fonction. Comment voyez-vous la fonction du théâtre ?

CÉSAR. — La fonction de divertir. C'est un mot auquel je reviens souvent. Il dit bien ce qu'il veut dire. Nous devons apporter un plaisir — même s'il passe parfois par le drame. Je ne conçois pas de théâtre qui ne repose pas sur la dimension du plaisir. Mais divertir, étymologiquement, cela s'oppose à distraire. Distraire, c'est détourner, tirer hors des préoccupations quotidiennes, des préoccupations sérieuses, c'est finalement *abêtir*. Divertir, c'est parler des préoccupations sérieuses, quotidiennes, sur un autre mode, sur le mode du plaisir, pour mieux les maîtriser ; c'est *changer les idées*.

CATHY/LA JOURNALISTE. — Je suppose que votre prochaine création est en ce sens un divertissement ?

CÉSAR. — Naturellement. Nous travaillons actuellement à la création d'un texte contemporain : *Why. Why*, c'est l'histoire des pérégrinations du détective Arshepp Chic, lancé à la poursuite d'Ursène Lapin, qui a volé l'âme du jazz et enlevé Ferdinand La Menthe, alias Jelly Roll Morton. Cela l'entraînera dans le Chicago de la Belle Époque, à La Nouvelle-Orléans au début du siècle, et jusqu'au cœur du XVIII^e siècle.

CATHY/LA JOURNALISTE. — Arshepp Chic arrivera-t-il à mettre la main sur l'âme du jazz ?

CÉSAR. — Je ne suis pas autorisé pour le moment à vous dire s'il retrouvera Ursène Lapin et l'âme du jazz. Mais ce qui est sûr, c'est qu'il va faire pas mal de découvertes, et finalement, il se dira que le jazz est peut-être bien vivant.

CATHY/LA JOURNALISTE. — Rendez-vous, donc pour la première de *Why* ?

CÉSAR. — Le 2 juillet, au théâtre du Rocher, à La Garde.

CATHY/LA JOURNALISTE. — César Gattegno, merci.

VOIX DE CLAUDE. — (*annonce d'aéroport.*) New York.

Destination de New York, vol Pan American 256. Formalités

de départ porte 4. Departure to New-York. Pan American fly two hundred and fifty-six. Departure formalities gate number four.

VOIX DE CLAUDE. — New York. Destination de New York, vol Pan American 256. Formalités de départ porte 4. Departure to New-York. Pan American fly two hundred and fifty-six.

Departure formalities gate number four.

ALAIN/ARSHEPP. — (*entre en scène, saxo en main, suivi de Georges.*) Entendu, tu me joins au Minton Hôtel dès qu'il y a du nouveau.

ROLLAND/ELVIN. — D'accord, patron.

ALAIN/ARSHEPP. — Écoute, quelque chose me dit qu'il y a un rapport entre cette histoire et celle de Mame Michu. Il faut que vous la retrouviez, et qu'elle raconte exactement ce qui s'est passé. Il faut lui faire dire qui elle a rencontré juste avant de perdre son air.

CÉSAR. — Voilà : ici on dédouble, tu laisses le saxo à Georges, tu reprends ton bagage et Georges enchaîne. Il faut qu'il y ait concordance entre vos deux attitudes.

ALAIN/ARSHEPP. — Il faut lui faire dire qui elle a rencontré juste avant de perdre son air.

Georges entonne une phrase de Malcolm, Semper Malcolm (Archie Shepp).

ROLLAND/ELVIN. — D'accord, je serai à Antibes demain matin et je m'occupe de ça.

ALAIN/ARSHEPP. — Embrasse Sarah pour moi. J'espère qu'elle a pu m'avoir un rendez-vous avec Alan Lomax.

Georges reprend la même phrase, plus travaillée. Sur le praticable, le saxo jette un écho.

ROLLAND/ELVIN. — Qui c'est ce gus que vous allez voir ?

CÉSAR. — Vous continuez à avancer tous les deux. Vous parlez de loin, à travers la douane.

CÉSAR. — Allez-y, allez-y, tu chevauches...

ALAIN/ARSHEPP. — Ce gars a passé des heures et des heures à discuter et à faire des enregistrements avec Jelly Roll Morton. Il pourra m'aiguiller.

Georges reprend la même phrase, nouvelle variante. Écho du saxo, puis du piano sur les répliques de Rolland.

ROLLAND/ELVIN. — Faites gaffe quand même, Boss.

CÉSAR. — Vous commencez à disparaître, signe de la main ; « montrez » la passerelle d'avion.

ALAIN/ARSHEPP. — Ne t'en fais pas pour moi. Je serai là dans dix jours.

Regard de Georges au saxo qui reprend la phrase de Malcolm. Un bruit d'avion assourdissant mord sur lui. Improvisation folle et débridée sur le thème.

Au bar. Silence. Claude tend une cigarette.

DOMINIQUE. — Non, merci, je ne fume pas.

CLAUDE. — Décidément, vous n'avez pas de défaut : vous n'êtes pas bavard, vous ne fumez pas, apparemment vous ne buvez pas.

DOMINIQUE. — Je suis plein de défauts, je peux en avoir de beaucoup plus gros.

CLAUDE. — Plus gros que ça, voyons ? (...)

DOMINIQUE. — Je peux être fourbe, menteur (...) je peux être un escroc.

CLAUDE. — Vous n'en avez pas l'air. Je crois que vous êtes franc.

DOMINIQUE. — Vous pensez qu'on peut juger les gens sur la mine ; on ne peut pas savoir ce qu'ils sont ; connaître leur tempérament, à la rigueur.

CLAUDE. — Vous n'avez pas l'air brusque.

DOMINIQUE. — Il ne faut peut-être pas s'y fier.

CLAUDE. — Vous êtes brutal ? (...)

DOMINIQUE. — Non, je ne crois pas.

CLAUDE. — Vous voyez.

Silence.

DOMINIQUE. — C'est pour ça que ce n'est peut-être pas la peine de parler. Vous comprenez ? C'est faux.

CLAUDE. — Peut-être pas.

DOMINIQUE. — Même s'il y avait quelque chose de vrai, comment pourrais-je le croire ? Comment vous, vous pourriez le croire ?

CLAUDE *acquiesce.*

DOMINIQUE. — Nos rapports, ici, sont obligatoirement faux. Ils ne mènent à rien. C'est triste.

CLAUDE. — Je sais, c'est vrai.

DOMINIQUE. — Encore, pour moi, ce n'est pas grave, je ne fais que passer. Mais pour vous...

CLAUDE. — Oui.

DOMINIQUE. — Comment c'est, ici ?

CLAUDE. — Triste, oui. Je ne m'y plais pas. Je ne suis là que depuis la semaine dernière. Je viens de Chalon-sur-Saône.

DOMINIQUE. — Ah bon ? Moi, je viens de Lyon, je suis descendu il y a dix jours.

CLAUDE. — C'est vrai ?

DOMINIQUE. — Curieux, non ? Vous êtes venue pour travailler ?

CLAUDE. — Oui, j'ai vu une annonce, et je suis descendue.

DOMINIQUE. — Une annonce ? Comment ça, dans le journal ?

CLAUDE. — Dans *Le progrès*. Une annonce demandant des serveuses-hôtesse, avec mention de l'horaire et du salaire. Je suis venue.

DOMINIQUE. — Je ne pensais pas que cela pouvait se faire par annonce. Sans indiscretion, à Chalon, vous faisiez le même genre de choses ?

CLAUDE. — Non, d'ailleurs à Chalon, ça n'existe pas. J'étais mariée. Je suis en instance de divorce. Je suis venue parce que c'est un moyen de gagner de l'argent rapidement ; je ne pense pas rester. Je suis coincée pour le moment. Avant d'être mariée, j'avais travaillé dans la restauration. Pas du tout le même métier.

DOMINIQUE. — Si on peut appeler ça un métier. (...) Écoutez, je voudrais vous dire... vous perdez votre temps, avec moi... si vous avez mieux à faire...

CLAUDE. — Je ne vous ai rien demandé. Si on a besoin de moi, je vous laisserai.

DOMINIQUE. — D'accord.

CLAUDE. — Mais vous, vous reprenez peut-être quelque chose ?

DOMINIQUE. — Je veux bien.

Troisième période

New York, 1938

30

CÉSAR. — Je voudrais que nous reprenions la mise en place de la troisième période. On essaiera de voir les problèmes d'accessoires et de maquillage après.

CATHY. — (*entre avec un gramophone.*) On a trouvé un gramophone aux puces pour la quatrième période. Ça ira ?

CÉSAR. — Ah ! Oui, il n'est pas mal. Il a l'air en bon état. Très bien.

CATHY. — Je ne sais pas s'il marche.

CÉSAR. — Aucune importance, c'est la sono qu'on entend.

CATHY. — Tiens, la note.

CÉSAR. — D'accord, merci. Alain et Rolland, vous pouvez démarrer ?

31

ALAIN/ARSHEPP. — Mr Lomax, je sais que vous pouvez m'aider à retrouver la piste de Jelly Roll.

ROLLAND/LOMAX. — Ursène Lapin, je ne vois personne de ce nom-là, mais Jelly Roll, je peux peut-être vous aider. Lorsque je l'ai rencontré, c'était en 1938, à Harlem, dans la 132^e rue. C'était devenu une sorte de reflet, une ombre du grand jazzman. Il avait encore une tenue impeccable, mais tout disait qu'il était dans la dèche la plus noire.

ALAIN/ARSHEPP. — Pourtant il était plein aux as ; on dit que c'était un type magnifique, qui portait des tas de diamants.

*César fait asseoir Didier sur une caisse, au centre du plateau.
L'homme ruiné.*

ROLLAND/LOMAX. — Il était fier comme pas deux, parce qu'il avait des flopees de costumes et des diamants partout. Il avait même un diamant incrusté dans une dent. Mais depuis les années trente, ce beau temps était... Excusez-moi.

32

ROLLAND/LOMAX. — Pardon, vous êtes bien...

DIDIER/JELLY ROLL. — Jelly Roll Morton, inventeur du jazz. Je peux quelque chose pour vous ?

ROLLAND/LOMAX. — Mr Morton, j'ai à vous parler. Je travaille pour la Bibliothèque du Congrès. Je voudrais que nous travaillions ensemble. Vous connaissez des tas de trucs sur l'histoire du jazz.

DIDIER/JELLY ROLL. — Et comment !

ROLLAND/LOMAX. — Est-ce que nous pourrions faire des enregistrements, dans lesquels vous me raconteriez tout ça : il faudrait jouer aussi ; bien sûr, le contrat ne serait pas mirobolant, mais...

DIDIER/JELLY ROLL. — Je n'ai pas besoin de ça pour vivre, si c'est ce que vous voulez dire.

CÉSAR. — Tu regardes, tout ce temps, Alain, comme tu le regarderais s'il continuait à te parler. Ce n'est pas la peine de chercher un comportement réaliste, la scène n'est pas réaliste. Tu peux marcher, te servir de la chaise ; essaie des choses pour l'instant, on fera un tri après.

DIDIER/JELLY ROLL. — Je n'ai pas besoin de ça pour vivre, si c'est ce que vous voulez dire.

ROLLAND/LOMAX. — Écoutez, Mr Morton, ne prenez pas de grands airs. Je sais bien où en sont les véritables jazzmen. La Dépression, ils l'ont prise en pleine poire. Je ne peux pas vous offrir grand-chose, mais cela vous aidera toujours à passer ce cap.

DIDIER/JELLY ROLL. — La Dépression, ce n'est pas la Dépression qui assassine le jazz. Il y a des gens qui ont mis la main sur le jazz pour mieux l'étouffer. Depuis qu'ils ont lancé leurs grands orchestres avec tout le tra-la-la, nous autres, on est jeté sur le pavé. Si vous aviez planté des arbres pendant dix ans, et qu'au moment de cueillir les fruits, vous vous rendiez compte qu'on vous les fauche sous le nez, qu'est-ce que vous feriez.

ROLLAND/LOMAX. — Mais c'est la rançon du succès : le jazz est devenu populaire, il se vend, et c'est le swing, les orchestres de Goodman, de Whiteman, qui plaisent à ces nouveaux amateurs.

DIDIER/JELLY ROLL. — Ce n'est pas la rançon du succès, Mr Lomax, c'est du vol, c'est du pillage. Roi du jazz, roi du swing, c'est le roi de Prusse, pour qui nous avons travaillé, oui. Il n'y a pas un jour où je n'entende une de mes compositions jouées sous un autre nom. À la Société des compositeurs, on me conseille doucement de fermer ma gueule. Vous entendez, ma musique, on me pique ma musique.

ROLLAND/LOMAX. — Je sais, Mr Morton, mais il ne faut pas vous mettre dans des états pareils.

DIDIER/JELLY ROLL. — Et Robert Ripley, vous avez entendu ce qu'il a dit ? Vous avez entendu ? Il a dit que W. C. Handy avait inventé le jazz. L'imposteur ! Il a osé dire ça. Tout le monde va savoir que l'inventeur du jazz, c'est Jelly Roll Morton. C'est moi, c'est moi seul qui ai créé le jazz à New Orleans. En 1902, à Storyville, j'ai été le premier pianiste à jouer hot.

CÉSAR. — Pousse la colère, franchement. Par le débit, et aussi par le geste : tu peux te frapper, carrément.

DIDIER/JELLY ROLL. — C'est moi, c'est moi seul qui ai créé le jazz à New Orleans.

CÉSAR. — C'est ça. J'aimerais que tu ajoutes un demi-tour sur lui ; et tu peux redoubler le geste sur la réplique suivante.

DIDIER/JELLY ROLL. — C'est moi, c'est moi seul qui ai créé le jazz à New Orleans. En 1902, j'ai été le premier pianiste à jouer hot.

CÉSAR. — C'est bien, tu enchaînes.

DIDIER/JELLY ROLL. — La Dépression, elle a bon dos. Ce qui nous ruine, ce sont les grandes sociétés, qui font leur beurre avec Glenn Miller et Al Jolson. Ce sont elles qui nous ont ruinés, c'est de ça que le jazz agonise.

ROLLAND/LOMAX. — Il était aigri, il avait des raisons pour cela.

ALAIN/ARSHEPP. — Il était une fois un royaume noir, dont les rois étaient blancs.

ROLLAND/LOMAX. — Il sentait déjà qu'il était au bout du rouleau. Il n'a plus guère de temps à vivre, d'ailleurs,

ALAIN/ARSHEPP. — Il est mort... Cela ne va pas arranger les choses. L'attentat de Washington ?

ROLLAND/LOMAX. — Non, il a été poignardé par un voyou, c'est vrai, mais il s'en est sorti. C'était de la bricole. Non : il ira mourir à Los Angeles, en 1940. Une drôle d'histoire. La marraine de Jelly Roll, Eulalie Écho, était une adepte du culte vaudou. C'est un peu elle qui l'avait élevé, à Biloxi, du côté de New Orleans.

Colette arrive, pose son sac sur la table. Baiser. Didier tient un papier à la main et le tendra à Colette.

COLETTE/MABEL. - Hello, Ferd. (...)

DIDIER/JELLY ROLL. — 'Jour. (...) L'est arrivé une lettre de Los Angeles. (...) Eulalie Écho est morte, Mabel.

COLETTE/MABEL. — Eulalie Écho, ce n'est pas possible, ta marraine !

DIDIER/JELLY ROLL. — Ouais, Mabel, ma marraine.

COLETTE/MABEL. — Oh ! Quelle tuile ! (*Elle lit et s'assied.*) Je suis passé à la RCA. Ferd, on m'a présenté à Hugues Panassié, le critique...

CÉSAR. — Attention ! Vous ne vous regardez pas. Vous poursuivez deux monologues, complètement neutres. Important.

COLETTE/MABEL. — D'accord. On m'a présenté à Hugues Panassié, le critique français. Il veut absolument te voir. Il veut faire des trucs avec toi. Il dit que ta musique est fantastique.

DIDIER/JELLY ROLL. — C'est bon, j'irai.

COLETTE/MABEL. — Il parle de faces avec Bechet, avec Zutty Singleton.

DIDIER/JELLY ROLL. — Écoute, Mabel, il faut que je parte à Los Angeles. (...) Le parrain, il est aveugle, il ne peut rien faire par lui-même. Tu comprends, Mabel, il finira par se faire arnaquer par tous les bouts.

COLETTE/MABEL. — (*se tourne.*) Ferd !

DIDIER/JELLY ROLL. — Tu sais, pour ma santé, ce sera mieux. Quand je serai là-bas, je ferai du blé. Dès que j'aurai un bon matelas, je t'en enverrai pour que tu puisses rentrer à New Orleans.

COLETTE/MABEL. — Oh ! Ferd, tu n'y penses pas, au milieu de l'hiver ; avec ton cœur, et le toubib qui t'a dit de ne plus jouer ; et ta blessure qui n'est pas guérie.

DIDIER/JELLY ROLL. — Tu sais, la vieille Lalee, du temps qu'elle m'a élevé, quand j'avais dix berges, à Biloxi, elle m'a vendu au diable, je le sais bien (...) Ben oui, elle trafiquait avec le vaudou, elle faisait des zinzins avec des cœurs de tortues, des perles et tout le tremblement. Tu sais bien que pour devenir sorcière, faut vendre au diable la personne qu'on aime le plus. C'est moi qu'elle a vendu, Lalee. J'ai toujours su que je devrais la suivre dans la tombe quand elle mourrait. Maintenant elle doit m'emmener.

COLETTE/MABEL. — Ferd, tu es fou !

DIDIER/JELLY ROLL. — Je mettrai toutes les affaires dans la Cadillac que j'attacherai à la Lincoln, et je conduirai la Lincoln jusqu'à Los Angeles (*il s'est levé et va vers le piano*).

