Esclavages & Post-esclavages

Slaveries & Post-Slaveries

2 | 2020

Pratiquer l'histoire par les arts contemporains

La poétique de la cale

Essai

Poetics of the hold. Essay

La poética de la bodega. Ensayo

A poética do porão. Ensaio

Fabienne Kanor

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/slaveries/1521>

DOI : 10.4000/slaveries.1521

ISSN : 2540-6647

Éditeur

CIRESC

Référence électronique

Fabienne Kanor, « La poétique de la cale », *Esclavages & Post-esclavages* [En ligne], 2 | 2020, mis en ligne le 19 mai 2020, consulté le 24 mai 2020. URL : <http://journals.openedition.org/slaveries/1521> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/slaveries.1521>

Ce document a été généré automatiquement le 24 mai 2020.

Les contenus de la revue *Esclavages & Post-esclavages* / *Slaveries & Post-Slaveries* sont mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

La poétique de la cale

Essai

Poetics of the hold. Essay

La poética de la bodega. Ensayo

A poética do porão. Ensaio

Fabienne Kanor

- 1 Il y aurait grand intérêt à référencer les documents d'archives qui nous ramènent à la cale, qui l'extraient de ses eaux troubles et rances pour la transmuier en objet du temps présent. Si l'on s'y engageait, en rêvant à l'exhaustivité, il faudrait probablement envisager un tour du monde. La cale du bateau négrier relève désormais du savoir universel. Pour ne s'en tenir qu'à la France, l'histoire des esclavages et des traites négrières affleure l'espace public depuis quelques années. Le 21 mai 2001, la loi mémorielle dite Taubira (du nom de sa rapporteuse Christiane Taubira) est promulguée. En reconnaissant comme crimes contre l'humanité les traites et les esclavages pratiqués à partir du ^{xv}^e siècle sur les populations africaines, amérindiennes, malgaches et indiennes, en Amérique et aux Caraïbes, dans l'océan Indien et en Europe, en faisant entrer ces faits historiques dans les programmes scolaires et dans le développement des recherches scientifiques, en instaurant dans le calendrier national une journée commémorative du souvenir de l'esclavage et de son abolition, la loi Taubira (re)porte à notre connaissance les sites et les chiffres liés à la traite et au Passage du milieu. Elle nous confronte en partie aux faits. Elle officialise la blessure. Elle légalise le devoir et le besoin de mémoire.
- 2 Mais la cale ne relève pas que de l'histoire et du juridique. Du fait de l'extrême malheur qu'elle sécrète encore, elle *écœure*, c'est-à-dire : elle lève les cœurs, et appelle la communauté des vivants à se rassembler autour d'un drame foncièrement humain. Descendant dans la cale, j'entre, tu entres, nous entrons dans le mythe tel que le philosophe français Jean-Luc Nancy le qualifie dans *La communauté désœuvrée* : « parole unique de plusieurs, qui se reconnaissent ainsi, qui communiquent et qui communient dans le mythe » (1986 : 128). Descendant en pensée et ensemble dans le bas ventre du bateau, nous nous rappelons qu'il y a toujours communion après un malheur collectif.

- 3 À moindre échelle, nous devons organiser une veillée lorsqu'un des nôtres meurt. Nous exprimons de la sorte notre loyauté vis-à-vis d'une communauté particulière (famille, amis, voisins, collègues), et plus largement, notre appartenance au genre humain. Dans de nombreuses structures sociales, enterrer les siens, tout du moins prendre en charge leurs dépouilles, fait sens et coutume. Les recherches des archéologues ont établi que les plus anciennes tombes incontestées connues datent de 100 000 ans. L'homme de Neandertal offrait donc déjà une sépulture à ses morts, avec peut-être bien le même sens du sacré que l'héroïne de Sophocle, Antigone, lorsqu'elle s'entête à inhumer son frère Polynice malgré l'interdiction et les menaces de mort du roi Créon ; avec le même sérieux que le héros Alboury de Bernard-Marie Koltès. Dans *Combat de nègre et de chiens* (1980), l'Africain vient réclamer aux Blancs le corps de son frère prétendument mort dans un accident de travail, en fait assassiné. Avec l'inexhaustible énergie des parents des *desaparecidos*, confrontés, pendant la dictature militaire en Argentine, à la mort invisible et à l'impossible deuil. Comment tourner dos aux cadavres lorsque ceux-là n'ont jamais été retrouvés et inhumés ? Comment survivre aux morts qui ne sont pas morts ?
- 4 Dans le cas des Africains disparus – dans le ventre négrier et dans l'océan Atlantique, deux drames frappent ceux qui leur ont survécu. Outre l'infaisable deuil, causé par la disparition brutale et inexpliquée des corps, demeure l'impossibilité de se souvenir tout de bon. Comment se recorder de l'infâme traversée ? Comment se remémorer la véritable histoire de ces femmes, hommes, enfants cloués à leur parcelle de cale ? Comment sonder les cœurs de ces corps nus arrachés à leur patrimoine matériel et immatériel ? Comment discerner la voix de ces sans-la-voix, de ces ancêtres – bois flottés – errant entre vie et mort ? Comment prendre la mesure de leur *angoissement*, et témoigner, à leur place, du grand chaos ? Nous ignorons ce qu'il est advenu en bas. Nous n'avons qu'une science lacunaire de ce qui s'est passé avant. Si l'histoire, grâce aux divers documents qu'elle nous a laissés, aide incontestablement à se représenter ce que cela fut, elle ne suffit pas. Elle ne soigne pas. Elle ne console pas de l'absence.
- 5 Les créateurs dont il sera question ici se heurtent à la question de la représentation, du souvenir et de la réparation. Inspirés par l'histoire, mais non exclusivement, ils s'aventurent dans des sentiers non frayés, à la recherche d'un espace perdu qu'ils savent avoir été, mais qui n'existe pas ; d'un lieu chimérique ou tout au moins caché, plus secret encore que ces *secret room* où se terraient les esclaves africains-américains évadés des plantations au temps de l'*Underground Railroad*. La cale est et n'est pas. C'est son grand paradoxe et c'est à partir de là que peut s'articuler une poétique de la cale.
- 6 Cette poétique se déploie dès l'ouverture de *Poétique de la Relation*, où Édouard Glissant (1990 : 17-18) nous engage à mettre en marche notre mémoire sensorielle pour accéder au bas lieu monstrueux : « Supposez le vomi, les chairs à vif, les poux en sarabande, les morts affalés, les agonisants croupis ». Pour en assurer collectivement la rémanence, et l'extirper des eaux atlantiques qui l'ont engloutie, il semble en effet qu'il faille imaginer la cale avec nos sens et notre corps tout entier. L'imaginer, donc, comme si l'on venait d'y retomber. Comme si de nouveau collée-serrée à d'autres crânes, notre tête se repeuplait de poux, comme si notre corps autrefois roué nous relaissait tomber, et que, dans nos narines, revenaient les anciennes odeurs ignobles : odeurs de biles et de macchabées. Supposer la cale, c'est supporter de la ressentir encore, c'est l'endurer avec la même résilience que le narrateur du *Cahier d'un retour au pays natal*, lorsque « debout sur le pont debout dans le vent », et bientôt libre, il « [entend] monter de la

cale les malédictions enchaînées », les « hoquettements » de ses ancêtres morts, leurs « abois », leurs « raclements d'ongles et de gorge » mêlés aux « ricanements du fouet » (Césaire 1956 : 38).

- 7 Car la cale reste avant tout l'objet cauchemardant des descendants des captifs tentés de la ressasser ou, au contraire, de la refouler. C'est cette alternance entre débordement et silence qui fait poésie, et re-fait la cale. C'est cette tension entre ceux qui répugnent à retourner en arrière, et *en bas*, et les crieurs, adeptes d'un dicton qui serait d'origine berbère mais qui circule en Afrique : « Quand tu ne sais pas où tu vas, regarde d'où tu viens », qui emblématise la cale et multiplie les raisons et les chaînes qui nous relient à elle, chaînes de l'écrit, chaînes du conte, de la chanson, chaînes des images, etc. Le choix du vocable « cri » pourrait égarer. Il faut donc l'expliquer. Il ne renvoie pas à un lamento stérile et solitaire, mais à un appel qui convie à une réponse. Ces crieurs font de la silhouette éthique du vaisseau maudit un espace dynamique qu'ils se réapproprient, transforment et renouvellent par la force de leur imaginaire. La supposant, ils vont au-delà des archives et proposent une manière de commémorer, de partager et de guérir. Face à l'insuffisance des vestiges, les voilà parés à relever le défi : comment représenter une cale qui n'est ni un « emblème national », ni un « lieu remarquable¹ » ?
- 8 Mon vœu, avant de poursuivre, serait que le lecteur saisisse cette dite comme l'on suit un « chemin-chien ». En Martinique, en Guadeloupe et en Guyane, le *chimin chyen* est un sentier secondaire en marge des axes bien tracés. Absent des cartes routières, il oblige à des pas de côté parce qu'il y pousse de vieilles herbes, des mangroves, des ravines, des volcans, des pieds de bois, des bois imprévisibles. Tantôt raccourci, tantôt détour, tantôt retour, il relève finalement de l'obscur.
- 9 Itinéraire bis, ma parole ira à tâtons et au flair, au gré des cris des crieurs : praticiens de l'art hantés par le vaisseau-fantôme, et y (re)descendant de leur propre volonté.

