

THÉÂTRE

de Sartrouville
et des Yvelines

CDN

direction ABDELWAHEB SEFSAF



© Christophe Raynaud de Lage

Si loin Si proche

écriture et mise en scène **Abdelwaheb Sefsaf**
musique **Aligator**

REVUE DE PRESSE

Service de presse : ZEF

Isabelle Muraour 06 18 46 67 37 – contact@zef-bureau.fr – www.zef-bureau.fr

[Théâtre](#) – La chronique de Jean-Pierre Léonardini

Histoires de France et d'Algérie

Publié le 23 novembre 2025

Il n'y a pas de hasard, deux spectacles récents le prouvent avec une ardeur contagieuse. [Abdelwaheb Sefsaf](#) dirige, depuis janvier 2023, le centre dramatique national de Sartrouville. Il a remis sur le métier *Si loin si proche*, qu'il inaugurait en 2018¹. [Fatima Soualhia Manet](#) a mis en scène et joue un texte de Fanny Mentré, *Frangines – on ne parlera pas de la guerre d'Algérie*².

Si loin si proche, c'est du théâtre musical tissé des souvenirs d'enfance d'Abdelwaheb Sefsaf. En comédien-chanteur aguerri, il distille sa partition avec fougue, en un franc élan d'empathie à l'adresse des spectateurs.

Souplement mobile, il raconte le père, Arezki, ouvrier en France, qui a deux passions, la politique et [l'Algérie](#), où il entreprend, dans les années 1980, d'édifier « *une maison qui restera une sorte de maison témoin, avec meubles neufs n'ayant jamais servi, chaîne stéréo encore dans son carton, salon style Louis XXIII (comme disait mon grand frère)* » ... La mère veille sur la nichée. L'été, on rentre au bled avec trop de bagages...

***Si loin si proche* nous dit des choses profondes de portée historique**

L'humour et la tendresse imprègnent le texte, le jeu est puissamment rythmé par la composition musicale de Georges Baux (Quentin Allemand, clavier, guitare, chœur et Malik Richeux, live machine, violon).

Les chansons, en arabe, en français, révèlent la plus chaleureuse inspiration poétique. *Si loin si proche* nous dit, avec le fin sourire d'un artiste au talent affirmé, des choses profondes de portée historique à l'échelle familiale.

Le même état d'esprit irrigue *Frangines*, qui part du constat que les deux protagonistes de cette création, celle qui écrit, Fanny Mentré, celle qui joue, Fatima Soualhia Manet, amies de longue date, n'avaient jamais échangé, jusqu'alors, sur leurs origines respectives.

L'actrice, née de parents algériens, devient aussi l'autre née de parents français. Il n'est pas question de sang, mais d'une espèce de gemellité affective, quels qu'aient été les événements, intimes ou politiques, qui ont entouré leurs vies. Fatima, sur un plateau quasi nu, les yeux dans les yeux du public, profère, danse, chante parfois un texte aux arêtes vives, qui fait gaiement litière des braiments de [ceux qui maudissent l'immigration](#).

(1) Dès 12 ans. C'était du 5 au 14 novembre à Sartrouville. Ce sera à Nîmes le 18 décembre, à Bourg-en-Bresse les 11 et 12 mars, à Annecy les 17 et 18 mars.

(2) Jusqu'au 30 novembre au Théâtre de Belleville, Paris 11^e. Rens. : 01 48 06 72 34 et theatredebelleville.com

1. Dès 12 ans. C'était du 5 au 14 novembre à Sartrouville. Ce sera à Nîmes le 18 décembre, à Bourg-en-Bresse les 11 et 12 mars, à Annecy les 17 et 18 mars. [↩](#)
2. Jusqu'au 30 novembre au Théâtre de Belleville, Paris 11^e. Rens. : 01 48 06 72 34 et theatredebelleville.com [↩](#)

Octobre-Décembre 2025

N°257

Créolisation des arts - par Sylvie Chalaye, Pénélope Dechaufour

Introduction au dossier de Théâtre/Public qui propose de conceptualiser le geste trans'artistique de créolisation des arts et des cultures, en mettant notamment en lumière les spectacles qui entrent en résonance avec le Trans'Art.

La scène contemporaine semble, ces dernières années, traversée par un courant esthétique et éthique qui convoque une créolisation des arts et des cultures. Des artistes comme Nelson-Rafaell Madel, Alexandre Zeff, Alice Carré, Lamine Diagne, Mike Ladd, Kristian Frédéric, Margaux Eskenazi, Rébecca Chaillon, Eva Doumbia, Abdelwaheb Sefsaf, David Lescot, Frédéric Fisbach, Laëtitia Guédon, Chantal Loïal, Daniély Francisque, Betty Tchomanga, Wanjiru Kamuyu, Victor de Oliveira, Adama Diop, Raymond Dikoumé, Patrice Le Namouric, D' de Kabal, Ludmilla Dabo, Véronique Essaka, Astrid Bayiha, Blade MC Alimbaye, Isabelle Elizéon, Olivia Mabounga... pratiquent un théâtre engagé qui a inspiré ce mouvement auquel nous avons donné le nom de « Trans'Art » pour l'appel à projets de recherche en théâtre et arts associés du ministère de la Culture dont le laboratoire SeFeA et la compagnie La Camara Oscura ont été lauréats 2023.

