

Georgia State University

ScholarWorks @ Georgia State University

World Languages and Cultures Faculty
Publications

Department of World Languages and Cultures

2019

Quand l'invisible s'affiche Entretien avec Fabienne Kanor: Inscrire et réitérer des identités ouvertes, mouvantes et complexes

Gladys M. Francis

Georgia State University, gfrancis5@gsu.edu

Follow this and additional works at: https://scholarworks.gsu.edu/mcl_facpub



Part of the [Other Languages, Societies, and Cultures Commons](#)

Recommended Citation

Francis, Gladys M. 2019. "Quand l'invisible s'affiche Entretien Avec Fabienne Kanor." *Francosphères* 8 (1): 85–100. <https://doi.org/10.3828/franc.2019.6>.

This Article is brought to you for free and open access by the Department of World Languages and Cultures at ScholarWorks @ Georgia State University. It has been accepted for inclusion in World Languages and Cultures Faculty Publications by an authorized administrator of ScholarWorks @ Georgia State University. For more information, please contact scholarworks@gsu.edu.

Quand l'invisible s'affiche

Entretien avec Fabienne Kanor

Inscrire et réitérer des identités ouvertes, mouvantes et complexes

Gladys M. Francis
Georgia State University

Cet article enclot un entretien entre la cinéaste martiniquaise Fabienne Kanor et Gladys M. Francis, chercheuse en études francophones et culturelles. Il examine le septième art aux Antilles dans notre ère contemporaine, la politique artistique féministe de Kanor, ainsi que les enjeux qui prennent forme dans l'acte de filmer et genre et minorité sexuelle aux Antilles. Cette entrevue met également en lumière la manière dont ses productions visuelles dérogent (aux sociétés traditionnelles/phallogocentriques/impérialistes) afin de provoquer une esthétique et des représentations du corps noir novatrices.

Mots clefs: Fabienne Kanor, Antilles, Martinique, cinéma, féminisme, identité, le corps noir

Martinican film-maker Fabienne Kanor speaks with francophone and cultural studies scholar Dr Gladys M. Francis about her feminist politics of art, the meaning of filming gender and sexual minorities in the French Caribbean, and the position of art in the French Antilles today. The interview sheds light on the ways in which her visual productions disrupt (traditional/phallogocentric/imperialist) society and offer challenging aesthetics and representations of the Black body.

Keywords: Fabienne Kanor, Antilles, Martinique, film-making, feminism, identity, the Black body

En 1967, portés par les espérances du BUMIDOM,¹ les parents de Fabienne Kanor quittent l'île de la Martinique (alors département français) et migrent

1 Le Bureau des migrations des Départements d'Outre-Mer (BUMIDOM) est un organisme public français qualifié d'opération de « génocide par substitution » par Aimé Césaire (alors député du Centre de la Martinique) lors d'une Assemblée Nationale (débat sur le budget des DOM, ICAR du numéro 192 du 13 novembre 1977). De 1962 à 1982, le Bureau pour le Développement des Migrations dans les Départements d'Outre-Mer organise la venue en France métropolitaine de plus de 200,000 migrants nés en Outre-Mer, auxquels l'administration promettait de « meilleurs » emplois. À Consulter, sur le BUMIDOM: Sylvain Pattieu, « The BUMIDOM in Paris and its suburbs: Contradictions in a state migration policy, 1960s–1970s », *African and Black Diaspora: An International Journal*, 10.1 (2017), 12–24.

vers la métropole-France. Benjamine d'une famille de trois enfants, Kanor naît et grandit à Orléans où elle subira très tôt de douloureuses formes de discrimination et d'aliénation qui problématiseront sa relation à la « mère patrie ». Traitée comme *autre* en France puisque noire, ou comme *négro-politaine* en Martinique puisque pas vraiment antillaise, l'imbroglio sur ses appartenances contestées (à la France, aux Antilles et à l'Afrique) déclenchera chez elle le prélude d'une crise identitaire à désemprouiller. Après une licence et deux maîtrises (respectivement en: sociolinguistique; littérature comparée; communication, sémiologie et édition), elle se lance dans une carrière journalistique (en presse écrite) à laquelle elle préférera par la suite l'écriture romanesque et cinématographique. De même, ses œuvres fusionnent fréquemment le journalistique, le romanesque et le visuel, notamment quand elle monte sur scène pour *performer*, en images et en musique, des lectures dramatiques et interactives d'essais ou d'extraits littéraires.

