

CE QUI FAIT UNE MORT

Révélation de Léonora Miano et Satoshi Miyagi : un spectacle pour repenser les vies noires

Par Nathalia Kloos

Non pas se poser la question du « on ne peut plus rien dire », mais celles du comment on le dit. Des polémiques récentes dans le milieu théâtral ont opposé les partisan·es de la libre création qui se doit de tout représenter à celles et ceux qui cherchent à penser une expression inaliénable des mémoires dominées. Quelles voix pour des luttes impossibles à marchandiser en billets de théâtre ? Actuellement sur les planches de La Colline à Paris, le spectacle *Révélation* écrit par Léonora Miano et mis en scène par Satoshi Miyagi réactive les âmes noires prises dans la traversée de l'Atlantique, pour s'y perdre, s'y vendre, s'y trahir ou s'en tirer. Une proposition critique et poétique pour penser un idéal d'universel non-blanc se joue alors entre les lignes.

Dans le monde du spectacle vivant comme en bien d'autres domaines, les polémiques autour de la mémoire, des récits et de l'histoire des peuples colonisés font rage. Cet été, Robert Lepage a été épinglé à deux reprises à l'occasion de ses dernières créations : *SLAV*, entièrement fondé sur des chants d'esclaves, et *Kanata*¹, épopée retraçant, entre autres, l'histoire des peuples autochtones au Canada. L'accusation des militant·es antiracistes portaient notamment sur le manque de dialogue entre le metteur en scène et les communautés concernées² et sur l'absence de ces dernières sur les plateaux et dans les équipes. La controverse³ a été telle que *SLAV* a été annulé et certains producteurs de *Kanata* se sont retirés du projet.

Presque à l'unisson, la presse spécialisée et d'autres personnalités du monde théâtral ont crié à la censure, à l'atteinte à la liberté d'expression. Leurs arguments reposent sur une idée de la création en tant que geste absolu et droit inaliénable, que rien ne doit venir freiner ou inquiéter ; sur le fait que l'histoire l'art se serait construite sur une série vertueuse d'appropriations, emprunts et échanges. S'y ajoute l'invocation du travail de comédien·ne (défini comme incarnation de l'altérité) pour expliquer les distributions entièrement blanches. « Des Blanc·hes peuvent très bien jouer des personnages noirs ou autochtones, et inversement », se plaît-on à penser. Or c'est là que le bât blesse : nombre de personnes racisées soulignent que cet « inversement » reste théorique au regard de l'homogénéité du milieu théâtral, majoritairement blanc⁴.

Réduire cette dispute à la question de la liberté d'expression élude d'importants débats esthétiques : comment s'emparer de ces récits ? Quelles formes donner à ces histoires ? Quels gestes déployer pour les traiter sur scène ? Ces interrogations sont prises en charge presque exclusivement par les cercles militants, car elles bousculent un peu trop celles et ceux installé·es dans leurs habitudes artistiques. Or, dans le même temps, les arguments esthétiques des militant·es restent souvent inentendus, sous prétexte que leur implication politique les empêcherait de saisir la grandeur de l'art. Ils et elles sont accusé·es tour à tour d'être vindicatif·ves, insensibles ou ignorant·es.

Une auteure noire, un metteur en scène japonais, une troupe entièrement japonaise : le spectacle *Révélation*⁵ au théâtre de La Colline à Paris, écrit par Léonora Miano et mis en scène par Satoshi Miyagi, s'inscrit dans ces luttes contre l'appropriation culturelle⁶ dans l'art et pour plus de représentativité des personnes racisées au théâtre, notamment dans les grandes salles. Un spectacle qui donne l'occasion d'interroger ce que le regard et le travail des personnes racisées fabriquent matériellement et symboliquement quand ils s'emploient à raconter l'histoire de l'esclavage. Y compris quand l'auteure décide de confier la mise en scène à une personne et une troupe non-concernée par la question, mais dont elle partage la sensibilité artistique.