Ce geste trans'artistique que Jean-Marie Serreau a initié dès les années 1960-1970, et qui s'est d'abord manifesté avec des dramaturgies d'Afrique et des diasporas

(Aimé Césaire, Adrienne Kennedy, Sony Labou Tansi, Suzan-Lori Parks, Koffi Kwahulé, Kossi Efoui, Gerty Dambury, Léonora Miano, Dieudonné Niangouna...), est aujourd'hui commun à plusieurs jeunes artistes. Il conjugue théâtre, danse, concert, rap, vidéo, arts plastiques, arts visuels, nouvelles technologies, dispositifs immersifs... Surtout, cette transdisciplinarité porte en elle une vision du monde et une éthique ouverte à l'altérité qu'il nous paraît important d'analyser comme un modèle de création contemporaine innovant, et tout particulièrement comme un geste artistique alternatif, non pas le théâtre de l'Autre, mais un « autre » théâtre, inspiré par la philosophie d'Édouard Glissant et la notion d'hybridité dont il peut jaillir de l'inattendu et l'inédit dont parle Homi Bhabha, mais aussi traversé par le projet de décolonisation des imaginaires si cher à Seloua Luste Boulbina et par l'écospiritualité que défend Dénètem Touam Bona.

Ce processus créatif repose sur une choralité des cultures et soulève cette murmuration, cette utopique nuée, qui peut faire advenir des entités esthétiques et éthiques nouvelles et inattendues. Ce mouvement de créolisation des arts et des cultures rassemble les pratiques artistiques d'aujourd'hui non pour les dissoudre, mais pour bâtir une vision élargie du spectacle vivant qui revendique les chemins de traverse nécessaires à la compréhension de notre société contemporaine : transdisciplinaires, transculturels, transgénérationnels, transsociaux, transexuels, transécologiques...

Nous proposons un dossier qui permet de conceptualiser le geste trans'artistique d'abord d'un point de vue historique et politique, mais aussi au regard de la pensée postcoloniale, de la philosophie d'Édouard Glissant et de la cosmo-poétique. Nous mettons en lumière les spectacles qui entrent en résonance avec le Trans'Art à travers des analyses théoriques et de nombreux entretiens avec les créateurs et créatrices.

Le geste trans'artistique, une créolisation des arts et des cultures

Depuis quelques années se dessine sur la scène contemporaine une esthétique qui convoque une créolisation des arts et des cultures.

« La pensée du tremblement éclate partout, avec les musiques et les formes suggérées par les peuples. Elle nous préserve des pensées de système et des systèmes de pensée. Elle ne suppose pas la peur ou l'irrésolu, elle s'étend infiniment comme un oiseau innumérable, les ailes semées du sel noir de la terre. Elle nous unit dans l'absolue diversité, en un tourbillon de rencontre. Elle est l'Utopie qui jamais ne se fixe et qui ouvre demain : comme un soleil ou un fruit partagés. »

Édouard Glissant, *La Cohée du Lamentin, Poétique V*

Depuis quelques années se dessine sur la scène contemporaine une esthétique qui convoque une créolisation des arts et des cultures. Des dramaturges, des metteurs et metteuses en scène, des chorégraphes, des performeurs et performeuses défendent des spectacles engagés, transdisciplinaires, ou plutôt indisciplinés, dont les poétiques résonnent avec la pensée du Tout-Monde et conjuguent théâtre, danse, concert, rap, slam, vidéo, arts plastiques, arts visuels, nouvelles technologies, dispositifs immersifs...

L'indisciplinarité qui caractérise ce courant esthétique porte en elle une vision du monde et une éthique ouverte à l'altérité qu'il nous paraît important d'analyser comme un modèle de création contemporaine, et surtout comme un geste artistique alternatif, non pas le théâtre de l'Autre, mais un « autre » théâtre, inspiré par la philosophie d'Édouard Glissant et la notion d'hybridité dont il peut jaillir de l'inédit, mais aussi traversé par le projet de « décolonisation des imaginaires », pour reprendre Seloua Luste Boulbina, et par cette approche cosmo-poétique, que défend Dénètem Touam Bona. Le laboratoire Scènes francophones et écritures de l'altérité (SeFeA), rattaché à l'Institut de recherche en études théâtrales de la Sorbonne-Nouvelle, s'est associé à la compagnie La Camara Oscura, que dirige Alexandre Zeff, metteur en scène partie prenante de ce courant, pour développer une recherche théorique et pratique qui lui soit consacrée[1]. L'enjeu est de définir ce geste créateur que nous avons nommé « Trans'Art », qui participe d'une esthétique de la décolonialité[2] telle qu'a pu la définir le collectif Modernidad/Colonialidad, notamment Walter Mignolo, et qui pourrait bien devenir un mouvement artistique du XXI^e siècle.

Nous sommes donc allés à la rencontre de ces artistes pour identifier ce que la créolisation des arts qu'ils pratiquent représente dans leur démarche artistique et en quoi elle traduit une conception du théâtre qui renouvelle les modèles et les références communes. Qu'il s'agisse de la Caraïbe, pour Daniély Francisque, Nelson-Rafaell Madel, Rébecca Chaillon, de l'Afrique pour Penda Diouf, Koffi Kwahulé, Adama Diop, Eva Dumbia, Betty Tchomanga, Ludmilla Dabo, Astrid Bayiha, Abdelwaheb Sefsaf, Lamine Diagne, Raymond Dikoumé, Dieudonné Niangouna, Victor de Oliveira, ou le double ancrage pour Laëtitia Guédon et Véronique Essaka, ou encore d'autres attaches ouvertes sur le monde pour Alexandre Zeff, David Lescot, Enzo Cormann, Frédéric Fisbach, Alice Carré ou Margaux Eskenazi, les origines diverses de ces artistes nourrissent leur créativité.