COLETTE/MABEL. — (*se lève et tend un bras vers lui.*) Ferd ! N'oublie pas de faire tes neuvaines, Ferd !

35

ROLLAND/LOMAX. — Et c'est vraiment ce qui va se passer. Il partira pour Los Angeles, en novembre 1940. Il traversera les États-Unis, malade, par un temps épouvantable. Il fera 2 300 miles au volant de la Lincoln. Et le 10 juillet suivant, il mourra (*il donne un journal à Alain en désignant un article*).

ALAIN/ARSHEPP. — Downbeat, Los Angeles, 1^{er} août 1941. « Une grande messe de Requiem célébrée en l'église Saint-Patrick avec toute la solennité du rite catholique, suivie de l'enterrement au Calvary Cemetery, tel a été l'adieu du monde à Ferdinand "Jelly Roll" Morton, qui est mort ici, à l'hôpital de Los Angeles, le 10 juillet, d'une crise cardiaque compliquée d'asthme.

DIDIER. — « Un seul blanc se trouvait parmi les cent cinquante personnes qui ont assisté à l'office funèbre et accompagne le cortège au cimetière. Il s'agit de Dave Stuart, de la Jazz Man Record Shop.

COLETTE. - « Les chefs d'orchestre noirs les plus marquants d'aujourd'hui, Duke Ellington et Jimmie Lunceford, n'ont pas assisté aux obsèques de l'homme qui a tant fait pour sortir le jazz des mauvais lieux de La Nouvelle-Orléans. »

Alain repose le journal.

ROLLAND/LOMAX. — Il aura alors 55 ans. On dit qu'au Calvary Cemetery, un squelette aura un trou dans une dent. Un trou en forme de diamant.

ALAIN/ARSHEPP. — Maintenant, il faudrait que je retrouve sa piste. Mabel pourrait peut-être me mettre dessus. Où pourrais-je la trouver ?

ROLLAND/LOMAX. — La première fois qu'ils se sont vus, c'était à Chicago en 1927. C'est là que vous avez le plus de chances de la trouver. C'étaient les vaches grasses pour Jelly Roll. Peut-être même qu'il y est encore.

Train en sonorisation.

36

*Dislocation sur scène, où chacun trouve une occupation (mise en ordre, essais...) ou une attitude de détente.
Mouvement d'arrêt sur l'information de César.*

CÉSAR. — On reviendra là-dessus tout à l'heure. Il y aura quelques points à reprendre (*il sort sa montre*). Pour l'instant, on peut faire une pause. J'aimerais en profiter pour vous communiquer une information. Tout le monde est là ? C'est d'ailleurs un problème grave, qu'il faudra aborder en réunion de compagnie. Voilà. On a reçu le montant de la dernière subvention attendue. Elle est en dessous de toutes les prévisions. Pas un centime d'augmentation.

FRANÇOISE. — Elle est bloquée ? Qu'est-ce que ça veut dire ?

CÉSAR. — Écoute, pour le moment, c'est une nouvelle à prendre telle qu'elle est ; on ne peut rien y changer. Pour nous, en pouvoir d'achat, cela représente au bas mot 10 % de perte de ressources. On a repris les prévisions budgétaires ce matin

avec Dominique : on n'a aucune chance d'arriver à la fin de l'année. Il faut prévoir d'être à nouveau au chômage au mois d'octobre.

COLETTE. — Et c'est reparti pour un tour !

ALAIN. — La poisse !

ROLLAND. — Seulement cette fois, ça risque d'être la dernière cartouche.

GEORGES. — Et question contrats, c'en est où ?

CÉSAR. — Un certain nombre de choses en cours, mais suivant ce qui sera réalisé, on pourrait tenir jusqu'en novembre, ou jusqu'en septembre seulement.

COLETTE. — Enfin, on travaille tous à plein temps, oui ou non ?

ALAIN. — Plein temps à rallonges, oui !

COLETTE. — Alors pourquoi notre budget permet tout juste de nous payer à mi-temps sur l'année ?

DIDIER. — Qu'est-ce que tu veux ! Le théâtre est une marchandise qui ne produit que de la moins-value — d'un autre côté, ça écarte certains vautours.

FRANÇOISE. — Ils ne comprennent pas, là-haut, qu'on en vit, de cet argent, ou bien ils trouvent ça normal, qu'on n'ait pas de quoi se payer ?

CÉSAR. — Écoutez, je suis bien d'accord avec vous, mais dans l'immédiat, ça ne change pas grand-chose.

DIDIER. — (*au public* :) Là, ce n'est rien, mais dans le prochain spectacle, si on n'a pas cinq briques de plus, vous allez voir ce qu'ils vont prendre !

Nouvelle dislocation, chacun reprend son activité. Sortie de Didier. Discussion à bâtons rompus, en prime.

CÉSAR. — Bon. Les enfants, il faut que je m'absente un moment, je vais à l'imprimerie contrôler les épreuves du programme et de l'affiche. Et puis je dois aussi récupérer la 203 qui est en panne à Hyères. Si je suis en retard, vous attaquez la quatrième période sans moi (*il sort*).

37

ALAIN. — Et dire qu'il y a des gens persuadés qu'on fait ce métier pour l'argent.

COLETTE. — Parce qu'ils ont une idée de ce que gagnent 2 % des comédiens. Ils ne se rendent pas compte que 18 % ont des salaires dérisoires et que 80 % sont au chômage.

ROLLAND. — Comment, Alain, j'étais persuadé que tu travaillais pour la galette ? Pourquoi tu es acteur, alors ?

ALAIN. — Pour la gloire, bien sûr.

FRANÇOISE. — Qué gloire ? Où gloire ?

ROLLAND. — Comment ? La télé, les autographes, le Palm Beach... Non plus ? Ce n'est pas ça, la vie d'artiste ?

DIDIER. — (*revient.*) César !

ALAIN. — Il est parti.

DIDIER. — Il est parti où ?

ALAIN. — Il fait les couloirs du *Finistère* (*roulement de tambour*).

DIDIER. — Ah bon ? Qu'est-ce qu'il fait là-bas ?

ALAIN. — Il essaie de rencontrer le *sinistre* (*coup de grosse caisse*).

FRANÇOISE. — Et Dominique, pourquoi est-ce qu'il écrit, pour avoir son nom dans le *Lagarde et Michard* ?

GEORGES. — Pas dans le *Lagarde et Michard* ; mais peut-être dans le *Petit Robert* !

FRANÇOISE. — J'espère qu'il n'est pas assez con pour ça.

GEORGES. — Oui, mais l'argent, la célébrité, ce pourrait être ce qu'on cherche, sans le trouver pour autant.

COLETTE. — Georges, c'est ce que tu cherches, toi ? (...) Eh ben alors !

GEORGES. — Pour moi, la vie, c'est une suite d'aventures. Le théâtre, c'est une aventure. Je fais du théâtre comme j'ai été fossoyeur.

ALAIN. — Ce n'est pas une question de gloire. Peut-être de postérité. Tout le monde éprouve le besoin de laisser quelque chose derrière lui, non ? De laisser une trace.

DIDIER. — Je me demande si ce n'est pas pour être aimé qu'on est là.

FRANÇOISE. — Aimé ?

DIDIER. — Ouais ! On a besoin d'être aimé, d'être reconnu, d'exister pour quelqu'un. C'est une question d'affection, en fait ; c'est un rapport de séduction qu'on a avec le public.

COLETTE. — Enfin ! On pleure toujours misère, on ne nous demande pas d'autographes à la crèmerie. Il y a tout de même bien une raison. On travaille dur, non ? Pourquoi est-ce qu'on s'empoisonne comme ça ?

ALAIN. — Il doit bien y avoir une raison.

Premier intermezzo

Borissius et Panassius

38

CARO/BORISSIUS. — Qu'en dites-vous, cher Panassius ?

CATHY/PANASSIUS. — Cher Borissius, vous me voyez béat de satisfaction.

CARO/BORISSIUS. — Puis-je savoir, cher Panassius, quelle est la raison de...

GEORGES/PREMIER SPECTATEUR. — Mais qu'est-ce que c'est que cette histoire de fous ? Ça n'a ni queue ni tête ! Et qui c'est ces deux-là ? D'où est-ce qu'elles sortent ?

COLETTE. — Oui, monsieur, attendez, attendez... Vous n'êtes pas obligé de savoir qui étaient Borissius et Panassius... Borissius et Panassius étaient les protagonistes d'une très vieille polémique, dans les années cinquante. C'est pourquoi ici, vous ne voyez que leurs fantômes. Panassius, pour sa part, disait que :

CATHY/PANASSIUS. — Le jazz est la musique des noirs. J'ai établi pour cette musique des règles que je tiens des noirs eux-mêmes. Le « bop », le pseudo-jazz moderne, gâté qu'il est par les connaissances inculquées aux noirs dans les conservatoires, sort de ces règles. Ce n'est plus du jazz. Encensé au nom du mythe de l'Évolution et du Progrès, il trahit les traditions culturelles de la race noire.

COLETTE. — Et Borissius, quant à lui, soutenait que :

CARO/BORISSIUS. — Le jazz évolue. Positive ou négative, on ne peut que constater cette évolution. Pourquoi refuser au jazz l'usage de nouveaux matériaux, de nouvelles sonorités, qui élargissent ses possibilités ? Quel est le bon jazz ? Ancien ou moderne, est bon le jazz qui est authentique, et non celui qui se contente d'imiter des canons préfabriqués.

COLETTE. — Voilà. Je vous assure qu'ainsi vous en savez assez pour tout saisir. D'autre part, pourquoi voulez-vous absolument que « cela ait une queue et une tête » ? Quand vous marchez, qu'est-ce que vous faites, vous passez d'une jambe sur l'autre ? Eh bien ! C'est ce que nous faisons ici : nous nous promenons, nous sautons d'une jambe sur l'autre. Laissez-vous porter, et tout à l'heure, vous regarderez derrière vous, vous verrez bien si vous avez avancé. D'accord ? Elles peuvent continuer ?

GEORGES/PREMIER SPECTATEUR. — (*se rassied en maugréant.*) Bon. Ça ira.

ROLLAND/SECOND SPECTATEUR. — (*aparté bruyant à son voisin :*) Ça n'est pas un vrai spectateur, moi je le sais, ça, je l'ai vu tout à l'heure avec les autres. Ils ont tout combiné.

CARO/BORISSIUS. — Qu'est-ce qui vous rend donc si heureux, cher Panassius ?

CATHY/PANASSIUS. — Je triomphe. Je triomphe, Borissius. Avez-vous vu où ils en sont, vos pseudo-jazzmen ? Oui, oui, non content d'innover avec leur « bop », il a fallu qu'ils passent au « hard-bop » — Horreur ! — Ils nous ont inventé — Malédiction ! — la « free-music ». Que dis-je, la « free-music » : la « new-thing » — Damnation ! — vous entendez, Borissius, la « nouvelle chose » ! Ils renient la musique !

CARO/BORISSIUS. — Que voulez-vous, Panassius, c'est la vie. Le propre de la vie, c'est de bouger tout le temps. Mais — est-ce là la raison de votre triomphe ?

CATHY/PANASSIUS. — Eh bien ! N'avez-vous pas vu cet Archie Shepp, à quoi il en est réduit : eh oui, Borissius, au bon vieux jazz. Il reconnaît lui-même que le free-jazz est dans une impasse et qu'il faut revenir aux sources de Chicago et de La Nouvelle-Orléans.

CARO/BORISSIUS. — Tout doux, mon beau Panassius, que me chantez-vous là ? Si le free-jazz est aujourd'hui dans une impasse, c'est de la même façon que le style New Orleans était dans une impasse en 1920. Tous deux ont rempli leur mission historique en leur temps, et tous deux ont perdu à un moment le moyen de progresser par eux-mêmes.

CATHY/PANASSIUS. — Progresser ! Vous avez dit progresser ! Concept de blanc, Borissius !

CARO/BORISSIUS. — « Cet » Archie Shepp ne revient pas en arrière, Panassius, il prend de l'élan pour mieux sauter. Dans toute histoire, il y a des pauses et des bonds ; nous sommes à une période de pause, c'est tout.

CATHY/PANASSIUS. — Logique de blanc, Borissius ! Le noir est supérieur en amour. Le noir n'a pas son pareil pour le swing. C'est tout !

CARO/BORISSIUS. — (*répond à la trompette une phrase qui sonne comme : « Oh ! C'est affreusement sexiste et raciste, ce que vous me dites là ! »*)

CATHY/PANASSIUS. — Progresser, histoire, pauses, bonds, tout ça, c'est un vocabulaire de blanc que les blancs inculquent aux noirs, Borissius !

CARO/BORISSIUS. — (*seconde phrase à la trompette, que tout le monde comprend comme : « Vous n'avez pas bientôt fini de raconter des conneries, non ? »*)

CATHY/PANASSIUS. — Notez bien, Borissius : je ne porte pas de jugement de valeur sur le bop et le free. Je voudrais seulement que l'on cesse d'appeler jazz cette musique de merde qui trahit la race noire.

CARO/BORISSIUS. — Cher Panassius, voudriez-vous me dire de quel droit vous jugez King Oliver plus noir que Miles Davis ? De quel droit dites-vous que ce que sent Armstrong est la musique du peuple noir, alors que ce que sent Parker serait un succédané de musique de blancs ? Somme toute, Panassius, pour vous, il y a de bons noirs et de mauvais noirs ?

CATHY/PANASSIUS. — Cela va de soi, Borissius. Il y a des bons et des mauvais partout.

CARO/BORISSIUS. — Est-ce que, par hasard, Panassius, vous ne brandiriez pas ces « bons » noirs qui n'évoluent pas, comme le drapeau d'une société immuable, d'une société « naturelle » ? Votre intégrisme jazzistique ne serait-il pas un antidote aux frayeurs que vous inspire la mouvance de l'Histoire ?

CATHY/PANASSIUS. — Je ne vois vraiment pas ce que vous voulez dire. Eh bien, Borissius, ne serait-il pas temps de regagner nos pénates ?

CARO/BORISSIUS. — Naturellement ! Ne sommes-nous pas déjà très en retard ? Votre conversation m'enchantera toujours, cher Panassius. Dormez du sommeil du juste.

Elles ouvrent deux trappes et rentrent dans le plateau.

CATHY/PANASSIUS. — Tss ! Tss ! C'est votre compagnie qui est pour moi sans rivale, cher Borissius. Que la paix de Jupiter soit avec vous !

*Cathy disparaît. À moitié ensevelie, Caro lance un grand clin
d'œil au public :*

CARO/BORISSIUS. — Sacré jazz ! Il nous aura tous, va ! (*Goguenarde, elle referme
la frappe sur elle.*)

Quatrième période

Chicago, 1927

40

Colette s'avance à la face, livre en main, qu'elle lit.

COLETTE. — « Le comédien devrait entretenir avec son public les rapports les plus libres et les plus directs. Il a simplement quelque chose à lui communiquer et à lui présenter, et cette attitude devrait constituer la trame de tout ce qu'il fait. (...) Simplement, quelqu'un se présente et montre quelque chose au vu et au su de tous, y compris le fait qu'il le montre. Il va imiter un autre homme, mais pas de telle sorte ni à ce point qu'on le prenne pour cet homme-là : il n'a pas projeté de se faire oublier lui-même. Sa personne est ainsi préservée, c'est une personne ordinaire que des traits particuliers distinguent des autres, et qui, par là même, ressemble à tous ceux qui l'observent. (...) C'est cette attitude qui fonde l'effet de distanciation, aucune autre ne peut lui être substituée. »

Bertolt Brecht, *Écrits sur le théâtre*.

41

Au bar.

DOMINIQUE. — Et vous, qu'est-ce que vous prenez ?

CLAUDE. — Pardon ?

DOMINIQUE. — Je vous demandais si vous vouliez boire quelque chose.

CLAUDE. — Mais, vous venez de me dire...

DOMINIQUE. — Ce n'est pas pareil. Vous avez peut-être soif. Et puis, ça n'ira pas plus loin.

CLAUDE. — Mais qu'est-ce que vous croyez, je ne comptais pas vous proposer autre chose.

DOMINIQUE. — Excusez-moi. Je vous ai blessée.

CLAUDE. — Non ; je ne pourrais jamais faire une chose pareille. Je n'aurais jamais accepté. Ce que je fais, ça reste dans les limites de l'honnêteté.

DOMINIQUE. — L'honnêteté ? Je ne sais pas ce que c'est. De toute façon je ne vous juge pas. C'est surtout moche pour les filles. Elles se bousillent. Mais ce n'est pas plus immoral de vendre son corps que des petits pois. Le jour où on arrêtera de faire du fric sur ça ou autre chose, il n'y aura plus de prostituées. Pour les hommes, cela ne vaut pas mieux. Il n'y a que des victimes des deux côtés. L'homme et la femme sont deux loups l'un pour l'autre.

CLAUDE. — Les filles, oui. Les types sont des salauds. Elles font ça parce qu'elles sont obligées.

DOMINIQUE. — Et les types, ils ne sont pas « obligés », d'une autre façon ? C'est vrai, ce que vous dites, mais il y a aussi des femmes seules qui élèvent des mômes avec le SMIC.

CLAUDE. — Je voudrais bien savoir comment elles y arrivent. L'argent pervertit tout. Enfin, je ne pourrais pas. (...) Je préférerais me détruire. (...) Ce que je fais,

c'est honnête ; et puis je ne le ferai pas longtemps, jusqu'aux fêtes. (...) Je vais arrêter.

DOMINIQUE. — Arrêter, cela ne se conjugue qu'au futur. Il y a des engrenages dont on ne se sort pas facilement. Comment vous êtes payée, ici ?

CLAUDE. — Le verre, c'est 20 francs, on a 10 francs, et ainsi de suite. La bouteille, elle fait 200, on a 100 francs.

DOMINIQUE. — 50 %, et pas de fixe.