La drôle de grève

*Red in blue trilogie*⁷ (dont « Révélation » est la première partie) traverse la longue histoire de la déportation⁸ des noir-es africain-es. Trois textes théâtraux sans ambition historique grandiloquente ; juste déplacer le regard porté à ces histoires, et sur les problématiques qu'elles soulèvent habituellement.

Révélation ne se déroule pas dans le monde des vivant-es, mais dans l'au-delà, entre Mangamba, l'océan primordial – d'où sortent les âmes et dans lequel celles-ci se ressourcent après la mort –, et la *blanche vallée* – où se trouvent celles malfaisantes. Ce sont précisément des âmes qui peuplent la scène épurée, plongée dans une pénombre grise. Elles sont regroupées en trois ensembles, chacun remplissant une fonction. Tout d'abord, la légion Ubuntu, constituée d'âmes en peine, errant depuis des siècles à cause de la violence de leur mort et de l'absence de rite funèbre. Ensuite, Mayibuye : la légion d'âmes qui quitte Inyi – « *divinité première, figure féminine du divin, porteuse des âmes à naître* » – et Mangamba, l'océan primordial, pour aller sur terre animer les corps des nourrisson-nes. Enfin, les Ombres sont les âmes reprouvées, condamnées au silence dans la *zone blanche*.

La légion Ubuntu, lasse d'errer en peine, s'organise pour demander justice à Inyi – seule capable de lui rendre la paix. Coincée entre ciel et terre, elle ne peut s'adresser directement à la déesse. Ubuntu rencontre Mayibuye en chemin pour insuffler un nouveau cycle de vie sur terre, et l'interpelle pour qu'elle plaide sa cause auprès d'Inyi. *Ubuntu* est un terme des langues bantoues qui veut dire « je suis parce que nous sommes », c'est l'une des manières dont on conceptualise l'humanité dans certaines cultures du sud de l'Afrique. Les comédien-nes qui jouent chaque ensemble, Ubuntu et Mayibuye, portent le même costume, se meuvent des mêmes gestes. C'est précisément ce qui frappe Mayibuye : « *Vous ressemblez tellement... Vous nous troublez.* » Et Ubuntu de répondre : « *Nous ne ressemblons pas. Nous sommes.* »

Cette rencontre ébranle le passage de Mayibuye sur terre : elle parle aux humains de ces âmes en peine, de leur histoire tragique. Mayibuye refait « *une place dans la conscience des peuples* » pour la mémoire d'Ubuntu. Elle réhabilite ainsi le symbole des peuples akans : le *sankofa*, mot *twi*⁹ qui signifie littéralement « revenir le chercher », et qui porte l'idée de « *connaître le passé pour mieux embrasser l'avenir*¹⁰ ». Cette scène annonce le projet d'Ubuntu, et plus largement celui de la pièce : sortir la mémoire des limbes. Avec la mémoire, l'histoire – entières.

Après ce voyage terrestre et de retour dans l'au-delà, Mayibuye, qui a été confrontée à la violente réalité des Noir-es sur terre, est convaincue de la cause d'Ubuntu. Elle dispose d'un puissant moyen de pression : en refusant de continuer sa descente sur terre, les nouveaux et nouvelles né-es resteront inanimé-es, causant un grand désordre dans l'univers. Mayibuye fait donc grève.

Mayibuye veut dire en zulu « que cela revienne », ce mot a été utilisé par les militant-es sud-africain-es contre l'Apartheid, dans le slogan *Mayibuye i Afrika*¹¹ (« Que l'Afrique revienne »). De prime abord, la pièce de Miano ne parle que du retour des âmes. Mais à regarder de près, Mayibuye œuvre pour le retour de l'humanité (Ubuntu). Et le mot choisi par l'auteure pour le désigner rappelle l'histoire de la lutte des Noir-es sud-africain-es pour l'égalité des droits, sous-tendue par le désir de reconnaissance de leur humanité.