Sous le signe de la créolisation

Le geste trans'artistique trouve ses origines dans une approche de la scène que Jean-Marie Serreau a défendue dès les années 1960, au lendemain des indépendances africaines, et qui s'est d'abord manifestée avec des dramaturgies d'Afrique et des diasporas comme celles de Kateb Yacine, Aimé Césaire, Adrienne Kennedy, René Depestre ou Bernard Dadié, mais aussi des rencontres productives, qu'il nommait « copulation artistique », avec des artistes non européens comme Douta Seck, Bachir Touré ou Boudjema Bouhada. Serreau est convaincu que le plateau scénique doit convoquer une pluralité de langages artistiques. Il fait dialoguer graphisme, projections vidéo et musique live. Il est le premier metteur en scène à travailler avec

des musiciens de jazz qui occupent le plateau et entrent en relation avec les comédiens. Il ne cessera de répéter que le théâtre doit être une fête, une « liturgie de l'anarchie ». La créolisation des arts est à l'œuvre dans sa démarche artistique et résonne déjà avec la pensée du Tout-Monde.

Le trans'artistique ne relève pas simplement d'une approche pluridisciplinaire, ou de ce que l'on nomme « œuvre d'art totale », car il ne s'agit pas de convoquer au plateau danse, musique, plasticité, vidéo, drame et poésie dans le but que l'ensemble des arts et des médias concoure à une unité, une synthèse des arts, mais de rechercher au contraire une approche dialogique entre les arts, de travailler sur une poétique de la relation, au sens où l'entend Édouard Glissant, sur une pluralité des approches et d'entretenir des jeux de contrepoint. « Pour qu'il y ait relation, rappelle Glissant, il faut qu'il y ait deux ou plusieurs identités ou entités maîtresses d'elles-mêmes et qui acceptent de changer en s'échangeant. »[3] La démarche trans'artistique va aussi plus loin qu'une hybridation transdisciplinaire comme la recherchent avec beaucoup de virtuosité de nombreux metteurs en scène contemporains, tels Julien Gosselin, Anne-Cécile Vandalem, Cyril Teste ou Marc Lainé, qui affirme une appartenance à un courant de création transdisciplinaire et un usage croisé de la musique, de la vidéo et des arts plastiques : « Depuis que j'ai commencé à écrire et à faire de la mise en scène, je revendique de pouvoir hybrider les disciplines et les arts au plateau pour tenter d'inventer de nouvelles formes. »[4] La valeur ajoutée du geste trans'artistique est la créolisation. Et la créolisation n'est pas « une poétique du magma, de l'indifférencié »[5], pour reprendre la pensée de Glissant. Pour qu'il y ait créolisation, il faut qu'il y ait différence, frottement, friction, impossibilité même et finalement suture, couture, comme l'explique le dramaturge Enzo Cormann, dont la démarche poétique travaille à faire se rencontrer parole et jazz : « La couture (entre le jazz et le poème, entre phrases verbales et musicales, entre couleur de voix parlée et timbre d'instrument, entre structure rythmique et rubato) est ce qui organise, et même garantit la rencontre : aucun des deux tissus (tissu, trame, texture, texte...) n'est supposé recouvrir l'autre : il y a mitoyenneté, et celle-ci doit sans doute à l'écoute réciproque de déboucher sur une rencontre. Il convient de s'envisager, de donner acte à l'autre du visage qu'il nous offre. La couture est manifestation, voire ostentation de l'altérité : ni fusion ni confusion, mais prise de connaissance, reconnaissance. Nous passons insensiblement de l'hétérogénéité des composants (éléments de la composition) à leur seule altérité, comme si l'examen de la couture et de ses effets réduisait l'étrangeté réciproque. »[6]

La créolisation qu'ont connue les Amériques et les îles de la Caraïbe en raison de l'histoire coloniale et de la traite esclavagiste est liée à ce que Patrick Chamoiseau appelle « une "mise-sous-relation" brutale, massive et accélérée de presque toutes les cultures, civilisations, imaginaires, conceptions du monde... » Il explique que « le phénomène de "créolisation" est une situation anthropologique inédite qui produit sans cesse du nouveau, de l'imprévisible, de l'inattendu. Ce n'est pas un simple métissage, c'est un précipité ouvert aux surgissements. Son principe actif est "la Relation" »[7]. Et ce principe actif est vibrionique, c'est une énergie de bouillonnement, de brassage, une sismique, un frémissement, une fermentation qui fait surgir de l'inouï, de l'imprévisible, parce que la mise-sous-relation est aussi une mise sous tension en territoire dominé. Pas de créolisation sans couture. Or, précisément, la couture, pour reprendre Enzo Cormann, « est le lieu de toutes les tensions : frontière, lieu d'affrontements, d'incidents frontaliers, de tentatives de percée ou de débordement ; mais également zone de contact, de dialogue ; mais encore lieu du partage, de la séparation. Il y a couture là où les deux parties ne sauraient s'ajuster sans elle, là où précisément elles tendent constamment à s'écarter, à se déprendre »[8].

On comprend alors avec Édouard Glissant que « la créolisation régit l'imprévisible par rapport au métissage ». L'imprévisibilité est la plus-value de la créolisation. Et cette imprévisibilité est promesse d'inédit, c'est pourquoi le geste trans'artistique, parce qu'il procède d'une créolisation, est résolument inventif et innovant. Selon Homi Bhabha, « le processus d'hybridité culturelle donne naissance à quelque chose de différent, quelque chose de neuf, que l'on ne peut reconnaître, un nouveau terrain de négociation du sens et de la représentation »[9]. Ce processus relève d'une échappée marronne, d'un pas de côté, à la recherche des chemins de traverse, gages de salut.

Cette démarche trans'artistique faite de marronnage, Alexandre Zeff la découvre dans l'écriture-jazz de Koffi Kwahulé qui mobilise une esthétique jazz dans la composition poétique de son œuvre, mais aussi la composition graphique et rythmique de la mise en scène du texte sur la page et un univers aussi très plastique dans l'imaginaire qu'il convoque et qui s'inspire de Bacon ou de Basquiat, mais aussi très largement du cinéma de David Lynch ou de Sergio Leone.