CLAUDE. — Oui : un petit fixe à condition de faire trois verres dans la soirée.

DOMINIQUE. — Et vous arrivez à faire combien dans une soirée ? Je ne suis pas flic, je ne suis pas journaliste, je vous demande ça comme ça.

CLAUDE. — Les mauvaises soirées, 100, 150 ; il y a des jours où on ne dérouille pas, bien sûr. Sinon, quand ça marche, ça peut monter : 300, 600, 800. Demain, les bateaux américains arrivent. On va travailler.

DOMINIQUE. — C'est dégueulasse ! Et quel horaire vous faites ?

CLAUDE. — De cinq heures et demie à une heure. Mais l'été et pendant les fêtes, c'est ouvert jusqu'à quatre heures.

DOMINIQUE. — Tous les soirs ?

CLAUDE. — Oui, c'est pénible.

DOMINIQUE. — Et les hommes, comment ils sont ? Emmerdants ?

CLAUDE. — Emmerdants, oui !

DOMINIQUE. — Ils pelotent ?

CLAUDE. — Non, pas trop. Pas avec moi, en tout cas. Je ne les laisse pas faire. Mais il y en a qui attendent à la sortie ; on ne peut pas les décoller ; on est obligées de rentrer en taxi. Et puis, il y a les macs, qui tournent.

DOMINIQUE. — En un sens, si les filles ne montent pas, c'est encore pire. Les types restent sur leur faim.

CLAUDE. — Peut-être. Mais ceux qui viennent là savent qu'ils n'ont rien à attendre. Ils ne viennent pas chercher une fille ; ils viennent boire un verre, discuter...

DOMINIQUE. — Oui, mais enfin, c'est tout de même à cause des filles qu'ils viennent. (...) On peut se tutoyer ? J'ai horreur de vouvoyer, j'ai l'impression d'être loin.

CLAUDE. — Bien sûr. Tu sais, ici, tout le monde se tutoie.

DOMINIQUE. — D'habitude, je tutoie toujours. Ici ce n'est pas pareil. Tu comprends ce que je voulais dire ?

CLAUDE. — Oui, qu'on vent le fumet du rôti.

SONG : MY FAVORITE THINGS
 (Richard Rodgers et Oscar Hammerstein II)
 Françoise chante. Attaque tonitruante a capella.

Jazzman vieux fou que cherches-tu ?
 À culbuter les dièses à la-
 quer les bémols est-ce que tu vas
 À la dissonance absolue ?

Coltrane s'est enfui
 Dans son infini
 D'astres en prière
 Et de vents stellaires.
 Il fait pousser des tonnes
 de *Love Supreme*
 Dans le jardin des microphones.

Monsieur Charlie Bird
 Envoie-nous des quintes
 De neiges éteintes
 Et d'alcools en fleuves.
 Est-ce qu'au bistrot céles-
 te la couleur
 Du boss au moins est café crème ?

Cet écho d'ascèse
 Ne s'échappe pas
 D'un saxo de Trane
 Depuis l'au-delà.
 Ce sont les murmures d'Alice
 en quête
 Du dernier souffle d'Eurydice.

Le cousin Archie
 Fouille dans vos mémoires.
 Au grenier de l'espoir
 Il déniche des nippes
 Pour habiller de musique
 ces gosses noirs
 Qui découvriront l'Amérique.

Ce vieux cat de John
 A peut-être mis les bouts.
 Est-ce qu'il traîne sa pomme
 Entre chien et loup ?
 Ses enfants scrutent la nuit bleue
 mais Dieu
 Qu'un jazzman ça ne vit pas vieux.

Caro va accrocher le lustre de la séquence de Storyville et le montre au passage à César.

CÉSAR. — Ah, il est terminé. Magnifique.

CARO. — Je l'installe ?

CÉSAR. — Oui, tu sais où ? Bon, vous êtes prêts : Didier, Colette, Alain, si on peut voir les costumes... (à Caro :) Voilà, c'est ça.

Didier et Alain entrent, les visages noircis au bouchon, avec Colette. Éclat de rire général.

COLETTE. — Ah, ils sont jolis, comme ça !

GEORGES. — Qu'est-ce qui vous est arrivé, vous êtes tombés dans la soule à charbon ?

DIDIER. — Pou'quoi, il est pas 'eussi, not'e maquillage ?

ALAIN. — Non, c'est pa'ce que on nous a fait le coup du ciga'e. Pouv.

COLETTE. — Les costumes sont très bien, sinon.

CÉSAR. — Oui, ça va, ça. Tu épingles les revers d'Alain, si tu veux.

DIDIER. — (*langoureux à Caro, perchée dans son travail :*)

« 'amona, j'ai fait un 'ève me'veilleux ;
'amona, nous étions pa'tis tous les deux... »

GEORGES. — Eh bien voilà, ça, c'est mélodieux.

COLETTE. — Didier, tu n'as pas fini de faire l'Ursène !

ALAIN. — Non, il fait *larsen* pour avoir du son (*le saxo pète de rire*).

CÉSAR. — Bon, ça ne va pas du tout, il va falloir trouver autre chose.

DIDIER. — Sérieusement, ça ne passe pas ?

CÉSAR. — Tu ne te rends pas compte. Tu as vu nos réactions : tout le monde sera plié en quatre.

GEORGES. — Mais alors, qu'est-ce qu'il faut faire, il faut tout de même bien qu'ils soient noirs.

Ils se débarbouillent.

CÉSAR. — On a fait une erreur. On n'a pas assez réfléchi. On a voulu faire comme si on pouvait paraître noirs. Le résultat, c'est qu'on se casse la figure, comme chaque fois qu'on veut reproduire la réalité. Le théâtre ne vise pas à reproduire la réalité, il vise à signifier la réalité, c'est différent. Il faut qu'on trouve un élément qui indique la « couleur », au lieu d'essayer de la copier. Un masque, une tenue... Là, vous êtes des minstrels, pas des noirs.

ALAIN. — Qu'est-ce que c'est, des minstrels ?

GEORGES. — C'étaient des comiques blancs qui se grimaient, pour faire des numéros où ils singeaient la musique noire.

COLETTE. — Et des gants noirs ?

CÉSAR. — Des gants ? Oui, ça pourrait être intéressant... C'est un signe clair, ça ne pose pas de problème de jeu. Et en outre, ça relie à la notion de Black Power.

COLETTE. — Attends, on doit avoir ça.

CÉSAR. — On voit la quatrième période, si vous y êtes.

DIDIER. — Je n'ai pas le diamant, encore.

CÉSAR. — On va l'essayer.

GEORGES. — Et pour les méfis, on ne met qu'un gant ?

CÉSAR. — Là, ce n'est plus un signe, c'est de l'arithmétique.

On amène le « diamant » de la dent de Jelly Roll.

DIDIER. — J'espère que ce n'est pas du toc.

CÉSAR. — Il vient tout droit d'Afrique du Sud... C'est la centrale gauche.

DIDIER. — Ça a une importance ?

CÉSAR. — Pas vraiment, mais il est fait pour celle-là. C'est une simple pince, il doit se placer sur un seul mouvement.

DIDIER. — Il va falloir que je me paye des ba-be-bi-bo-bu, avec ce truc.

CÉSAR. — Mais de toute façon, il faut en faire ! Quatre minutes tous les jours. J'espère que tout le monde les fait.

44

COLETTE/MABEL. — Mr Chic, je suis sûre que Ferd va être très content de vous voir. (*Elle le cherche :*) Ferd ! Ferd !

ALAIN/ARSHEPP. — Ça ne fait rien, Mrs Morton, vous allez sûrement pouvoir me renseigner.

COLETTE/MABEL. — Ah ! Ça c'est quelque chose, il était là il y a cinq minutes.

ALAIN/ARSHEPP. — À vrai dire, je me doutais bien qu'il ne serait pas là ; mais vous pouvez m'aider à le retrouver.

COLETTE/MABEL. — Mais ? Vous ne voulez pas me dire qu'il lui est arrivé quelque chose. Ils ne lui sont pas tombés dessus ?

ALAIN/ARSHEPP. — Qui ça, ils, Mrs Morton ?

COLETTE/MABEL. — Allez, vous savez bien de qui je veux parler !

ALAIN/ARSHEPP. — Ursène Lapin ?

COLETTE/MABEL. — Je ne connais pas d'oiseau de ce nom-là. Mais vous savez, il y a eu des histoires au Club, ces temps.

ALAIN/ARSHEPP. — C'est là qu'il joue ?

COLETTE/MABEL. — Oui, l'Elite, dans le South Side.

45

*César s'est approché du piano.
La musique rappelle The crave (Jelly Roll Morton).*

ROLLAND/PREMIER GANGSTER. — 'Soir, Morton (*lumière sur eux*).

DIDIER/JELLY ROLL. — (*roule une cigarette.*) 'Soir.

ROLLAND/PREMIER GANGSTER. — J'ai deux mots à te dire, Morton. Ouvre tes esgourdes. Est-ce que tu sais à qui cette boutique appartient, Morton ? (...) Alors je vais t'affranchir. Elle est à Art Martin. C'est un grand ami d'Al Capone, si tu vois

ce que je veux dire. On trouve que tu joues bien, Morton, ce serait dommage qu'il arrive quelque chose à tes petites menottes.

DIDIER/JELLY ROLL. — (*repartant au piano.*) Monsieur Capone me fait bien de l'honneur de penser que je peux le concurrencer.

ROLLAND/PREMIER GANGSTER. — Mes amis préfèrent que tu restes à ton piano et que tu ne t'occupes pas d'autre chose. Tu as plus de doigté au piano qu'au billard. Ce serait plus sain de laisser tomber le billard. L'arnaque de seconde zone, cela fait du tort à la réputation de la maison. Tu me suis, Morton ? Les cartes, la neige, les alambics, ça n'est pas bon non plus pour les nerfs.

DIDIER/JELLY ROLL. — Ça va, j'ai compris.

ROLLAND/PREMIER GANGSTER. — Autre chose. Il paraît que tu fricotes avec une poulette de la 45^e rue. Il vaudrait mieux que tu oublies de relever le compteur. (...) Le piano, Morton, que le piano. (...) OK ? (*Il part.*)

DIDIER/JELLY ROLL. — Crapule ! Fumier de saloperie ! Ville de putes !

46

ALAIN/ARSHEPP. — Est-ce que vous avez des photos de lui ?

COLETTE/MABEL. — Bien sûr, Mr Chic, je vais vous trouver ça.

ALAIN/ARSHEPP. — Et comment l'avez-vous connu ?

COLETTE/MABEL. — Je dansais dans la revue du Plantation Club. Quelle histoire ! Il a dit à la patronne qu'il voulait m'enlever. Il m'a fait asseoir à sa table ; il m'a demandé d'où j'étais. Je suis créole de New Orleans, comme lui. On était de la même paroisse.

DIDIER/JELLY ROLL. — Je reviendrai te chercher...

COLETTE/MABEL. — ... qu'il disait. Et il est revenu.

DIDIER/JELLY ROLL. — On va se marier et tu vas quitter le théâtre.

COLETTE/MABEL. — Je pensais qu'il charriait. Il a tenu parole, il était tellement merveilleux, je me demandais ce qu'il avait à faire d'une petite danseuse comme moi.

DIDIER/JELLY ROLL. — Écoute, Mabel, j'accroche mes fixe-chaussettes avec des diams et j'ai des flopées de costumes. J'en ai assez pour en changer tous les jours pendant un an et toutes les souris me tombent dans les bras. Je ne sais pas ce que je te trouve, mais je te dis qu'on va se marier.

COLETTE/MABEL. — Et il m'a emmené dans la grosse Lincoln. Moi j'étais paniquée, il roulait toujours comme un dingue. Il voyait que j'avais les foies et il se moquait de moi.

DIDIER/JELLY ROLL. — May, j'aurais mieux fait de te laisser à la maison. Tu ne sais pas que l'homme que j'aime le mieux au monde, c'est moi, et que je n'ai aucune envie de me tuer ?

COLETTE/MABEL. — Sacré Ferd, va !

Les musicien(ne)s attaquent en douceur Hyena stomp alors qu'elle lui donne les photos. Elles passent sur l'écran baissé, à mesure qu'il les regarde. Durant la séquence, Rolland et Caro devraient danser un mélange de charleston et de rock.

CÉSAR. — Forcez, forcez sur le texte, c'est mou, ça ne sort pas. Vous me faites la séquence des photos à l'italienne, mais que ça pète. Articulez. Reprenons.

Mouvements sur le texte à l'italienne, rapide et haché.

COLETTE/MABEL. — Voilà, là il est au piano, elle a été prise au Dreamland l'an dernier.

ALAIN/ARSHEPP. — Sérieux, le père Ferd, hein ?

COLETTE/MABEL. — Tiens, voilà sa dernière photo. Elle vient d'arriver, il l'a juste dédicacée pour la donner à Omer.

ALAIN/ARSHEPP. — Omer Simeon ?

COLETTE/MABEL. — Oui, le clarinettiste : eux et Johnny St. Cyr, ça fait un sacré trio de potes. Ah ! Celle-là, Ferd dit qu'elle est très vieille. Il dit quelle date d'au moins vingt ans et que ce serait le *malon* de Hilma Burt, une *saison* de Storyville.

ALAIN/ARSHEPP. — Attendez. Ce serait lui qui joue, là, de dos ?

COLETTE/MABEL. — Ah, ça, Ferd me l'a toujours assuré. Mais ça a bien l'air d'être lui, non ? Tiens celle-là, je ne sais pas ce qu'elle fait là-dedans, elle ne sera prise qu'en 1933, à la Bibliothèque du Congrès.

Apparaît alors un roi de pique, surchargé ainsi : « Ursène Lapin, une nouvelle race de mandrin. »

COLETTE/MABEL. — Oh ! Et ça, qu'est-ce que ça fait là au milieu ! Si Ferd voyait ça, lui qui aime tant l'ordre. Ici, ce doit être dans les années quinze, quand il était en Californie.

ALAIN/ARSHEPP. — Avec qui est-il ?

COLETTE/MABEL. — Alors ceux-là, je ne les connais pas. On n'était pas ensemble, à cette époque.

Alain reprend le roi de pique, qui repasse, puis regarde l'écran où est revenue à son tour la photo de Storyville.

ALAIN/ARSHEPP. — Je crois que je vois un peu plus clair maintenant. Ce que je ne comprends pas du tout, ce sont les *bomiles* d'Ursène Sapin. Si vous cherchiez l'*âje* du *mazz*, Mrs Morton, où est-ce que vous iriez ?

COLETTE/MABEL. — À Storyville, bien sûr, Ferd dit toujours que c'est là-bas qu'il a *injenté* le *vazz* en 1902.

ALAIN/ARSHEPP. — Je vois qu'on *chense* la même *pose*, je vais aller taire un four de ce côté.

COLETTE/MABEL. — Mr Quiche, il n'est rien arrivé, n'est-ce pas ?

Fin de la musique et de la danse ; l'écran est relevé. Fin de l'italienne.

ALAIN/ARSHEPP. — Mrs Morton, je peux téléphoner ?

COLETTE/MABEL. — Bien sûr, tenez.

ALAIN/ARSHEPP. — Allô, Sarah ? (...) Ça va, oui. (...) Rien de nouveau, et Mame Michu ? (...) Elle est introuvable. (...) Oui, je suis une piste, je file en 1902 à Storyville. (...) Écoute, voilà ce qu'il faudrait que tu fasses : il faudrait que tu épiluches toutes les archives sur Kansas City en 1939, savoir ce qui a pu s'y passer. (*Il regarde toujours le roi de pique.*) Essaie de voir aussi les événements auxquels aurait pu être mêlé un certain David. (...) Je ne sais pas, *David* tout court. (...) C'est ça, essaie de m'appeler à Storyville.

48

CÉSAR. — Bien. Ça va mieux. Je voudrais qu'on revienne en arrière pour régler l'attentat, qu'on avait laissé de côté. Didier, Georges, Rolland !

DIDIER. — Ça va être le moment de ne pas vous prendre au jeu.

CÉSAR. — Vous pouvez reprendre le texte, qu'on se le remette en mémoire.

LECTURE

Tous sont encore en costumes, naturellement.

GEORGES/SECOND GANGSTER. — On n'est plus dans la préhistoire. Ta chanson, tu la remballes. Tu fais de la place aux jeunes. Tu comprends ?

DIDIER/JELLY ROLL. — Petit con ! Quand on ne connaît pas la musique, on ferme sa gueule (*il le gifle*).

GEORGES/SECOND GANGSTER. — Sale négro (*il le poignarde, et Jelly Roll s'affaisse*).

CÉSAR. — Vous étiez par ici. Échange de répliques. La gifle. Tu reviens au piano et tu commences à jouer. Vous revenez sur lui ; vous foncez tous les deux. Coup de poignard au cœur. Il fait demi-tour et vous revenez tous à l'avant-scène dans la bousculade. Là, il tombe.

Didier s'est approché du piano.

La musique rappelle l'ambiance de Dead man blues (Jelly Roll Morton).

PREMIÈRE MISE EN PLACE

GEORGES/SECOND GANGSTER. — On n'est plus dans la préhistoire. Ta chanson, tu la remballes. Tu fais de la place aux jeunes. Tu comprends ?

DIDIER/JELLY ROLL. — Petit con ! Quand on ne connaît pas la musique, on ferme sa gueule.

ROLLAND. — Il le gifle.

GEORGES/SECOND GANGSTER. — Sale négro !

CÉSAR. — Voilà, tu joues. Vous courez. Il faudra que ce soit très rapide.

ROLLAND. — Il le poignarde.

DIDIER. — (« *affaissé* », *il ouvre un œil.*) Et Jelly Roll s'affaisse.

CÉSAR. — C'est ça, mais plus rapide. En réalité, il y a eu deux coups de poignard, l'un à la tête, l'autre sous le cœur. On va le reconstituer. Tu me détailleras bien les deux gestes, qu'ils se détachent.