D'un genre à l'autre, l'artiste interroge le corps en tant qu'espace évènementiel, historique et de mémoire: « qu'advient-il lorsqu'on associe le mot RACE au désir? Quelles couleurs, quelle forme prend-il lorsque les personnages en présence sont des produits de l'histoire post-esclavagiste, post-coloniale et portent, en eux, sur eux, les stigmates du rapport dominant-dominé? »² C'est à travers ce corps « séquelle, vestige, fossile et scarification »³ que Fabienne Kanor remonte les traces odieuses du trauma, afin d'en dénouer, d'en matérialiser et d'en documenter l'indicible et l'invisible. À cet effet, elle affirme que « les ventres des femmes n'ont pas été uniquement taillés pour enfanter, [mais que dans] ces ventres, règnent aussi la colère, la folie, la cruauté, le chaos, la solitude, la faim [...] Tout ce qui [lui] sert à écrire ».⁴ L'auditoire de Fabienne Kanor est donc amené à toucher l'abjecte histoire de corps paroxysmaux. Ainsi, au cœur de ses neuf romans, deux films et une vingtaine de documentaires (radiophoniques et filmiques), les trames se développent sans fard tout en articulant une esthétique expérimentielle du trauma qui reste propre à l'artiste. Cette approche corporelle et sensorielle exhorte des conversations difficiles sur le trauma, sustentées par une inconvenance qui porte les membres de l'audience à interroger leurs politiques morale et éthique.⁵

2 Gladys M. Francis, dir., *Amour, sexe, genre et trauma dans la Caraïbe francophone* (Paris: L'Harmattan, 2016), pp. 57–70 (p. 57).

3 Ibid., p. 66.

4 Ibid.

5 Consulter Gladys M. Francis, *Odious Caribbean Women and the Palpable Aesthetics of Transgression* (Lanham: Lexington Books, 2017).

Pétrie dans l'hybridité (identitaire, socioculturelle et géographique), Fabienne Kanor est une artiste du Tout-Monde qui procède à des exodes continuels que guident chaque projet d'écriture: « il m'est devenu naturel de voyager, de déplacer mon corps pendant, avant, après la création. Si je pouvais, je volerais pour aller plus vite, voir sans être vue, observer sans nécessairement rencontrer ». ⁶ Par conséquent, ses productions (romanesques, filmiques, ou essais critiques) s'agencent fréquemment sur « l'en-aller » que je nomme *l'en-quête migratoire Kanoréenne*; un processus de création scandé par de nombreux déplacements géographiques ⁷ qui s'accompagnent de dispositifs journalistiques tels que des entretiens, des études de terrain, d'archives ou de livres de comptes, voire vivre au sein de communautés réfugiées. C'est ainsi qu'en 2015 Kanor quitte l'Afrique pour s'installer à la Nouvelle Orléans en vue de poursuivre l'écriture de son dernier roman « Le Vieux monde » qui s'inspire de la Louisiane.

Kanor vit depuis 2018 en Pennsylvanie où elle est maître de conférences en études francophones et africaines au sein de l'université de Penn State. En avril de la même année, l'artiste se rend en Martinique afin de formuler le canevas de futurs projets avec sa sœur Véronique Kanor, la complice avec qui elle coréalise de nombreux travaux cinématographiques. C'est lors de cette visite que l'artiste m'accorde cette interview qui élucide les objectifs, méthodes et esthétiques qui marquent ses œuvres visuelles, ainsi que son activisme et son rapport au féminisme.

I. Le 7^{ème} art en France et aux Antilles: Déficiences, déviances et créations

Gladys M. Francis (GMF): Votre travail interroge le passé colonial et ses résonances contemporaines. Comment proposez-vous de les revisiter et de les réinvestir?