Quand Alexandre Zeff met en scène *Big Shoot*, puis *Jaz*, de Koffi Kwahulé, il travaille sur les effets musicaux en invitant au plateau un quartet de jazz qui entre en dialogue avec les comédiens, mais convoque aussi des procédés d'illusion graphique, des projections, des hologrammes, des effets d'escamotage, de prestidigitation, de magie... que, pour Alexandre Zeff, l'écriture et la dramaturgie inédite de Koffi Kwahulé lui imposent et qui se présentent à lui comme une révélation esthétique addictive[10].

Cette interpénétration jazzistique des arts se retrouve dans le travail scénique de David Lescot ou celui de Laëtitia Guédon qui cousent ensemble les projections vidéo, le slam d'un Mike Ladd ou d'un D' de Kabal, dont la recherche musicale jazz et hip-hop se frotte à une inventivité plastique étonnante. La créolisation passe aussi par l'entremêlement des genres et des registres, et la capacité d'aller vers le music-hall, la variété ou le western, mais aussi les chansons populaires, le rock'n'roll ou le hip-hop. Dans *Carte noire nommée désir*, de Rébecca Chaillon, le chant lyrique côtoie les chansons de variété, le cirque, la harpe et la poterie, et un jeu très plastique et burlesque avec les matières, le chocolat, le café, le caca, le lait. Le monde du cabaret comme l'esthétique queer sont aussi au rendez-vous et travaillent à déplacer le regard et les attentes.

Pour Margaux Eskenazi et Alice Carré, il s'agit d'un geste hybride, dont Margaux Eskenazi dit qu'il « navigue entre plusieurs théâtralités : performative, incarnée, musicale, poétique et cinématographique ». Elle ajoute : « C'est ce kaléidoscope qui fait l'objet du travail, où chacune des matières est une des réponses possibles à cette question : qu'est-ce que l'acte de création en temps de crise ? »[11]

Dans un spectacle comme *Limbo*, de Victor de Oliveira, la créolisation prend une autre forme, celle d'une boîte vide et blanche, dont les trois pans ouverts sur la salle de spectacle accueillent toute sorte de projections au statut très hétérogène, tandis que l'acteur debout reste à la même place durant toute la représentation. Victor de Oliveira fait résonner son propre métissage, qui est l'enjeu du spectacle, avec la variété des registres qu'il convoque : histoires familiales, textes politiques, paroles poétiques, archives, photos et films de famille, mais aussi vidéos de manifestations, créations plastiques, effets graphiques, compositions musicales. Cet homme debout qui raconte le brassage historique, territorial, culturel, musical, familial dont il est fait, cyclone de paradoxes et de contradictions, se dresse comme une antenne, focalisant toutes les énergies, les voix, les secousses dont il est constitué et qui le traversent.

Une traversée initiatique

Le geste trans'artistique invite à une traversée dont l'enjeu est essentiel. La poétique qui sous-tend le spectacle *Fajar*, d'Adama Diop, est l'expression même de cette notion de traversée, une traversée migratoire qui fonde le personnage de Malal dont nous allons vivre l'odyssée.

Il s'agit d'un théâtre qui non seulement se laisse traverser par les altérités, mais travaille aussi à traverser le spectateur, à atteindre ses sens, à le déplacer, à ébranler ses certitudes. La démarche trans'artistique ne recherche pas la simple catharsis, la résolution des tensions, il s'agit bien plutôt d'amener le spectateur à se déplacer, à mettre le spectateur en crise, à l'amener en somme à une sorte de transe, une participation émotionnelle et sensible au spectacle. Cette perspective se retrouve dans la démarche des créateurs et créatrices qui reviennent ici sur leur conception du théâtre. Ils disent tous et toutes combien il est essentiel d'atteindre le spectateur quasiment dans sa chair, de rechercher la secousse, l'ébranlement, de le toucher au ventre. Betty Tchomanga dit même avoir voulu concevoir *Mascarades* pour atteindre les viscères du spectateur, le prendre aux tripes, en somme.

C'est ce que recherche aussi Rébecca Chaillon, quand soudain les comédiennes sortent du plateau et s'emparent des sacs et effets des spectateurs et spectatrices qui expérimentent le sentiment d'être déparés de leurs affaires. La séparation du public au commencement du spectacle participe aussi de cette perception concrète.

C'est pourquoi le spectacle trans'artistique se fait expérience et repose sur une dimension initiatique et une relation au rituel qui paraît nécessaire à beaucoup de ces artistes. Laëtitia Guédon dit combien elle tient à entraîner le public dans un rite. Adama Diop évoque aussi cette démarche, Nelson-Rafaell Madel parle de « célébration ». S'il ne s'agit pas de rechercher un quelconque mysticisme, ces créateurs et créatrices recherchent tous une dimension cérémonielle du geste théâtral, un rituel qui revitalise et permette précisément la Relation.

La traversée qui caractérise le geste artistique que nous tentons d'identifier est étroitement liée au fait que le théâtre permet de convoquer un espace liminal, transitoire, un espace de passage d'un monde à l'autre, un « entre-deux » pour Adama Diop, des « limbes » pour Victor de Oliveira, un labyrinthe pour Laëtitia Guédon.