Tractations spirituelles

Mayibuye revendique « *la pesée des paroles* » des Ombres auprès d'Inyi et de Kalunga, « *divinité gardienne des passages entre les mondes* ». Ce rituel – auquel on se confronte lors de son arrivée dans l'au-delà – leur a été refusé à cause de la turpitude de leurs actions. Les Ombres ont été envoyées directement à la Vallée Blanche et condamnées au silence ; ce sont les âmes des Africain-es qui ont collaboré avec les oppresseurs, acceptant de capturer et vendre d'autres Africain-es aux Européen-nes. Mais ce silence punitif devient délétère, il faut enfin le lever. Inyi accède à cette demande pour éviter la catastrophe sur terre.

Dans une forme de tribunal improvisé, s'entendent différents récits qui permettront de mieux comprendre le rôle des Africain-es dans cette histoire. Faire parler les coupables, non pas pour les excuser, mais pour préciser les contours de leurs faits, pour qu'il soit à jamais impossible de dire : « *Les Noir-es ont collaboré.* » Souvent issues de l'élite – rois, reines, grand-es commerçant-es –, *des Noir-es ont collaboré*. Miano voulait se départir de l'imaginaire des *rois nègres*, « *afin de connaître la diversité de leurs profils et trajectoires* », affirme-t-elle dans la feuille de salle. L'auteure rappelle que le continent ne se pensait pas « Afrique », encore moins, « panafricain ». Chaque roi ne voyait pas forcément son voisin comme allié ; leur histoire n'est pas à ce point étrangère à celle de l'Europe. Ce sont les élites européennes qui ont trouvé un intérêt à solidifier le bloc Afrique (foyer de ressources inépuisables et ponctionnables à l'envi), poussant à regarder chaque Africain-e comme une partie contenant ce bloc en lui, désindividualisant à l'extrême chaque sujet africain, assignant chacun-e à la fois au rôle d'esclave, de collabo et de rescapé-e-colonisé-e. Rendant, d'un même mouvement, impossible toute pensée de la complexité humaine à leur égard. Objectifiant un territoire et ses habitant-es.

Nous entendons, dans ce tribunal, l'histoire d'un roi qui a cru bon de se convertir au christianisme, berné par les Portugais-es, il croyait ainsi protéger les sien-nes, tout en acceptant de livrer ses ennemi-es aux envahisseurs ; celle d'un autre qui ne cherchait qu'à s'enrichir au dépens de la vie du peuple ; l'histoire d'un esclave rescapé qui est devenu marchand d'esclaves pour échapper à une nouvelle

capture, pour gagner sa vie, pour se faire une place auprès de celles et ceux qui lui ont tout refusé, jusqu'à un tombeau lors de sa mort ; une femme aigrie par sa stérilité, prêtresse censée accompagner la grossesse des femmes, mais qui les vendait, elles et leurs fœtus.

Autant de mobiles qui ne sont pas là pour justifier leurs actions, mais qui nous permettent de reconnaître l'humanité en chacun-e – l'humanité jusque dans sa laideur, sa cupidité, ses faiblesses, ses erreurs. Qu'elle ou ils le regrettent, peu importe. Ce qui compte est de déplier les contradictions, révéler leur responsabilité irréductiblement individuelle. « *Ce qui est révélé, au-delà des mobiles du crime, c'est précisément le fait qu'il y en eut et que, comme partout ailleurs, les individus agissent en fonction des circonstances et de leur sensibilité* », précise l'auteure dans la feuille de salle. Incrire ces actes dans leur histoire, non pas pour nier les forces du système, des structures de pouvoir (dont certain-es faisaient partie) qui pèsent sur les individus, mais pour nous rendre capables de reconnaître en eux et elle le potentiel de crime présente en nous tout-es. Reconnaître donc, en elle et eux comme en nous, la part d'in-dignité.