Fabienne Kanor (FK): Si la France a fini par demander pardon pour certaines des barbaries et des boucheries qu'elle a organisées et commises par le passé en toute impunité (nous pensons tout particulièrement à la loi Taubira de 2010 qui reconnaît l'esclavage comme crime contre l'humanité), elle échoue à se regarder dans le miroir et à admettre les conséquences de ses actes. En France, un Noir qui évoque les traumatismes liés à l'esclavage et à la colonisation est perçu comme « susceptible » et « en colère ». On ne

6 Gladys M. Francis, « Fabienne Kanor 'l'Ante-llaise par excellence': sexualité, corporalité, diaspora et créolité », *French Forum*, 41.3 (2016), 273-88.

7 Fabienne Kanor a vécu plusieurs années au Cameroun, aux Etats-Unis, au Sénégal et aux Antilles.

veut pas gratter les plaies trop longuement. On ne veut pas comprendre que l'esclavage a eu des effets économiques, démographiques, sociologiques, et psychiatriques désastreux sur le continent noir et dans la diaspora. On refuse à ceux qui sont pourtant les premiers concernés et les victimes directes, le droit d'évoquer le passé et de réclamer leur dû: pour ne citer que le cas martiniquais, je pense à toutes les terres qui appartiennent encore et « à jamais » aux descendants des colons, les BK (Blancs créoles).⁸ Le défaut de compassion et de solidarité est colossal. Dans le domaine audiovisuel, [avec ma sœur Véronique,] nous avons eu souvent à nous confronter à de sévères réticences lorsque nous propositions des projets dénonçant la néo-colonisation et les conséquences de l'expérience coloniale. On nous engageait à adoucir notre propos, on nous invitait à réécrire. Pour notre première fiction *la Noiraude*⁹ [un film] que nous avons dû produire avec nos propres fonds, on nous a même demandé de changer de personnage principal. Les producteurs qui avaient pourtant apprécié le scénario et se disaient prêts à le soutenir souhaitaient que le personnage de Marlène, Antillaise de France, soit remplacé par une jeune héroïne blanche. Ces producteurs arguaient du fait que le grand public pourrait s'identifier ainsi davantage. Inutile de vous indiquer que nous n'avons jamais signé de contrat avec cette production. Nous sommes ressorties du rendez-vous choquées, et avons donc décidé de nous autoproduire, en ne comptant que sur l'aide de nos amis et parents.

GMF: Quels types de films voudriez-vous voir davantage au sein de l'industrie cinématographique?

FK: Des films qui racontent nos histoires et obéissent à une esthétique non-française, voire non-parisienne. En France, les films français à l'affiche semblent tous avoir été faits dans la même pâte, avec la même recette, pour le même type de public. Les comédies que nous voyons sur nos écrans sont par exemple très « franchouillardes », elles sont supposées faire rire un public qui partagerait les mêmes codes et les mêmes valeurs. Quand nous savons que la France d'aujourd'hui est une France plurielle, faite de différents humours, différents tissus culturels. Nos réalités, les réalités caribéennes et les réalités des mondes noirs, sont encore très peu représentées. Pendant longtemps, nous étions rangés dans les films dits de banlieue, aujourd'hui, on nous demande le pire qui soit: on nous demande de nous fondre, d'être en somme invisibles. Tout ce qui concerne le goulot colonial n'est pas une priorité pour

8 Aussi nommés *Békés* en langue créole.

9 *La Noiraude*, dir. par Fabienne Kanor et Olivier Nahmias (La Noiraude & Compagnie, 2005).

les producteurs français qui trop souvent ne savent pas comment défendre des projets dont ils ne comprennent ni le message ni l'esthétique.

GMF: Comment définiriez-vous l'état du 7^{ème} art en Martinique? Existerait-il, selon vous, une esthétique filmique singulièrement martiniquaise?

FK: Si l'esthétique est une utopie, une forme vers laquelle on tend, des contours invisibles qu'on cherche à tracer, à atteindre de film en film, si l'esthétique est un projet, alors, oui, il nous semble que filmer en Martinique, filmer la Martinique imposent aux cinéastes qui le font une esthétique particulière. Comment restituer la parole d'une communauté qui jusqu'à aujourd'hui porte les stigmates de la société esclavagiste? Comment filmer « le pays rêvé vs le pays réel », pour reprendre une expression utilisée par Édouard Glissant dans *Le Discours antillais*,¹⁰ qui reste sans aucun doute le plus sociologique et le plus militant de tous ses essais? Comment montrer l'invisible, l'interdit, le secret, le caché, la honte, le déni de soi? Comment se débarrasser de toutes les imageries coloniales en proposant un nouveau type d'images, mais aussi une nouvelle manière de raconter l'Histoire? Comment retrouver la parole créole dans une île où parler le français de France a été la règle pendant des siècles? Comment filmer les corps quand ces corps ont été battus, mis en chaîne, ratatinés, traités comme des marchandises, libérés sur papier, diminués, contraints, assistés, faits français, faits européens, coupés du continent africain, isolés, quadrillés, surveillés. Nous pouvons conjuguer tous ces verbes au présent, bien entendu.