Une cosmo-poétique

La créolisation qui dynamise ce geste artistique travaille sur une dimension éco-poétique, voire cosmo-poétique, pour reprendre le terme de Dénètem Touam Bona, autrement dit un rapport au monde qui renoue avec la nature et ses mystères. Cette approche ne craint pas de se tourner vers « l'irrationnel », comme l'exprime Betty Tchomanga, mais aussi les métamorphoses ou les voyages temporels. Les personnages de Penda Diouf entrent en mutation pour rejoindre la sphère animale ou végétale, et se transfigurer en ourse ou en bougainvillée et entrer dans un devenir-forêt. Dans *Une femme se déplace*, de David Lescot, l'héroïne a la capacité de remonter le temps, dans *Même si le monde meurt*, de Laurent Gaudé, qu'a récemment monté Laëtitia Guédon, on assiste à un précipité futuriste. Et c'est aussi tout l'enjeu des contes et du syncrétisme mythologique que l'on retrouve chez Betty Tchomanga, Daniély Francisque ou Véronique Essaka. Ce principe cosmo-poétique de la créolisation induit par exemple chez Dieudonné Niangouna une tension dramaturgique faite de traversées, de mutations et constitue le fil ésotérique avec lequel il tresse la généalogie improbable de sa fantasmagorique histoire de la rumba dans *Opération rumba*. Et c'est cette même cosmogonie animiste qui traverse l'univers scénique et cinématographique de Fajar ou *l'Odyssée de l'homme qui rêvait d'être poète*. Adama Diop en fait un enjeu narratif et poétique qui se retrouve dans les images du film et le voyage initiatique de retour à la nature qu'accomplit le personnage de Malal.

La créolisation culturelle et esthétique prend même une forme lianescente qui répond à cette pensée cosmo-poétique que Dénètem Touam Bona a développé dans *Sagesse des lianes* et que l'on appelle le lyannaj dans la pensée créole. « Depuis les temps de l'esclavage et des résistances, l'expression lyannaj, explique-t-il, évoque les puissances de la forêt avec lesquelles on s'allie dans tout mouvement de réexistence. »[12] Il s'agit d'un geste qui s'inspire de la nature : « Le lyannaj est une façon de composer les forces et les formes, une composition en mode mineur, une fugue végétale. Par son parcours vertigineux, la liane incarne le pouvoir de "traverser" et d'être nourri par ce que l'on traverse (et vice versa) : les strates des sous-sols, le fourmillement des terres (dé)composées, la chute inversée des fougères et arbres tropicaux. »[13]

Ce rapport au « lianage » est au cœur de la poétique que déploie Rébecca Chaillon dans *Carte noire* nommé désir. La reconstruction de soi passe par le tressage spectaculaire des nattes, qui prennent une dimension gigantesque, démesurée et transforment la comédienne en une espèce de baobab. On retrouve cette poétique lianescente sous diverses formes dans l'esthétique de Véronique Essaka avec *Le Tissu des rêves*, ou encore chez Betty Tchomanga dont les chorégraphies convoquent une organicité textile où tresses, tissus, voiles participent de la dramaturgie et de la construction du sens, mais aussi de la dynamique d'ensemble et du travail d'élévation vers la lumière : « Le mouvement de la liane est à la fois philosophique et poétique, il obéit au principe du détour et de la correspondance : tout en variations créatrices, en zigzag, ici et là, par-

dessus, par-dessous. [...] C'est à un cosmos en constante réinvention que nous initie l'atelier textile des lianes : une cosmo-poétique de la fugue. »[14]

Une vibration : de la musique avant toute chose

Mais il est aussi essentiel d'identifier dans cette démarche de créolisation des arts que partagent tous ces artistes une recherche de la vibration, de la pulsation même. Un rythme vital. C'est une intention que reconnaît l'ensemble de ces créateurs et créatrices. Retrouver une pulsion de vie à partager. Ne pas craindre l'instabilité, accepter au contraire le tremblement dont parle Édouard Glissant. Ce geste rythmique et vibratoire prend la forme du saut chez Laëtitia Guédon ou Betty Tchomanga, ou celle du mouvement qui permet de décoller du réel chez David Lescot.

La pensée du tremblement, du sismique, de l'imprévisibilité impulse le geste trans'artistique, car c'est cette vibration qui permet la créolisation et a d'ailleurs fait naître le jazz et les musiques noires des Amériques. La pensée du tremblement est consubstantielle au geste jazz, explique Koffi Kwahulé : « Le jazz dit une chose simple : le royaume est perdu, et en perdant mon royaume, j'ai fait l'expérience qu'il n'y a rien d'immuable, que ce que je dois construire ce n'est pas l'Empire State Building, ce n'est pas la tour Eiffel, ni une cathédrale ou une pyramide. Ce que je veux construire n'est pas de l'ordre du tangible parce que j'ai fait l'expérience de la perte. Je veux construire un édifice immatériel, qui sera toujours instable, toujours improvisé, qui ne sera pas un monument, qui ne sera pas quelque chose qui se fixe, qui se fige. Mais un édifice qui ne pourra jamais s'écrouler. C'est ce défi que porte en lui le jazz, tout le temps : j'ai perdu mon royaume, mais j'en construis un autre qui échappe à toute destruction, un royaume suspendu en dehors de toute fixité. Il sera une question perpétuelle. Je crois que c'est ce rêve-là que raconte le jazz. Et ce n'est pas seulement un rêve noir, mais un rêve humain. »[15]

La dimension vibratoire est inhérente à la créolisation et infuse inévitablement le geste trans'artistique sous toutes ses formes et, bien sûr, en premier lieu, par la présence musicale souvent live, qui anime, voire électrise, le plateau, faisant même se rencontrer les styles les plus divers, comme le fait Abdelwaheb Sefsaf dans Kaldûn, en associant univers kanak, rythmes berbères et chants révolutionnaires, ou encore Adama Diop dans Fajar, où la musique de chambre rencontre les sons d'Afrique, et même Salia Sanou, qui dans De fugues... en suites... amène la musique de Bach à résonner avec la kora et le balafon. C'est pourquoi le geste trans'artistique donne l'impression de travailler sur le principe du concert où comédiens, comédiennes se font musiciens, musiciennes, et vice versa. C'est tout l'enjeu des spectacles d'Alexandre Zeff, que ce soit Jaz, Big Shoot ou Que sur toi se lamente le tigre, ou encore celui des créations de Laëtitia Guédon, David Lescot, Nelson-Rafaell Madel, Adama Diop, Eva Doumbia, Alice Carré, Margaux Eskenazi... et dont ces artistes témoignent ici.

