Liberté



Les intempéries et l'esthétique du souffle

Philippe Néméh-Nombré

Number 323, Spring 2019

URI: https://id.erudit.org/iderudit/90470ac

See table of contents

Publisher(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (print) 1923-0915 (digital)

Explore this journal

Cite this review

Néméh-Nombré, P. (2019). Review of [Les intempéries et l'esthétique du souffle]. *Liberté*, (323), 60–61.

Tous droits réservés © Philippe Néméh-Nombré, 2019

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/



This article is disseminated and preserved by Érudit.

Les intempéries et l'esthétique du souffle

PHILIPPE NÉMÉH-NOMBRÉ

ave you ever been slowcruised? » demande Donna-Michelle St. Bernard, calmement, quelques minutes à peine après être entrée sur la scène intime du Montréal, arts interculturels au son des «woop woop!» du rappeur américain KRS-One, sur le refrain de Sound of da Police. Slow cruise: geste tout policier qui consiste à marquer, à ajuster et à réaffirmer la violence de la surveillance par le poids du regard et le ralentissement de l'autopatrouille. Geste tout policier? «Overseer, overseer, overseer, overseer, officer, officer, officer.» De contremaître à officier. À force de le répéter, KRS-One n'y voit pourtant plus de distinction, plus de distance, mais une continuité imperturbée entre la surveillance sur les plantations et celle qui se fait sous la lumière des gyrophares. «Have you ever been slow-cruised?» À force de le répéter, la rappeuse, dramaturge et écrivaine torontoise Donna-Michelle St. Bernard, elle, en souligne la banalité autant que la récurrence. Une banalité et une récurrence qui ancrent son spectacle Sound of the Beast ainsi que sa présence montréalaise, en ouverture de la 48e saison du Black Theatre Workshop, dans les grammaires esthétiques et sociales noires.

Sound of the Beast examine la violence et la terreur à travers la redondance brutale du quotidien des corps noirs, dans ce qu'elles ont de moins spectaculaire plutôt que dans la représentation obscène de la souffrance. «Have you ever been slow-cruised?» Pas de corps torturé, pas de mise en scène de l'affreux et du terrible. «Have you ever been slow-cruised?» Les appréhensions, les frustrations, les silences, le vacarme de la vulnérabilité: la violence apparaît comme relation plutôt que comme cercueil ouvert. «Have you ever been slow-cruised?» Des tableaux juxtaposés qui ensemble composent une pièce-concert, une performance parlée et chantée (parléechantée), des tableaux en dialogue qui ne re-montrent et ne re-disent pas plus qu'ils ne cherchent l'empathie: «I'm not here to tell you how to feel.» (Je ne suis pas ici pour vous dire comment vous sentir*.) Les violences symboliques et physiques de l'État y sont disséquées en moments de transit, en évocations qui ne permettent pas de fixer l'objet de la violence dans l'endroit de la douleur, ni d'en applaudir le spectacle désolant. Des moments fugitifs qui n'invitent pas les regards à ressentir-comme, à s'identifier-avec. St. Bernard avertit: «We safely communicate with slang and handsigns. » (Nous communiquons sans danger avec notre jargon et nos gestes de main.) Des lignes de fuite qui signifient que... mais qui ne donnent pas la latitude de s'étonner encore, d'être choqué, puis de s'approprier la douleur avec de si bonnes intentions et avec tant de profondeur qu'on en oublierait les corps qui en sont captifs. St. Bernard évite habilement le risque de l'oblitération de l'autre par l'appropriation de ce qu'on s'imagine être sa souffrance. Le policier demande: «Who are you?» (Qui êtes-vous?) Elle répond: «I'm a secret agent. I'm a fried egg. I'm Margaret Thatcher. I'm none of your fucking business. » (Je suis un agent secret. Je suis un œuf miroir. Je suis Margaret Thatcher. Je ne suis pas de tes fucking affaires.) Les mots sont insaisissables ou insoutenables, mais méticuleusement évanescents dans le mouvement qui s'installe.

SOUND OF THE BEAST

TEXTE ET PERFORMANCE DE DONNA-MICHELLE ST. BERNARD PRÉSENTÉ AU MAI DU 3 AU 14 OCTOBRE 2018

Il n'y a rien, d'ailleurs, qui permette de se dérober au mouvement de St. Bernard, de sa performance. Tout est en place - ou plutôt, rien ne l'est – pour que ce mouvement se déploie, peu encombré, sinon par les différentes manières de sentir la relation entre les textures. Quelques rangées de chaises face à un microphone dynamique et à une caisse de lait; une conception lumineuse qui répond de la kinesthésie d'un corps captif-fugitif des significations qui le traversent; et un quatrième mur, un peu poreux d'abord, lorsque St. Bernard interpelle mais n'attend pas la réponse, puis abstrait, révolu lorsqu'elle déplace l'intimité, son intimité, dans la salle. Elle est assise dans l'auditoire lorsqu'elle confie finalement: «I was a nice girl. Then something inside me broke, and I think it's still broken. » (J'étais une fille sage, gentille. Ensuite quelque chose à l'intérieur de moi s'est brisé, et je crois que c'est encore brisé.) Il n'y a rien qui permette de se dérober au mouvement du corps, des mots, des idées, des sensibilités. Aucune diversion et, pourtant, peu de choses pour qu'on le comprenne de la même façon dans cet espace sombre, noir, vide mais chargé, puisqu'il fait appel à un univers sensoriel, esthétique et matériel qui (se) situe (dans) une condition structurelle.

