



HAL
open science

**“ FAIRE LA TRAVERSÉE ENSEMBLE ”, ÉCHANGE
AVEC FABIENNE KANOR À PROPOS DE LA
PERFORMANCE PAROLES DE REVENANTE
(OUIDAH, FÉVRIER 2020)**

Lucile Combreau, Rocio Munguia Aguilar, Marjolaine Unter Ecker

► **To cite this version:**

Lucile Combreau, Rocio Munguia Aguilar, Marjolaine Unter Ecker. “ FAIRE LA TRAVERSÉE ENSEMBLE ”, ÉCHANGE AVEC FABIENNE KANOR À PROPOS DE LA PERFORMANCE PAROLES DE REVENANTE (OUIDAH, FÉVRIER 2020). *Women in French Studies*, 2022, 30. hal-03965306

HAL Id: hal-03965306

<https://amu.hal.science/hal-03965306>

Submitted on 31 Jan 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

« FAIRE LA TRAVERSÉE ENSEMBLE », ÉCHANGE AVEC FABIENNE KANOR À PROPOS DE LA PERFORMANCE *PAROLES DE REVENANTE* (OUIDAH, FÉVRIER 2020)

Lucile Combreau (Universités Sorbonne Nouvelle et Toulouse Jean-Jaurès)

Rocío Munguía Aguilar (Université de Strasbourg)

Marjolaine Unter Ecker (Aix Marseille Univ, CIELAM, Aix-en-Provence, France)

Située au Sud du Bénin, Ouidah est une ville profondément marquée par l'histoire de l'esclavage. C'est pourquoi elle a été symboliquement choisie pour la tenue du colloque « Les mémoires de l'esclavage dans la littérature, les arts et les musées », organisé par l'Université d'Abomey-Calavi et celle du Mans. À cette occasion, Fabienne Kanor a présenté la performance *Paroles de Revenante*, dans l'hôtel « de la Diaspora », qui se situe sur la plage près de la porte du non-retour. Sur cette même plage, on peut entendre l'écho de voix ; par exemple celles des héroïnes d'*Humus* (2006), roman polyphonique de la performeuse qui raconte le parcours de quatorze femmes esclaves qui sautèrent ensemble du navire qui les transportait vers les Amériques. Quinze ans plus tôt, Fabienne Kanor était venue à Ouidah une première fois, pour s'imprégner des lieux et écrire ce roman. La *Revenante* s'inscrit dans le sillage de ces voix et du parcours de l'autrice Fabienne Kanor, née à Orléans de parents martiniquais et dont la lignée se situerait en Afrique de l'Ouest où elle a également vécu plusieurs années. Ainsi plusieurs retours se superposent : celui de l'Afrodescendante, en quête d'un lieu à soi, et celui de la créatrice qui a besoin d'expérimenter les lieux et d'y inscrire d'autres trajectoires pour interpeller les spectateurs et spectatrices aujourd'hui.

La performance était articulée autour de la violence fondatrice qu'a constituée la déportation transatlantique et de ce qui l'a continuée : le déracinement, l'esclavage dans les plantations, les tentatives de retour, les déplacements vers d'autres espaces, les violences policières d'aujourd'hui... Le corps de Fabienne Kanor déploie un langage qui lui est propre. La voix, les gestes, les déplacements, les chutes, sont portés et habités par cette histoire qui retentit jusqu'à nous, accompagnée par l'harmonica de David Fauquemberg. Tournée avec Yonus Astorga, la danse filmée *Le corps de l'histoire* est projetée sur un écran qui fait partie du cercle que nous formons et permet de partager l'expérience intime de l'autrice. Au fil de la performance, les trajectoires individuelles se rejoignent et le corps devient collectif, susceptible de porter ensemble les histoires racontées. Le lendemain après-midi nous, jeunes chercheuses travaillant sur des œuvres de Fabienne Kanor, sommes revenues sur cette expérience avec elle, dans un entre-deux entre discussion et bord de scène.

L'entretien en tant que tel a lui aussi été un moment de partage. Nous étions chacune venue avec nos questions particulières et celles-ci se sont entremêlées, ce qui a permis de nourrir plus profondément nos réflexions et recherches en cours. Le travail de réécriture qui s'en est suivi est resté sensiblement marqué par cette rencontre, et il nous a tenu à cœur de nous tenir au plus près de la « parole vive » de Fabienne Kanor.

I- Retour à Ouidah

La performance que tu nous as proposée hier soir est étroitement liée à ton retour à Ouidah, ton deuxième retour à Ouidah pourrait-on dire puisque tu étais déjà venue pour l'écriture de

ton roman Humus il y a quinze ans. Quelle importance a ce retour pour toi aujourd'hui ? Quel sens prend-il par rapport à ton parcours et ce que tu as voulu partager avec Paroles de Revenante ?