La coupe Brookes : récupération, réappropriation, réquisitoire

- 10 Dans le premier chapitre de son ouvrage *Blind Memory: Visual Representations of Slavery in England and America, 1780-1865* consacré au pouvoir des images liées à l'esclavage dans la culture populaire européenne et nord-américaine, Marcus Wood (2000) analyse l'impact de la gravure *Plan and Sections of a Slave Ship* où sont montrés, pour mieux dire, exhibés, différents plans (plans larges et gros plans) de l'entrepont du négrier britannique *Le Brooks*. S'il rappelle que le fameux croquis servit de document de propagande aux partisans de l'abolition de la traite et eut un certain impact émotionnel sur le grand public d'alors, Wood relève cependant le caractère impersonnel du dessin technique. Et en effet, aucun détail de visage ne figure sur le croquis du *Brooks*, mais une enfilade de silhouettes entravées parfaitement symétriques, une suite ininterrompue de motifs graphiques saturant l'espace. Sauf la taille, aucun signe particulier ne différencie une anatomie d'une autre. Frustes répliques des Africains enchaînés, ces quatre cent cinquante et quelques corps gravés sur papier restent avant tout des outils de sensibilisation et de mobilisation. Elles font masse – la masse des enchaînés – et, en tant que telles, servent à illustrer les conditions effroyables de transport des captifs et le sur-entassement dans les vaisseaux négriers. Servons-nous-en, ici, comme point de départ de notre balade le long du chemin-chien. Elles nous

conduiront à notre première station : la ville portuaire de Porto-Novo, au sud-est du Bénin.

- 11 Il ne s'agit pas d'une adresse inconnue. Dans le quartier, nul n'ignore que le maître des lieux, Romuald Hazoumé, est un enfant du pays et un artiste international occupé, lorsqu'il ne voyage pas, à découper, tailler, sculpter, peindre en grand, à créer, à l'abri des bruissements de rues et des *zémidjans* (les motos-taxis locales) qui fument. Ma visite de l'atelier date de 2004. Rétrospectivement, elle se limita à une question et à un monologue au cours duquel Hazoumé évoqua l'impact de l'histoire sur sa création et le pouvoir transformateur de l'art. Sans doute y songeait-il déjà en 1997, année où il s'attela à la conception de *La Bouche du roi*. Pour rappel, cette installation est directement inspirée du plan du négrier britannique *Le Brooks*. Elle se compose de 304 masques d'esclaves africains réalisés à partir de bidons d'essence. Bouches et yeux grand ouverts, ils sont disposés en cuillers les uns contre les autres, les uns en dessous des autres jusqu'à former la coque du négrier. Deux masques émergent du lot : l'un, peau jaune et cheveux filasse, représente un trafiquant d'esclaves ; le second, tête noire coiffée d'un chapeau pointu avec des pièces d'or, incarne le roi du Bénin. On remarque aussi quelques bouteilles d'alcool et des calebasses contenant cauris, tabac et perles, jadis monnaies d'échange pour acquérir des esclaves. Autre information d'importance : l'œuvre est multimédia. Pour plonger le spectateur en état d'immersion et d'empathie, Hazoumé a conçu une vidéo de sept minutes sur laquelle je reviendrai, ainsi qu'une bande sonore particulièrement empoignante : gémissements humains, litanies, chants en langues africaines. Il a enfin intégré à son œuvre des odeurs évocatrices de la traversée. Des senteurs de café et d'épices sont ainsi diffusées pendant la visite, en même temps que des odeurs corporelles : urine, excréments, chair animale faisandée. En incorporant ces deux derniers médiums que sont le son et l'odeur et en transformant l'archive (le plan technique du *Brooks*) en art vivant, l'artiste béninois aspire à faire vrai. Ce qui sous le double plan, scientifique et artistique, est problématique. Comment *tout* restituer de l'épreuve des captifs ? Comment accéder à la totalité de cette expérience ? Dans son article « De l'abjection » paru en 1961 dans le numéro 120 des *Cahiers du cinéma*, le réalisateur français Jacques Rivette pointe une autre impossibilité : l'impossibilité morale. L'article de Rivette porte sur le cinéma, mais pourrait s'appliquer à toute œuvre d'art prétendant témoigner de l'abject sur un mode de représentation proche de la réalité :

« Pour de multiples raisons faciles à comprendre, le réalisme absolu, ou ce qui peut en tenir lieu au cinéma est ici impossible ; Toute tentative dans cette direction est nécessairement inachevée (donc immorale), tout essai de reconstitution de maquillage ou de grotesque, toute approche traditionnelle du "spectacle" relève du voyeurisme et de la pornographie [...]. Le cinéma ne sera jamais un langage. Les rapports du signe et du signifié n'ont aucun cours ici. » (Rivette 1961 : 54-55)

- 12 Je résume le contexte. L'article « De l'abjection », qui pose la vaste question de la morale, épingle une œuvre en particulier. Il s'agit du long métrage *Kapò*, réalisé en 1960 par l'Italien Gillo Pontecorvo, et l'un des premiers films de fiction à traiter des camps de concentration nazis². Tourné en Yougoslavie, *Kapò* retrace en effet le drame d'Edith, une adolescente juive déportée dans un camp mais qui parvient à survivre en fréquentant des officiers SS et en étant promue *kapò*. Elle tombera amoureuse d'un captif russe, participera à une tentative d'évasion, et décédera dans les bras de Yahvé, en récitant la célèbre prière juive « Shema Israel ». Dans les images en noir et blanc tournées par Pontecorvo, ce qui questionne et ce que Rivette blâme, c'est la « beauté »

qu'elles suggèrent. Pour filmer l'univers concentrationnaire, Pontecorvo recourt en effet à de longs plans séquences, à des travellings travaillés et à des musiques additionnelles dramatiques. Cette esthétique du raffinement est telle que la valeur documentaire du film s'estompe. Nous voilà à rebours du réel, dans un décor de cinéma où tout alors saute à l'œil : accessoires, jeux de lumière, jeux des comédiens, etc. À désirer reconstituer « au mieux » la tragédie, Pontecorvo introduit une discorde dans ses images : trop parfaites, celles-là sonnent faux. Elles ne témoignent plus de l'holocauste, mais relèvent du spectacle. Dans son essai *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, History* (1996) où elle nous invite à repenser la mémoire, l'histoire et les traumatismes qu'elle enfante, Cathy Caruth nous ramène indirectement à l'impasse dans laquelle se trouve Gillo Pontecorvo de même que tout créateur confronté à la question de la représentation de l'Histoire dans l'art cinématographique. Tandis qu'elle ausculte les premières images du film d'Alain Resnais, *Hiroshima mon amour*, réalisé en 1959 d'après un scénario de Marguerite Duras, Cathy Caruth pose une question cruciale qui ravive la critique de Rivette : « Qu'est-ce que les corps agonisants d'Hiroshima ont à voir avec les corps vivants du temps présent ? Et quel peut être le rôle de notre regard dans l'instauration d'une relation entre ces deux ensembles de corps³ ? » (Caruth 1996 : 26). Question inévitable face aux images fausses⁴ de Resnais tournées pourtant sur place, à Hiroshima, 14 ans après la guerre et les deux cent mille morts dues à l'explosion de la bombe atomique larguée par les Américains le 6 août 1945 sur la ville japonaise. Je rappelle que ces images sur lesquelles s'ouvre le film évoquent alternativement la guerre et la paix. Après un tout premier plan équivoque où deux corps cadrés au plus serré se meurent et/ou s'aiment, la caméra de Resnais s'emploie à produire deux sensations contraires : désir lorsqu'elle s'applique à filmer les corps nus, neufs (ils font connaissance) et blottis des deux amants. Répulsion, lorsqu'elle s'introduit dans les hôpitaux et bute contre les corps japonais abîmés, ou bien dans les musées, où sont exposés photographies du désastre et objets du « quotidien » : une bicyclette calcinée, une touffe de cheveux morts ayant appartenu à une femme. En cultivant une ambiance sonore hypnotique (rendue possible par la voix off de la comédienne Emmanuelle Riva et par l'omniprésence d'une musique dramatique) et en privilégiant le noir et blanc, les lents mouvements de caméra et les plans serrés sur les corps, Resnais, tout comme Pontecorvo, c'est évident, persiste à mettre en forme le beau, malgré l'horreur. Mais au lieu de produire des discordes, cette beauté nous force à considérer le pouvoir salvateur et réparateur de l'art après un désastre, en même temps qu'elle nous ramène au cœur de la mémoire tourmentée, au traumatisme. Peu importe finalement que les corps d'Hiroshima la ville n'équivalent pas aux corps d'*Hiroshima* le film, peu importe que les deux réalités (réalité d'Hiroshima et réalité du tournage) se juxtaposent au risque de se contredire. Nous savons en effet l'écart qui existe entre une catastrophe et ses séquelles. Nous savons aussi que le cinéma a à voir avec le traumatisme en tant qu'il permet de faire revenir, et de revivre, ce qui s'est un jour passé.