Une politique du deuil

Il peut paraître étrange d'aborder cette histoire éminemment politique par le biais d'âmes errantes, dans un symbolisme érudit. La mise en scène de Satoshi Miyagi, subtile et sobre, vient y déposer une couche encore plus étrangère aux habitudes théâtrales françaises. La langue sur le plateau est le japonais ; les gestes sont empreints du *buto*¹², et se situent entre danse et conte ; les costumes inspirés de tenues traditionnelles japonaises... Le metteur en scène perçoit des affinités entre « *le monde après la mort* » imaginé par Miano et la vision de la mort dans la culture japonaise : « *Les âmes des victimes de mort violente ou injuste ne peuvent rejoindre le paradis et restent bloquées dans notre monde, où elles "flottent" jusqu'à ce qu'elles soient soulagées de leur rancœur, de leur ressentiment, ou de leur peine* », explique-t-il dans la feuille de salle. C'est précisément dans cet état de « flottement » qu'il plonge les corps sur scène : la musique répétitive de Hiroko Tanakawa y joue un rôle majeur. Ses harmonies simples (souvent un enchaînement des mêmes quatre accords), jouée par un orchestre de percussions (xylophones, vibraphones,

steel drum, hang...), créent une atmosphère à la fois obstinée et douce, que vient troubler un crescendo rythmique produit par des coups de caisse claire ou de djembé lors des confrontations.

Judith Butler, dans *Ce qui fait une vie*¹³, montre à quel point la possibilité du deuil est révélatrice de la valeur sociale d'une vie. Les morts des personnes noir-es au cours des déportations transatlantiques ont porté une grave atteinte à la valeur de ces vies – y compris, pour celles et ceux qui ont survécu. Privé-es de la possibilité de pleurer les sien-nes, et ce, pendant des siècles, celles et ceux qui sont resté-es n'ont pas pu les célébrer, les magnifier par des gestes qui les prolongeraient au-delà de la mort. La colonisation et l'esclavage ne sont pas seulement à l'origine de la pauvreté organisée sur le continent africain, mais au principe de la dévaluation de la vie des Noir-es. Le spectacle cherche à extirper enfin cette histoire de sa dimension comptable et marchande pour l'inscrire dans celle d'une souffrance spirituelle – ouvrant ainsi la possibilité de penser une autre politique du deuil. Ou, selon les mots de la philosophe Vinciane Despret : « *Lorsque les danseurs font l'expérience d'une présence, l'histoire qu'ils vont construire ensemble fabrique elle aussi cette présence... Les histoires gardent la présence présente, le mort vivant. Elles re-suscitent des vacillements. Ce sont des performances*¹⁴. » Les comédien-nes nous mettent en présence de ces mort-es ignoré-es, oublié-es, non-pleuré-es ; ils et elles réparent ainsi – le temps de la performance – leur trop longue absence.

Il fallait s'emparer de cette histoire, sans pour autant rejouer la partition des violences perpétrées contre les corps noirs, car remonter sans cesse et sans concertation les images de l'abomination finit par réactiver le même regard que leur exposition croit dénoncer¹⁵. Placer ce chapitre de l'histoire transatlantique dans l'au-delà permet tout le contraire : lui rendre sa part d'universel – et ici, définitivement loin de l'universalité blanche occidentale. Kater Attia écrit sur la nécessité de ré-évoquer ces « *blessures immatérielles* », dont l'esclavage fait partie, « *car la réparation, c'est la conscience de la blessure, même lorsque la réparation semble irréparable*¹⁶... » Aucun voyeurisme historique ici, mais une rigueur émotionnelle : la mort a besoin d'être accompagnée de rituels de deuil qui puissent être vécus intimement et collectivement, autant en Europe, qu'en Asie et en Afrique, et même dans les océans qui relient les continents.

NOTES

1. Avec la troupe du Théâtre du Soleil d'Ariane Mnouchkine.

2. Après l'annulation de *SLAV* au Festival de Jazz de Montréal et voyant la polémique prendre de la force autour de *Kanata*, Lepage et Mnouchkine ont organisé un moment de dialogue avec les communautés autochtones canadiennes. Cependant, le but était celui de prouver leurs bonnes intentions, plutôt que d'écouter les

griefs et les demandes formulées par les concernés. À ce propos : T'Cha Dunlevy, « Robert Lepage's *Kanata* : Indigenous leaders "hurt", frustrated after talks », *Montreal Gazette*, 20 juil. 2018.