Quand tu pars, quand tu quittes ton clan, tu erres, tu es comme un fil solitaire. Dans la performance il y a un moment où je suis très très seule. C'est le moment où je dis « mais reprenez-moi » ; le moment où je dis « voilà, je suis rentrée, je retourne à Ouidah ». Mon grand fantasme d'Afrodescendante est de trouver une communauté, exactement comme Maya Angelou que je cite aussi dans *Je ne suis pas un homme qui pleure*. Lorsqu'elle arrive au Ghana, on a l'impression qu'elle est revenue, parce que des gens sur le marché disent : « Oh mais c'est une telle », « oh mais toi là, tu es la fille d'un tel, tu es la petite-fille d'un tel », et elle a l'impression d'appartenir, enfin. J'avais envie, en arrivant à Ouidah, qu'il y ait quelque chose de cet ordre-là, qu'il y ait quelqu'un qui puisse me dire : « Ah, mais toi, tu étais là il y a quinze ans », ou même pas quinze ans mais simplement : « Ah mais tu es revenue ». « Tu es revenue ». C'est sur cette notion-là que je réfléchissais, revenir. « Ah tu es revenue, tu es revenue, mets-toi à l'aise ». Mais en fait il n'y a pas du tout ces paroles-là. Il y a un gros moment de solitude. Et sur scène, j'en ris. Hier nuit j'en ai ri, je crois que j'ai pleuré avant et après. J'ai ri, parce que je comprends bien que ce n'est pas possible. Dans une certaine mesure, je comprends bien que je vais rester seule quand je reprends mon identité d'Afrodescendante. Pas quand je suis là — avec vous on est ensemble — mais après, quand je vais voir le clan et que je dis « mais moi je viens de la région », car je viens sans doute de la région Kano au Nigéria, donc du Bénin, mon nom c'est Kanor. Je dis « moi moi moi, vous voyez pas... s'il vous plaît, prenez-moi, prenez-moi... prenez-moi, prenez moi, je ferai pas de mal, prenez-moi », car je suis peut-être Afrodescendante, mais j'étais là. J'étais là aussi, pas il y a quinze ans, mais j'étais là il y a quatre cents ans, donc s'il vous plaît ». Et puis on ne me prend pas, on ne me croit pas. C'est-à-dire que ce premier clan – qui n'est qu'un premier clan, après on appartient à d'autres clans – ne veut pas de moi en tant que Houefa, petite fille qui est partie il y a longtemps. On ne me l'accorde pas. Et ça, je l'ai senti durant ce voyage, parce que ça fait quand même dix jours que je suis là, pas seulement ici à Ouidah, mais aussi dans les régions d'où on nous prenait et où on m'a vraiment traitée comme une touriste, une touriste américaine, c'est pire encore que tout. Je suis à Ouidah en 2020 et on me dit : « Hello ». Là, je me sens complètement étrangère. Mais ça c'est normal, après tout je suis une étrangère. Parfois j'entends mes confrères et mes consœurs parler de citoyens du monde. Je n'y crois pas, ce n'est pas vrai. De quel monde serait-on témoins ? Est-ce que c'est parce que tu sillones un peu, que tu es invité là, que ça y est tu es citoyen du monde ? Ce n'est pas ça. Il y a tellement de monde, là dans le monde, comment tu peux être citoyen ? T'es touriste. Touriste. Touriste privilégié. Mais personne n'est citoyen du monde. Personne, personne.

Donc, je suis en mal de racine, mais ça ne peut pas se résumer à ça. Ce n'est pas ça. On m'a parlé de reconnexion aux ancêtres moyennant telle somme. C'est vraiment difficile, c'est douloureux parce que même pour être rachetée – c'est pour ça que je parle de la monnaie –, pour être rachetée il faut que toi tu donnes les dollars, même pas tes anciens maîtres. Tout ça je l'ai vécu là, ces dix derniers jours. C'est pour ça qu'il y a une solitude qui est importante dans cette performance. Je ne reste pas là-dessus, mais quand même, je n'en menais pas large... À un moment vraiment je disais « mais peut-on revenir, faut-il revenir ? ». Et je me rends compte que je suis revenue. Mais pourquoi ? Pour qui ? En fait pour qui ? Et venir de qui ? Il y a cette question-là évidemment, en filigrane, tout le temps. Donc je pense que oui,

il y a de la solitude. Quand je dis que je ne suis pas optimiste, c'est que je pense que cette dispersion-là qui a été monnayée et orchestrée par plusieurs camps – il y a une coresponsabilité terrible –, cette dispersion fait vraiment très très très mal. Elle nous a fait seuls, profondément, si ce n'est pas de cet esclavage-là, après c'est de la colonisation. Et après il y a le postcolonial. Et qu'est-ce que tu peux faire ? Quitter ton endroit pour te heurter à autre chose ? Je suis quand même seule, malgré tout, avec ce désir-là d'être rachetée, parce que ceux qui m'ont vendue à ceux qui m'ont achetée, ils n'en ont cure en fait. Tout ça ne peut pas se résoudre par des arrivées, ça ne peut pas se résoudre en mettant des couronnes de fleurs mortuaires. C'est pour ça que je parle des Américains¹, quand ils arrivent à Bimbia, où je suis allée aussi. Tu vois, ça ne se résout pas comme ça. Ça ne peut pas se résoudre. Il ne suffit pas de déposer des couronnes et puis c'est bon. Ce n'est pas simplement retrouver mes ancêtres, ce n'est pas ça en fait.

Mais pourtant, est-ce que ce n'est pas quelque chose que tu cherches justement à résoudre avec ton travail d'artiste et dans la façon dont il permet d'appréhender le rapport à l'histoire ?

Cette grande Histoire-là, c'est vraiment une façon de me rapatrier, de me rapatrier à la page, l'écriture me rapatrie, parce qu'elle me permet, non pas de trouver mon petit *home sweet home* dans ma page, mais de continuer à penser que je viens de ce continent, que je suis née vers, quelque part, dans ce continent. Ça me permet d'écrire et de continuer à raconter des histoires qui vont se passer tantôt au Brésil, tantôt au Sénégal, tantôt en Louisiane, parce que mes personnages sont comme ça, en déficit, ils sont en déficit de terre. Je crois que l'errance désosse vraiment, je ne vois pas de beauté dans l'errance. L'espace dans lequel vivent mes personnages est absolument incertain. L'incertitude, peut-être qu'elle est belle lorsqu'elle est poésie, mais dans la vraie vie, ce n'est pas ça du tout. Dans la vraie vie, c'est faire tes papiers, c'est pleurer parce que tu ne sais pas d'où tu viens. C'est ça en fait les vraies réalités de mes personnages.