DEUXIÈME MISE EN PLACE

GEORGES/SECOND GANGSTER. — On n'est plus dans la préhistoire. Ta chanson, tu la... *rengaines*. Tu fais de la place aux jeunes. Tu comprends ?

DIDIER/JELLY ROLL. — Petit con ! Quand on ne connaît pas la musique, on ferme sa gueule.

GEORGES/SECOND GANGSTER. — Sale négro !

Fin du mouvement.

CÉSAR. — Ça se précise. Est-ce qu'on a les accessoires ? Oui ? On fait un essai avec.

DIDIER. — Snif ! Ma chemise.

CÉSAR. — Allez, on t'en offrira une. Vous fondez bien les autres mouvements, qu'on ait le geste du coup de poignard très propre. Autre chose, la bousculade : il faut que vous l'entraîniez dans le mouvement. Si vous revenez en arrière, cela n'a plus de sens. Vous avez les poches ? Essayez d'y aller à fond, on arrête après ça.

CONDITIONS SPECTACLE

La séquence du prélude se reproduit minutieusement, mais avec le texte.

GEORGES/SECOND GANGSTER. — On n'est plus dans la préhistoire. Ta chanson, tu la remballes. Tu fais de la place aux jeunes. Tu comprends ?

DIDIER/JELLY ROLL. — Petit con ! Quand on ne connaît pas la musique, on ferme sa gueule.

GEORGES/SECOND GANGSTER. — Sale négro !

Fin du mouvement.

49

CÉSAR. — (*sortant sa montre.*) Parfait, on arrête pour le moment.

CATHY. — Si ça allait aussi vite en réalité !

Georges a rejoint Françoise et l'embrasse.

FRANÇOISE. — Mamour, on rentre à la maison.

GEORGES. — Oui, mais il faut peut-être faire les courses.

FRANÇOISE. — Il y a de la ratatouille, encore.

Nouveau baiser, ils s'en vont.

SOPHIE-ANNE. — (*arrive de la salle avec Colette.*) Maman ! Maman !

CATHY. — Bonjour ma chérie ! tu es revenue de l'école toute seule ?

SOPHIE-ANNE. — Non, j'ai rencontré Marraine.

CATHY. — Tu viens, on va rentrer. Qu'est-ce que tu veux manger ?

SOPHIE-ANNE. — Du riz aux bananes. (*voyant Didier :*) Qu'est-ce qu'il a fait, Didier, il est tombé ?

ALAIN. — Mais non, c'est dans la pièce, Sophie-Anne.

SOPHIE-ANNE. — Ah ? (*à Didier :*) Tu t'es fait mal ?

DIDIER. — Mais non, Sophie-Anne, c'est le monsieur que je joue qui est blessé, ce n'est pas moi.

SOPHIE-ANNE. — Ah bon ? Mais tu es plein de sang.

DIDIER. — Non... Ce n'est pas du sang, c'est de l'hémoglobine.

CATHY. — Allez, tu viens ?

SOPHIE-ANNE. — (*de loin* :) Didier, si tu vas à l'hôpital, je t'apporterai des bonbons.

CÉSAR. — (*en cas d'entracte* :) Si vous voulez en profiter, nous nous retrouvons dans un quart d'heure.

Cinquième période

Storyville, 1902

50

*Au bar. Claude, Dominique, reprennent leur place.
Introduction musicale. Noir salle.*

NOÉ/LE MARIN. — (*entre en titubant.*) Hi there guys!

CLAUDE. — Tu m'excuses ? Je reviens après.

DOMINIQUE. — Je t'en prie.

CLAUDE. — Hello.

NOÉ/LE MARIN. — Well, honey, this joint's dead. Not many women around.

Sur l'écran, « sur-titre » : « Chère amie, la comtesse n'est-elle pas des nôtres, ce soir ? »

CLAUDE. — Women? What about me, je ne te plais pas ?

NOÉ/LE MARIN. — Yea, sugar, you're the cutest, vous êtes *le plus belle*, the cutest. A knockout.

Surtitre : « Quelle différence y a-t-il entre un américain noir et un noir américain ? »

CLAUDE. — Bon, rien qu'à te voir, je sens que tu as soif.

NOÉ/LE MARIN. — I don't understand.

CLAUDE. — Glass... Qu'est-ce que tu veux boire ?

NOÉ/LE MARIN. — Yea, yea, à boire. Champagne, champagne for everyone !

Surtitre : « En raison de l'arrêt de travail affectant certaines catégories de personnel, nous vous prions de bien vouloir excuser cette interruption momentanée des surtitres. »

CLAUDE. — That's it, honey, champagne for everyone.

NOÉ/LE MARIN. — Champagne, this must be a party, we mustn't be sad. Life is fantastic. A laugh...

Surtitre : « Vous ne perdez rien, ce qu'il dit ne présente aucun intérêt. »

CLAUDE. — (*fait sauter un bouchon.*) Let's go, what a great life.

NOÉ/LE MARIN. — (*branche Dominique :*) Oh yea, what a great life, la belle vie, buddy, isn't it. Oh ! Los Angeles, it's a long way away. LA... That's where I'm from. Los Angeles, *ville moi*.

Surtitre : « Au fait, c'est quoi, votre cuisinière ? »

DOMINIQUE. — Tu es de Los Angeles.

NOÉ/LE MARIN. - Yea. My wife's there. Ma femme, et *petit fille*. Ah ! What a chick my wife. But everywhere I go women rail in to my arms. We Americans, we know how to live. (*Montrant Claude :*) What a figure! (*Geste approprié.*) Ha ! Ha ! Ha !

DOMINIQUE. — Oui, elle est chouette.

NOÉ/LE MARIN. — Yea, très belle (*grand coup sur les reins*).

CLAUDE. — Well, my love, getting thirsty? (*Elle verse...*)

NOÉ/LE MARIN. — Yea, champagne !

CLAUDE. — Mais ça manque de musique, là-dedans. Music. Give me some money to put some music on.

NOÉ/LE MARIN. — Money, yea, wait ! (*Il cherche avec peine...*) Time is money.

CLAUDE. — Oui, grouille-toi un peu. My time is money.

NOÉ/LE MARIN. — Ha ! Ha ! Her time is money. There you are (*il l'embrasse dans le cou*).

CLAUDE. — Et en avant la musique ! Isn't that nice?

Elle va au juke-box, met des pièces. Les musicien(ne)s attaquent Nice work if you can get it.

NOÉ/LE MARIN. — Yea, great, what music! But that's going to give me ideas, hu?

CLAUDE. — Ça te rappelle le pays, non ?

NOÉ/LE MARIN. — Come on honey, come here, we're got to dance this one.

CLAUDE. — Tu veux danser, tu ne tiens déjà pas debout.

NOÉ/LE MARIN. — Yea, you will see how we dance that at home.

Ils commencent à danser. Baisers et gestes répugnants de Noé. Claude les repousse dans la mesure du possible.

NOÉ/LE MARIN. — Come on, drink, champagne !

CLAUDE. — Et une bouteille pour monsieur !

Elle fait sauter un autre bouchon et remplit les verres. Ils recommencent à danser.

SONG : NICE WORK IF YOU CAN GET IT

(George & Ira Gershwin)

Françoise et Didier chantent sur la seconde partie de la danse.

Quand le moral est mauvais
 Je pense à ce que je ferais ;
 Ce job, c'est un bon boulot
 Surtout le lâche pas, garde-le bien !
 Alors je rêve que je tiens
 Une caisse de magasin :
 Ce job, c'est un bon boulot
 Surtout le lâche pas, garde-le bien !
 C'est ce que pense l'entraîneuse
 Tandis que le marin
 A posé sur ses reins
 Une main à l'humeur baladeuse.
 Ou je me vois sur une chaîne
 Pleurant comme une madeleine ;
 Ce job, c'est un bon boulot
 Surtout le lâche pas, quand tu le tiens !

Derrière ce putain de carreau
 Cent chômeurs font le poireau ;
 Ce job, c'est un bon boulot
 Surtout le lâche pas, garde-le bien !
 Je pointerai pas au chômage
 Avant trente mille étages :
 Ce job, c'est un ben boulot
 Surtout le lâche pas, garde-le bien !
 Ainsi dit dans sa danse
 Le laveur de carreaux
 Des tours de la Défense
 En face du soixantième niveau.
 Suffit de pas voir par terre
 Faut regarder que le verre ;
 Ce job, c'est un bon boulot
 Surtout le lâche pas, tiens-toi bien !

Je pourrais briquer le zinc
 Ou laver des carreaux :
 Ce job, c'est un bon boulot
 Surtout le lâche pas, garde-le bien !
 Faut savoir jouer gros
 Pour pas crever la faim ;
 Ce job, c'est un bon boulot :
 Surtout le lâche pas, garde-le bien !
 Ainsi pense à sa panse
 Parfois un musicien
 Dans un orchestre de danse
 Qui cuisine la soupe des gens bien.
 Faut choisir frère negro :
 Boxeur ou musicien ;
 Ce job, c'est un bon boulot
 Surtout le lâche pas, cogne-le bien !

CLAUDE. — Eh, tu ne crois pas que tu en as assez ? Enough! Take it easy.

NOÉ/LE MARIN. — Yea, champagne, Los Angeles (*il vomit sur elle*).

CLAUDE. — Aaaaah ! Tu ne pouvais pas prévenir, non ? Ah ! C'est dégueulasse ! (*Elle le cale contre le bar, où il continue à vomir...*) Saloperie de mataf ! Ce n'est pas toi qui vas payer le dégraissage, hein ! Pig, you're a dirty pig! (*Elle va au bar où elle commence à se laver...*) Je vais puer toute la soirée. Bon, tu dessaoules ? Ça fait quatre cent soixante-six. Tu comprends ? Quatre cent soixante-six. (*Noé cherche de l'argent, tend des billets et Claude rend la monnaie.*) (...) Hey, tips !

NOÉ/LE MARIN. — Tips. (*Il rend un billet, Claude attend, il rend le reste.*)

Le Mahogany Hall. Une vaste glace renvoyant l'image du pianiste, le lustre, un pan de boiserie, des sofas... et les frous-frous blancs des filles rendent le climat de la photo de la séquence 47.

CÉSAR. — Tout le monde est habillé ? Je voudrais qu'on fasse un filage de la cinquième période. Le décor est en place ? Allez, dépêchez-vous, on a une heure de retard. Les filles, Georges, vous êtes en place ? Alain, tu démarres.

ALAIN/ARSHEPP. — Le Mahogany Hall. Quelle ambiance ! Et c'est là qu'il a débuté ?

DIDIER/JELLY ROLL. — On n'a pas le choix des moyens ! Qu'est-ce que tu crois, que ça nous botte de jouer pour exciter leur virilité et remplir les caisses des *Madams* ? La morale, c'est un luxe de rupins. On ne peut pas s'offrir ça, mon pote.

GEORGES/PREMIER HOMME. — Un luxe qui ne nous tient pas à cœur, rassurez-vous !

COLETTE/PREMIÈRE FILLE. — Mais dès que Jelly commence à jouer, on se sent bien tout d'un coup, il n'y a que lui qui sache jouer comme ça. Allez, Professeur, joue, vas-y, joue.

César commence à jouer. Rolland entre.

CARO/LULU WHITE. — Mais oui, mais oui, cher monsieur, vous êtes bien au Mahogany Hall. Lulu White, la plus avenante des *Madams* de Storyville, vous accueille elle-même.

ROLLAND/DEUXIÈME HOMME. — Chère madame, selon toutes les apparences, la réputation de votre maison n'est pas surfaite.

CARO/LULU WHITE. — Mais oui, venez, cher monsieur, installez-vous confortablement et, dans la compagnie de nos nymphes et de nos fées, doublez les soucis cruels de l'existence.

GEORGES/PREMIER HOMME. — Je puis vous assurer, monsieur, que vous êtes entré dans la plus select des maisons. Savez-vous ce que le dernier « Blue Book » dit de notre hôtesse ?

« The New Mahogany Hall, (...) fut construit spécialement pour Miss Lulu White et son érection a coûté 40 000 dollars. (...) Son établissement, situé dans la partie centrale de la ville, est sans le moindre doute, la maison la plus soigneusement meublée de tout New Orleans et tout aussi certainement une des maisons les plus élégantes qui puisse se trouver dans ce pays ou à l'étranger. Elle tient à l'honneur de ne loger chez elle que les plus jolies femmes — celles que la nature a comblées de tous ses charmes ; sous aucun prétexte elle n'en accepterait d'autres sous son toit. Comme hôtesse, Miss Lulu White est inégalable, car elle a consacré sa vie à se cultiver en musique et en littérature. Elle a lu énormément de livres, elle a une conversation pleine d'attraits pour n'importe qui et elle sait faire d'une visite chez elle une joie de... »

Mais... je vous demande pardon. Ne seriez-vous pas ?...

ROLLAND/DEUXIÈME HOMME. — Mais si, mais si : Artur Martin !

GEORGES/PREMIER HOMME. — Artur Martin !

ROLLAND/ARTUR. — Pour vous servir, mon cher. Mais vous-même... non, est-ce possible ?...

GEORGES/PREMIER HOMME. — Mais oui, Jacob Delaphon !

ROLLAND/ARTUR. — Jacob Delaphon, ce vieux Jacob !

GEORGES/JACOB. — Miss White, vous avez un hôte de marque, j'espère que vous allez le soigner.

CARO/LULU WHITE. — Cher monsieur, pour vous plaire, la fine fleur de la féminité néo-orléanaise est ici réunie. Au(x)quel(s) de nos anges sera attribué l'honneur et le plaisir d'embarquer avec vous pour Cythère ?

May Belfort, beauté luisante au teint d'ébène ? (*Colette approche, tournoie, l'enlace.*) Aimez-vous les sensations vives ? C'est toute la brutalité sauvage et les effluves forts de l'Afrique qui coule dans les reins de May. Son sang n'est altéré que par un quartier indien, car sa grand-mère séminole a ajouté toutes les subtilités des amours indiennes au tempérament bouillant de May Belfort.

Préférez-vous les douces beautés au teint de lait relevé par l'incarnat de lèvres délicates ? (*Cathy, même mouvement, va aux pieds de Rolland.*) Gertie Livingstone réunit pour votre plaisir tous les charmes de la vieille Europe. De son grand-père, qui est d'une des plus vieilles familles de l'Andalousie, la *Reine Gertie* tient toute la fougue de l'Espagne ; et sa grand-mère, qui était irlandaise, a donné à Gertie le caractère rebelle et les traits de brume de la verte Irlande.

Mais, à un hôte de qualité, je me dois d'offrir un plaisir rare. Estelle, approche ! (*Françoise, timorée, s'avance...*) Elle est douée des mille charmes de l'octavonne, perle du « Tenderloin District ». Toutefois, si Estelle Russell est la perle de notre soirée c'est, faut-il vous l'avouer, qu'elle est toute fraîche sortie de l'enfance ; et, si vous savez vous montrer généreux, il vous sera donné d'explorer des contrées que la main de l'homme n'a jamais approchées. Avec Estelle, ce soir, toutes les magies de l'enfance se joueront à faire éclater vos tempes grisonnantes.

Elle pousse Françoise qui, timidement, fait les gestes de ses compagnes.

ROLLAND/ARTUR. — Quelle merveille ! Douce enfant, est-ce bien vrai que ni n'as jamais goûté aux plaisirs de l'amour ? Permits au moins que je m'en assure.

Il le fait ; Françoise laisse échapper un cri ; elle court dans les bras de Caro en pleurant.

CARO/LULU WHITE. — Voyez-là qui s’effarouche ! N’ai-je pas dit vrai ? (*Elle la fait asseoir à côté de Rolland...*) Champagne pour nos hôtes, et que commence la fête ! N’oubliez pas que, pour accompagner vos plaisirs, nous avons le meilleur *Professeur* de Storyville : Ferdinand Morton ! Il a appris le piano à l’Opéra français¹ alors qu’il portait des culottes courtes.

COLETTE/MAY. — Allez, tombeur, joue pour nous faire plaisir.

Cathy, Françoise, Caro vont entourer César. Elles font écran, la scène apparat dans la glace.

CATHY/GERTIE. — Oui, tombeur, joue-nous *The naked dance* !

COLETTE/MAY. — C’est vrai, ça, il ne faut pas oublier le Professeur.

Rolland tend une pièce, elle continue de tendre la main.

COLETTE/MAY. — Le Professeur, notre chouchou.

Il donne une seconde pièce.

ROLLAND/ARTUR. — (*à Georges :*) Cela ne vous gêne pas, que dans une maison aussi bien tenue, il y ait aussi des négros ?

GEORGES/JACOB. — Oh ! Ferdinand Morton, c’est un as au piano. D’ailleurs, il n’est que créole. Et pour les négresses, si vous voyez ce que je veux dire...

ROLLAND/ARTUR. — Je vois, je vois !

DIDIER/JELLY ROLL. — (*à Alain :*) Elles m’appellent le tombeur. Elles m’adorent, il n’y a que moi qui sache jouer comme elles veulent.

César a arrêté de jouer et vient en scène.

55

CÉSAR. — Bon ! Je vous interromps. Je voudrais qu’on revienne sur l’importance de la séquence. On commence à y voir plus clair, à mesure qu’on avance. Il y a là deux ou trois répliques, apparemment mineures, et qui sont peut-être importantes sur le jazz.

DIDIER. — Tu veux dire « il n’y a que moi qui sache jouer comme elles veulent. »

CÉSAR. — Voilà, et puis la réplique de Caro sur l’Opéra français, la tienne plus tard sur la musique « hot ». À ce propos attention, Caro, à la façon dont tu parles de l’Opéra « français ». On commence à dire que le jazz est d’origine française ! Attention ; pas de ça. On prend des références connues, c’est tout.