- 13 Le détour qui suit nous rejette dans la cale du bateau négrier telle que l'a filmée le Martiniquais Guy Deslauriers en 1999, dans *Passage du Milieu*⁵. Répertorié comme un « docu-fiction », ce film est à ce jour le seul à prendre la cale pour décor central. Débarrassé de dialogue et de toute ligne fictionnelle claire, il se présente en fait comme un huis-clos. Le cadre, c'est la cale : un fouillis d'hommes et de femmes nus, révélés, à la faveur de nombreux panoramiques, de manière fragmentaire, comme s'il ne s'agissait pas de corps entiers, mais de pièces détachées. À l'exception de quelques rares plans

sur le pont et d'une séquence tournée sur une plage antillaise d'aujourd'hui, la caméra de Deslauriers reste braquée sur les corps enchaînés jusqu'à faire corps avec. C'est là, semble signifier le cinéaste, dans cet espace obscur encombré de rats, de pisse et de vomissures, que les captifs africains ont dû reprendre espérance et apprendre à renaître autrement. C'est là aussi – et c'est l'intéressant – que prend ancrage le traumatisme. En s'appliquant à répéter les mêmes plans, en créant des ralentis, des fondus et en maintenant opiniâtrement son principe de caméra-cale, Deslauriers suggère en effet que ce lieu autrefois bateau et fosse est désormais inscrit dans la descendance des enchaînés. Il est contenu en eux. Il continue de les hanter – souvenir vague, mais indélébile et malheureux. L'intention du cinéaste martiniquais n'est donc pas de reconstituer le réel à partir du vide⁶ et de filmer les faits tels qu'ils se sont déroulés, mais de tenter de faire émerger ce que j'appelais tantôt la poétique de la cale, et qui s'apparente très certainement à cette *ecstatic truth* que confesse rechercher le cinéaste allemand Werner Herzog à chaque tournage :

« Les faits sont une chose très superficielle qui n'apportent au bout du compte que la vérité observée, si bien qu'il existe à côté de cette vérité-là quelque chose de beaucoup plus profond⁷. »

- 14 Selon Herzog, dont l'œuvre se compose autant de fictions que de documentaires, cette quête de vérité poétique implique donc de s'affranchir des faits. Le cinéma n'est pas l'art de (dé)montrer, mais de creuser, creuser profond jusqu'à effleurer cette poésie qui illuminera le spectateur.
- 15 Retour à *La Bouche du roi*, aux interrogations que l'œuvre multimédia suscite et à ce dont m'entretint Romuald Hazoumé lorsque je le rencontrai en 2004. Moi qui mûrissais alors le projet d'écrire un texte polyphonique inspiré de l'histoire vraie de quatorze Africaines, enfermées dans un bateau négrier nantais et qui combinèrent une évasion, moi qui m'effrayais à l'idée que ce roman, bien qu'historique, pût en fait sonner faux, interrogeai l'artiste béninois sur l'efficacité de son dispositif sonore et sur les limites éventuelles de la fiction. Qu'était-il parvenu à enregistrer au juste : des professionnels du spectacle jouant à pleurer, à se lamenter et à prier dans les cales d'un bateau inventé ? Ou s'était-il risqué à aller en profondeur, là où il n'y a plus de comédiens, mais des spectres dont la voix nous revient ? Je me souviens de l'éclat dans les yeux d'Hazoumé lorsqu'il les leva vers moi. Une lumière intense, qui disait l'authenticité de l'expérience vécue avec les acteurs. Il ne s'était pas agi de répéter un texte et de l'enregistrer. Il ne s'était pas agi de mettre en scène l'horreur. Au milieu des décombres mémoriels, face au su (documents d'archives) et à la fable (le supposé), Hazoumé et ses collaborateurs avaient songé ensemble à la traversée jusqu'à ce que des scènes paroxystiques leur apparaissent : l'arrachement irréversible aux côtes, la confiscation du soleil, le premier coup de fouet⁸, le premier mort, le premier corps jeté à la mer, la puanteur, les prières, la détérioration du souvenir, l'arrivée dans un nouveau monde. Il n'avait pas été question pour eux d'imiter (comment imiter les voix venues de la grande eau, rescapées ?), mais de laisser remonter les voix et de les laisser parler. Dans *L'écriture du désastre* (1980), méditation en spirales qui questionne l'Unité de l'être dans son rapport au monde et à l'écriture, Maurice Blanchot écrit : « Ce n'est pas toi qui parles ; laisse le désastre parler en toi, fut-ce par oubli ou par silence. » (Blanchot 1980 : 12). Éthique de la dispersion et du fragmentaire, donc, qui compromet toute aspiration à la totalisation et ruine tout espoir de rassemblement autour d'une histoire résolue. Cette pensée de l'inachevé qui s'avoisinait à un puits abyssal, à un grand trou noir, est finalement celle d'Hazoumé, qui, renonçant à cerner la souffrance des captifs, à la figer

en en faisant le tour, laisse parler la cale. Les cales. Car il n'y a pas une seule voix (enregistrée) qui parle, mais une mêlée de voix. Il n'y a d'ailleurs pas de parler, mais un *dépalé*⁹ comme on dit aux Antilles : une jetée de paroles ininterrompues, parfois incohérentes, parfois improvisées (les chants en langues africaines notamment), émergeant des enceintes, se levant, flottant dans la salle d'exposition, soupirant, « hoquetant », pour reprendre l'expression de Césaire. Je me souviens des yeux ronds d'Hazoumé, ouverts sur un passé, mais aussi braqués vers l'avant. *La Bouche du roi* réclame en effet justice, prise de conscience et changement, maintenant. Si elle rend hommage aux ancêtres, elle s'exprime au nom de toute l'Afrique contemporaine demeurée un lieu d'exploitation et de rapine malgré la disparition des vaisseaux et les décolonisations. Recyclés en masques, les 304 bidons d'essence alertent sur la situation de cette Afrique postcoloniale tombée aux mains de multinationales adoratrices du Dieu pétrole, et de « roitelets corrompus qui volent, pillent, détournent, s'approprient, s'enrichissent en surexploitant le peuple » (Hazoumé 2006 : 3). Partie intégrante de l'installation, les images vidéo tournées au Bénin montrent le travail harassant, dangereux et répétitif de trafiquants d'essence frelatée – *kpayo*, en goun, l'une des langues vernaculaires les plus parlées à Porto-Novo. Esclaves modernes, ces *djobeurs* dont la vie vaut moins qu'un bidon remplissent-transportent-vident-reremplissent leurs contenants en plastique, 24 heures sur 24¹⁰.

- 16 L'histoire des lieux d'exposition de l'œuvre d'Hazoumé est éloquente. Je ne la déroulerai pas et me limiterai ici à mentionner deux emplacements : le musée du quai Branly-Jacques Chirac à Paris dédié aux civilisations non occidentales, et dont la création fit débat¹¹. Je précise que *La Bouche du roi* y fut précisément exposée en 2006, lors de l'inauguration du lieu. Seconde adresse notable : le British Museum à Londres. Ouvert au public il y a 260 ans, le vieux British Museum, on le sait, détient un nombre important d'œuvres volées, jamais restituées à leurs propriétaires, dont une importante collection de bronzes du Bénin ramenés par l'armée britannique en 1897, ou encore des œuvres en provenance d'Égypte et de l'île de Pâques. Y implanter *La Bouche du roi* en 2007, soit l'année du deux-centième anniversaire de l'abolition de l'esclavage, est de toute évidence un acte éminemment subversif. En envahissant l'espace de l'ancien maître, et en vendant au prix juste son œuvre au vieux Musée, Hazoumé impose les nouvelles règles (économiques, artistiques) de l'échange Nord / Sud. Nous pourrions ainsi assigner à son installation deux fonctions. Réparation : elle redonne la parole aux esclavisés et invite momentanément leurs descendants à se réapproprier, à repratiquer un épisode douloureux de leur histoire. Justice : elle « installe » le monde des marchands (européens, africains, etc.) face aux trafics d'hier et d'aujourd'hui.
- 17 Je l'avais annoncé : *chimin chyen* n'est pas chemin droit. Je demande donc la route pour déployer la parole. Ce qui me conduit à La Nouvelle-Orléans, premier lieu de diffusion de la performance *Vessels*.