Autant *Humus* est arrivé en deuxième position, autant c'est le roman fondateur. C'est comme si la cale était le socle de mon œuvre, c'est à partir de *Humus* que se tisse tout ce qui vient ensuite. Je le ressens comme de grandes ombres, ce ne serait pas les poupées russes mais les poupées africaines, et la grande, le monument, c'est l'esclavage. C'est ce qui traverse mon travail. Le corps est un espace de résistance, un espace de lutte et un espace négrier. Le premier corps, cette sorte d'archicorps, c'est vraiment la cale qui est en fait le corps de ces femmes entassées, puisque les femmes font corps avec la cale. C'est leurs peaux, c'est leurs os, c'est tout ce qu'elles sont. C'est de ce corps-cale que vont naître toutes les histoires, c'est quelque chose qui essaye de sortir de la cale et quelque chose qui va donner plus tard des histoires. Lorsque la cale va partir, va exploser, alors mes personnages vont pouvoir grandir. Ma littérature parle d'enfermement, c'est vraiment une littérature qui ne parle que de ça, c'est toujours l'ombre de l'esclavage. J'ai l'impression d'avoir été mise devant l'écriture pour accomplir ce travail de mémoire. J'ai ça à porter et je le porte comme je peux. Je le porte sur scène, je le porte dans les textes, je le porte un peu dans les films, mais c'est ça qui me hante. C'est ça qui me hante, je le sens, je le sens à chaque fois que je touche à cette histoire-là, ça m'habite vraiment. Et c'est ce qui fait que j'écris : d'avoir été enfermée, d'avoir cette conscience-là, d'avoir de vagues souvenirs, d'être passée par là, d'avoir connu cet enfermement ultime et puis finalement de renaître à chaque fois différemment, de ressortir à chaque fois de la cale, pour redire la cale autrement ou pour dépasser la cale.

II- Processus de création

Et dans tes allers-retours entre les romans, les films et la scène, cette performance serait pour toi une nouvelle manière de dire la cale ?

Oui, la performance me va bien, parce qu'en fait dans *autrice* il y a le mot *auditrice*. J'aime bien ce terme-là. J'ai besoin d'écouter pour essayer de ramener à moi ce que j'entends. Ça passe toujours par l'oreille et puis après j'essaye de trouver, avec le plus de délicatesse possible, parce qu'il y a une perte terrible entre ce que tu crois entendre, ce que tu perçois et ensuite le mot que tu dois organiser dans l'espace de la phrase, dans l'espace du paragraphe et dans l'espace de la page. Souvent on parle d'oralité, d'oraliture². Il faudrait trouver un autre terme, même si c'est vrai que je travaille avec cette poésie orale, un peu comme une épopée, de livre en livre. J'entends retracer ces histoires des peuples noirs, les retracer vraiment. Pour Ouidah, je me suis demandé « qu'ai-je envie de dire ? De dire modestement ? ». Et puis *Paroles de Revenante*, le titre, me vient. Je comprends qu'effectivement, il y a tant d'années, je suis allée à Ouidah. Donc déjà ça commence, il y a une trame. « Il y a quinze ans, je suis venue à Ouidah », c'est cette phrase-là qui m'habite. Ensuite, je ne vais pas écrire en un seul temps. J'ai ce patron là et puis il y a le travail de couturière. Je sais que je suis vraiment allée à Ouidah, je sais que les souvenirs vont peut-être arriver, que je vais devoir fabriquer des choses mais je suis prête, je suis romancière donc je suis prête avec ça. Je sais qu'il y a des images, des vraies images que je vais devoir prendre, donc je viens avec ça et je commence à noter. Ça s'est passé comme ça, je suis entrée dans le bureau et je me suis dit : « Il y a quinze ans, je suis venue à Ouidah ».

Peux-tu nous raconter comment s'est fait le passage de l'écriture initiale et de ce que tu avais imaginé en amont, à la mise en espace ici à Ouidah ?

Dans mon bureau, j'ai pu mettre mes livres, j'ai pu mettre tout ce que j'avais ramené de Ouidah il y a quinze ans. Après « il y a quinze ans, je suis venue à Ouidah », je regroupe au niveau de ma mémoire tous les marqueurs qui ont fait sens, qui m'ont accompagnée cette première fois à Ouidah. J'ai un pagne qu'on m'avait offert ici et qui est sur scène, c'est le pagne bleu que j'ai mis ce matin, c'est de l'indigo en fait. C'est à Ouidah que j'ai appris à bien fermer mon pagne. Donc, ce pagne-là est sur scène. On peut penser, si on ne sait pas : « Elle a mis un pagne, elle a acheté un pagne au marché et éventuellement elle veut faire africaine ». Ça serait l'horreur pour moi, mais on peut avoir cette critique-là. Au niveau des marqueurs, qu'est-ce qui fait sens ? Il y a ce pagne-là et il y a le sable que je suis allée chercher à Ouidah, donc ce sable est dans unealebasse, forcément. Il y a aussi cette petite cloche qu'on utilise pour appeler les ancêtres. Longtemps j'avais une cloche qui n'avait rien à avoir, c'était une petite cloche africaine, mais du Sénégal. Et là, sur le marché à Cotonou, je trouve deux cloches pour enfin appeler mes ancêtres. Dans le panier, je me retrouve avec ces deux cloches, avec le pagne et le boubou – c'est l'un des premiers boubous que je me suis fait faire quand je suis arrivée la première fois, lors de ma découverte de l'Afrique de l'Ouest en tant qu'Antillaise. Donc la mise en scène, c'est d'abord ma mémoire. Je ramène tout ça et je me dis « comme ça, il ne me manquera rien ». J'ai tous mes instruments pour commencer à travailler, faire le travail de rapiéçage que je vais faire sur scène. Pour ramener à la vie les morts et ramener la mer à la terre, je vais chercher de l'eau. Je laisse l'eau sur scène, je mets ma photo allant chercher l'eau, donc on fait la jonction. Je laisse mon habit, que je vais peut-être mettre ou ne pas mettre, comme une revenante, puisque je suis