Notre esthétique consiste avant tout à remplir les trous, transformer le silence en parole libre, rendre à la terre martiniquaise ce qui fait sa force et sa particularité. Elle consiste à reprendre possession de l'espace et de l'histoire. Elle invite le spectateur à se réconcilier avec ses racines et ses formes culturelles originelles. Dans notre premier film *La Noiraude*, nous avons ainsi utilisé le personnage du conteur antillais. Nous le relookons en dandy et le faisons apparaître à divers moments du film. Ce conteur a une manière « locale » de s'exprimer, il utilise les tournures usuelles du conteur en ouvrant sa parole par *Yé krik* et en la refermant par *Yé krak* par exemple. Dans les films de Gilles Elie Di Cosaque, réalisateur martiniquais de films documentaires, on trouve aussi des intervenants qui ont une façon martiniquaise de s'adresser directement à la caméra, au « public ». Di Cosaque utilise aussi la polyphonie, en racontant une histoire de diverses façons.

10 Édouard Glissant, *Le Discours antillais* (Paris: Seuil, 1981).

GMF: Quels sont les espaces géographiques où se centrent vos travaux filmiques? Quel est le sens de cette démarche?

FK: Depuis le commencement de notre carrière, nous rêvons d'ubiquité. Nous souhaitons pouvoir créer et diffuser nos textes et nos images dans tout le monde noir. Être présentes aussi bien en Martinique, qu'à Paris, Dakar, les Etats-Unis, Haïti ... Le problème de langue se pose inévitablement, mais c'est le rêve que nous réalisons dans la mesure du possible. Parce que nous venons d'un peuple qui a été déplacé, qui a dû sans cesse se refaire, se reconstruire, se réappropriier ses racines et reconquérir son territoire culturel, nous avons à cœur de créer dans divers lieux où notre parole résonne avec d'autres, où les histoires que nous racontons sont les pendants d'autres, nous voulons rétablir la connexion et naviguer dans ces mondes noirs qui ont été dispersés, expurgés et écartelés.

GMF: Comment définissez-vous la *performance* en contexte antillais?

FK: En conversant récemment avec l'historien guadeloupéen Jean-Pierre Sainton lors d'un colloque consacré à Edouard Glissant, nous en sommes arrivés à la conclusion qu'il nous appartenait aujourd'hui de créer, de sortir de la répétition du cri pour proposer des formes nouvelles, pour s'inscrire dans des actualités conduites à bouger sans cesse. A nous qui avons hérité du cri nègre, qui émergeons dans ce vingt-et-unième siècle bardés de cicatrices, de traces, mais aussi de désirs inouïs, il nous revient la tâche de performer, c'est à dire d'inscrire et de réitérer nos identités ouvertes, mouvantes et complexes. Je crois en cette expression car il me semble qu'elle ne vient ni d'ailleurs ni d'aujourd'hui, il me semble que dès l'arrachement des côtes africaines, dès les premiers pas sur l'habitation, il a été question pour nous de répéter qui nous étions pour ne pas oublier, mais aussi de faire comme si nous étions autres pour ne pas mourir. En ce sens, je crois que la performance est antillaise.

GMF: Qu'est-ce qui jusqu'ici a été pour vous le plus difficile à représenter sur écran?