Vessels : conjuration, rédemption, guérison

- 18 Il faut rebrousser le temps pour appréhender *Vessels*, revenir donc à cette nuit d'hiver 2015, où, encore bégayante, la performance fut présentée au public de La Nouvelle-Orléans, dans le quartier de Bywater. Pas dans un théâtre référencé comme théâtre, mais dans un « quelque part » entre atelier et case, une salle sans scène, ni décor, ni

lumière, ni contour, dont les principaux jalons étaient les voix de sept comédiennes interprétant le rôle de captives enchaînées dans un vaisseau négrier. Après l'étape liminaire de la purification avec de l'encens de sauge blanche¹², les spectateurs tâtonnaient jusqu'aux sièges, s'installaient, attendaient que les corps encore invisibles se rapprochent. C'était long, vertigineusement long, le temps pour les comédiennes de (re)trouver leur voix, d'exercer leur souffle et de produire tour à tour, puis en chœur, les bruits les plus terribles qui soient : bruits de femmes à qui l'on mange le ventre, bruits de femmes qui pissent sur elles, bruits de femmes qui ne dorment pas, bruits de femmes qui rêvent à leur village natal, bruits de femmes qui éructent, suffoquent, s'affolent, deviennent folles, qui espèrent, qui cessent de croire, qui crient, qui soliloquent, qui murmurent entre elles, oublient, se rappellent, oublient, se rappellent comment, qui, quand, se souviennent d'une fête, des leurs à jamais perdus, d'un soleil, d'une chanson, ou d'un jeu d'enfants. Une heure et demie après, l'expérience sensorielle s'achevait. Rebecca Mwase, comédienne, metteuse en scène et porteuse du projet, présentait sa troupe et invitait l'audience à réagir à cette pièce sans parole orale articulée, et qui s'apparente de fait à la performance telle qu'elle est définie par Thomas F. DeFrantz (2014 : 6) en ouverture de l'ouvrage collectif *Black Performance Theory* : « la performance implique la subjectivité provoquée par l'action née du souffle ». *Vessels*, ajoutait cependant Mwase, n'est pas né d'un seul souffle. Avant de monter sur scène, l'autrice avait séjourné au Zimbabwe dont elle est originaire, au Sénégal, au Bénin et au Ghana où danseurs, conteurs et musiciens traditionnels l'avaient initiée à leurs pratiques artistiques. C'est là-bas que son souffle avait gagné en conscience et que *Vessels* était vraiment devenu performance. Pour DeFrantz en effet, la performance ne saurait se limiter à un simple geste esthétique, ce « doit être une action concrète, conçue et créée en tant que performance. » (*ibid.*).

- 19 Mon analyse porte sur une version plus récente de *Vessels*, celle présentée début mars 2019, à Philadelphie. Nous nous trouvons, cette fois-ci, dans un vrai¹³ théâtre, l'Annenberg Center, face à un vrai décor, à des effets de lumière complexes et à une vraie mise en scène. Après l'étape usuelle de purification, le spectateur assiste à une première performance. À l'entrée de la salle de spectacle, une comédienne coiffée d'un *afro*, vêtue d'un bustier et d'un mini-short blanc, déambule entre une quarantaine de miniatures de bateaux. Tous en bois, tous identiques, tous lisses, comme fraîchement sortis d'une usine à jouets. « Barques ouvertes¹⁴ » posées sur de simples supports métalliques. Il est saillant que ces bateaux en bois sont des reproductions insolemment libres du vaisseau négrier. Le sourire fixe de la comédienne, son pas insouciant et ses démonstrations de tendresse envers les embarcations (elle les caresse et les embrasse) connotent un renversement de l'histoire, suggèrent que ce n'est plus le bateau qui transporte les corps, mais les corps qui portent désormais les bateaux, en ont gardé la mémoire – une mémoire non pathogène, purgée de ses traumatismes. Séparation du bon et du mauvais, telle est la définition du mot grec *catharsis*. Prélude au spectacle, cette première performance où le vaisseau est objectivé a donc une fonction cathartique étant donné qu'elle libère le spectateur de ses souvenirs nocifs et lui propose une image positive et libératrice de l'esclavisée.
- 20 Dans la salle de spectacle parcimonieusement éclairée, l'opération d'immersion puis de purge se précise. L'auditoire est placé autour du « bateau », espace flou délimité par six piquets en bois suspendus au plafond, et par deux tentures blanches – les voiles, auxquels sont adossés certains spectateurs. Il s'agit donc d'un décor englobant qui,

abolissant en partie les frontières entre public et acteurs, nous renvoie à la conception d'Augusto Boal, inventeur dans les années soixante au Brésil du « forum théâtre », théâtre nécessairement politique à l'usage du peuple, destiné à le libérer et à supprimer les conventions théâtrales créées et maintenues pendant des siècles par les classes dirigeantes. Dans *Le théâtre de l'opprimé* de Boal (2003), les murs tombent : tout spectateur est potentiellement un acteur ; tous les acteurs sont des personnages centraux. Dans *Vessels*, notons qu'il n'y a pas d'héroïne. Parquées dans leur cale immatérielle, les sept artistes féminines sont à égalité dans le malheur qui les frappe. Elles effectuent et réitèrent les mêmes gestes. Elles chantent et dansent souventefois en chœur. Elles démontrent enfin que la traite a gâté toute l'Afrique ; elles sont sept, mais c'est comme si elles étaient des millions, ces quatorze millions d'Africains mis aux fer, mis en mer, déportés en Amérique et dans les Caraïbes.

- 21 Il faut revenir à l'absence qui est au cœur de cette réflexion et réexaminer la position du créateur tenté de figurer la tragédie et de pratiquer l'histoire par l'art. Face au spectacle des esclaves-comédiennes de *Vessels* rivées à leur vaisseau malléable, un bric-à-brac de questions se bouscule : peut-on déguiser une Africaine-Américaine en captive africaine ? Est-il possible d'échapper au simulacre ? Faut-il rester à distance des faits, comme le suggérerait Herzog et ne quêter que la poésie ? Est-il bon de réactiver la blessure ? Est-ce une étape préalable à la guérison ? Sommes-nous, nous spectateurs comme artistes, sincères ? Qu'est-ce qui est juste ? Est-ce utile ? De quoi s'agit-il ? Est-ce encore de l'art ? Ce que déclare l'historien sénégalais Ibrahima Seck offre une possibilité de réponse. Depuis plus d'une dizaine d'années, Seck officie à la Whitney Plantation, la seule plantation en Louisiane à informer sur les conditions de vie, et de mort des esclaves :

« Même si les archives et les récits comme celui d'Olaudah Equiano par exemple nous aident à nous faire idée, il m'arrive parfois de penser qu'on ne parviendra jamais à restituer à cent pour cent la mémoire de la cale. Tomber dans le trou, être enchaîné dans le noir avec juste un cache sexe... Avoir à gérer les matières fécales... Parfois, avoir des bébés... Cela devait être terrible. Cependant, pour qui sait écouter, cette mémoire peut être assez bien restituée à travers des performances, grâce à l'art et aussi aux rituels¹⁵. »

- 22 Cette idée, cette croyance selon laquelle le rituel permettrait de suppléer aux insuffisances de l'histoire et de guérir le traumatisme lié à la traite n'est plus à démontrer. Dans la fabrique du patrimoine mémoriel, la question de la guérison se pense et se ritualise, au sens où elle s'organise en un ensemble de pratiques libératrices. Au visiteur qui accède aux sites liés à l'esclavage et à la traite, on ne fournit pas seulement des informations, mais l'occasion d'entrer personnellement en relation avec l'histoire, de répéter des gestes ou des parcours jadis effectués par les disparus, de se recueillir en des endroits-clefs, chargés émotionnellement, d'exprimer enfin son ressenti face à la grande histoire, sans toujours tenir compte de l'exactitude historique des faits présentés. On connaît l'histoire de l'invention de la Maison des esclaves à Gorée, les légendes que ce lieu institutionnalisé charrie et ses effets assurément réels sur les visiteurs (Bocoum & Toulhier 2013). En Martinique, on remarque depuis quelques années l'émergence de sites touristiques informels, prétendument historiques et à vocation mémorielle. Dans une campagne du Sud Marin, c'est ainsi qu'un résident a récemment ouvert un jardin autrefois fief (c'est ce qu'il soutient) de nombreux esclaves marrons. La visite, qui se résume à une traversée dans les bois et qui se prétend un rituel de reconnexion aux ancêtres, reprend certains éléments de la scénographie de

sites déjà bien connus. Comme à Ouidah, le visiteur est invité par exemple à tourner plusieurs fois autour d'un arbre après qu'on lui a raconté l'histoire en accéléré, aujourd'hui questionnée (Ciarcia 2016), des captifs africains forcés de tourner autour de l'arbre de l'oubli pour effacer la mémoire de leurs origines. Le guide propose aussi aux promeneurs de humer les fleurs et les plantes que les esclaves faits marrons avaient pour habitude d'utiliser pour se soigner. En reproduisant ces gestes ancestraux, le visiteur a le sentiment d'entrer physiquement dans l'histoire.