Cet enjeu vibratoire et immatériel prend aussi la forme du « théâtre-monde » que tente de faire exister Frédéric Fisbach en faisant advenir sur scène l'espace intangible de la langue, du souffle, des accents, des voix, des respirations, et bien sûr de la musique.

Une recherche de la pluriversalité

La pensée du tremblement, c'est aussi sortir du point de vue unique et accepter qu'une même histoire ait plusieurs récits, parfois contradictoires. Tous les artistes disent ici la nécessité de s'ouvrir à l'altérité, à la différence, d'accepter la pluralité des points de vue et de travailler la dimension prismatique du plateau. Ils revendiquent une choralité dissonante, autrement dit une pluriversalité[16] qui déploie la diffraction des histoires et des points de vue et dynamite les certitudes. Il s'agit bien ici, pour suivre la pensée de Dénètem Touam Bona, de « donner naissance par le chaos des mémoires et puissances entrelacées à de nouvelles versions du monde, à un plurivers opaque et imprévisible »[17].

Dans Françé, par exemple, Raymond Dikoumé et Lamine Diagne partent de leurs histoires, de leurs origines en lien avec l'Afrique et pourtant si différentes pour traiter des questions migratoires et remonter à l'histoire

coloniale, à l'esclavage. Mais la démarche n'a rien de documentaire, elle passe par l'histoire intime. L'un est métis né en France dans une région de province d'un père sénégalais, l'autre est aussi né en France dans une famille camerounaise immigrée. La pièce s'appuie sur les récits fragmentaires et troués de leur histoire à chacun, l'un et l'autre ne connaissent pas vraiment leurs origines et l'histoire qui les relie à la France. Ils descendent à la cave et se mettent à ouvrir les cartons de ces histoires enfouies, oubliées, tandis que des images d'archives sont projetées sur les cartons, mais elles sont elles-mêmes fragmentaires et tremblées. Ces images mémorielles remontent en somme à la surface, elles restent lointaines, morcelées, diffractées. En fait, il s'agit surtout de déjouer l'histoire coloniale, de ne pas rester enfermer dans les boîtes que l'imaginaire colonial a fabriquées pour finalement emmener en douceur le spectateur là où il n'avait pas prévu d'aller et ouvrir des boîtes surprise qui désarçonnent sans doute, mais exorcisent aussi les traumatismes tus, dans le partage de la cérémonie théâtrale.

Dans le travail d'Alice Carré et Margaux Eskenazi, cette façon de traiter de l'Histoire en passant par les histoires intimes et familiales en donnant toutes les facettes contradictoires relève d'une esthétique de diffraction, de prisme mémoriel qui permet de sortir des clivages. C'est également l'entrée que choisit Eva Dombia : désécrire l'Histoire, en passant par le prisme des histoires intimes et familiales, en racontant par d'autres points de vue, sur d'autres rives, comme le fait Abdelwaheb Sefsaf avec *Kaldûn*, qui raconte la déportation coloniale des Algériens et des Communards en Nouvelle-Calédonie, en tirant plusieurs fils narratifs sans peur des contradictions. La désécriture qui préside à la créolisation artistique, c'est aussi se ressaisir des mythologies et des contes pour non pas les dérouler, mais les déplier, et faire advenir ce qu'ils cachent, ce qu'ils recèlent dans les plis, les dénouer, les détricoter, et surtout les déjouer, comme le fait Véronique Essaka avec sa compagnie Volubilis ou Nelson-Rafaell Madel avec son *Antigone rock*, et aussi Astrid Bayiha qui coud ensemble plusieurs variations de l'histoire de Médée et diffracte le personnage en plusieurs figures en distribuant le rôle à plusieurs comédiens et comédiennes.

La créolisation du plateau dans le geste trans'artistique tient aussi à une approche de la pluriversalité au niveau des distributions. Diffracter les personnages, distribuer des femmes dans des rôles d'hommes, briser les logiques d'emploi et dé-penser la race, épuiser cette pensée réductrice afin de concevoir des plateaux irisés. Dans *Francé*, par exemple, Raymond Dikoumé prend en charge le personnage de la femme blanche, mère de Lamine, comme celui du vieil homme blanc colonial et dominateur, son grand-père. Cette déconstruction des distributions attendues est essentielle au projet artistique de la compagnie Volubilis de Véronique Essaka-De Kerpel, c'est un principe que revendiquent aussi Alice Carré et Margaux Eskenazi au sein de leurs compagnies et qui sous-tend systématiquement la créolisation des arts.

Le processus créatif de la créolisation repose sur une choralité dissonante et soulève cette murmuration, cette utopique nuée, qui peut faire advenir des entités esthétiques et éthiques nouvelles et inattendues. Ce mouvement de créolisation des arts et des cultures rassemble les pratiques créatives plurielles pour bâtir une vision élargie et décoloniale du spectacle vivant qui revendique les chemins de traverse nécessaires à la compréhension de notre société contemporaine, qu'ils soient générationnels, sociaux, raciaux, sexuels ou écologiques.

Trans'Art désigne un geste de créolisation artistique qui se veut traversant. Cette traversée est plurielle : une traversée des arts qu'il s'agit de tresser entre eux, une traversée du monde, des langues, des écritures, des poétiques, des histoires, des cosmogonies et des imaginaires en allant à la rencontre des altérités culturelles, ethniques, sexuelles, autrement dit de la pluriversalité humaine, une traversée imaginaire par une approche du plateau qui se veut sensible, organique et vibratoire pour que les spectateurs et spectatrices soient aussi traversés, percutés, secoués dans leur corps par le spectacle et amenés à se transformer de l'intérieur, que l'expérience artistique se fasse « transe » à son tour.