FK: Le corps antillais est très difficile à mettre en scène. D'une part parce que c'est un corps qui transporte plusieurs autres corps blessés avec lui, sur son dos, d'autre part parce qu'il n'est pas amené à tourner suffisamment et à se produire en dehors de l'île ou du milieu antillais. Tous les acteurs avec lesquels nous avons tournés nous ont confié qu'ils ne tournaient pas comme ils le souhaitaient, qu'on ne leur confiait pas suffisamment de rôles et qu'ils passaient par de longues périodes de désert et de doute. Ne pas jouer, pour un acteur, c'est mourir. D'où cette raideur des corps qu'on peut souvent

percevoir lorsqu'on les filme et contre laquelle nous devons lutter en tant que metteuses en scènes et cinéastes. Le cinéma antillais est encore jeune, il nous manque tant d'images, tant de rôles, tant de scènes, tant d'opportunités de mettre en scène nos réalités. A cet égard, le théâtre est une meilleure plateforme, bien qu'il oblige trop souvent à une représentation stéréotypée ou bien statique des corps.

GMF: Comment expliquez-vous la prédominance du documentaire dans vos productions cinématographiques?

FK: Le documentaire, en tant qu'écriture filmique du réel, nous amène à un double travail: l'introspection et à la monstration. Pour avoir été si longtemps privés de nous-mêmes, empêchés de parler et rendus invisibles, nous avons besoin de nous réapproprier images et paroles propres. En 2007, lors de la préparation du film-documentaire *Jambé dlo*,¹¹ coréalisé avec Mme Bidou – ce documentaire donne la parole à des Antillais partis dans les années soixante en France métropolitaine via le Bureau des migrations des DOM (BUMIDOM) – j'ai réalisé combien parler et écouter nous avait manqué, et donc combien le documentaire était sans doute, plus que la fiction, le genre le plus approprié pour appréhender et embrasser l'histoire du peuple antillais. Ce que l'Histoire officielle avait effacé réapparaissait dans la bouche de ceux qui avaient vécu le BUMIDOM, il n'y avait pas de fard, pas de mise en scène, pas de langue de bois. Les intervenants du film profitaient d'être devant la caméra pour exprimer leurs frustrations, leur colère, leurs espoirs et faire tout simplement le récit de leur vie. De par la légèreté de son économie (petite équipe de tournage, petit budget), le documentaire donne enfin au réalisateur une formidable liberté d'action.

GMF: Quelle est votre approche pour vos documentaires, préférez-vous un « arc narratif », une intrigue claire, un sens fort d'environnement, de décor, de contexte, ou de lieu? Est-ce que ces derniers restent sensibles à l'importance du facteur temps?

FK: Le repérage est sans doute l'étape la plus cruciale de la réalisation d'un film documentaire. Avant chaque film, nous passons du temps à rencontrer les éventuels intervenants, choisir les lieux de tournage, imaginer les scènes qui constitueront les séquences fortes du film. C'est durant ce travail de terrain que s'écrit le film documentaire. Mais attention, ne jamais oublier que le documentaire repose sur l'accident et l'inattendu. Nous n'écrivons

11 *Jambé dlo: une histoire antillaise*, dir. par Fabienne Kanor et Emmanuelle Bidou (Diffusion France, Télésonne, Mat Films, 2007).

pas ce qui va se passer, nous ne sommes pas des prophètes. Nous esquissons quelques grandes lignes et nous tenons chacune prêtes pour la déconstruction qu'implique tout tournage, toute entrée dans le réel (filmé). Le facteur temps est donc essentiel. Pour tourner *Un caillou et des hommes*,¹² film-documentaire dont les héros sont des consommateurs (anciens ou non) de crack, des Guadeloupéens, nous avons dû revenir plusieurs fois en Guadeloupe. Il nous a d'abord fallu rencontrer des structures sociales et médicales pour trouver des personnes qui accepteraient de témoigner, puis nous sommes revenues pour passer du temps avec ces témoins, comprendre ce qui les avait conduits à abuser du crack mais aussi avoir une idée claire de ce qu'ils faisaient au quotidien, pour gagner leur vie, reconstruire leur vie, ou décrocher de la drogue. Ces personnages sont devenus si familiers que nous nous sommes assis dans leur maison et avons commencé à filmer. Sans ce travail d'approche, travail sensible, il ne peut y avoir de film.

GMF: Pensez-vous que le documentaire doit tenter de fournir une solution aux problèmes qu'il soulève?