- 23 Si l'existence d'un bois marron en cet endroit de l'île n'est attestée par aucun document d'archive, la fonction symbolique de cet espace est en revanche incontestable. Lieu reculé et qualifié de mystique par son « inventeur », ce jardin offre une synthèse de l'espace perdu : l'Afrique d'avant la cale, et nous guérit momentanément de notre mal de mémoire. Et c'est aussi ce que propose *Vessels* en revalorisant l'expérience sensorielle des spectateurs. Entre chaque tableau (la pièce en compte quatre), un exercice de méditation de groupe est suggéré. Tandis que les comédiennes abandonnent la scène pour se changer, une voix parfaitement fluide et posée, travaillée pour être rassurante, nous invite à nous défaire des pensées malheureuses qui nous encombre, à reprendre possession de notre corps éventuellement abîmé par la traversée, et à nous concentrer uniquement sur l'instant présent. « Respire... Concentre-toi sur tes pieds et prends conscience que tu as des racines... Écoute ton énergie... Prête attention à tes sensations... Tu n'as pas besoin de changer quoi que ce soit. » Voilà ce que cette voix au micro répète à chaque entracte. Dans son analyse sur le théâtre, Alain Couprie (2007 : 1) nous rappelle les fonctions attribuées traditionnellement à l'entracte dans le théâtre classique français : « le plus souvent sont rejetées pendant l'entracte les actions qui sont soit contraires aux bienséances, soit aux unités de temps et de lieu ». Ces interruptions du jeu, nécessaires, puisqu'entre autres tâches, elles rendent possible l'ellipse, sont généralement des temps morts pour le spectateur, libre de quitter temporairement la salle, et donc d'oublier l'intrigue, le décor et les personnages. Or c'est ce temps buissonnier, ce temps de décrochage, que la voix au micro confisque aux spectateurs. Parlant, elle les captive, tout en les émancipant. Elle les libère de leur position de spectateurs pour les transformer en sujets agissants. Ce dont témoigne l'usage du « tu » qui engage, rapproche – et soigne. Car ce n'est pas terminé. À la fin de la pièce, Mwase et le co-créateur du projet s'adressent en effet directement aux spectateurs et les encouragent à intervenir. Pas sur place ni en public, comme l'eût fait une quelconque session de questions-réponses, mais hors scène et par groupes de trois : les Noirs, les Blancs et ceux qui s'estiment être entre les deux. Les paroles ci-dessous, retranscrites et traduites par mes soins, émanent des deux premiers groupes. Les parcourir aide à lire entre les lignes quasi muettes de *Vessels* et à apprécier le pouvoir thérapeutique de la performance :

Les Noirs : « J'ai vu étinceler une couronne / J'ai entendu le bruit du bateau / J'ai senti la douleur, les chaînes, la terre. Je ne comprenais pas la langue mais je pouvais l'interpréter et quelquefois la douleur était insupportable / J'ai senti l'énergie et la force spirituelle des femmes qui s'entraidaient. J'ai vu ma mère et ma grand-mère. J'ai senti le poids et la force des ancêtres / J'ai compris l'importance du toucher / J'ai entendu l'eau couler. Les pieds marcher ». Les Blancs : « C'est la première fois que je comprends et que je prends conscience de ce qui s'est passé / J'ai honte de ce que mes ancêtres ont fait / Je ne savais pas à quoi m'attendre en venant ici, et franchement, c'est une révélation / Je ne veux pas oublier ce que j'ai vu ce soir, je ne peux rien faire contre ce qui s'est passé mais je crois qu'on peut changer ce monde. »

- 24 Soigner, se rappeler, comprendre, se réparer, réparer, expier, se rassembler... D'un groupe de paroles à l'autre, c'est ce qui déborde. Ce qui sourd spontanément des gorges. Ce qui ressort également de la note d'intention¹⁶ de *Vessels* : véritable manifeste pour la liberté (physique et mentale), mais aussi aveu d'impuissance à raconter l'événement sans le défigurer. À moins de le ressasser sans cesse. À moins de le faire raconter sans cesse et d'accomplir ainsi, non pas seulement un devoir de mémoire, mais un travail de collecte qui pourrait bien inspirer l'historien. On s'égarerait à identifier les propos rapportés plus haut (« j'ai senti », « j'ai entendu », « j'ai vu ») à des impressions de spectacle. Je les considère au contraire comme des documents de première main, comme d'authentiques réminiscences, des archives sonores valables, qui informent sur l'expérience de la cale, et plus largement sur la diaspora noire en situation d'oppression et de résistance. Ce que je propose après tout est de considérer ces paroles engrenées à l'issue de chaque représentation comme des témoignages, je veux dire, et je cite Paul Ricoeur (2003 : 26), comme des « structure[s] fondamentale[s] entre la mémoire et l'histoire ».

Casey : fantômes, *afrotrope*, contre-offensive

- 25 Cette ultime et brève section s'ouvre avec une vue du cinquième étage sans ascenseur d'un immeuble français. Derrière la fenêtre à vantaux, c'est la grande France des années quatre-vingts, celle qui rit encore aux larmes aux sketches de Michel Leeb¹⁷. Qui s'initie sans le savoir à l'*uncle Sam* en regardant danser Sidney¹⁸, tous les dimanches à la télé. Celle qui a survécu à Joe Dassin, qui vote Mitterrand et qui ignore que la Martinique et la Guadeloupe sont françaises depuis 1635. Ma France. Et la *cefran* (« France » en verlan) de l'artiste Casey, née en 1976 à Rouen, venue au rap pour reprendre la parole volée par les « colons » et par tous ceux qu'elle appelle « la clique » française, cette « petite élite économique, intellectuelle et culturelle qui veut toujours t'expliquer ce qui est bien et ce qui ne l'est pas, comment il faut s'habiller cet été, ce qu'il faut manger cette année, ce qu'il faut écouter, ce qui a de la valeur et ce qui n'en a pas¹⁹ ». Pour qui médite l'expression et la représentation des identités des Noirs de France, les textes des chansons de Casey sont exemplaires. On y repère les revendications actuelles et des colères multiséculaires des anciens colonisés, on y dépiste en particulier l'odyssée des Guadeloupéens et des Martiniquais forcés de quitter leur île en masse dans les années soixante²⁰ pour s'en aller *djobber* en métropole : trieurs à la Poste, cireurs de couloirs d'hôpitaux, petits policiers, petits douaniers, petits fonctionnaires, devenus pères et mères, puis grands-pères et grands-mères d'enfants mécontents dont Casey est le porte-voix. À la différence des générations d'avant qui « se sont excusées » et « ont essayé d'exister en se faisant aimer », la rappeuse représente la foule de ceux qui n'ont plus rien à attendre de la France, sauf le respect et la justice. Ses chansons et ses clips vont au-delà du témoignage. Ce sont des attestations.
- 26 Le clip vidéo examiné ici date de mars 2010. Il a été réalisé par le Martiniquais Christian Gabriel Ledru Macari²¹ pour accompagner la chanson « Créature ratée » issue du troisième album solo de Casey *Libérez la bête*. Influencée par le cinéma (les premiers films de Spike Lee notamment²²) et par la culture visuelle du *hip hop* français, l'esthétique de Macari pourrait se résumer ainsi : superposition/combinaison de plusieurs plans afin de produire des images habitées, des visions ; décors de banlieue