quelqu'un d'autre et plus personne, donc je suis entre les deux et ça me suffit pour commercer. J'utilise ma mémoire, je suis une grande conservatrice, je récupère des éléments du passé et je les mets sur scène. Hier nuit, pour appeler les ancêtres, j'avais besoin de mes éléments. Pour appeler mes mots, qui sont aussi des personnages, il me faut mes éléments, j'ai besoin de cette matière-là. Ce n'est pas du tout de l'art contemporain conceptuel. Je ne travaille pas avec des concepts, je vais chercher des moments ou des objets de ma mémoire, et si cette mémoire-là a été nourrie par l'esclavage alors je ramène des choses, comme la photo de ma grand-mère, et je travaille là-dessus.

Tu dis « la mise en scène, c'est d'abord ma mémoire », mais comment est-ce que tu engages ta personne et la mémoire collective, voire ancestrale, que tu portes ? Est-ce que c'est grâce aux objets et aux éléments que tu apportes sur scène qu'elle devient tangible ?

Ce sont des éléments qui ne sont pas forcément destinés aux spectateurs, mais qui sont pour moi des éléments de protection avec lesquels je sais que je suis en espace honnête. J'ai besoin d'être très claire avec ce que je fais. Je n'aime pas manipuler et avec la performance tu peux te retrouver à manipuler le public, tu te manipules, tu te mets en scène. Je ne veux pas ça, je veux quelque chose qui retrace exactement ce que je sens, ce que j'ai vécu. Pour moi, il n'y a rien de pire que de performer dans le vide, lorsque tu performs juste parce que tu performs et que ça ne fait pas forcément sens pour toi. J'ai besoin de savoir que ma ligne est justement très tangible, que si j'utilise le pagne ou s'il est sur scène, c'est parce qu'il signifie quelque chose pour moi. Et petit à petit, une fois que j'ai cette espèce d'autel dans ma tête – on peut parler d'autel, vraiment, un autel – le travail de mise en scène peut se faire avec, et ça j'y tiens, les moyens du bord. C'est-à-dire que très clairement, quand je suis arrivée dans l'hôtel comme vous, il y a deux ou trois jours, j'ai vu qu'il y avait un seau dans la salle de bain, un seau en plastique. Mon compagnon me dit : « Il te faut un seau en fer ». Mais non ! L'Afrique d'aujourd'hui c'est le plastique partout. Donc je me dis, tiens, celui-là, il va m'aider à aller chercher de l'eau, pas n'importe quelle eau, c'est l'eau de Ouidah forcément. Avant le spectacle, je suis donc allée chercher de l'eau et je tiens à mettre des baskets, ces baskets-là, pas pour faire joli mais parce qu'elles m'aident à marcher le monde, elles me permettent de me déplacer. Je me déplace pour chasser les mauvais fantômes, je les cherche puis après je les chasse, j'ai besoin de me déplacer. Tu te déplaces, tu allumes l'encens, normalement il y avait de l'encens qui aurait dû être allumé hier soir, si on avait été près de la mer je l'aurais fait, mais on a changé de lieu. Ce n'est pas non plus n'importe quel encens, c'est de l'encens des *Native Americans*, de la sauge. Donc il y a une vertu de purification et je mets de l'eau de mer pour essayer de me purifier, parce qu'il ne faut pas non plus être possédée totalement sur scène. Donc je purifie, je lave, je me lave, je me lave. L'eau c'est les menstrues qui sont dans *Humus*, c'est les larmes, c'est les larmes d'un jour dont tu ne veux pas. C'est tout ça l'eau, ramener l'eau sur scène c'est très important. Je voulais ramener le feu à travers l'encens mais ce n'était pas possible dans cette salle. Ramener le sable évidemment c'était important, et ramener l'air aussi, l'air c'est la danse. J'aime beaucoup l'idée de se souvenir et de transmettre par le corps lorsque tu dances.

Pourtant, dans le film Le Corps de l'histoire qui est projeté pendant la performance et dans lequel on te voit danser, on a l'impression au contraire que le corps rejoue quelque chose de très pesant, non ?

Le petit tronçon d'images que vous avez vu a été filmé dans des conditions particulières, il

ne s'agissait pas juste de dire je me mets à danser et on me filme. Non, c'était autre chose. J'ai demandé à un ami de m'enfermer dans une pièce, dans une *shotgun house*³, ces maisons typiques de la Nouvelle-Orléans qui sentent tout de même un peu le colonial... J'ai mis des baskets et une nuisette moderne, parce que c'est la nuit que les choses arrivent. J'ai pensé aux viols, j'ai pensé aux bateaux qui partent de préférence la nuit, au moment où la terre disparaît. On est en 2015 et la personne qui filme est un homme. Après les trois heures de danse, il a fallu monter ce film-là et Yonus Astorga le caméraman, qui était aussi le monteur, m'a demandé si on pouvait couper tel ou tel passage. Non ! C'est vraiment le blocage, la stagnation, le corps qui a peur, le corps qui tremble, c'est tout ça que je voulais... Il y a des effets spéciaux pour montrer ça. L'immobilité dans le mouvement, cela représente la stupeur, au moment où le bateau part – bon sang, mais c'est terrible ce qui s'est passé ! – où tu quittes ton pays et que tu sais que tu ne vas pas revenir ou que tu ne sais pas comment tu vas faire pour revenir. Ce sont des marqueurs qui ne changent pas d'un spectacle à l'autre. Je vais réutiliser cette danse-là de la Nouvelle Orléans mais il est évident que c'est à chaque fois différent, que ce qui s'est passé hier nuit est quelque chose de vraiment exceptionnel, parce que c'est maintenant que ça arrive.