CARO. — D’accord. Il a appris le piano à l’Opéra français alors qu’il portait des culottes courtes.

CÉSAR. — C’est ça. Ensuite la naissance du jazz à Storyville — expression tout à fait abusive, d’ailleurs. Il faut bien voir qu’on distingue à Storyville les musiciens qui jouent « hot » et les autres. Le « hot » ne s’est imposé que petit à petit. Qu’est-ce qui produit cette musique nouvelle ? Comment elle se différencie ? Il va falloir ciseler ces répliques. Là tu laisses tomber le « moi », et tu insistes, tu martèles « jouer » ; c’est ça qui nous intéresse, c’est un style de jeu.

CARO. — Attends, tu as parlé d’expression abusive, à propos de Storyville et de la naissance du jazz.

CÉSAR. — Parce que tout le spectacle relate un mouvement séculaire de transformation et de maturation musicale. On ne peut pas dire que le jazz soit

¹ Il s’agit du théâtre de l’Opéra français de la Nouvelle-Orléans, qui a brûlé en 1919.

« né » quelque part, pas plus qu'il n'a été « inventé » par quelqu'un, cela n'a pas de sens. Il est né autant dans les plantations où les noirs chantaient des *work songs*, où lorsqu'ils se retrouvaient à Congo Square, à New Orleans...

DIDIER. — Ou dans les cortèges d'enterrements...

CÉSAR. — Oui, et si Storyville est un tournant, c'est que le jazz en train de naître devient un art à Storyville. Je schématise, c'est évident. C'était un « folklore », un élément de la vie quotidienne, et, à Storyville, les gens prennent conscience qu'ils sont musiciens, qu'ils ont un public, qu'ils créent une musique. Vous voyez ? Pour la première fois, des musiciens s'installent dans un lieu ; pour la première fois, le jazz est monnayé ; cela devient un métier. Le geste de Rolland. Penses-y, Rolland, il est important ; c'est peut-être pour cela que tu hésites. Ce n'est pas de la radinerie. Tu es surpris. Tu payes de la musique de nègres, c'est nouveau ; c'est un événement historique. Vous essayez d'y penser, on enchaîne.

ROLLAND. — Allez, Archi-chiottes, vas-y !

GEORGES. — Archi-chiottes. Alors là, tu es culotté !

ROLLAND. — Enfin, qu'est-ce que c'est ce type, c'est un fumiste ! Un fumiste !

ALAIN. — Tu vois, quand tu tiendras le saxo comme lui...

ROLLAND. — Mais il joue comme une savate ! Et il se met à jouer de l'Ellington pour se payer la tronche du pauvre blanc qui est assez paumé pour l'écouter. C'est un imposteur.

CÉSAR. — C'est une discussion qu'il faudrait peut-être avoir plus tard.

ALAIN. — Il se prend pour Jacob Delaphon. Tu reprends ta réplique.

GEORGES. — Jacob Delaphon ?

ALAIN. — Archi-chiottes ! (*La contrebasse s'en étouffe.*)

DIDIER. — Snif — Jacob Delaphon, le rôle de ma vie, je vous hais, Georges, je vous hai/lles m'appellent le tombeur, elles m'adorent, il n'y a que moi qui sache (*claquement de doigts*) jouer comme elles veulent.

56

ALAIN/ARSHEPP. — Quel truc immonde ! Mais vous êtes des larbins !

DIDIER/JELLY ROLL. — Ils casquent. D'ailleurs je joue aussi dans les maisons pour négros, bien que je n'aime pas beaucoup ces gens-là.

ALAIN/ARSHEPP. — Tu les laisses se vendre à ces racistes, tu renies tes ancêtres, tu te laisses dire que tu as appris le piano à l'Opéra français !

DIDIER/JELLY ROLL. — L'homme qui me donne dix dollars est libre de croire que j'ai appris la musique où il veut. En plus, c'est vrai.

ALAIN/ARSHEPP. — Quoi ?

DIDIER/JELLY ROLL. — Écoute, le jazz, c'est un *gombo*. Oui, un *gombo*, le potage d'ici. Dis-toi bien que dans cette ville, il y a trois choses fantastiques : sa cuisine, sa musique et ses *honky-tonks* ! Et tu sais pourquoi ? Parce que toutes les races et les peuples y sont passés, à New Orleans. Noirs, Espagnols, Français, Indiens, Anglais, et tous ils ont ajouté au passage leur mixture dans la marmite.

ROLLAND/ARTUR. — (*à Georges :*) C'est quoi, les « honky-tonks » ?

DIDIER/JELLY ROLL. — L'église où tu es en train de suivre l'office, fiston !

ALAIN/ARSHEPP — Non, cette musique, c'est la nôtre, jamais tu ne me feras encaisser le contraire !

DIDIER/JELLY ROLL. — Je veux, que c'est la nôtre. Nous les négros, les créoles, on est en train de la fabriquer, la musique « hot ». Mais qu'est-ce que tu crois que c'est ? De la génération spontanée ? Notre génie, ça a été de pêcher de tous les côtés pour faire ce gombo-là !

ALAIN/ARSHEPP. — Ouais... là-dessus, tu as peut-être raison.

Rolland et Georges s'avancent à la face, discrets.

57

ROLLAND/ARTUR. — Eh bien, Jacob, comment vont les affaires ?

GEORGES/JACOB. — Ah ! Que voulez-vous, depuis l'abolition, les choses ne sont plus ce qu'elles étaient.

ROLLAND/ARTUR. — Allons, vous n'allez tout de même pas relancer cette vieille querelle de l'esclavage après quarante ans — entre gens du monde !

GEORGES/JACOB. — L'existence est si ingrate pour nous ! Plus de main d'œuvre, plus de coton ! C'est la fin d'une ère, la fin d'un art de vivre. Et vous-même ? Votre usine de Detroit, elle tourne ?

ROLLAND/ARTUR. — Eh bien mon Dieu, ça ne va pas mal... bonne production, bonnes ventes... ça ne va pas mal du tout.

GEORGES/JACOB. — Mais avec tout ce personnel, vous devez avoir des soucis ?

ROLLAND/ARTUR. — Ah ! Le personnel, de nos jours ! Mais vous savez, avec tous ces négros qui viennent du Sud, maintenant qu'ils n'ont plus d'attaches, et qui attendent à la porte des usines, vous comprenez, le premier qui ne marche pas droit... crac !

GEORGES/JACOB. — Ah oui... crac ! Dites-moi, Artur, comptez-vous faire la saison de Williamsburg, cette année ?

ROLLAND/ARTUR. — Certainement, j'y passerai la plus grande partie de l'été. J'espère vous y voir. (*Coups d'œil alentour.*) Jacob, avez-vous des nouvelles fraîches de notre affaire ?

GEORGES/JACOB. — Très fraîches. D'Ursène en personne !

ROLLAND/ARTUR. — Ursène Lapin ! Que dit-il ?

GEORGES/JACOB. — N'ayez aucune crainte, il est en sécurité.

ROLLAND/ARTUR. — En sécurité, vrai ? Il les a semés ?

GEORGES/JACOB. — À l'heure actuelle, il doit être à deux siècles d'ici.

ROLLAND/ARTUR. — Merveilleux ! En plein XVIII^e siècle !

GEORGES/JACOB. — Il devrait être sur le point de prendre le bateau pour traverser l'Atlantique. Par ailleurs, l'affaire semble à peu près étouffée. Interpol a abandonné les recherches.

ROLLAND/ARTUR. — Parfait, je vois que mes amis à l'Assemblée n'ont pas chômé.

GEORGES/JACOB. — Artur, voyons, vous semblez oublier que j'en ai parlé à mes amis de l'Intérieur.

ROLLAND/ARTUR. — Ah bon. Enfin, tout va bien, c'est le principal.

GEORGES/JACOB. — Tout va bien.

ROLLAND/ARTUR. — Alors, à nous la belle vie, Jacob !

GEORGES/JACOB. — À nous la belle vie, Artur !

58

*Ils reviennent vers les filles.
Aux répliques de Didier succèdent des phrases de César au
piano ; Georges viendra se placer derrière Alain et reprendra
les thèmes au saxo.*

DIDIER/JELLY ROLL. — C'est ce que je me tue à essayer de t'expliquer. Tu es sur la bonne voie. C'est encore possible de me libérer.

ALAIN/ARSHEPP. — Il faut que je suive cette piste. Si seulement j'avais des nouvelles de Sarah. Cette ville s'est faite en deux cents ans. Ils sont bien venus de quelque part, ces gens. La clé doit être sur un des bateaux qui ont débarqué à New Orleans ! Ursène, j'ai bon espoir de te mettre la main dessus !

DIDIER/JELLY ROLL. — Il me tient prisonnier. Je suis enchaîné. Dieu sait où il essaie de m'entraîner ; Dieu sait pourquoi il m'a enlevé et ce qu'il compte faire. Il faut que du monde vienne à mon secours.

ALAIN/ARSHEPP. — Ça va, je file. Qui sait si la prochaine étape ne sera pas la bonne ?

DIDIER/JELLY ROLL. — Attends ! En partant, passe chez moi : Frenchmen Street, à l'angle de Robinson ; il y a tous mes costars dans la penderie. Prends-les. Ça t'aidera. J'ai peur qu'il repasse les barboter. Je te les donne pour que tu les détruises. (*Il lui donne une carte et Alain s'éloigne.*)

ALAIN/ARSHEPP. — Le roi de pique ! « Trois raisons de ne pas toucher à Ursène Lapin. »

Tous cherchent.

CATHY/GERTIE. — En combien de lettres ?

ALAIN/ARSHEPP. — (*compte.*) Quinze lettres.

COLETTE/MAY. — Mais enfin ! « Un foie, deux reins » !

ALAIN/ARSHEPP. — Où avais-je la tête ?

Le téléphone sonne.

CARO/LULU WHITE. — On demande Mr Chic au téléphone.

ALAIN/ARSHEPP. — Allô, Sarah, oui. (...) Très bien. (...) Non, je ne peux pas rentrer pour l'instant. (...) Sarah, je ne peux pas lâcher cette piste maintenant. (...) Oui, et vous ? (...) Un orchestre, qui est passé à Kansas City, oui, et alors, il n'y en a pas eu qu'un... (...) Quoi, Benny Goodman ? (...) Des incidents ? (...) QUOI ? (...) Mais peut-être, qu'il y a un rapport, est-ce que je sais ? (...) Oui, tu cherches dans ce sens-là, moi je file... (*Il repose le téléphone.*) Bon Dieu, c'était bien sûr... Benjamin David Goodman. Le roi de la pique, j'aurais dû m'en douter !

Alain file.

DIDIER/JELLY ROLL. — Il n'a rien compris. Il ne nous retrouvera jamais, ni moi, ni Ursène Lapin, ni l'âme du jazz. Il est en train de courir après une chimère. Mais il a déjà retrouvé pas mal de choses, et il se pourrait bien qu'il continue.

Sirène de bateau.

*César reprend ; dialogue similaire, entre les deux pianos.
L'orchestre enchaîne. Thèmes de Jelly Roll Morton.*

ROLLAND. — César, excuse-moi, pour le film, qu'est-ce qu'on fait ?

CÉSAR. — Ah oui, le film. Il faudrait le visionner pour savoir si c'est utilisable. Il est installé ?

ROLLAND. — Ah, c'est prêt, on peut le visionner.

CÉSAR. — Alors on visionne.

L'écran est baissé, Rolland va à la cabine.

Comment il intervient, vous vous souvenez ?

ALAIN(ARSHEPP). — C'est Charlie qui me téléphone, il a dégotté une pièce à conviction. Il me demande de le rejoindre à Hollywood pour voir ce truc.

DIDIER. — Et qu'est-ce que c'est, c'est intéressant ?

CÉSAR. — Tu vas pouvoir juger toi-même : *Le chanteur de jazz*. C'est un film complètement bidon, avec Al Jolson, genre minstrel. Je voudrais qu'on puisse le montrer en opposition complète avec le spectacle.

DIDIER. — *Le chanteur de jazz*, ça me dit quelque chose, c'est connu, non ?

CÉSAR. — Et comment ! C'est le premier film parlant qui ait été projeté. Il date de 1927, je crois. Mais c'est aussi ce qui m'intéresse, la date que cela représente dans l'histoire d'Hollywood.

ROLLAND. — Je peux rouler ?

CÉSAR. — Roule, roule.

Projection de la séquence.

(...)

Fin : Rolland revient, l'écran est remonté.

DIDIER. — C'est assez ahurissant. Il y a du jazz, là-dedans ?

CÉSAR. — Ça peut faire un contrechamp étonnant par rapport au texte.

Rolland. — Qu'est-ce qu'on fait, on garde ?

CÉSAR. — Bien sûr. En plus on établit un rapprochement entre Hollywood et la dénaturation du jazz. Colette, tu peux noter pour le planning : une heure ou deux à trouver pour travailler là-dessus : le découpage exact, l'insertion dans le texte...

ALAIN(ARSHEPP). — À mon avis, il n'y a rien à chercher de ce côté-là. On s'est embarqué sur une voie de garage. On ferait mieux de filer tout de suite à La Nouvelle-Orléans.

Second intermezzo

La biche bleue

60

DIDIER. — Dans quel ton vous la prenez ? (*Essais de guitare...*)

GEORGES. — Mi mineur.

DIDIER. — Mi mineur, OK.

GEORGES. — Il est branché ? En régie, s'il vous plaît, vous pouvez me mettre le micro chant ? (*Essais de micro...*) « Vous êtes comme les gitans...

DIDIER. — «... vous les saxos mes frères...

Le saxo prend une phrase de Beau saxo (Léo Ferré).

DIDIER & GEORGES. - « ... vous cavalez tout le temps

sur l'octave des misères. »

GEORGES. — C'est chouette ce truc, il faudrait voir si on ne peut pas le travailler.

DIDIER. — Dis, il paraît qu'on joue, mardi, en scolaire. « Elle chante le chant de la biche bleue... » C'est bon, là ?

GEORGES. — Impeccable. À Bonaparte, c'est confirmé ? Quel spectacle ?

DIDIER. — Pathelin.

GEORGES. — D'accord. Let's go.

LA BICHE BLEUE

Thème original.

L'orchestre introduit. Françoise et Didier chantent.

Elle chante le chant de la biche bleue
Ses doigts frôlent un tissu soyeux
L'amour se franchit comme un gué
Mon cœur chavire sans un regret (bis)

Elle dit qu'elle aime pas les hommes gais
Elle préfère les regards à quai
Elle dit que cette vie c'est pas une vie
Pour ce qui est des autres une ça suffit (bis)

Pour elle le jour ça se passe la nuit
Elle sait que tous les hommes y sont gris
C'est peut-être ce que lui disait sa mère
À chaque femme suffit son mystère (bis)

Les poules picorent mes bonnes manières
M'en restera même plus pour l'enfer
Y a des jours chouettes y a des jours sans
Y a des soirs lourds à pisser le sang (bis)

Mon vieux Lautrec où est le printemps
Qu'est-ce qu'on a fait de nos cœurs d'enfants
L'extase se brouille dans mes yeux
C'est de la déprime qui se lit en creux (bis)

Elle chante le chant de la biche bleue
Ses doigts frôlent un tissu soyeux
L'amour se franchit comme un gué
Mon cœur chavire sans un regret (bis)

Sixième période

La Nouvelle-Orléans, 1719

61

Alain s'avance à la face, livre en main, qu'il lit.

ALAIN. — « Le cinéma atteint sa cible, le spectateur, au moyen de chocs. Qu'est-ce qui provoque ces chocs : la fusion, l'association, la confrontation d'attractions éveillant chez lui une réaction émotionnelle ou intellectuelle. Notre cinéma sise à substituer à l'ancienne cohérence du drame bourgeois — l'attraction pesamment justifiée par sa place dans l'intrigue —, une cohérence nouvelle : le montage d'attractions en fonction de leur rôle dans la signification du film. De même que l'étincelle est produite dans la confrontation des silex : de même ce montage dialectique tend vers un but unique : produire un élément nouveau, qui n'est contenu dans aucun des matériaux du film : le concept. »

À vrai dire, ces lignes ne sont pas exactement de Sergueï Mikhaïlovitch Eisenstein. Toutefois, pour la commodité de notre propos, nous avons pris la liberté de les lui prêter pour la durée du spectacle.

62

Tous ont commencé à se préparer ou à installer les décors de la septième période.

CÉSAR. — Est-ce que tout le monde est prêt pour la générale ?

DES VOIX. — ... Oui... je n'ai pas fini de m'habiller... il me manque un bouton de guêtres... fin prêt... on passe les costumes...

CÉSAR. — Alors dépêchez-vous. On est très en retard. Est-ce que je pourrais avoir tout le monde sur le plateau, une minute. (*À Georges, qui habille le châssis :*) Ça va, le châssis ?

GEORGES. — Il va être dur à habiller en cours de spectacle, c'est très long.

CÉSAR. — Vous avez minuté ?

GEORGES. — Il faut deux minutes quarante.

CÉSAR. — C'est énorme ! Tu essaie de le faire pendant l'intermezzo, on verra. Tout le monde est là ? Les enfants, je vous demande d'être attentifs pour la générale. On travaille en conditions-spectacle, je ne veux voir personne dans la salle. Faites un effort : silence en coulisses, et pas de cigarettes. Prenez vos repères par rapport à la technique, essayez les accessoires. On fait un point ensuite pour examiner les difficultés. Sauf imprévu, on ne s'arrête pas. Concentrez tous vos efforts sur le rythme. Forcez, accélérez. Le tonus retombe. Si on ne réagit pas, demain, on aura de la guimauve. Les costumes, tout va bien ?

GEORGES. — Ça risque de faire court pour les changements.