tels que cages d'escalier, terrains vagues, caves, hangars désaffectés ; présence de figures emblématiques du rap (la meute, la police) ; jeux d'ombres, de contre-jour et de lumières à effet dramatique. D'une durée de 4 minutes 35 secondes, le clip de « Créature ratée » nous catapulte en effet dans un univers nocturne que révèlent quelques flashes lumineux et une myriade de bougies blanches fichées dans des bouteilles et disposées comme pour une cérémonie. C'est un espace en sous-sol visiblement, et clos : pas de porte ou de fenêtre ouverte sur l'extérieur, très peu de plans larges, comme pour signifier l'exiguïté du lieu et l'énigme qu'il contient. Où nous trouvons-nous ? À quelle époque se déroule l'histoire ? Que réclament cette vingtaine de pieds qui, à peine le clip commencé, martèlent le sol fait d'un simple plancher en bois sinistre et fatigué ? D'où vient cette femme qui se jetant par terre semble chevauchée par un esprit ou par l'accablement ? Et cet homme au crâne rasé qui lui succède, yeux révulsés, collier de perles et de bois au cou, visage enduit de cette poudre d'argile blanche, celle qu'on utilise en Afrique subsaharienne pour accompagner de nombreux rituels : deuil, naissance, guérison, initiations. Ce que la caméra de Macari capture, c'est une cohorte d'individus venus d'Afrique. Filmés au ras de la peau, leurs corps portent encore l'empreinte du continent noir. Ils exécutent des danses traditionnelles, ils reforment les cercles premiers, appellent à l'aide leurs derniers dieux dans l'espoir d'échapper à leur condition de créatures ratées, c'est-à-dire de biens meubles à la merci des « blancs ingénieurs²³ », ces « civilisateurs » qui ont décidé que les « cuisses [du Noir] sont trop grosses », que « ses narines embrassent des extrémités de sa pauvre face », que « ses fesses sont une énorme masse », que ses « lèvres [sont] si épaisses qu'elles en deviennent grimaces ». Au fil des images et des couplets, l'énigme qui entourait le lieu est levée : ceux qui peuplent ce monde souterrain sont des captifs en route pour le nouveau monde. Ils ne sont d'ailleurs plus tout à fait africains, et ils ne sont pas encore créoles. Ils évoluent dans ce *limbo* où il faut tout réinventer, où il faut se rappeler et oublier dans le même temps les traditions, les usages, les gestes, les liens de parenté, où il faut mourir et ressusciter autrement. La présence et le jeu de Casey dans le clip appellent à élucider le vocable « attestation », employé tantôt pour qualifier les performances de la rappeuse. Dès les premières secondes du clip, l'artiste fait en effet son apparition : elle est vêtue et accoutrée comme elle l'est généralement dans ses autres clips et interventions médiatiques (coupe garçonnette et tout en noir), et porte des anneaux ainsi que divers colliers de perles multicolores. Ce qui trouble, c'est son regard-caméra. Casey n'a de cesse de fixer l'objectif pour ébranler la quiétude du téléspectateur installé dans son fauteuil, ignorant ou indifférent à l'histoire de l'esclavage. En plus de déranger l'ordre bourgeois, l'adresse crée une rupture d'une autre nature. Elle interrompt le flux diégétique en contraignant l'œil à sauter d'un espace-temps à un autre : le temps de la cale, inaliénable, impossible à effacer, et le temps d'aujourd'hui, où les descendants de la cale exigent réparation, vérité et justice.

- 27 L'espace mis en scène par Macari ne saurait par conséquent être perçu comme un décor fixe représentant un lieu fixe : la cale d'un négrier. Il s'agit d'un objet vivant qui, du fait d'avoir traversé espace et temps, est un lieu investi par les mémoires, les fantasmes, les luttes et les imaginaires de la diaspora noire. Autrement dit : un *afrotrope*. Les chercheurs Huey Copeland et Krista Thompson qui sont à l'origine de cette trouvaille lexicale la mettent d'emblée au pluriel et l'identifient à des formes visuelles récurrentes (dans le temps, comme dans l'espace) apparues au sein de la diaspora africaine, et devenues éléments formateurs de sa culture et de son identité (Dickerman, Joselit & Nixon 2017).

- 28 L'épilogue comporte une finalité que j'ai d'emblée fait choix d'écarter : conclure. Il implique en effet de converger vers une fin que le *chimin chyen* ne peut jamais garantir. Je m'en abstiendrai donc et réemprunterai la voie de la poésie pour suspendre, et non pour l'arrêter, cette parole sur la cale et ses blessures, sur l'histoire de l'esclavage et ses impasses, sur l'art et son art de réparer. Ce qui me convient dans « réparer », ce sont les multiples acceptions que ce verbe recouvre. Tout est compris dedans en somme : bricoler, raccommoder, rapiécer, régénérer, suppléer, venger, rétablir. Répéter que l'art enferme des propriétés réparatrices m'autorise à envisager l'artiste comme un médecin pratiquant, au chevet d'un public. Le ressasser m'amène *in fine* à réenjambrer l'eau, à repartir en Amérique et à faire halte dans l'État d'Alabama. Alabama où en 1859, dans le dos des lois²⁴, le bateau *Le Clotilda* débarqua clandestinement sa cargaison humaine africaine. Alabama où, moins d'un siècle après, Zora Neale Hurston recueillit l'histoire d'Oluale Kossola, dernier survivant du *Clotilda*. Alabama où germa donc *Barracoon: The Story of the Last "Black Cargo"* (Hurston 2018), publié en 2018 longtemps après la mort de son autrice, Hurston, et dont Alice Walker a composé l'avant-propos.
- 29 Cette introduction de Walker n'a pas la taille et l'énergie d'un fleuve. Mais il s'y trouve néanmoins quelques lignes inspirantes pour notre réflexion. Alors qu'elle explique les raisons pour lesquelles le *Barracoon* de Hurston est à la fois grande œuvre et immense épreuve pour le lectorat africain-américain (Kossola *alias* Cudjo y narre notamment le massacre des siens et la participation des Africains dans la traite), Walker recourt au langage médical et qualifie l'ouvrage de « remède ». Ce que nous enseigne, selon elle, ce témoignage authentique d'un ancêtre africain, c'est que « quand le cœur souffre, le bonheur peut exister l'instant d'après. Et puisque l'instant que nous vivons est le seul temps qui existe vraiment, nous pouvons continuer d'avancer. » (Hurston 2018 : 16). Ce que l'histoire mise en scène par Hurston *fait*, c'est donc nous réparer, tout comme le font les cris à la fois terribles et consolants de *La Bouche du roi*, le vaisseau maudit mais sublimatoire de *Vessels*, les fantômes blessés mais vengeurs de « Créature ratée ». Parce qu'elles relient les vivants aux disparus, ces œuvres nous épaulent dans notre quête de paix et de sens. Elles forcent au recueillement qui soigne et s'ouvrent comme des réponses : il faut pratiquer l'histoire par l'art pour enterrer nos morts.

BIBLIOGRAPHIE

BLANCHOT, Maurice, 1980. *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard.

BOAL, Augusto, 2003. *Le théâtre de l'opprimé*, Paris, La Découverte.

BOCUM, Hamady & Bernard TOULIER, 2013. « La fabrication du Patrimoine : l'exemple de Gorée (Sénégal) », *In Situ*, n° 20. Disponible en ligne : journals.openedition.org/insitu/10303 ; DOI : <https://doi.org/10.4000/insitu.10303>.

CARUTH, Cathy, 1996. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, History*, Baltimore, John Hopkins University Press.

CIARCIA, Gaetano, 2016. *Le revers de l'oubli. Mémoires et commémorations de l'esclavage au Bénin*, Paris, Karthala.

CÉSAIRE, Aimé, 1956. *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence Africaine.

COUPRIE, Alain, 2007. *Le théâtre. Texte, dramaturgie, histoire*, Paris, Armand Colin.

DEFRAITZ, Thomas & Anita GONZALEZ, 2014. *Black Performance Theory*, Durham / London, Duke University Press.

DICKERMAN, Leah, David JOSELYN & Mignon NIXON, 2017. « Afrotropes: A Conversation with Huey Copeland and Krista Thompson », *October*, n° 162, p. 3-18.

EQUIANO, Olaudah, 1789. *The Interesting Narrative of the Life of Olaudah Equiano, or Gustavus Vassa, The African*, London, Published and sold for the Author, by T. Wilkins, No. 23, Aldermanbury.

GLISSANT, Édouard, 1990. *Poétique de la Relation*, Paris, Gallimard.

KOLTÈS, Bernard-Marie, 1980. *Combat de nègre et de chiens*, Paris, Stock.

HAZOUË, Romuald, 2006. *La Bouche du roi*, Paris, musée du quai Branly, catalogue d'exposition.

HURSTON, Zora Neale, 2018. *Barracoon: The Story of the Last "Black Cargo"*, New York, HarperCollins Publishers [French ed.: traduction de Fabienne Kanor & David Fauquemberg, Paris, JC Lattès, Paris, 2019].

NANCY, Jean-Luc, 1986. *La communauté désœuvrée*, Paris, Christian Bourgois.

NORA, Pierre, 1984-1992. *Les Lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 7 vol.

Plan and Sections of a Slave Ship, Londres, James Phillips, 1789.

PRICE, Sally, 2011. *Au Musée des illusions, Le rendez-vous manqué du Quai Branly*, Paris, Denoël.

RICOEUR, Paul, 2003. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Le Seuil.

RIVETTE, Jacques, 1961. « De l'abjection », *Cahiers du cinéma*, n° 120, juin, p. 54-55. Reproduit dans Antoine DE BAECQUE (dir.), *Théories du cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, p. 37-40.

THIBAUT, André, 2009. « Français d'Amérique et créoles / français des Antilles : nouveaux témoignages », *Revue de linguistique romane*, vol. 73, p. 77- 137.