J'ai dansé pendant trois heures, exactement comme ce que vous avez vu sur la vidéo. Je n'y danse pas comme une danseuse, mais je danse en me remémorant les mouvements que les femmes auraient pu faire ou auraient aimé pouvoir faire quand elles étaient ligotées dans le bateau, au fond de la cale. Je m'imaginai que peut-être, elles avaient pensé à un oiseau, à une fleur. Où est le ciel ? J'ai pensé à tout cela et je me suis répétée des choses, des formules magiques aussi. C'est tout ça qui en ressort finalement. Le corps n'obéit à aucune chorégraphie, il se confronte au vertige de l'improvisation. À aucun moment je ne me dis, tiens je vais danser la danse des morts devant la personne qui est là. Pas du tout. Je tombe ou je danse en fonction de ce qui m'arrive, vraiment de ce qui m'arrive. C'est pour cela que c'est le présent [*elle tape sur la table*] c'est le présent que je ramène dans ce passé [*elle tape sur la table*], et c'est à ce présent-là qu'on appartient, c'est vrai parce que c'est maintenant [*elle tape sur la table*], et on va s'en sortir [*elle tape sur la table*], je vous jure qu'on va faire la traversée ensemble [*elle tape sur la table*] et qu'on va se tenir les coudes, même si ça fait mal. On a tous mal quand on entend cette histoire-là, mais on est bien, parce qu'on est ensemble. C'est vrai qu'au sortir de cela, je suis fatiguée, je me sens même impuissante mais je me sens aussi plus libre. J'ai généralement envie de manger, de pleurer, d'aller crier ou de me jeter dans l'eau, j'ai envie de voir les gens danser et qu'on se serre, parce que c'est beau de se serrer, ça soigne. Je crois vraiment que l'art c'est du soin, il permet de s'en sortir ensemble.

III – « C'est le corps de l'histoire » : de l'enfermement au partage

Comment investis-tu ton corps dans la performance et comment agit-elle en retour sur lui ?
Il est vide. Je suis arrivée avec mon gros corps, même si je ne suis pas très grande, pas très charpentée. On se demande comment je peux être le bateau avec ce petit corps-là, mais en fait mon corps est gros parce qu'il est rempli d'histoires, pas tout à fait propres. J'arrive avec ce corps-là, et avec les autres corps. Quand j'arrive sur scène, l'idée c'est que, petit à petit, je vais chasser les mauvais fantômes et les spectateurs vont entrer dans le cercle. Ils vont prendre mon corps, qui est léger mais qui va vous tenir chaud. Ils vont faire corps avec ça. Je vous ai donné mon corps, je l'ai tellement partagé, avec toutes les émotions qui ont pu le

traverser quand il était enfermé : la peur, le désespoir. Je ne peux donc pas me le réapproprier tout de suite, parce que vous repartez avec un bout de ce corps – qui n'est pas mon corps évidemment, c'est le corps de l'histoire. Vous repartez avec quelque chose que vous pourrez encore pétrir par la suite et qu'on a l'impression de vraiment partager. Après la performance, mon corps est donc comme un spectre. Il s'est transformé en esprit. À ce moment-là, je suis la Volante⁴, je suis chez toi, je suis chez tout le monde. Mais à la fin de la performance, moi-même je n'ai plus de corps. Je sens cela, je suis très lourde, fatiguée. C'est vraiment bizarre, mais je ne suis plus là complètement. C'est terrible quand je travaille avec des personnes comme mon compagnon qui m'accompagne pour la musique. Lui reste entier. Après la performance, il s'attend à ce qu'il y ait un retour, mais moi je ne suis plus là en fait. C'est étonnant, parce que certains textes que j'ai pu écrire m'ont aussi laissé cette impression d'épuisement, de quelque chose d'incurvée. Avec le roman, ça dure des années, mais avec la performance c'est comme si tout était ramassé en un seul instant. C'est ça qui est très fort dans la performance, elle défigure. C'est en tout cas ce qu'elle est pour moi. La vraie performance que je puis faire aujourd'hui, c'est vraiment celle qui me défenestre de moi-même et qui me jette dans un autre part. C'est pour ça qu'à la fin de la nuit, je ne peux plus rien faire. Je peux juste essayer de manger quelque chose. Hier soir je suis allée dans ma chambre, mais je n'avais plus de corps. Je l'ai repris seulement lorsque j'ai mis mon maillot de bain, le pagne et que suis allée nager. C'est là que j'ai repris corps dans mon corps.

Et comment compose-t-il avec les autres corps en présence ? Est-ce que tu dirais qu'ils t'aident à porter toutes ces histoires ?