CÉSAR. — On va essayer ; si ça ne colle pas, on voit après. Pas d'autres problèmes ? Alors finissez de vous habiller et on démarre.

Au bar.

CLAUDE. — En fait, je ne sais pas m'y prendre. Je me fais tout le temps engueuler. Par exemple, quand tu es entré, j'aurais dû te sauter dessus tout de suite. La fille blonde, tout à l'heure, qu'est-ce qu'elle t'a dit ? « Tu m'offres un verre » ? Moi, je ne peux pas.

DOMINIQUE. — Faut dire qu'avec moi, tu devais être dans tes petits souliers. Je n'ai pas dû être un client facile.

CLAUDE. — Même sans ça. J'en suis incapable. Je pars du principe que si un type a envie de m'offrir à boire, il le fait. Je ne veux pas pousser. Et puis je me fais engueuler parce que je ne veux pas mettre de minis, pas de décolletés. Je voudrais être moi-même.

DOMINIQUE. — Mais ce n'est pas possible, tu ne peux pas être toi-même.

CLAUDE. — Il faut que ça marche comme ça, sinon...

DOMINIQUE. — Tu ne peux pas être toi-même ici.

CLAUDE. — Tu sais, par moments, j'ai l'impression de ne pas contrôler mon corps. De me réveiller brusquement en me disant : « c'est moi qui viens de faire ça ? » (...) Tu aimes Toulon ?

DOMINIQUE. — Oui, j'aime beaucoup cette ville. Dès que je suis arrivé, je me suis senti à l'aise. Le coin, la ville, les gens qui se baladent, il y a une atmosphère de décontraction, des gens simples, c'est très agréable. Et toi ?

CLAUDE. — Non, je ne m'y fais pas. Je n'aime pas les gens. Trop ouverts au premier abord, cela cache quelque chose.

DOMINIQUE. — Tu connais du monde, ici ?

CLAUDE. — Personne. Je vis à l'hôtel avec la fille qui est en violet. On est à peu près dans la même situation, elle doit divorcer, les autres, je n'ai pas envie de les voir dehors. Et toi ?

DOMINIQUE. — Moi, c'est différent. En fait, en arrivant je ne connaissais personne. Mais je suis venu pour travailler...

CLAUDE. — Qu'est-ce que tu fais, c'est indiscret ?

DOMINIQUE. — Non, pas du tout. Du théâtre ; enfin, côté paperasse, tu vois. Et puis j'écris. J'essaie de vivre et j'essaie d'écrire.

CLAUDE. — Qu'est-ce qui est le plus dur des deux ?

DOMINIQUE. — Vivre, sûrement.

CLAUDE. — Tu écris, en ce moment ?

DOMINIQUE. — Pas vraiment. Je pense à une pièce sur le jazz ; enfin, une pièce où il est question de jazz, et puis de pas mal d'autres choses.

CLAUDE. — C'est bien. Et tu es descendu pour travailler ?

DOMINIQUE. — Oui ; on m'a proposé du travail, ici. Je suis descendu voir comment c'était, et puis, j'ai trouvé ça super, tout m'a plu.

CLAUDE. — C'est formidable.

DOMINIQUE. — Tu vois, c'est un milieu très bien. Les artistes sont un peu fous. Il faut avoir des idées fixes pour être un artiste. Mais ce qui est bien, les gens de théâtre sont très directs, ils n'ont pas de tabous. Enfin... je ne sais pas comment

c'est à Paris. Et puis, on aime les mêmes choses, on a les mêmes soucis... c'est bien.

CLAUDE. — Tu dois avoir la vie que tu choisis.

DOMINIQUE. — Tu aimes, le théâtre ?

CLAUDE. — Oui.

DOMINIQUE. — Tu y allais, à Chalon ?

CLAUDE. — Non. En fait, il fallait avoir une carte. Je suis allée une fois à la Maison de la Culture, et ça ne m'a pas plu.

DOMINIQUE. — Je ne connais même pas ton nom.

CLAUDE. — Claude. Et toi ?

DOMINIQUE. — Dominique. (...) Je te regardais, tout à l'heure, avec ce type...

CLAUDE. — Brrr ! Je dois encore empester, non ?

DOMINIQUE. — Non, tu sens très bon. J'essayais de comprendre ce qui se passe ici.

CLAUDE. — Qu'est-ce que tu veux dire ?

DOMINIQUE. — Oui ! Pourquoi les hommes viennent ici, qu'est-ce qui les attire ?

CLAUDE. — Mais c'est simple, non, quelqu'un qui est seul, il cherche de la compagnie, il veut se changer les idées, une présence féminine...

DOMINIQUE. — J'ai l'impression que c'est plus compliqué que ça.

CLAUDE. — Qu'est-ce que tu veux dire ?

DOMINIQUE. — Je crois qu'ils viennent chercher des illusions. La vie est tellement triste, tellement uniforme, tellement monotone. Ils ont besoin de vivre une autre vie que la leur. Ici, on leur vend des rêves, l'illusion d'être aimé, l'illusion d'exister.

64

L'installation du décor est achevée. Le châssis est équipé de voiles et de gréements. Hissé légèrement, il flotte. Effets de vent qui gonfle les voiles et de brume qui monte du plateau. Sonorisation discrète : rivage, durant toute la scène. L'écran est baissé et évoque un paysage peint projeté. Costumes XVIII^e très riches de César, de Rolland, de Georges... Phrase musicale, Water Music, suite en ré majeur, allegro (Georg Friedrich Haendel). En scène, César, Didier, Alain.

VOIX DE ROLLAND. — Carguez la grand-voile !

Seconde phrase musicale.

VOIX DE ROLLAND. — Jetez l'ancre !

Musique.

CÉSAR/BIENVILLE. — (*trônant.*) L'arrivée d'un navire de notre bon vieux royaume, voyez-vous, dans cette vie monotone et difficile, est l'un des piments de notre existence. De quels nouveaux colons est-il chargé, quelles nouvelles apporte-t-il des êtres chers laissés là-bas ?

Il fait signe à Didier d'aider les femmes à descendre du bateau. Fin musique.

ROLLAND/ARTUR. — Pierre-Artur-François Martin de la Fandole, capitaine de *La demi-lune*. Je suis bien aise de vous présenter mes hommages.

CÉSAR/BIENVILLE. — Jean-Baptiste Le Moyne de Bienville, commandant général de la Louisiane, pour vous servir. Je vous souhaite la bienvenue dans le Nouveau Monde. Votre arrivée nous cause la joie la plus vive. Votre traversée fut-elle bonne ?

ROLLAND/ARTUR. — Excellente, depuis que nous avons appareillé au Havre-de-Grâce, n'eût été un calme plat qui nous immobilisa quelques jours. Je suis porteur de cette lettre du Régent à votre adresse.

CÉSAR/BIENVILLE. — Fort bien. Et votre cargaison, quelle est-elle ?

ROLLAND/ARTUR. — Voyez vous-même : plusieurs filles fort belles qui vont combler vos bûcherons. (*Il lui glisse un mot à l'oreille ; César tourne la tête vers Colette, puis Georges, et Rolland leur fait signe d'approcher.*)

CÉSAR/BIENVILLE. — Monsieur, on m'instruit que vous êtes de bonne naissance, et vos traits en attestent. Peu m'importent les raisons qui vous ont conduit sur cette terre désolée.

GEORGES/DES GRIEUX. — Monsieur, c'est le plus affligé des hommes qui vous salue et vous demande la grâce de comprendre sa détresse. Je suis le chevalier des Grioux, né pour le malheur. Cette femme, Manon Lescaut, à qui j'ai donné ma foi, est la source de mes maux, et je n'ai pas voulu que son cruel exil puisse nous séparer.

COLETTE/MANON. — (*à genoux.*) Je n'ai, monsieur, pas de faveur à vous demander en mon nom. Mon sort est si cruel, que quant à moi, la mort me sourirait. Mais, pour monsieur des Grioux, votre générosité s'accommoderait-elle de le voir éloigné de moi, qu'il a suivie jusque dans la plus humiliante des condamnations ?

CÉSAR/BIENVILLE. — Vos discours m'émeuvent. Comment pourrais-je rompre ce que Dieu a uni ? Je n'entre point dans les raisons qui ont causé votre malheur ; mais, s'il est vrai que vous ayez autant de savoir-vivre que votre figure me le promet, je n'épargnerai rien pour adoucir votre sort, et vous contribuerez vous-même à me faire trouver quelque agrément dans ce lieu sauvage et désert.²

Ils saluent et s'écartent.

Approchez, vous autres. (...) Et toi, qui es-tu ?

Françoise est enceinte, elle s'est approchée.

Eh bien, tu n'as pas de nom ? Et ce ventre, où en as-tu hérité ? De quelle région es-tu ?

FRANÇOISE/LA MENTHE. — Je suis basque, monsieur.

CÉSAR/BIENVILLE. — Et que faisais-tu, chez toi ?

FRANÇOISE/LA MENTHE. — Je travaillais avec mon père, qui fait métier de vendre de la menthe.

CÉSAR/BIENVILLE. — Et c'est en vendant de la menthe que ton ventre s'est arrondi ainsi ? (*Rires.*)

FRANÇOISE/LA MENTHE. — La disette m'a conduit à Bordeaux, où j'ai bien dû trouver le moyen de ne pas mourir de faim.

CÉSAR/BIENVILLE. — Eh bien, puisque c'est « la menthe » que tu as vendue, c'est « La Menthe » que nous t'appellerons. N'aies pas peur, on ne va pas te manger. Tu

² Le corps et la fin de cette réplique citent littéralement le roman de l'abbé Prévost.

seras mariée à Pierre Péchet, qui donnera des petits frères à ton petit « La Menthe ».

FRANÇOISE/LA MENTHE. — Monsieur... (*Courant vers lui...*)

CÉSAR/BIENVILLE. — Rends grâce à Dieu, et non à moi. Tu vivais dans la débauche, tu auras un bon époux. C'est à monsieur Law, et au duc d'Orléans, régent de France par la grâce de Dieu, que tu dois cette chance de rachat. C'est pour eux que tu dois avoir de la... reconnaissance.

Elle s'effondre.

ALAIN/ARSHEPP. — Attendez une minute ! C'est vraiment l'aïeule de Jelly Roll ? Son arrivée en Louisiane s'est passée comme ça ?

CÉSAR/BIENVILLE. — Ne vous emballez pas, jeune homme. Il ne faut tout de même pas prendre tout ce qu'on vous dit pour argent comptant. Vous devez comprendre que certains faits peuvent difficilement être établis avec certitude. On est parfois contraint de soupeser des hypothèses.

DIDIER/JELLY ROLL. — Ce qui est certain, c'est que tous mes ancêtres sont français, et qu'ils étaient en Louisiane bien avant la vente aux États-Unis (*jeu de gants*).

CÉSAR/BIENVILLE. — D'abord, la première souche de notre population est composée de forçats auxquels on envoie des bateaux de putains raflées dans les rues afin d'assurer leur reproduction. Ensuite le nom de La Menthe peut provenir du métier de producteur ou de vendeur de menthe, ou bien de l'amende payée par quelqu'un qui en garderait ce nom. Le vendeur de menthe, c'est plus poétique, non ?

ALAIN/ARSHEPP. — Donc une ancêtre de Jelly Roll pourrait être arrivée dans ces conditions.

CÉSAR/BIENVILLE. — Naturellement. La logique veut que son ascendance passe par là, et, qu'à un moment ou à un autre, il s'y trouve un vendeur de menthe. Quant aux autres ancêtres de Jelly Roll Morton, l'arrivée d'un second bateau dans cette journée de juin 1719 pourrait éclairer leurs origines.

Les musicien(ne)s attaquent Ana aku one (? — Zachary Richard) tandis que Rolland, Caro, Colette, se transforment à vue et vivement, en esclaves noirs, et reculent sur le bateau ainsi que Georges. Françoise sort.

65

CATHY/UNE LOUISIANAISE. — (*courant de tous côtés.*) Monsieur de Bienville ! C'est *La Belle* qui accoste ! Je compte une bonne cinquantaine de nègres sur le pont. Et monsieur de Lafon de Triman est là aussi !

Phrase musicale (reprise).

VOIX DE GEORGES. — Carguez la grand-voile !

Phrase musicale.

VOIX DE GEORGES. — Jetez l'ancre !

Musique.

CÉSAR/BIENVILLE. — Par Dieu ! *La Belle* : voilà qui me réchauffe le cœur. Ce n'est pas avec les deux cents colons que nous avons que nous pourrions défricher les rives du fleuve *Misi-zibi*. Ces billes d'ébène vont nous être d'un grand secours.

Sur la descente des esclaves, fin musique.

GEORGES/JACOB. — Monsieur de Bienville, je vous donne le bonjour.

CÉSAR/BIENVILLE. — Monsieur de Lafon, nous avons grand plaisir à vous revoir. J'espère que votre traversée a été bonne.

GEORGES/JACOB. — Elle fut quelque peu délicate, depuis trois mois que nous mîmes à la voile, et sur les quatre-vingt têtes que nous avons chargé à Saint-Louis-du-Sénégal, la tempête, le typhus, les rebellions et les suicides en ont emporté une bonne vingtaine.

CÉSAR/BIENVILLE. — Eh bien ! Souhaitons que ceux qui restent soient gais et gaillards.

GEORGES/JACOB. — (*poussant Rolland, enchaîné.*) La plupart sont des Wolofs fort robustes. On compte aussi quelques Peuls et quelques Mandingues.

CÉSAR/BIENVILLE. — Approche ! (*Il l'inspecte.*) D'où viens-tu ? (...) Quel est ton nom ?

GEORGES/JACOB. — Monsieur, pardonnez-moi, ce sauvage ne vous entend point, il arrive de sa savane, dans laquelle il ne s'exprime que par des borborygmes et des contorsions diaboliques. Que lui parlez-vous comme s'il était doué de nos mœurs policées ? (*Coup de pied à Rolland, qui s'adresse au public tandis que les autres se figent en un tableau.*)

ROLLAND/UN ESCLAVE. — Qui sont ces hommes, et que nous veulent-ils ? Qu'avons-nous fait à Allah pour mériter le châtement d'être conduits à des mois de bateau de nos familles, de nos femmes, de nos enfants. Sur les rives du fleuve Sénégal, nous faisons pâître nos chèvres, nous cultivions le riz et le mil. Nous n'étions en guerre avec personne. Jamais, Allah, je n'ai omis une prière. Jamais je n'ai touché à la viande du porc, ni à la feuille du tabac, ni goûté aux boissons enivrantes. Pourquoi ces hommes nous ont-ils capturé comme des bêtes sauvages ? Quel sort nous réservent-ils ? Veulent-ils nous manger le foie ?

GEORGES/JACOB. — En revanche, si vous voulez vous procurer un plaisir, montrez-lui un tambour et voyez ce qu'il en fait.

CÉSAR/BIENVILLE. — Nous allons voir cela.

On donne un tambour à Rolland. Alain le salue, prend le tambour et s'installe.

GEORGES/JACOB. — Mais méfiez-vous de cela, car ils savent se parler au moyen de cet instrument, et peuvent l'utiliser dans une révolte.

ROLLAND/UN ESCLAVE. — (*nouveau tableau figé durant cette adresse.*) Moi, wolof enchaîné sur la terre de Louisiane, chante et joue la grande misère des peuples d'Afrique déportés dans ce monde étrange par l'homme blanc. Écoutez. Écoutez la ballade de Kounta Kinté.

Les autres personnages s'animent pour profiter du spectacle...

SONG : BALLADE DE KOUNTA KINTÉ

Thème : The drum thunder suite (Benny Golson)

Rolland introduit au tambour, suivi par l'orchestre. Didier chante.

(en préparation)

CÉSAR/BIENVILLE. — Mon Dieu, que cette cacophonie primitive est plaisante. Monsieur de Lafon, votre Wolof me plaît. Vous passerez chez mon intendant vous en faire compter le prix qu'il vous plaira. Puisqu'il est musicien, nous lui apprendrons le violon. Nous l'appellerons « Théodore » afin de rappeler qu'il est un présent de Dieu, et que Dieu est à l'origine de toutes les choses de ce monde. Comme nous nous soucions de l'âme de ces créatures inférieures, nous veillerons à son instruction chrétienne, et nous lui enseignerons le français afin qu'il entende nos ordres. Quant aux autres, monsieur, emmenez-les, et vous pourrez les vendre demain sur la place d'armes.

GEORGES/JACOB. — Mais j'oubliais ! J'avais préparé un présent à votre attention.

Il va prendre un carton qu'il donne à César.

Il s'agit d'un vase de nuit d'une conception nouvelle, et dont je vous enseignerai l'usage. César déballe une cuvette de W-C. Mais... souviens-toi du vase de Lafon (*la batterie pouffe*).

COLETTE. — Réplique qui fut par la suite, enfin je veux dire auparavant, honteusement plagiée dans des circonstances que nous ne rappellerons pas ici (*rires de l'orchestre, cf. Hyena stomp...*).

67

ALAIN/ARSHEPP. — Je suppose que c'est également une hypothèse.

CÉSAR/BIENVILLE. — Ce dont je puis vous assurer, c'est que ces nègres sont parmi les premiers qui aient foulé le sol de La Nouvelle-Orléans.

ALAIN/ARSHEPP. — Et nous sommes ?

CÉSAR/BIENVILLE. — En juin 1719. Je n'ai fondé cette ville que voici un an, monsieur...

ALAIN/ARSHEPP. — Chic, Arshepp Chic.

CÉSAR/BIENVILLE. — Serviteur, monsieur (*révérence*). Êtes-vous satisfait ?

ALAIN/ARSHEPP. — Satisfait, c'est trop dire. Cela ne me donne pas beaucoup d'indices pour retrouver la trace d'Ursène Lapin et de l'âme du jazz.

ROLLAND/UN ESCLAVE. — Qu'est-ce que c'est, l'âme du jazz ? Est-ce que tu sais seulement après quoi tu cours ?