<https://coupsdoeil.fr/2025/11/si-loin-si-proche-abdelwaheb-sefsaf-critique/>



© Christophe Raynaud de Lage

Critiques

***Si loin si proche* : Le magnifique conte d'un Nomade In France**

Abdelwaheb Sefsaf, qui dirige depuis 2023 le Théâtre de Sartrouville et des Yvelines, reprend son magnifique spectacle autour de la question identitaire et de l'irréalisable retour aux sources.

[Marie-Céline Nivière](#) - 9 novembre 2025

C'est un jeudi après-midi, lors d'une matinée destinée aux scolaires, que nous avons assisté à *Si loin si proche*. Le public était formé par ce qui constitue notre société, à savoir un beau mélange de générations, de classes (scolaire et sociale) et d'origines. Les mots de ce formidable passeur d'histoires qu'est [Abdelwaheb Sefsaf](#), portés par les musiques et chants du groupe **Aligator**, ont alors retenti dans toute leur puissance.

Un esthétisme brillant



© Christophe Raynaud de Lage

La scénographie de **Saouad Sefsaf** faite de stèles, dans une lumière crépusculaire, impressionne par sa beauté. Des mots sont écrits en arabe, un poème, *Le Mort n°18* du poète **Mahmoud Darwitch**. Avec l'évocation de ce cimetière musulman, Abdelwaheb Sefsaf raconte le poids du passé et cette nécessité de ne pas oublier les ancêtres. C'est souvent dans leurs histoires que se forge la nôtre. Le premier chant nous parvient, « *Nous sommes le destin, qui s'écrit par nos chairs blessées.* »

Et le ton change. Les stèles deviennent alors des bouts de décors colorés, représentant l'intérieur d'un appartement. Des valises envahissent le plateau. La vie a pris le dessus, celle d'une famille fort nombreuse, dans laquelle Abdelwaheb Sefsaf occupe le huitième rang. Les souvenirs de son enfance sont délectables. On est dans du **Pagnol** patiné par du **Fellag**. Chez les Sefsaf, il y avait de l'ambiance.

La maison de ma mère

D'un côté, il y a le quotidien d'une mère poule et de ses poussins qui n'en manquent pas une pour la faire sortir de ses gonds. Et cette maman a la main leste pour que cela file droit, à la maison comme dehors. L'histoire du martinet, auquel on coupe les lanières, réveille chez certains des souvenirs communs. Ces petites anecdotes dessinent en réalité le portrait d'une mère courage, qui a tout fait pour que ses enfants se tracent un bel avenir dans ce pays qui n'était pas le sien.



© Christophe Raynaud de Lage

De l'autre, il y a le père, Arezki. Comme bien de ses compatriotes, il a quitté l'Algérie pour venir travailler en France, qui avait besoin de bras. La crise de 1974 a changé la donne. Dans les années 1980, après une vingtaine d'années passées en France, l'État les a poussés à réfléchir à un éventuel retour au pays. C'est pour construire sa maison de l'autre côté de la Méditerranée, qu'Arezki travaille sans relâche. « *La maison, c'est pas pour moi, c'est pour vous* ». Mais, voilà, ce sont à ses enfants, nés et grandissant en France, à qui il s'adresse. Saura-t-il, ce « *vous* », trouver sa place dans cette maison, sur une terre un peu étrangère pour eux ?

Une tentative de retour manquée

Le grand frère tentera cet exil dans l'autre sens en s'installant à Alger. C'était presque gagné, lorsqu'il y trouve la femme de sa vie et se marie. Le périple de la famille en voiture, de la France à l'Algérie, est un petit chef-d'œuvre.

Cette histoire est celle de nombreuses familles maghrébines. Mais elle est aussi celle de toutes les migrations, avec cet espoir de rentrer un jour au pays. Comment faire quand on possède un pied dans une culture, celle de ses parents, et un autre dans celle du pays où l'on vit ? Comment se confronter à la réalité d'un pays qui n'est plus le sien ? Se sentir étranger partout ? Ou tout simplement différent, et d'en faire une force.

Une épopée fantastique

Abdelwaheb Sefsaf mène son récit aux multiples facettes avec une éloquence rare et un bagout extraordinaire. Accompagné par les musiciens **Quentin Allemand** et **Malik Richeux**, il le chante merveilleusement aussi. Et même si on regrette que les chansons ne soient pas surtitrées, le rythme de la musique et de la langue arabe nous emportent.

Si loin si proche, écriture et mise en scène Abdelwaheb Sefsaf

[Théâtre de Sartrouville et des Yvelines, CDN](#)

Du 5 au 14 novembre 2025.

Durée 1h15.

Tournée

18 décembre 2025 au [Théâtre de Nîmes](#) (30).

11 & 12 mars 2026 à la [Scène Nationale de Bourg-en-Bresse](#) (01).

17 & 18 mars 2026 au [Théâtre des collines](#), Annecy (74).

Co-mise en scène Marion Guerrero

Musique Aligator (Georges Baux, Abdelwaheb Sefsaf) et Nestor Kéa.

Avec Abdelwaheb Sefsaf, les musiciens Quentin Allemand et Malik Richeux.

Direction musicale Georges Baux

Scénographie Souad Sefsaf

Lumière et vidéo Alexandre Juzdzewski

Régie son Pierrick Arnaud, Jérôme Rio.

Si loin si proche. Ecriture et mise en scène Abdelwaheb Sefsaf

7 Novembre 2025



-©-C.-Raynaud-de-Lage

Émouvant, Poétique, Lumineux, Réjouissant.

Un récit-concert terriblement humain.