3. À ce propos : Jade Almeida, « On prend les mêmes et on recommence : SLĀV ? Non, merci », 28 juin 2018, radio NeoQuebec. En 2014, c'est contre la performance *Exhibit B*, du Sud-Africain Brett Bailey que les militant·es antiracistes se sont battu·es : « Dire "au feu" n'incendie pas la case », émission n° 53, Cases rebelles ; lire également Amandine Gay, « "Exhibit B" : Oui, un spectacle qui se veut antiraciste peut être raciste », 29 nov. 2014, disponible sur slate.fr.

4. De nombreux·ses artistes et intellectuel·es racisé·es se sont penché·es sur cette question dans l'ouvrage *Décolonisons les arts !*, sous la direction de Leïla Gukierman, Gerty Dambury et Françoise Vergès, L'Arche, 2018.

5. Créé au Théâtre de la Colline le 20 septembre 2018, à l'affiche jusqu'au 20 octobre 2018.

6. L'appropriation culturelle désigne le fait que des personnes en position de domination, utilisent des histoires, symboles, habitudes vestimentaires ou esthétiques de personnes subissant de la discrimination. Ce phénomène est particulièrement dénoncé quand il permet à celles et ceux qui le pratiquent de capitaliser sur des identités qui se sont forgées ou affirmées dans des contextes de lutte, face à des rapports de force violents. Voir à ce propos : Kezak oh ! #2 - Appropriation culturelle.

7. Suivie de « Sacrifices », qui se déroule dans le contexte plantationnaire et aborde la résistance des esclaves et le marronnage ; et de « Tombeau », qui se passe dans un pays d'Afrique subsaharienne, et aborde des questions contemporaines de l'identité et du sentiment d'absence laissée par les personnes déportées. Éditions L'Arche, 2015.

8. Léonora Miano souligne, à juste titre, que l'utilisation de l'expression « traite négrière » insiste sur la dimension marchande de ce fait, au dépens de l'humanité des personnes qui en ont été victimes.

9. Langue parlée par les Akans au Ghana.

10. *Red in blue trilogie*, ouvr. cité, p. 26.

11. Notamment lors des manifestations du 7 et 8 novembre 1952 à Kimberley, où au moins 13 personnes ont été tuées et 78 blessées. Cette expression a inspiré la chanson éponyme, immortalisée par la voix de Miriam Makeba.

12. Danse japonaise née à la fin des années 1950, dans un contexte de protestations contre le renouvellement du traité de Sécurité entre les États-Unis et le Japon. Les artistes pensent cette danse comme une réaction à l'hégémonie culturelle états-unienne, avec des mouvements minimalistes d'une extrême lenteur.

13. *Ce qui fait une vie. Essai sur la violence, la guerre et le deuil*, Zones, 2010.

14. *Au bonheur des morts. Récits de ceux qui restent*, La Découverte, 2015.

15. Voir à ce propos la tribune écrite par le collectif Cases rebelles sur le livre collectif, *Sexe, race et colonies*, La Découverte, 2018 : « Les corps épuisés du spectacle colonial », 28 septembre 2018. Le collectif défend la thèse selon laquelle malgré la contextualisation et l'argumentation autour des images de femmes colonisées jusque dans leur corps, montrées par le livre, celui-ci finit par reproduire un effet de voyeurisme, reconduisant la violence et la domination qui a permis cette production iconographique. Une telle édition pensée par de blanc·hes pour des blanc·hes rate ainsi sa portée critique, en ce que le livre ne prend pas en considération - voire contredit - les vies, les morts et les mémoires noires.

16. Dans *Décolonisons les arts !*, L'Arche, 2018.