CÉSAR/BIENVILLE. — Votre Ursène Lapin... mais vous n'en trouverez pas de trace ici, monsieur de Chic ! Croyez bien que nous sommes désolés de ne pouvoir vous aider davantage.

ALAIN/ARSHEPP. — Enfin ! Ce que tu as joué, tu l'as amené avec toi ; c'est la musique de ton pays !

ROLLAND/UN ESCLAVE. — Écoute, l'homme blanc m'a demandé de jouer, j'ai joué. Je n'avais pas le choix. En fait, je jouais de la kora, chez moi, je ne jouais pas du tambour.

ALAIN/ARSHEPP. — De la kora ? Qu'est-ce que c'est ?

ROLLAND/UN ESCLAVE. — De la kora ?... Ben, de la kora !

ALAIN/ARSHEPP. — Tu peux me le dessiner ?

ROLLAND/UN ESCLAVE. — Ah oui...

On donne à Rolland, qui s'assied face au public, une vitre sur laquelle il dessine une harpe-luth.

ALAIN/ARSHEPP. — Oui, cela ne me mène pas loin.

Rolland complète son dessin en un roi de pique.

Est-ce que je suis venu jusqu'ici pour rien ? Qu'est-ce que le jazz ? Qui est Ursène Lapin ? Qu'est-ce qu'il cherche ? Moi, je cherche Ursène Lapin ; mais que cherche Ursène Lapin ?

Il voit le dessin de Rolland.

Mais d'où tu sors ça ? Qui est-ce ?

ROLLAND/UN ESCLAVE. — Toubab prêtre Jean.

ALAIN/ARSHEPP. - Damned! Benny Goodman et le prêtre Jean ne font qu'un !

Rolland, d'une autre couleur, écrit, à l'envers pour les acteurs, à l'endroit pour le public : « Ni pain, ni vin, Ursène Lapin ».

DIDIER/JELLY ROLL. — Est-ce que tu crois vraiment qu'on peut t'aider ? Qu'est-ce que c'est, le jazz ? Comment est-ce qu'on pourrait le savoir, nous ? On essaie de vivre, c'est déjà pas si mal.

Ils voient le texte, à l'envers.

CÉSAR/BIENVILLE. — Mais il écrit ! Qu'est-ce que c'est que ces signes cabalistiques !

GEORGES/JACOB. — Non ! Ce n'est pas possible !

CÉSAR/BIENVILLE. — *(lui arrachant la vitre.)* Ah, mais pas de ça, mon bonhomme, pas question de te livrer à ces petites manigances. Trop dangereux, vous comprenez.

Un téléphone sonne.

ALAIN/ARSHEPP. — Le téléphone ! Sarah !

CÉSAR/BIENVILLE. — Impossible, il n'est pas inventé.

COLETTE/UNE ESCLAVE. — Est-ce que tu es seulement sûr qu'il a perdu son âme ? Qu'est-ce qu'il y a, dans les caisses d'Ursène Lapin ? M'est avis qu'il pourrait avoir des surprises en les ouvrant, ses caisses. Nous, on chantait, là-bas, sur la terre d'Afrique, on a chanté sur le bateau. Demain, on chantera quand ils vont nous mettre à trimer. Mais ne va pas nous demander où est l'âme du jazz. On ne peut rien pour toi : rien.

ALAIN/ARSHEPP. — Je suis perdu, je ne sais plus où j'en suis, et pourtant quelque chose me dit que je suis sur le bon chemin.

CÉSAR/BIENVILLE. — Alors, il faut continuer à chercher. Vous avez déjà retrouvé quelque chose, non ?

ALAIN/ARSHEPP. — *(à Georges :)* Quand est-ce que vous repartez ? Est-ce que vous rejoignez l'Afrique.

GEORGES/JACOB. — Nous allons faire de l'eau et des vivres, charger une cargaison que nous allons livrer au port de Bordeaux, après quoi nous gagnerons à nouveau Saint-Louis.

ALAIN/ARSHEPP. — Autrement dit, vous abordez la côte africaine dans six à sept mois. Je peux encore arriver en Afrique avant 1700.

GEORGES/JACOB. — C'est cela même. Voulez-vous être des nôtres ?

Musique. Attaque en douceur sur la réplique d'Alain, puis élargissement en faux final.

Éclairage crépusculaire, laissant apparaître l'ombre chinoise des musicien(ne)s sur le paysage.

ALAIN/ARSHEPP. — C'est bon, je continue. Où est-ce que je vais aller atterrir, cette fois ? Le Sénégal pourrait bien ne pas être la fin du voyage. Est-ce que je ne vais pas rejoindre l'empire songhaï du Niger, le royaume millénaire de la reine Makeda, ou les verts pâturages du Tibesti. À mesure que je m'enfonce dans la nuit des temps, je côtoie les antiques destins d'humanités mortes. Aussi loin que je vois, des peuples réduits en esclavage, déportés, colonisés, exterminés. Et aussi tard qu'ils se feront entendre, les bruits de chaînes et les cris de douleur clameront le désespoir et l'espoir des peuples. Je ne sais pas si j'ai une chance de réussir, je sais qu'il faut que je parte.

*Il court sur le bateau.
Musique violente.*

GEORGES/JACOB. — (*en superposition.*) Levez l'ancre ! (...) Hissez la grand-voile.
Noir, fin musique, l'écran est relevé.

68

CÉSAR. — Lumière, s'il vous plaît. On arrête là. (...) Les enfants, ça ne va pas du tout. On est complètement à côté de la plaque. On fera tout à l'heure une revue de détail. D'une façon générale, j'ai le sentiment qu'on joue un texte dans une langue étrangère.

Mouvement d'attention sur la réplique de César. La discussion s'assouplira peu à peu sans se détendre.

On fait parfaitement tout ce qui a été dit, techniquement, c'est propre, mais il ne se passe rien. Tout se passe comme si on avait altéré le texte, vidé de sens, au lieu de l'enrichir.

COLETTE. — César, excuse-moi, est-ce que tu ne crois pas que c'est parce qu'on n'est pas parvenu à cerner le jazz. C'est le thème premier du spectacle, et on n'a peut-être pas réussi à le situer.

CÉSAR. — Mais on ne peut pas aller plus loin. On ne fait pas un travail de musicologue, Colette. On ne va pas se mettre à disserter sur la structure A.A.B.A ou sur la gamme du blues. Ça n'a pas de sens. Et puis est-ce qu'on peut définir le jazz plus précisément qu'on l'a fait ? Qu'est-ce que le *swing*, qu'est-ce que le *beat*, qu'est-ce que le *drive*, qu'est-ce que le *feeling* ? Aucun jazzologue n'est capable de donner une définition sérieuse de ces notions, aucun ne les percevra chez les mêmes musiciens, dans les mêmes courants. On l'a ou on ne l'a pas, c'est tout. En profondeur, c'est une chose qui se sent, mais qui ne se laisse pas emprisonner.

COLETTE. — Je m'en rends bien compte, mais est-ce que ce n'est pas précisément pour ça qu'on est mal à l'aise. Je me demande si on parle tous ici des mêmes choses.

CÉSAR. — C'est possible, au stade où on en est, il faut réfléchir à toutes les hypothèses. Mais pour demain, on est mal barré.

ALAIN. — Qu'est-ce que tu veux dire, qu'il ne faut pas jouer ?

CÉSAR. — Il faut jouer, bien sûr. Le spectacle est prêt, il n'y a aucune raison de retarder. J'ai peur qu'on aille au casse-pipe, c'est tout. C'est le risque qu'on court avec tout spectacle.

CATHY. — Est-ce que ce n'est pas le spectacle qui est en cause. On peut se demander quel intérêt ça présente, et puis l'intrigue est tellement embrouillée.

CÉSAR. — Non, ce sont les lois du genre. Tout est éclairci dans la huitième période, c'est normal...

COLETTE. — Cathy a raison. C'est terriblement tape-à-l'œil ; je me demande s'il y a grand-chose à en tirer.

CÉSAR. — Je n'en sais rien, ma vieille, mais on joue demain, on n'a pas le droit de se poser cette question maintenant.

DIDIER. — Effectivement, on peut se demander ce qui va passer des intentions. Je voudrais bien savoir comment ils vont recevoir le spectacle.

CARO. — Il aurait fallu faire un choix : s'orienter sur un spectacle de vulgarisation, ou alors sur un spectacle de recherches, pour initiés. On n'a jamais choisi.

ALAIN. — Ce n'est pas vrai, Caro, on a opté très clairement en essayant de faire un spectacle lisible à des paliers différents ; un spectacle qu'on puisse voir sans bagage.

GEORGES. — En fait, la seule façon de parler du free-jazz, ce serait de faire du free-théâtre.

CÉSAR. — Attention, attention ! Il ne faut pas voir tout en noir. On joue demain. Une première, sauf cas de force majeure, cela ne s'annule pas. La maladie, le deuil, la défaillance... on ne fait pas un métier dans lequel on puisse tout bloquer. Seulement, il faut continuer à travailler. Après-demain, lendemain de la première, on fait un raccord à 10 heures de la seconde partie. L'après-midi, refonte complète de la troisième période, qui est très faible. Demain matin, on file la huitième période, qu'on n'a pas vu ce soir. D'accord ? (...) L'après-midi, mises au point de détail, jeu et technique. D'ici là, allez vite vous changer et reposez-vous.

CATHY. — (*au public* :) Cette séquence n'est pas très réaliste. Aucun metteur en scène ne démolirait de cette façon le moral de sa troupe à la veille d'une première. (...) Je le disais bien, que ce texte...

Final

70

Au bar.

CLAUDE. — Je vais encore me faire engueuler. J'aurais déjà dû te relancer.

DOMINIQUE. — Excuse-moi, je te fais perdre ton temps.

CLAUDE. — Non, je suis là parce que je veux bien.

DOMINIQUE. — Il vaut mieux que je te laisse travailler. (...) Mais comment est-ce que tu t'y prendrais ? Pour pousser.

CLAUDE. — Justement, je ne sais pas faire.

DOMINIQUE. — On pourrait essayer.

CLAUDE. — Dis-moi ce qu'il faudrait que je fasse.

DOMINIQUE. — Moi je ne sais pas. C'est à toi de trouver.

CLAUDE. — Je cherche le moyen.

DOMINIQUE. — Je ne sais pas, il faudrait peut-être être très tendre, me passer la main autour du cou, me parler au creux de l'oreille.

CLAUDE. — Alors je ne pourrais pas. Je ne me laisse pas passer des mains, ce n'est pas pour en passer moi-même. (...) Mais je me demande si ça ne marcherait pas...

DOMINIQUE. — Non ! Je crois que ça ne marcherait pas.

CLAUDE. — Je crois que ça marcherait.

DOMINIQUE. — Non, non.

CLAUDE. — Je ne pourrais pas. Mais qu'est-ce que je vais encore prendre.

DOMINIQUE. — Je vais te laisser, c'est mieux. (...) J'espère que tu ne vas pas traîner ici.

CLAUDE. — Oui, je vais commencer à chercher autre chose.

DOMINIQUE. — Dans ton ancien boulot ?

CLAUDE. — Je ne sais pas. Je crois qu'il y a pas mal de choses que je pourrais faire... Un boulot d'hôtesse, ou dans un bureau... Je n'ai pas de bagage, mais je ne suis pas bête.

DOMINIQUE. — J'avais remarqué. Je verrai si je peux t'aider. On ne sait jamais, si l'occasion se présente. Et puis je vais te donner mon adresse, si jamais tu avais besoin de quelque chose.

CLAUDE. — D'accord. Si tu veux, je vais payer pendant ce temps.

*Il lui donne de l'argent, elle va à la caisse. Il va prendre ses vêtements au portemanteau.
Il revient, puis elle. Elle rend la monnaie, il pose un pourboire sur le comptoir.*

DOMINIQUE. — Claude... Est-ce que tu penses qu'on peut se revoir. Ailleurs.

CLAUDE. — Oui.

DOMINIQUE. — Cela me ferait très plaisir.

CLAUDE. — Je serais heureuse aussi.

DOMINIQUE. — Mais quand ? Le soir tu es prise, moi je travaille la journée. Je ne vois guère que le dimanche.

CLAUDE. — Celui-là je ne peux pas.

DOMINIQUE. — Le suivant, je ne suis pas libre.

CLAUDE. — Dans trois semaines ?

DOMINIQUE. — C'est loin. Et si on déjeunait ensemble lundi ?

CLAUDE. — C'est possible, où ?

DOMINIQUE. — Un bistrot sur le port. (...) Non, c'est un coup à se rater.

CLAUDE. — Si. j'en connais un très simple à trouver, en face d'un bateau qui reste toujours là, l'hiver ; un bateau qui ne part jamais ; la *Vénus des îles*...

DOMINIQUE. — La *Vénus des îles*... D'accord. Je serai là vers midi.

CLAUDE. — D'accord.

Esquisse de baiser, profond, mais laissant une bonne dizaine de centimètres entre eux.

71

Dominique passe la gabardine, l'écharpe, met le feutre, et vient à la face s'adresser au public.

Pendant ce temps, Claude éteint l'enseigne, les lampes, lave les verres, donne un coup de balai.

DOMINIQUE. — C'est à peu près comme ça que ça s'est passé. C'était en novembre 75. Le lundi suivant, je suis allé au bar, devant la *Vénus des îles*. J'ai attendu un moment. Personne n'est venu au rendez-vous. (*Il se tourne vers Claude, qui marque un temps d'arrêt en le regardant.*) Je ne l'ai jamais revue.

Depuis, bien sûr, l'eau a coulé dans la vieille darse. Tout ça, c'est de l'histoire ancienne. Depuis, j'ai connu d'autres femmes, vécu d'autres amours. Maintenant, je suis marié, j'ai une petite fille... Françoise ! Sophie-Anne ! Venez. Oui, viens une minute, Sophie-Anne.

Françoise et Sophie-Anne viennent de la coulisse, également habillées, de façon désuète.

Voilà, je voulais juste vous les présenter. Qu'est-ce qu'on fait, on y va ?

FRANÇOISE. — On peut partir.

SOPHIE-ANNE. — On rentre à la maison ?

FRANÇOISE. — Oui, tu viens, on va manger.

SOPHIE-ANNE. — Qu'est-ce qu'on mange ?

FRANÇOISE. — De la chorba.

Alain arrive, en photographe, et prend des flashes : tableaux (portraits de famille).

*Quelques mesurent de Mister Jelly Lord détonnent.
Train en sonorisation.*

SONG : FABLES OF FAUBUS
(Charles Mingus, *seconde partie*)
Françoise et Didier chantent.
Sur le plateau, vive agitation avant la première.

(en préparation)

Dans toute cette séquence, le public est supposé au lointain.

CÉSAR. — Rolland. la salade est revue ?

ROLLAND. — Terminé. Tout fonctionne.

CÉSAR. — Tu mets l'ambiance, s'il te plaît.

ROLLAND. — Voilà (*musicien(ne)s en sourdine*).

COLETTE. — Il y a du monde ?

CARO. — (*regardant discrètement.*) Pas tellement pour l'instant. Ça commence à rentrer.

CÉSAR. — Est-ce que tout le monde est prêt ?

GEORGES. — Attends, je n'ai pas fini de m'habiller. Quelle heure est-il ?

ROLLAND. — Soixante.

CÉSAR. — Allez, allez, dépêchez, il va falloir démarrer.

DIDIER. — Je ne trouve pas mes pompes.

CATHY. — Ah, ça, évidemment, s'il n'en manquait pas une paire.

CÉSAR. — Caro, tu vois ça avec Didier.

CARO. — Oui, elles doivent être sous le rayon des accessoires.

DIDIER. — Ah, d'accord !

CÉSAR. — Bon ! Les costumes, tout va bien ? Les instruments ? Je voudrais avoir tout le monde une seconde, s'il vous plaît. Juste quelques mots avant le spectacle. Ça y est ?

On va démarrer. Maintenant, il faut oublier tout ce qui a été dit depuis deux mois. On va jouer en force, vous vous rappelez ce qui a été dit à la générale. Il ne s'agit pas de vivre ce que nous allons jouer, mais de lui donner vie. Forcez, forcez, forcez ! Ceci tout spécialement pour l'entrée et le début du spectacle. C'est ce qui va décider de sa tenue. C'est tout, et merde.

Tous filent à leurs instruments.

Prêts ? (*Signe à la régie.*)

La musique s'étouffe, noir.

La batterie frappe les trois coups.

Lumière. Tous ont pris place avec leurs instruments. Outre l'orchestre, probablement : Alain : percussion, Caro : trombone, Cathy : percussion, Claude : flûte, Colette : hautbois. César : piano. Didier : banjo, Françoise : guitare, Georges : saxo.

Attaque d'un morceau de synthèse free/musique africaine.

Rolland entre par la salle et propose Jazz-Matin aux spectateurs.

ROLLAND/LE VENDEUR DE JOURNAUX. — Demandez *Jazz-Matin* !... Nouvelle fracassante ! ... Ursène Lapin vole l'âme du jazz en pleine Pinède Gould !... Le scoop de *Jazz-Matin*... (*Noé, dans la salle, se fait remarquer par son rire.*) Prise d'otage à Antibes : Ferdinand La Menthe enlevé !... Demandez *Jazz-Matin* !... Le

célèbre détective Arshepp Chic retrouvera-t-il la trace de l'âme du jazz et de Ferdinand La Menthe ?

*Fin musique, discordante et désordonnée.
Appel de batterie.
Lumière salle.*

75

CÉSAR. — (*s'avance à la face tandis que tous commencent à ranger leurs instruments.*) Ainsi commence le spectacle que nous aurions dû jouer pour vous.

Nous ne le ferons pas. Nous vous en avons livré des bribes, au détour d'une répétition, quelques flashes furtifs d'un travail de deux mois.