Je ne suis pas toute seule dans tout cela, c'est-à-dire qu'effectivement, le fait de prendre me donne. En fait, on a pris un corps qui était malade, traumatisé, saccagé, charcuté, et qui a surtout une grosse et longue mémoire. Le fait de se le partager ça m'aide parce qu'au bout du compte je n'ai pas de corps, ça m'allège et cela va m'aider à rassembler, à être un peu plus forte, à être debout. C'est comme si à ce moment-là, on me mettait presque à l'hôpital, on m'emmenait sur une civière, mais pour me réanimer par la suite. C'est quelque chose de bon, mais pour l'entreprendre, j'ai besoin de toutes les forces. Tout le monde a participé, par le jeu du regard, par la lecture, les voix qu'on n'entend pas d'habitude, mais qu'on a entendu là. On a entendu là les voix qui ont dit la mort. On a nommé, on a dit l'âge, on a dit où la personne était morte. On accepte tous d'aller lire, relire l'histoire d'Eric Garner. On se dit, il a été abattu là. Après on accepte tous de retourner dans la cale, parce qu'ensuite je donne les noms des esclaves qui ont existé. « Apollon », « Jambes Débiles », c'est des choses que j'ai trouvées dans les archives des plantations, ce sont des noms qui ont existé. Oh et celui-là est dit « doux et docile ». Donc on n'a pas fini avec ça qu'on est déjà ailleurs, mais on est ensemble. Je crois que ça participe de ça, de cette fusion en fait, pour écouter la grande Histoire ensemble. Je trouve que ce qui rassemble, c'est le fait de se déplacer. Nous ne sommes pas simplement restés à Ouidah, nous nous sommes déplacés ensemble et ça c'est important dans cette performance-là. Ce n'est pas comme si je vous avais simplement ouvert et raconté mon histoire qui se passe dans un seul lieu, qui ne serait donc pas le vôtre. Non, là je vous ai demandé d'entrer et d'écouter des histoires. Il y a aussi cette idée-là, de *story telling*, et également celle du déplacement. Là, vous avez vu, il y a la *police brutality*. Oh tiens, venez, on va regarder de plus près. Et là, il y a ma mère, qui est allée en France dans ces années-là, je vais vous raconter. Dans la performance, il y a une véritable flexibilité. J'ai généralement une pensée en escalier et la performance sert cela, on peut vraiment passer

du coq à l'âne. Il y a donc l'idée de se déplacer ensemble, c'est quelque chose qui est très mouvant. C'est comme une danse, parce qu'il y a plusieurs points d'arrêt dans l'histoire.

IV- La performance, un rituel collectif

Ce que tu dis par rapport à la cale où nous accepterions de retourner ensemble, après être passés par différents lieux, rappelle l'image du bateau négrier qui circule dans L'Atlantique noir de Paul Gilroy. Comment est-ce que tu conçois ton propre rôle dans cette expérience collective de déplacement et ton rapport aux participants ?

Paul Gilroy appréhende le bateau négrier d'une façon totalement différente de moi. Pour lui, c'est un lieu où les gens ont énormément communiqué, où ils se sont adonnés à la musique. Je l'appréhende pour ma part beaucoup plus comme un lieu de fermentation : d'humus, en fait. Donc c'est autre chose. Gilroy est dans un espace volant, polymorphe, qui a donné naissance à tellement de choses. C'est, je dirais, un espace assez optimiste. Moi, comme je le disais, je ne suis pas une optimiste. Ma boîte à création, c'est l'enfermement. Mais il est vrai que la scène est un espace vraiment ouvert. Tout peut y arriver, ce qui n'est pas le cas dans le bateau négrier. Si je bouge beaucoup sur scène, c'est parce que la salle c'est le lieu du possible, du possible ensemble. C'est important, parce que dans la littérature, on est seuls. On est effectivement condamnés à porter nos personnages auxquels il arrive un milliard de choses tristes. Avec la performance, en tant que spectatrices, vous traversez aussi cela. Vous n'aviez pas envie d'y aller, mais vous êtes entrés, vous avez traversé et finalement ça se passe bien parce que vous n'êtes pas tous seuls. Je suis là, moi aussi, pour vous accompagner. Et là les énergies entrent. S'il y a des énergies, il y a des personnes vers lesquelles vraiment je vais aller plus spontanément parce qu'il y a une espèce de circulation possible, donc je vais le faire. Il peut m'arriver de me mettre sur tes genoux, de te raconter, parce que là, en ce moment, je suis ton enfant que tu as perdu et tu vas devoir écouter l'histoire parce que tu es ma maman, tu n'es plus la spectatrice, tu es ma maman et tu veux me protéger, tu veux te protéger, tu veux nous protéger. Donc cette espèce d'empathie ou de bienveillance, c'est ça qu'il s'agit d'instaurer. Mon dispositif est foncièrement honnête dans le sacré, je ne manipule pas, je ne fais pas *comme si*. C'est surtout ça, ne pas faire comme si tu étais dans le bateau, ne pas faire comme si tu avais souffert, non, tu es juste là. T'es là et tu te rappelles des trucs dont tu ne veux pas te souvenir, personne ne veut se souvenir, t'es prise par ça. Et là c'est ce qui s'est passé hier nuit, sans l'avoir commandé, voulu.

Je fais un travail de *poétesse*, à la fois de poésie et de prêtresse. C'est un travail qui vise à accompagner les vivants, à rassembler les morts et les vivants. Pour moi, c'est cela la fonction de l'art et le travail de l'artiste : lorsque l'œuvre se fait écho de ce qui s'est passé de douloureux, il faut faire le travail de jonction. On ne peut pas laisser les personnes écouter un texte, puis les laisser seules face à cela... Moi aussi, je me mets en danger et je m'embarque dans cette aventure. Certes, je suis le capitaine, mais finalement, après, on est tous égaux face à cette histoire, dans laquelle on est. On n'est pas juste devant, on est *dans* l'histoire avec un moment à partager.

Ce que tu appelles être dans l'histoire, dans Paroles de Revenante ce serait donc aussi être ensemble dans un ou plusieurs lieux ? Comment est-ce que tu crées l'espace de la performance à partir de l'espace initial ?