Abdelwaheb Sefsaf, comédien, auteur, metteur en scène et musicien, fonde la compagnie *Nomade In France* et crée un théâtre musical poétique et engagé autour de la mémoire, de l'exil et de l'identité. Depuis 2023, il dirige le Théâtre de Sartrouville et des Yvelines – CDN. Ses dernières créations, *Kaldûn* (2021), *Malik le Magnifik* (2022) et *Alif* (2024), mêlent histoire, enfance et quête de sens.

Avec *Si loin, si proche*, Abdelwaheb Sefsaf nous offre un récit-concert magnifique qui, sous des airs de chronique familiale, devient une fresque tendre et vibrante sur la mémoire, l'exil et la transmission.

La scénographie, d'une grande beauté visuelle, impose dès les premières minutes son univers symbolique. En fond de scène, une grande structure métallique ajourée de motifs calligraphiques arabes se dresse comme une paroi de mémoire, traversée de lumière. Les reflets d'ambre et de cuivre sculptent le métal, caressent les visages et font du plateau un espace vibrant où tout respire ensemble : la voix, la musique et l'émotion



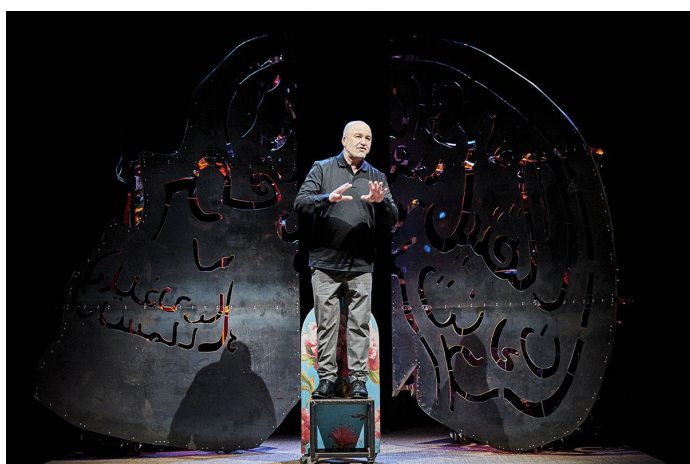
-©-C.-Raynaud-de-Lage

Côté cour, Malik Richeux au violon ; côté jardin, Quentin Allemand aux percussions et au clavier. Entre eux, Abdelwaheb Sefsaf laisse résonner sa voix grave et profonde, et le récit commence, porté par le son et la lumière.

Les voix du passé se font entendre, la musique s'installe, les souvenirs affluent. Sous les gestes du narrateur, les petites structures de métal deviennent des chaises colorées, symbole d'un espace de parole, de mémoire et de partage qui s'invente sous nos yeux.

Avec une grâce rare, Abdelwaheb Sefsaf transforme la mort en mémoire, la douleur en fête, la nostalgie en lumière.

Abdelwaheb Sefsaf nous entraîne avec humour et tendresse dans les souvenirs de son enfance, celle d'un petit garçon né en France dans une famille d'immigrés algériens. Entre la radio du Caire et les débats télévisés de Michel Polac, entre Oum Kalthoum et la variété française, il grandit au croisement de deux mondes.



Il évoque avec une infinie tendresse son père Arezki, vendeur de fruits et légumes infatigable, passionné de politique et de liberté, et sa mère Lamia, douce, pudique, mélomane. Entre eux, un monde de différences, mais aussi une même ferveur, un même amour d'une terre qu'ils n'ont jamais vraiment quittée — ni tout à fait retrouvée.

Les scènes du quotidien reviennent, pleines de vie et d'humour : le fameux martinet maternel, plus symbole d'autorité que menace réelle ; les grands préparatifs du départ au pays, joyeux et un peu chaotiques ; puis le voyage rocambolesque pour le mariage du frère, véritable épopée familiale ponctuée de rires, de surprises et d'émotion.



Tout respire la tendresse et la vérité des émotions. Le texte, plein d'humour, de pudeur et de mélancolie, célèbre la famille, la transmission et la mémoire avec une humanité rare.

La mise en scène, orchestrée avec brio, alterne subtilement chants et récit. On se laisse tour à tour surprendre, émouvoir ou amuser par les péripéties, emporté par la force du jeu et la musicalité des chansons. Porté par un rythme à la fois doux et vibrant, le public se retrouve captivé, touché, et profondément

enchanté par ce récit plein de vie.

Sefsaf fait du théâtre un lieu de rencontre et d'apaisement, où se rejoignent les rives, les langues et les générations. On y entend battre le cœur d'une génération qui a su, avec courage et sensibilité, transformer la douleur en joie, l'exil en richesse et la mémoire en chanson.



Malik Richeux et Quentin Allemand, Abdelwaheb Sefsaf, nous offrent un voyage musical d'une rare humanité. *Si loin, si proche* est bien plus qu'un spectacle : c'est une traversée intime et universelle, un voyage où la musique et la parole se répondent pour célébrer la mémoire, la filiation et la joie d'exister.

Un voyage sensible et lumineux, qui touche le cœur et réveille la mémoire à découvrir absolument.



Musique Aligator (G. Baux / A. Sefsaf) et Nestor Kéa

Théâtre de Sartrouville et des Yvelines – Centre dramatique national place Jacques-Brel 78500 Sartrouville Les Mercredi 5 novembre à 20h30 / Jeudi 6 novembre à 14h15 et 19h30/Vendredi 7 novembre à 20h30 / Mercredi 12 novembre à 14h15 / Jeudi 13 novembre à 14h15 et 19h30 / Vendredi 14 novembre à 20h30

Tournée : Théâtre de Nîmes (30) : 18 décembre 2025 / Scène Nationale de Bourg-en-Bresse (01) : 11 & 12 mars 2026 / Théâtre des collines, Annecy (74) : 17 & 18 mars 2026

Claudine Arrazat, CritiqueTheatreClau.com