FK: Le documentaire ne sert pas à résoudre les problèmes, mais à exposer telle ou telle situation, à mettre au grand jour telle ou telle zone d'ombre, à restituer le plus simplement et le plus honnêtement possible des bouts d'existences de gens très souvent inconnus. Un cinéaste n'est pas un médecin, même s'il peut lui arriver de soigner. C'est un écouteur, c'est un relayeur, c'est un médiateur. Notre film, *Notre Cahier d'un retour au pays natal*¹³ – hommage à la poésie d'Aimé Césaire – a par exemple permis à des Martiniquais qui n'avaient jamais osé ouvrir et parcourir *Cahier d'un retour au pays natal* de s'approprier de ce texte mythique, que tout le monde cite, sans l'avoir d'ailleurs toujours lu. En le projetant dans des espaces publics (écoles, salles de cinéma, salles municipales, etc.), nous avons échangé avec le peuple martiniquais, nous avons eu à recueillir des témoignages très touchants et avons donné la possibilité à beaucoup d'habitants d'exprimer l'inexprimable. En vérité, nous avons parfois l'impression de faire le travail que font les prêtres ou les psychanalystes: écouter, laisser parler.

GMF: Comment allez-vous à la rencontre des corps dans vos projets? Quelles ont été les difficultés auxquelles vous avez dû faire face?

FK: Le film-documentaire où j'ai eu le plus à questionner le corps, son dedans

¹² *Un caillou et des hommes*, dir. par Fabienne Kanor (Cinquillo, 2015).

¹³ *Notre Cahier d'un retour au pays natal*, dir. par Fabienne Kanor (La Noiraude & Compagnie, 2014); *Retour au Cahier, le cri d'Aimé Césaire*, dir. par Fabienne Kanor (Ego Productions, 2014).

et son inscription dans l'espace, c'est sans conteste *Maris de nuit*.¹⁴ Dans ce film dont la préparation (des premiers repérages au mixage) a duré près de six ans et qui m'a valu plusieurs déplacements géographiques (nous avons tourné en Martinique et au Burkina-Faso), je m'intéresse à la relation entre esprits incubes et sexualité féminine. J'ai dû ainsi faire face à différents problèmes: Comment filmer le désir? Comment traduire en images la conquête du corps par les *dorlis* ou maris de nuit? Comment mettre en scène des corps visités, violés, abîmés? Comment filmer le plaisir coupable? Pour trouver mes personnages, j'ai organisé un casting en pleine campagne burkinabé et demandé aux habitantes d'un minuscule village de me raconter leur histoire avec l'esprit. Avant de me concentrer sur leur parole, j'ai observé les corps. J'étais à la recherche d'un corps « ouvert », un corps qui se laisserait faire par l'œil de la caméra, qui oublierait la présence d'une équipe de cinéma et vivrait comme si nous, cinéaste, ingénieur du son, cameraman et producteur, n'étions pas là. Pauline (c'est le nom de mon héroïne) a donc été filmée en train de dormir, de travailler, de manger, et de se laver. J'ai filmé l'eau sur sa peau, laalebasse d'eau, le puits, le pagne qui sèche au vent.

II. Conjectures activistes et féministes

GMF: Que signifie la démocratie pour vous?

FK: Avec tous les exemples d'injustice sociale, de discrimination de genre et de race, que nous voyons autour de nous, et dont nous faisons l'expérience au quotidien, le mot démocratie semble être obsolète. C'est peut-être pour cela que nous continuons à en rêver et à en avoir une définition théorique claire. Une démocratie devrait servir les intérêts du peuple, organiser le bonheur des collectivités, développer les notions de « vivre ensemble » et favoriser la distribution équitable des richesses. Nous devrions, nous citoyens, nous sentir protégés et entendus. Nous ne devrions pas connaître la frustration, la faim, la ghettoïsation, la peur, l'enfermement et la stigmatisation. Ce monde que nous partageons a vu pourtant passer tant de révolutionnaires qui visaient et prétendaient vouloir asseoir la démocratie. Mais après chaque tournant, après chaque coup d'état, nous avons vu chaque fois revenir au galop les antidémocrates. Le fait de pouvoir circuler entre plusieurs mondes (l'Europe, le continent africain, l'Amérique et les Antilles) nous permet de mesurer cet échec et nous engage à la lutte. Chaque œuvre que nous présentons au public est un moyen de dénoncer toutes les

14 *Maris de nuit*, dir. par Fabienne Kanor (La huit, 2010).

micro et macro-injustices que l'homme – d'autant plus lorsqu'il est femme et noir – subit. Le documentaire sur l'avocat Marcel Manville que ma sœur Véronique a réalisé en 2012¹⁵ s'inscrit tout à fait dans cette démarche de « faire savoir ». Manville était un avocat martiniquais qui a passé sa vie à défendre la cause des bâtisseurs de liberté et des rêveurs d'indépendance (Algériens et Antillais notamment).