WOOD, Marcus, 2000. *Blind Memory: Visual Representations of Slavery in England and America, 1780-1865*, New York, Routledge.

Films

DESLAURIERS, Guy (réal.), Patrick CHAMOISEAU & Claude CHONVILLE (scén.), 1999. *Passage du Milieu*, Les Films du Raphia.

PONTECORVO, Gillo (real., scén.) & Franco SOLINAS, 1960. *Kapò*, Carlotta Film.

RESNAIS, Alain (réal.) & Marguerite DURAS (scén.), 1959. *Hiroshima mon amour*, Cocinor.

NOTES

1. J'emprunte ces termes à Pierre Nora, auteur du monumental ouvrage *Lieux de mémoire*, composé entre 1984 et 1992, et qui se présente comme un inventaire des lieux où la mémoire nationale française s'est incarnée.
2. Une dizaine de films l'ont précédé dont *Night Train to Munich* en 1940 de Carol Reed, *The Unvanquished* de Mark Donskoï en 1945, ou encore *The Stranger* d'Orson Welles en 1946.
3. Les traductions de citations en langue étrangère sont miennes.
4. Bien qu'il relève de la fiction (c'est pour cela que je m'autorise à les dire « fausses »), le film de Resnais contient quelques images vraies : images de l'occupation allemande en France, images de l'explosion de la bombe atomique et de ses victimes. Notons enfin que c'est sur la demande du producteur de son film *Nuit et Brouillard*, qu'Alain Resnais s'est rendu pour la première fois au Japon. L'idée initiale était de réaliser un documentaire sur la bombe atomique. Ce que Resnais renonça à faire après quelques journées de repérage.
5. Le scénario de ce film a été cosigné par Patrick Chamoiseau et Claude Chonville.
6. À la différence de Pontecorvo et de Resnais, Deslauriers doit recréer un décor, un espace-temps qui n'existe plus. Parce que les faits qu'il évoque se sont produits il y a deux cents ans, parce que l'histoire de la traite a laissé peu de traces matérielles, le cinéaste martiniquais ne peut pas compter sur la mémoire collective des spectateurs, ni ne peut prétendre tourner dans des lieux ayant existé, camp de la mort (dans le cas de *Kapò*) ou ville bombardée (*Hiroshima mon amour*). Dans *Le Passage du Milieu*, le lieu du trauma est donc nécessairement espace de fiction.
7. Extrait de l'entretien filmé et dirigé par Desson Thomson et intitulé : « Werner Herzog, The Ecstatic Truth » (disponible en ligne : www.youtube.com/watch?v=QI3f5-Vdi7g, à 00:52 ; dernier accès, mai 2020).
8. Ces paroles qui sont celles d'Hazoumé sont tirées du catalogue de l'exposition *La Bouche du roi* (Hazoumé 2006).
9. Voir Thibault 2009. Dans cet article, l'autrice dont la recherche se base entre autres sur l'analyse de textes littéraires (Joseph Zobel, Raphaël Confiant, Maryse Condé, Jules Roumain...) propose différentes définitions du verbe intransitif *dépaler*, parmi lesquelles : « déraisonner », « divaguer, délirer », « tenir des propos incohérents, d'ordinaire par suite de troubles cérébraux ou d'un état semi-comateux », « se dédire ».
10. Au Bénin, le trafic d'essence de contrebande en provenance du Nigéria constitue une source de subsistance pour des dizaines de milliers d'habitants. Ce trafic d'essence fait surtout la fortune des multinationales dont Total.
11. On reproche notamment au musée de privilégier le champ esthétique au détriment du champ scientifique, et d'avoir récupéré des œuvres présentées au musée de l'Homme et au musée national des Arts d'Afrique et d'Océanie. Voir à ce sujet Price 2011.
12. Cet encens de sauge est utilisé par les *Native Americans* pour ses propriétés purifiantes et nettoiyantes.
13. L'Annenberg Center for the Performing Arts, créé en 1971 à Philadelphie, est devenu une référence sur le plan local et national. C'est donc un lieu officiel, à l'opposé de l'espace totalement informel, d'accès libre et précaire où Mwase donna sa

performance en 2015. En 2017, je note donc que les moyens de production de *Vessels* ont augmenté. Mwase s'est offert les services d'un scénographe. Et « son » navire négrier est désormais bien plus palpable que naguère, comme *vrai*.

14. « La barque ouverte » est le titre de la première section de la *Poétique de la Relation*, d'Édouard Glissant. Cette section raconte précisément les diverses étapes du déportement des Africains vers les Amériques.

15. Extrait de l'entretien réalisé avec Ibrahima Seck en février 2019, à La Nouvelle-Orléans.

16. Dans la note d'intention publiée dans le programme de l'Annenberg Center, on peut lire : « we do not seek to re-stage the Middle-Passage [...]. Through performance creation, an act of embodied remembrance and imagination, we've attempted to transmute a part of the Middle-Passage's cultural, psychic, and spiritual wounds, and to contribute to intergenerational healing » (« Season Calendar 18/19 », p. 38).

17. Leeb est un humoriste français. Le sketch auquel je fais allusion ici s'intitule « L'épicerie africaine ». Un Africain exagérément candide aux allures simiesques (démarche, yeux qui tournent, bras qui se balancent) y est mis en scène.

18. Il s'agit de Patrick Duteil dit Sidney, animateur de l'émission hebdomadaire « H.I.P.H.O.P. » qui a duré un an, et dans laquelle Sidney enseignait aux téléspectateurs quelques pas de danse *hip hop*, la danse de l'*uncle Sam* par exemple.

19. Toutes les paroles mises entre guillemets dans cette section sont extraites de l'interview de Casey intitulée « Qu'on s'aime ou non c'est pas important, on vit déjà ensemble » (disponible en ligne : www.youtube.com/watch?v=d8z5xZHLncc, à 12:04 ; dernier accès, mai 2020).

20. En 1963, le gouvernement français met en place le Bumidom (Bureau pour le développement des migrations dans les départements d'outre-mer). Cet organisme d'État répond officiellement à un double objectif : enrayer le chômage dans les départements à la suite de la fermeture de nombreuses usines ; et répondre au besoin de main-d'œuvre en France hexagonale. Cette émigration organisée de masse ne permet pas le retour. Seuls les billets allers sont pris en charge. Voir également le film *Jambé dlo, une histoire antillaise* d'Emmanuelle Bidou & Fabienne Kanor, production Mat films / France 5 / Télésonne, 2008, 60 minutes.

21. Macari a signé la plupart des clips de Casey. Il a également réalisé les clips de nombreuses grandes figures du rap français : La Fouine, Booba, le 113, Kery James...

22. Je fais ici référence aux films *She's gotta have it* (1986), *Do the right thing* (1989) ou encore *Jungle Fever* (1991), tous trois influencés par l'esthétique *hip hop*. Spike Lee – et c'est aussi ce que fait Macari dans ses clips – utilise les regards-caméra (les personnages qu'il filme regardent directement l'objectif de la caméra comme s'ils s'adressaient aux téléspectateurs). Les corps de ses acteurs sont constamment en mouvement, et la musique est omniprésente. Dernier point commun entre le cinéaste afro-américain et le vidéaste français : l'emprise de l'environnement sur les personnages. À l'instar de Spike Lee, Macari remet le quartier au cœur de l'image. Dans les deux œuvres, le réel, l'expérience vécue du groupe et de l'individu, l'emportent sur la fiction.

23. Les paroles entre crochets et celles qui suivent sont extraites du morceau « Créature ratée ».

24. La traite des esclaves est abolie aux États-Unis en janvier 1808.

RÉSUMÉS

Si, pour les descendants des Africains déportés, la cale du navire négrier demeure un damné lieu de mémoire – malheureux et maudit – où leurs ancêtres esclavisés firent l'expérience de l'anéantissement social, de la mort violente, de la lutte et de la survie, elle résiste d'autant mieux à l'oubli, et continue de hanter les vivants du fait de sa dimension spectrale. Au-delà des chiffres divulgués par les historiens, des cartes datées, et de quelques traces écrites et matérielles nous documentant sur l'histoire des bateaux négriers, notre connaissance du bas lieu reste lacunaire et théorique. Nous ne pouvons pas visiter de cale d'un bateau ayant existé ; c'est un fait. Nous ne pouvons plus redescendre dans la cale. Pour se représenter ce qui fut enduré au fond de la grande eau, sous le pont du bateau, il ne nous reste donc *plus* que l'art. L'imaginaire.