L'imprécision graphique des scènes campe la performance moins du côté de la représentation – du théâtre – que

de la co-construction d'une pièce dans l'esthétique de l'improvisation, dans cette pratique de la liberté caractéristique du jazz, du hip-hop. C'est dans ce qu'elle donne à entendre que le mouvement s'installe, apparaît irrésistible, inévitable, dans la proximité offerte par la petite salle. Parce qu'elle évite la fixation dans ce qu'elle donne à voir, c'est-à-dire la fixation des contours précis ou du cadre bien ajusté d'une vulnérabilité qui apparaîtrait insurmontable, parce qu'elle évite la fixation dans ce qu'elle donne à voir, le mouvement se déploie dans ce qui s'entend: la performance tient son rythme de la structuration sonore beaucoup plus que des ruptures qui organisent l'espace visuel - scénographique, lumineux. Les répétitions, la cadence, le timbre, les notes. Et puis il y a le souffle. Le souffle - l'inspiration, l'expiration, le son qui les lie - qui permet le débit rapide par moments, et marque la lenteur des phrases ailleurs. Le souffle, silencieux, qui répond aux appels antiphoniques ou, bruyant, qui prépare l'insolence. Le souffle installe le mouvement et en détermine le rythme. Le souffle marque les répétitions et en même temps les déplacements. Le souffle de Sound of the Beast commence au même endroit que les appels répétés d'Eric Garner dans les instants précédant sa mort aux mains des forces policières - «I can't breathe, I can't breathe.» Et il se déplace du côté de l'insistance de Frantz Fanon sur le rythme respiratoire dans le processus de libération des damné·es de la terre, dans les manières de refuser la vulnérabilité, la terreur, l'oppression. «Fuck you. Fuck you. Fuck you.» Le souffle que St. Bernard (se) donne et redonne, c'est l'aspiration dont parle Christina Sharpe: (se) donner et redonner du souffle pour survivre dans les intempéries d'un environnement hostile, d'un climat anti-noir, et (se) donner et redonner du souffle pour imaginer autrement.

Comment imaginer autrement, d'abord, les héritages, leur vivacité et leur détournement? Dans la polyrythmie des scènes récurrentes qui viennent s'entrecroiser, il y a des bribes de militance et des récits de scènes et d'arrière-scènes hip-hop, il y a des chroniques fines et intimes de la résistance et d'autres de concerts, de prestations musicales. Et puis il y a ces moments en suspens où St. Bernard, en retrait, plus dure, s'adresse à Judas, son fils qui n'existe pas. Quelques indications pour naviguer, d'autres pour arriver à bon port. «Quotes by Martin, not by Malcom» (Les citations de Martin [Luther King] et non celles de Malcom [X]), et puis une aisance à dire «Monsieur» sans sarcasme. Les conseils qu'elle formule articulent de manière poignante les allers-retours tortueux entre le pragmatisme de la survie et la réécriture des possibles. Les paroles du chant Wade in the Water avertissaient les esclaves fugitifs, au début des années 1830, du puissant odorat des chiens à leurs trousses, leur suggéraient de marcher dans l'eau pour les semer. Mon père, lui, me répétait, me soufflait: « le calme, le sourire et les mains à l'extérieur des poches». À la maison, la fois où des policiers sont passés vérifier s'il était aussi grand que la voisine le laissait entendre. Ou la fois que je suis sorti d'un poste de police, à 12 ans, quelques heures après qu'on m'eut confisqué mon crayon Sharpie, arme du crime. Ou la fois où... ou cette autre fois où... St. Bernard ne dit rien d'autre, finalement, sinon que la mécanique de la navigation se ré-imagine dans des intempéries toujours différentes et pourtant tragiquement reliées.

Comment imaginer autrement, aussi, les lieux, les géographies et les déplacements? En s'inspirant en partie de l'histoire de Weld El 15, rappeur tunisien ayant été emprisonné pour le morceau anti-police Boulicia Kleb («les policiers/flics sont des chiens»), St. Bernard situe différentes répressions et résistances dans des pratiques locales en dialogue transnational. En 2013, en Tunisie, c'était Weld El 15, mais en 1988, en Californie, c'était le groupe N.W.A qui intéressait le Federal Bureau of Investigation après la sortie de Fuck tha Police; en 2017, en France, c'est Jo Le Pheno qui est condamné à 2000 euros d'amende pour la pièce Bavure, à la mémoire de Lamine Dieng; en 2019, ce sera peut-être le Montréalais Nate Husser pour le morceau Killa Kop, qui articule l'aversion quant aux violences policières et aux interpellations injustifiées. Et si le choix du cas de Weld El 15, pour mettre en place ces correspondances, peut paradoxalement sembler évacuer la violence du racisme anti-noir en Afrique du Nord, c'est que Sound of the Beast propose des fragments d'une cartographie de la surveillance et de la violence de l'État, mais aussi une réécriture des solidarités, des réciprocités et des intimités subalternes qui ne prétend pas à l'exhaustivité mais aux ajouts, au pièce par pièce. C'est d'ailleurs précisément ce que suggère l'ambitieux projet dans lequel s'inscrit Sound of the Beast: il s'agit du deuxième moment, après la pièce Gas Girls, d'une série de 54 pièces et performances qui s'inspireront chacune d'un pays africain. Le deuxième moment d'une esthétique diasporique en création, qui investit et investira l'espace du souffle tiraillé entre la perte, le souvenir, l'appartenance et la réinvention. (L)

* Les citations sont traduites librement par l'auteur.