Généralement on m'assigne une salle et puis on se dit : « on va faire une performance ». Mais tu ne vas pas t'embarquer comme ça presque physiquement, c'est dangereux d'appeler les ancêtres. Rarement je choisis ma salle. Si je devais la choisir, j'irais dans un vrai bateau ayant existé. Sauf que nous n'avons plus de bateaux. J'irais dans la forêt, mais qui va aller dans la forêt ? Me voilà cantonnée à une salle. Et puis, près de la mer, j'ai bien compris que même avec le micro, on ne pourrait pas entendre. Donc finalement on s'est rabattus sur la salle. Et là, je ne prévois rien parce que je n'ai pas le plan de la salle avant et je ne sais pas ce que je vais faire de nous. Là j'ai un espace. Qu'est-ce que je fais de cet espace ? Généralement, je vais recréer le cercle, qui peut être un cercle de parole, un cercle de confiance, où on entre quand on danse, où je reforme le *lakou*⁵, vous savez aux Antilles, le *lakou*, la cour, qui est en fait aussi la cale. Vous allez tous pouvoir vous voir, il y a l'idée du bateau, on va former un U ou une sorte de cercle pour reconstituer le bateau négrier. On a plus de liberté que dans un bateau évidemment. On pourrait imaginer que vous êtes tous assis par terre et que, devant vous, il y a d'autres personnes assises, et devant vous d'autres personnes, jusqu'à me laisser juste une bulle d'espace pour respirer. Ça j'aurais pu le faire, mais comme je l'ai dit, je m'arrête parce que je sais que c'est un rendez-vous qui reste un peu académique, parce que c'est ça aussi le défi : tu performs où en fait ? On arrive tous avec nos histoires, avec le chapeau académique. Donc sachant ça, je reconstitue quelque chose qui ressemble à un espace possiblement sacré. Pour ceux qui veulent voir quelque chose, qui sont curieux, c'est possible, et pour ceux qui veulent entrer dans le sacré c'est possible aussi.

La performance se termine sur une chanson qui renforce le moment de partage et qui apporte de l'espoir. Comment abordes-tu ce dénouement ?

Cette chanson-là appartient au répertoire guadeloupéen, et c'est vraiment une chanson traditionnelle. Généralement, les gens la chantent, ils sont nombreux, nombreux. Quand tu fais les soirées *léwòz*⁶, il y a un cercle, les tambours. Quand je dis « tambouillez tambouillez, battez le tambour s'il vous plaît, mes poignets, la canne et le coton ont mangé mes poignets », je le ressens vraiment, je n'ai pas cette force-là, et donc là *pitak pitak tak* [elle imite le son du *tibwa*⁷]. Et c'est là normalement que chacun rentre dans le cercle, que chacun repart mais rentre, danse avec le tambouyé qui marque les pas. Il y a plusieurs rythmes dans le *gwoka*⁸, et ce rythme-là il est très triste, très solennel. Normalement les paroles parlent de voyage. On sait que le voyage c'est un beau mot pour dire tout ce qui s'est passé. Quand quelqu'un part, on peut chanter cette chanson-là, on peut l'accompagner, où qu'il aille – ça peut être faire sa vie, faire l'aventure – mais aussi l'accompagner dans cette tragédie. Et comme l'air est très beau, te fait sourire, ceux qui partent ne vont pas s'effondrer, ceux qui partent sont là, ils font l'effort aussi. Donc c'est ça aussi, c'est quand même quelque chose qui rassemble. C'est pour ça que j'aime bien finir sur cette chanson-là, et je trouvais qu'elle était vraiment appropriée là, ici. Ça faisait longtemps que je ne l'avais pas chantée et tout le monde peut la fredonner. Et puis moi aussi j'ai envie et besoin de ça, j'ai besoin d'aller chanter. On peut danser, ça dépend où ça se passe, ça dépend vraiment où ça se passe. Je veille à ne pas quitter subitement, je trouve que c'est important qu'il y ait une clôture qui soit une ouverture, qu'il y ait un point-virgule. La danse le permet, le chant aussi. Il m'est déjà arrivé de proposer de manger quelque chose et la dernière fois en Martinique, j'ai utilisé le sel de Ouidah. Je pense qu'à Bordeaux je vais utiliser le sel, parce que le sel tout le monde peut le partager. Le sel normalement ça réveille, ça réveille les zombis dans la tradition haïtienne, même dans

les rites funéraires il peut y avoir du sel. Sel, citron... je trouve que ça c'est intéressant, partager quelque chose.

Notes

¹ Ce terme désigne des Africains-américains qui ont ou auraient des origines camerounaises.

² Dans l'espace antillais, l'*oraliture* désigne différentes formes orales de la culture populaire : les proverbes, les contes, les devinettes, les prières et les chansons. Née dans le système de plantations dans une dynamique de riposte, elle s'imposera comme une esthétique qui, par détour, sublime la simple parole ordinaire.

³ Les *shotgun houses* sont des maisons populaires en Louisiane qui servaient d'habitat dans les champs de coton et les villes industrielles. Elles sont caractérisées par une façade étroite et une succession de pièces étriquées en ligne droite. Dans les années 1970, cet habitat est devenu un symbole de la culture afro-américaine avant de retenir l'attention des conservateurs suite à l'ouragan Katrina de 2005. Ce modèle architectural diasporique serait issu d'Afrique de l'Ouest et aurait été importé d'Haïti au moment de la révolution.

⁴ *La Volante*, l'un des personnages du roman *Humus*, est dotée de pouvoirs particuliers. Dès le début du chapitre qui lui est consacré, elle se libère de ses chaînes et s'envole de la cale du navire négrier, puis elle circule entre l'Europe (Nantes) et les Antilles (Haïti), où elle lutte notamment aux côtés des Marrons.

⁵ Le *lakou*, littéralement « la cour » en créole, désigne par extension un espace commun constitué de plusieurs habitations organisées autour d'une cour et dont les membres partagent des liens de parenté ou de solidarité. Dans la pratique du vodou haïtien, le lakou est aussi un lieu de cérémonie et de transmission. D'abord rural, ce mode d'habitat est présent sous différentes formes dans l'espace caribéen, et plus rarement en ville.

⁶ Le *léwoz* est une tradition guadeloupéenne. À l'origine, il s'agissait de nuits festives pendant lesquelles les esclaves se réunissent clandestinement. Pratiquées encore aujourd'hui, les soirées léwoz rassemblent musiciens, chanteurs et danseurs qui improvisent sur les rythmes que donnent les « tambours ka » (tambours traditionnels de Guadeloupe).