Pour une fois, nous avons voulu vous montrer nos doutes, notre plaisir, nos souffrances, pour accéder à un moment de votre plaisir. Pourquoi est-ce que vous ne devriez pas partager aussi cela ?

Nous avons essayé de nous arrêter, de discuter, de réfléchir, de nous demander, de vous demander le pourquoi et le comment de ces situations et de ces actes.

Nous vous avons livré des parcours sensibles, celui du musicien en quête de sa musique, en quête de son peuple, celui de l'acteur en quête de son rôle, en quête de sa propre signification, celui de l'homme et de la femme en quête d'eux-mêmes.

Nous vous avons adressé l'épure chaotique de la vie.

Vous vous demandez peut-être : « Qu'est-ce qu'ils veulent prouver par-là ? » Vous attendez peut-être que nous vous donnions une clé ?

Eh non, nous n'avons pas de clé à vous donner : si quelqu'un a une clé, c'est vous, elle est dans votre poche, cherchez bien.

Noé, dans la salle, s'agite quelque peu bruyamment pour chercher...

NOÉ/TROISIÈME SPECTATEUR. — Oh ça alors ! (*Il se lève stupéfait :*) Un roi de pique ! Comment ils l'ont mis là ? (*Il lit, ânonnant et incrédule.*) « Ursène Lapin espère que vous avez passé une bonne soirée. Ça va être le moment d'applaudir. Je suis sûr que vous me pardonnerez d'en avoir profité pour visiter votre appartement. Vous aviez une si jolie cuisinière. » Oh ça alors ! Cherchez bien ! Dans votre poche ! Je suis sûr qu'on en a tous !

CÉSAR. — Cherchez bien ! Notre rôle à nous ne peut pas aller jusque-là. À vous de jouer.

*Il se tourne vers les musicien(ne)s et les comédien(ne)s qui rangent les instruments et s'habillent :
Tableau.
Salut en forme de congé.*

Fin

Toulon, septembre 1977

Annexe

Indications de texte pour la séquence 00

CÉSAR. — Si tout est en place, cela doit aller vite.

ALAIN. — On a tout installé cet après-midi, là il ne reste vraiment que les réglages.

CÉSAR. — Alors ça va. Rolland, tu envoies la sauce, s'il te plaît. On n'a pas beaucoup de temps.

ROLLAND. — Vous démarrez où ?

CÉSAR. — Le 20. Bon, ça ne va pas mal. Il faudrait ouvrir davantage. Oui, encore. Là, tu piques.

ALAIN. — Là, on est bons ?

CÉSAR. — C'est bon. On passe au 21. Il prend les musiciens. Alors, il faudrait couvrir le praticable. C'est ça, ouvre encore. On est bien. Est-ce que tu choppes le 22.

ALAIN. — Allez, ça ira.

CÉSAR. — Il faudrait venir côté cour, prendre le châssis. Tu lèves. Tu lèves légèrement. Tu piques. Stop ! Ce n'est pas mal.

La musique s'organise peu à peu.

ALAIN. — Pour le 23, on aura peut-être du mal.

CÉSAR. — Allez-y, déplacez. Qu'est-ce que c'est, un mille.

ROLLAND. — Non, un cinq-cents. Filtre jaune.

CÉSAR. — Cinq-cents, filtre jaune. C'est le finale, les flashes, d'accord, tu piqueras à la face, par ici.

ROLLAND. — Vous y êtes ?

ALAIN. — Nous sommes ça-y-est...

GEORGES. — ... On peut vas-y.

CÉSAR. — Voilà, tu me prends de pied en cap. Là j'ai la tête dans le noir. Tu peux serrer. Et revenir légèrement sur jardin.

ALAIN. — Là tu te plais ?

CÉSAR. — Je me plais bien. La suite. Rolland.

ROLLAND. — Vous l'avez, non ?

ALAIN. — En fait, là, on n'a rien du tout.

ROLLAND. — Chez moi, ça a l'air en ordre, pourtant.

ALAIN. — Attends, attends, c'est le branchement qui n'est pas bon. Tu envoies un sucre.

CÉSAR. — Bon, à ce moment, on va en profiter, c'est le bar, tant qu'à faire, on le couple avec le 25. C'est les deux deux-cent cinquante du bar, c'est ça ?

ROLLAND. — Oui, oui, c'est ça.

CÉSAR. — Alors tu passes une bretelle, plutôt.

ALAIN. — Pourquoi, tu mets des bretelles, dans le café ?

GEORGES. — Nous on met des sucres, d'habitude.

ALAIN. — Mais c'est vrai que nous on est des artistes.

CÉSAR. — Alors tu prends le tabouret, assez serré, enfin le buste. C'est fait ce branchement ? Tu serres encore.

ALAIN. — Là je suis à fond.

CÉSAR. — Alors on va mettre un nègre. Tu passes un nègre, Rolland. Voilà, tu réduis bien. Centre sur la tête.

ALAIN. — C'est un nègre réducteur de têtes.

CÉSAR. — Et allez, c'est parti avec les blagues racistes.

GEORGES. — Pourquoi, c'est un nègre belge ?

CÉSAR. — Non, c'est de l'humour suisse-ibère.

ALAIN. — Ça y est, il recommence à parler petit-nègre.

CÉSAR. — Très bien, même topo pour le second. Tu lèves. C'est bien. Ça paraît équilibré ?

ALAIN. — Oui, mais c'est faible.

CÉSAR. — C'est ce qu'il faut, et puis le décor éclairé, après. Le 26, ensuite. Vous vous déplacez ?

GEORGES. — César, il paraît qu'elle est en panne la 203 ?

CÉSAR. — Oui, elle est à Cassis, je vais la récupérer demain.

ALAIN. — Tu peux envoyer, Rolland.

CÉSAR. — Le 26. Il prend la table. Tu ouvres un peu plus. C'est bien. Viens un peu côté cour, tout de même. Parfait.

ALAIN. — Il faudra changer la gélatine, elle est naze.

CÉSAR. — Rolland, tu as de la gélo bleue ? Si tu peux faire un filtre...

ALAIN. — On voit le 27 en attendant.

ROLLAND. — Ça va, il y en a un tout prêt.

CÉSAR. — Le 27, il vient au lointain. Il couvre les musiciens. Comme ça, tu ne serais pas mal. Tiens Georges, la gélo.

ALAIN. — C'est bon, maintenant, on déplace.

COLETTE. — Vous en avez encore pour longtemps ? Il y a déjà du monde.

CÉSAR. — Ça va aller vite, maintenant.

ROLLAND. — Je mets le 28 ?

CÉSAR. — Allez, vas-y. Il faut presser, on est à la bourre. Ça, c'est le lustre.

ALAIN. — Et comment je le règle, le lustre, sans lustre ?

GEORGES. — Quelle heure est-il ?

CÉSAR. — Presque soixante. Il faut que tu prennes par-là, tu viens sur ma main. Il faut que tu ouvres davantage, pour qu'on ait de la marge. On ne pourra pas le placer au millimétré. au cours du spectacle. Pas tant, voilà.

ALAIN. — On passe au 29.

CÉSAR. — Le 29, donc le centre-face. C'est la zone de la danse. Tu ouvres assez large. Pique un peu, pour ne pas arroser le bar.

GEORGES. — Il sera déjà assez arrosé comme ça.

CÉSAR. — Pour la salade, tu t'y repères, Rolland ?

ROLLAND. — Oui, ça va aller. C'est pour les douches que je suis un peu perdu.

CÉSAR. — Alors on jettera un coup d'œil sur les douches.

ALAIN. — Voyeur.

CÉSAR. — Ne raconte pas de conneries et mets-toi sur le 30.

GEORGES. — Il est déjà sur son trente-et-un.

CÉSAR. — Demi-tour sur l'allée. Tu arrives à prendre l'enfilade, là ?

ALAIN. — Apparemment, oui, tu vas marcher, tout de même, qu'on voit ?

CÉSAR. — Oui. Là tu n'as pas les têtes.

ALAIN. — Par exemple, on aura les spectateurs.

CÉSAR. — Oui, mords sur le mur, plutôt.

GEORGES. — Il a la dent dure.

CÉSAR. — Bon, je crois qu'on y est. C'est bien, Rolland. Vous rangez ça vite fait, on regarde la salade.

Les musicien(ne)s poursuivent pour enchaîner avec la séquence 01.

Table des illustrations musicales

Séquence 00	Accords et désaccords , qui débouchent sur :
Séquence 01	<u><i>Dead man blues</i></u> (César & orchestre)
Séquence 13	<u><i>Insensiblement...</i></u> (orchestre)
Séquence 22	<u><i>Fables of Faubus I</i></u> (chanté : Françoise et Didier)
Séquence 42	<u><i>My favorite things</i></u> (chanté : Françoise)
Séquence 45	<u><i>The crave</i></u> (César & orchestre)
Séquence 47	<u><i>Hyena stomp</i></u>
Séquence 48	<u><i>Dead man blues</i></u> (César & orchestre)
Séquence 51	<u><i>Nice work if you can get it</i></u> (chanté : Françoise et Didier)
Séquence 54	<i>Mister Jelly Lord</i> (César)
Séquence 60	La biche bleue (chanté : Françoise et Didier)
Séquence 64	<u><i>Water Music, suite en ré majeur, allegro</i></u> (orchestre) <i>Ana aku one</i> (introuvable ? À défaut, un autre chant traditionnel repris par Zachary Richard — orchestre)
Séquence 66	<u><i>Drum thunder suite</i></u> : ballade de Kounta Kinté (chanté : Didier)
Séquence 67	Kora & percussions (orchestre)
Séquence 72	<u><i>Fables of Faubus II</i></u> (chanté : Françoise et Didier)
Séquence 74	Free/Afrique

Postface, 42 ans plus tard...

Reprenant ce texte en juin 2020 après l'avoir numérisé, je suis à même de le voir avec du recul. L'écrivain aujourd'hui, je ne l'écrirais sans doute plus à l'identique, y compris dans sa structure. J'en garderais pourtant l'essentiel : toute l'intrigue centrale, à commencer par la remontée dans le temps, avec les télescopes et les anachronismes qu'elle suppose, l'esprit, le montage parallèle, l'imbrication de la pièce et de ses répétitions...

Je ne l'altère donc pas sensiblement. D'abord parce que cela n'aurait d'intérêt que devant une perspective concrète de montage du spectacle. Ensuite et surtout parce que tel qu'il est, il témoigne d'un moment collectif fort, dans l'histoire du théâtre du Rocher et de la compagnie César Gattegno. Tel qu'il est, c'est un peu de notre mémoire, et celle de ceux qui nous ont quittés.

De fait, la délirante *Why* ne raconte guère que le réel. Pas seulement parce qu'elle part d'un fait authentique : la prestation iconoclaste d'Archie Shepp au festival d'Antibes 1975, se mettant à jouer du jazz *new orleans*, à la stupéfaction et au grand dam de ses fans — ce qui au passage donne la première raison du titre de la pièce. Pas seulement non plus parce qu'elle tente de questionner — à l'envers... — ce qui a fait éclore et mûrir le jazz. Mais aussi parce qu'elle témoigne de la vie de la compagnie d'alors, parce que chacun des rôles que nous y jouons est le reflet de ce que, chacun, nous étions, de ce que nous avons précédemment vécu, et parfois, plus surprenant, de ce que nous vivrions par la suite. Peut-être n'ai-je fait qu'écrire ce à quoi nous étions prêts, et qui se réaliserait ?

Il faut fouiller pas mal pour y trouver des inexactitudes historiques, pas bien sûr dans le personnage et la quête d'Arshepp Chic, mais dans ce qu'elle produit. En 1719, les bateaux des ancêtres africain et français de Jelly Roll (du moins de leurs archétypes, point sur lequel la pièce est claire) ne devaient pas arriver à La Nouvelle-Orléans, qui sortait à peine de terre (*idem*), mais à l'île Dauphin, en face de [Fort Louis de la] Mobile, capitale de la colonie pour 3 ans encore. C'est d'ailleurs là qu'aurait débarqué la vraie Marie-Anne « Manon » Lescau, dont l'Abbé Prévost, coupable du même anachronisme, s'est lointainement inspiré pour son roman. J'ai d'ailleurs aménagé la réplique du gouverneur accueillant Manon et des Grioux pour revenir au texte littéral de son roman.

Plus généralement, je me suis limité à des retouches mineures au texte de 1977, d'orthographe, de typographie, de style, de mise en bouche... : le texte et sa présentation sont normalisés et modernisés.

La modification la plus importante est la révision complète des thèmes musicaux. Une version chantée de *Mister Jelly Lord* est en fait assez difficile à mettre en place et risque d'être peu convaincante, outre que je souhaite rendre Jelly Roll un peu moins envahissant. De plus, introduire et boucler le spectacle sur *Fables of Faubus* (même si les paroles ne sont pas une traduction de Charlie Mingus et suivent davantage la ligne mélodique que l'original) le remplace mieux dans sa perspective historique.

J'ai réécrit au futur la mort de Jelly Roll : celle-ci est racontée par Alan Lomax en 1938, mais n'aura lieu qu'en 1940. Simple logique, donc.

J'ai modifié à la marge la séquence de la traite négrière. En 1977, je ne connaissais l'Afrique qu'à travers Alex Haley, que j'avais lu un an auparavant. Je ne pouvais pas savoir que quelques années plus tard, elle me donnerait une grande baffe, que j'imposerais aux imams de baptiser mes enfants comme l'avait été Kounta Kinté, que je foulerais avec émotion le sol de Jufureh, son village... Comme je le disais,

c'est le futur que j'ai écrit sans m'en douter, un futur auquel *Racines* et *Why*, peut-être, me destinaient...

Je suis revenu aux sources... en modifiant le nom du fleuve Meschacebé, popularisé pas Chateaubriand et que je croyais autochtone, quand son nom ojibwé était *Misi-ziibi*, c'est-à-dire « grand fleuve » (curieusement c'est aussi la signification de *Kamby bolongo*, nom mandinka du fleuve *Gambie* dont est originaire Kounta Kinté). Une des raisons pour le faire est que Lemoyne de Bienville avait lui-même appris plusieurs langues amérindiennes.

Bien que cela me préoccupe peu, le texte actuel est aussi plus politiquement correct. Cela ne me paraît pas un changement de fond. Une amie vient de me rappeler que je l'avais « convertie » au féminisme avant *Why*... L'écriture des didascalies est plus inclusive, mais pas celle des répliques, faites pour être dites : la parole est rarement inclusive, attendons encore 42 ans ou un peu plus... Quant au mot *race*, je ne comprends pas qu'il m'ait alors échappé ailleurs que dans la réplique d'un raciste.

Ce qui n'est pas modifié, mais qui devrait l'être avant représentation, c'est le nom de *Ferdinand La Menthe* et, plus grave, le personnage de son ancêtre de 1719. À l'époque où j'écrivais, personne ne doutait de ce qu'en avait dit Alan Lomax, peut-être induit en erreur par Jelly Roll lui-même. Or, en 1985, donc 8 ans plus tard, Lawrence Gushee³ allait découvrir le registre d'état civil de la naissance de Ferdinand « Jelly Roll » (son pseudonyme Morton est l'anglicisation du français Mouton, nom de son beau-père), fils d'Edward J. *Lamothe* (et non F.P. *La Menthe* comme on le répétait depuis Lomax) et de Louise Monette. Lawrence Gushee commencerait à remonter sa généalogie, dans laquelle on trouve beaucoup de créoles et de noirs libres louisianais ou haïtiens, mais aussi d'esclaves : les femmes à qui ils faisaient des enfants et ceux-ci, puisque nés de femmes esclaves. (André) Martin *Lamotte*, son ancêtre de quatrième génération en lignée paternelle, était déjà en Louisiane peu après 1800 : de ce côté, Jelly Roll descendait forcément d'un arrivant ou d'une arrivante au cours du XVIII^e siècle, et celui-ci ou celle-ci avait toute chance de venir des Ardennes ou du Nord, dont la forme *Lamotte* semble originaire. Celui-ci ou celle-ci pouvait, tout comme je l'ai écrit, être forçat ou prostituée, mais l'échange Bienville-*Lamotte*, et non *La Menthe*, devrait être réécrit en conséquence : de vendeurs de menthe, l'ascendance de Jelly Roll devient celle des « habitants d'un tertre fortifié »⁴.

Et 42 ans plus tard, deux chansons restent toujours à écrire, sur les thèmes de *Fables of Faubus* et de *Drum thunder suite*. Sans doute cela finira-t-il par se faire...

Je ne sais en revanche pas quoi faire des signatures d'Ursène Lapin et du roi de pique, qui sont toutes des slogans publicitaires des années 70 détournés (« Du pain, du vin, du Boursin », « Arthur Martin vous en donne plus », etc.). Ils sont sûrement de moins en moins décodables, mais il n'aurait guère de sens de les actualiser sans perdre la référence à la compagnie et à son époque : autant écrire une autre pièce...

³ Lawrence Gushee, « A Preliminary Chronology of the Early Career of Ferd "Jelly Roll" Morton », in *American Music*, Vol. 3, No. 4 (Hiver 1985), pp. 389-412.

⁴ Voir [motte, dans le TiLF](#). Un autre La Mothe (graphie plutôt héritière, elle, des Landes ou du Sud-Ouest) a joué un rôle important dans l'histoire de l'immense Louisiane française : Antoine Laumet de La Mothe, sieur de Cadillac. Cadillac avait fondé en 1701 « Fort Pontchartrain du Détroit », qui deviendra Détroit, et Murphy et Bowen reprendront 200 ans plus tard, en hommage, son nom et ses armoiries pour y créer la marque Cadillac. Mais il y a peu de chances que Jelly Roll ait compté ce La Mothe parmi ses ancêtres...

Medellín, 17 juin 2020