Dans cette communication, organisée comme une itinérance, avec, pour point de départ, la silhouette étique de la cale du bateau négrier, nous examinerons les pouvoirs protecteurs, émancipateurs et curateurs de l'art. Confrontés au déficit mémoriel, et à l'insuffisance des vestiges de l'histoire de la traite, telle qu'elle fut vécue par les victimes, les artistes que nous évoquerons ont choisi de mettre la cale au cœur de leurs préoccupations et de leurs productions. Fantomale, fantastique ou réaliste, cette cale est un motif important dans leur œuvre, et un moteur, finalement, pour transcender la douleur, pour remplacer par des images plus personnelles, les visions engrangées par la mémoire collective : images de corps agglutinés contre d'autres corps, images de chaînes, images de nuit, d'un ciel disparu brutalement, images de requins attendant la jetée des corps malades, déjà morts ou parfois bien vivants. Des siècles après le passage avéré du dernier navire négrier, ces artistes africains ou afro-descendants se mettent donc au défi de convertir l'espace clos, torturant et traumatisant de la cale en lieu énergétique et fertile où poésie, politique et justice poétique surgissent pour instruire, alerter et/ou guérir.

Au fil des escales que nous proposerons (Bénin, Amérique, France), et des différentes pratiques artistiques auxquelles nous nous adosserons (installation, cinéma, performance, clip vidéo), nous questionnerons les limites potentielles de l'art face à l'histoire, et face au travail de deuil et de mémoire. Dans cette démarche qui consiste à représenter la traversée, peut-on éviter l'abjection, l'obscène ? L'expérience de l'immersion absolue du spectateur – tentation commune aux artistes de notre corpus – est-elle nécessaire, possible, souhaitable ? Que devient l'histoire lorsque l'art se l'approprie ?

If, for the descendants of Africans deported to America by the slave trade, the hold of the slave ship remains a damned place of memory—unhappy and cursed—where their enslaved ancestors experienced social annihilation, violent death, struggle and survival, it resists oblivion all the better, and keeps haunting the living because of its spectral dimension. Beyond the figures disclosed by historians, dated maps and some written and material traces documenting for us the history of slave ships, our knowledge of the slave ship's hold remains incomplete and theoretical. We cannot visit the hold of an existing slave ship; that's a fact. We can no longer descend into the hold. In order to imagine what the African captives endured at the bottom of the ocean, in the womb of the slave ship, all that remains for us is art. The imagination.

In this itinerant essay, with the ethical silhouette of the slave ship's hold as its starting point, we will examine the protective, emancipatory and curative powers of art. Faced with a memory deficit and the lack of existing records for the history of the slave trade as it was experienced by the captives, the artists we will consider put the hold at the heart of their concerns and their productions. Ghostly, fantastical or realistic, this hold is an important motif in their work, and a motor, ultimately, with which to transcend pain and to substitute more personal images for the

visions fuelled by collective memory: images of bodies sticking together, images of chains, images of night, of a sky suddenly disappeared, images of sharks waiting for slaves' bodies to be thrown into the sea, already dead or sometimes alive. Centuries after the passage of the last slave ship, these African artists and artists of African descent challenge themselves to convert the enclosed, torturing and traumatic space of the slave ship's hold into an energetic and fertile place where poetry, politics and poetic justice arise to instruct, alert and/or cure.

Over the ports of call that we will offer (Benin, America, France), and the different artistic practices on which we will lean (installation, cinema, performance, video clip), we will question the potential limits of art facing history, and facing the process of mourning and the duty of remembrance. In this approach, which consists in representing the Middle Passage, can we avoid abjection, the obscene? Is the immersion experience of the spectator—a temptation common to the artists in our corpus—necessary, possible, desirable? What becomes of history when art comes to grips with it?

Si bien, para los descendientes de africanos deportados, la bodega de los barcos negreros sigue siendo un nefasto lugar de memoria – doloroso, maldito – donde sus ancestros esclavizados, enfrentaron la destrucción social, la muerte violenta, la lucha por la sobrevivencia, esta resiste tanto más al olvido, sigue penando a los vivos, por el hecho de su dimensión espectral. A pesar de las cifras divulgadas por historiadores, a pesar de los mapas, de algunas huellas escritas y materiales que nos brindan información sobre barcos negreros, nuestro conocimiento al respecto sigue siendo fragmentario y teórico. Es un hecho. No se puede visitar la bodega de un barco que haya existido. No se puede bajar a la bodega. Solo el arte nos permite representar lo que fue esa experiencia. El imaginario.

En esta comunicación, organizada de manera itinerante, se toma como punto de partida la silueta ética de la bodega del barco negrero, examinando los poderes protectores, emancipadores y curadores del arte. Confrontados al déficit memorial, y a la insuficiencia de vestigios de la historia de la trata, tal como fue vivida por las víctimas, los artistas que vamos a evocar optaron por ubicar la bodega al centro de sus preocupaciones y sus producciones. Fantasmal, fantástica o realista, esta bodega es a la vez el motivo de la obra y un motor, finalmente, para trascender el dolor, para remplazar por imágenes más personales, las visiones almacenadas por la memoria colectiva: imágenes de cuerpos aglutinados, imágenes de cadenas, imágenes de la noche, de un cielo brutalmente desaparecido, imágenes de tiburones que esperan que sean arrojados los cuerpos enfermos, muertos o a veces vivos. Siglos después del paso comprobado del último barco negrero, estos artistas africanos o afro-descendientes se plantean el desafío de convertir el espacio cerrado, torturante y traumatizante de la bodega en lugar enérgico y fértil donde poesía, política y justicia poética surgen para instruir, alertar y/o sanar.

En este viaje con escalas (Benín, América, Francia), a través diferentes prácticas artísticas (instalación, cine, performance, video clip), cuestionaremos los límites potenciales del arte frente a la historia, frente al trabajo de duelo y de memoria. Ahora bien, en este enfoque que consiste en representar la travesía, ¿es posible evitar lo abyecto, lo obscuro? ¿La experiencia de la inmersión absoluta del espectador – tentación que comparten los artistas de nuestro corpus – es necesaria, posible, deseable? ¿Qué ocurre con la historia cuando el arte se la apropia?

Se, para os descendentes dos Africanos deportados, o porão permanece um lugar de memória de danação – infeliz e maldito – onde os antepassados escravizados fizeram a experiência da aniquilação social, da morte violenta, da luta e da sobrevivência, ele resiste ainda mais ao esquecimento, e continua a assombrar os vivos, por causa de sua dimensão espectral. Além dos números divulgados pelos historiadores, dos mapas datados, e de alguns rastros escritos e materiais documentando a história dos navios negreiros, o nosso conhecimento do porão do navio permanece lacunar e teórico. Não podemos visitar nenhum que tenha existido, é um fato. Não podemos mais descer no porão. Para imaginar o que os cativos Africanos suportaram no

fundo do oceano, nas entranhas do navio negreiro, não temos mais do que a arte. A imaginação. Neste ensaio itinerante, tomando como ponto de partida a figura ética do porão do navio negreiro, examinaremos os poderes protetores, emancipadores e curadores da arte. Confrontados com a falta de memória, e as lacunas das fontes para a história do tráfico negreiro, tal como foi vivenciado pelos cativos, os artistas que consideramos colocaram o porão no cerne de suas preocupações e de suas produções. Fantasmagórica, fantástica ou realista, este porão é uma figura importante nas suas obras, e afinal, um motor para transcender a dor, e substituir por imagens mais pessoais as visões reunidas pela memória coletiva: imagens de corpos aglutinados uns aos outros, imagens de grilhões, imagens de noite, de um céu subitamente desaparecido, imagens de tubarões esperando pela jogada dos corpos doentes, já mortos ou ainda vivos. Séculos depois da passagem averiguada do último navio negreiro, estes artistas africanos e afro-descendentes enfrentam o desafio de converter o espaço fechado, atormentador e traumatizante do porão do navio, em lugar enérgico e fértil onde a poesia, a política e a justiça poética surgem para instruir, alertar e /ou curar.

Ao longo das paradas que propomos (Benim, América, França) e das diferentes práticas artísticas que convocamos (instalação, cinema, performance, videoclipe), questionamos os limites potenciais da arte frente a história, e frente ao trabalho de luto e ao dever de memória. Nesta abordagem, que consiste em representar a travessia, podemos evitar a abjeção, o obscuro? A experiência da imersão absoluta do espectador – tentação comum aos artistas do nosso corpus – é necessária, possível, desejável? O que acontece com a história quando a arte vem enfrentá-la?

INDEX

Mots-clés : cale du navire négrier, traumatisme, art et thérapie, histoire, représentation, justice poétique, réparation

Palavras-chave : porão, trauma, arte e terapia, história, justiça poética, representação, concerto

Palabras claves : bodega de barco negrero, traumatismo, arte y terapia, historia, representación, justicia poética, reparación

Keywords : hold of the slave ship, trauma, art and therapy, history, representation, poetic justice, repair

AUTEUR

FABIENNE KANOR

écrivaine, réalisatrice et professeure de littérature et de cinéma francophone
Penn State University (French and Francophone Studies), États-Unis