⁷ Composé d'une paire de baguettes en bois servant de percuteurs, et d'un autre élément servant de résonateur, le *tibwa* est un instrument fabriqué à partir de bambou, assurant une base rythmique récurrente dans les musiques traditionnelles martiniquaises. Son timbre est généralement aigu et ses accents sont placés sur la première, la troisième et la cinquième notes jouées.

⁸ "Le gwoka désigne un ensemble divers de manifestations culturelles et sociales guadeloupéennes composées de danses, de chants créoles et de musiques aux tambours en interaction dont les pratiquants et pratiquantes se réunissent dans un cercle appelé *la-wonn*. Le gwoka est notamment pratiqué lors de veillées funéraires où l'assemblée danse et chante la vie des défunts pour célébrer leurs mémoires. Le léwoz est la manifestation la plus connue et la plus fréquente du gwoka. Issu de la période esclavagiste et des pratiques musicales d'Afrique de l'Ouest, le gwoka est aujourd'hui joué par des chanteurs, danseurs et tambouyés majoritairement afro-guadeloupéens, rassemblés autour de la transmission vivante de cet héritage."

Références

- Bambou, Pierre. « Le concept d'oraliture ». *Le Nouvelliste*, 12 mai 1974.
- Bensignor, François. « Martinique : bèlè d'hier et d'aujourd'hui. » *Hommes & migrations*, no. 1291, 2011, pp. 148-152.
- Beroard, Michel. « La culture musicale de la biguine martiniquaise à l'aune du XXI^e siècle : mémoire et avenir. La question de la continuité masquée, du bèlè à la biguine ». *Études caribéennes*, no. 1, juillet 2018. <https://doi.org/10.4000/etudescaribeennes.11858>
- Caldwell, Charlette. « The Lowliest Type ? : The Historiography of the Shotgun House. » *The Avery Review* 37, 2019, <https://averyreview.com/issues/37/lowliest-type>.
- Cazenave, Odile. Entretien avec Fabienne Kanor, *Regards sur les migrations. Mobilités africaines entre écrit et écran*. Véronique Corinus et Daniella Ricci (sous la direction de), Paris : L'Harmattan, 2021.
- Chamoiseau, Patrick et Raphaël Confiant. *Lettres créoles. Tracées antillaises et continentales de la littérature : Haïti, Guadeloupe, Martinique, Guyane 1635-1975*. Gallimard, 1999.
- Ciarcia, Gaetano. « L'oubli et le retour ». *L'Homme*, no. 206, 2013, pp. 89-120. <https://doi.org/10.4000/lhomme.24518>
- Curtius, Anny-Dominique. « Une entrevue avec Fabienne Kanor ». *Metropolitan Mosaics and Melting-Pots: Paris and Montreal in Francophone Literatures*. Pascale De Souza et Adlai Murdoch (sous la direction de), New Castle Upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2013: 223-237

-
- Diakok, Max. « Le gwoka et la transmission de la mémoire ». *Migrations Société* 138, no. 6, 2011, pp. 141-146.
- Dumas, Pierre-Raymond, « Interview sur le concept d'oraliture accordée à Pierre-Raymond Dumas par le docteur Ernest Mirville ». *Conjonctions*, n°161-162, mars 1984, p. 164.
- Kanor, Fabienne. *Humus*. Gallimard, 2006.
- . *Je ne suis pas un homme qui pleure*. JC Lattès, 2016
- . *Paroles de Revenante*. Texte, non publié à ce jour, de la performance donnée à Ouidah, au Bénin, le 5 février 2020 à l'occasion du colloque international « Les mémoires de l'esclavage dans la littérature, les arts et les musées » organisé par les Universités d'Abomey-Calavi (Bénin) et du Mans (France).
- et Astorga, Yonus (réalisateurs), *Le corps de l'histoire* [film], 2015
- Francis, Gladys M. « Entretien avec Fabienne Kanor, 'l'Ante-llaise par excellence' : Sexualité, corporalité, diaspora et créolité ». *French Forum*, vol. 41, no. 3, 2016, pp. 273-288
- Gilroy, Paul. *L'Atlantique noir, Modernité et double conscience*. Traduit de l'anglais par Charlotte Nordmann. Éditions Amsterdam, 2017 [1993].
- Goussanou, Rossila. « Visites touristiques et détournements du passé sur la Route de l'esclave à Ouidah ». *Ethnologie française*, vol. 50, no.1, 2020, pp. 65-76. <https://doi.org/10.3917/ethn.201.0065>
- Herbeck, Jason. « Entretien avec Fabienne Kanor ». *The French Review*, vol. 86, no. 5, 2013, pp. 964-976.
- Laumuno, Marie-Hélène. « Les gens du gwoka en Guadeloupe : Devenir acteur de décolonisation (1931-1994) » Thèse de doctorat, 540 p., Université des Antilles, 2019. <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-02530121/document>.
- Munguía Aguilar, Rocío. « Encres métisses, voix marronnes : Mémoires d'esclaves noires dans le roman antillais francophone et le roman latino-américain hispanophone ». Thèse de doctorat, 543 p., Université de Strasbourg, 2019. <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-02530121/document>
- Unter Ecker, Marjolaine, « Circulations afro-diasporiques dans l'œuvre de Fabienne Kanor ». *MaLiCE*, le *Magazine des Littératures et des Cultures à l'ère numérique*, no. 11, 07/05/2020. www.cielam.univ-amu.fr/node/3170
- , « Traversée féminines de l'Atlantique noir ». *Hybrida*, no. 1, pp. 67-92, 2020. <http://doi.org/10.7203/HYBRIDA.1.16878>