GMF: Pour vous, aujourd'hui c'est quoi un film provocant?

FK: Un film provocant, c'est un film qui bouleverse des habitudes de pensées, qui élargit et rallonge le regard. C'est un film d'où l'on ne ressort pas indemne en tant que spectateur, dont on se souvient longtemps, qu'on n'aurait d'ailleurs jamais imaginé voir à l'écran. C'est un film qui ne correspond pas, en termes marketing, à ce qu'on appelle l'horizon d'attente du public, et qui ose s'en prendre aux normes et aux idées reçues. Rares sont les films aujourd'hui qui répondent à cette définition et font preuve d'audace. Cette idée qu'il faut divertir les spectateurs et les amener à penser la même chose au même moment est trop prégnante dans nos sociétés contemporaines. Dès l'écriture du scénario, les règles sont imposées. Beaucoup de producteurs refusent de supporter des films de création qui demanderaient du temps (temps de repérage, filmage et montage) et autoriseraient l'errance et l'expérimentation. Je ne suis pas certaine qu'un film aussi provocant et nécessaire que *Sweet Baadasssss Song*¹⁶ pourrait trouver un producteur, un diffuseur et un public, aujourd'hui. Ce prêt-à-penser se retrouve également en littérature où les éditeurs sont moins en quête d'auteurs particuliers que de « coups » littéraires. Le danger est que ce qui est jugé provocant, aujourd'hui, ne l'est en fait pas du tout. Nous vivons le règne de la pensée unique qui exclut toute possibilité de marge et empêche aux voix particulières et aux voix divergentes de s'élever et d'être entendues.

GMF: Dans votre travail artistique, où voyez-vous un potentiel pour bouculer des structures de pouvoir pétrifiées?

FK: L'art que ma sœur Véronique et moi pratiquons est un art total. Quand nous ne sommes pas derrière notre clavier à écrire des histoires, nous sommes derrière une caméra, ou debout sur scène. Ces cinq dernières années, Véronique a développé l'art de la performance. Après avoir publié *Combien de solitudes*,¹⁷ un essai poétique qui traite de la grève 2009 qui a

15 *Marcel Manville, d'hommes à hommes*, dir. par Véronique Kanor (Les Productions de la Lanterne, 2012).

16 *Sweet Sweetback's Baadasssss Song*, dir. par Melvin Van Peebles (Yeah Inc., 1971).

17 Véronique Kanor, *Combien de solitudes ...* (Paris: Présence Africaine, 2013).

secoué la Martinique et la Guadeloupe, de la pollution du sol martiniquais et bien d'autres thématiques ultra contemporaines, Véronique a décidé de monter sur scène avec ce texte et d'exprimer donc en direct sa vision du monde postcolonial et de la société antillaise. Ce spectacle qui combine texte et image est une arme pour bouleverser l'ordre établi. Le fait qu'il soit en prise directe avec l'actualité et puisse à tout moment, à chaque représentation, être transformé, renouvelé, aide à la prise de conscience collective et au grand « déchoukaj »¹⁸ de la pensée unique.

GMF: Avez-vous peur que votre art soit mal compris? S'il existe une mécompréhension du public, serait-ce le symptôme d'une autre forme de crise? Qu'est-ce qui devrait changer à cet effet?

FK: J'ai réalisé *Des pieds mon pied* en 2009.¹⁹ C'est un documentaire de création d'une durée de 26 minutes qui, dans sa forme comme dans son fond, est ce qu'on pourrait appeler un film « non grand-public ». Pour traiter de l'identité antillaise et du lien entre les Antilles françaises et leur ancienne « mère patrie », j'ai en effet pris le parti de filmer mes pieds ainsi que ceux des intervenants que je croise sur ma route. Il n'y a pas de musique additionnelle ni de commentaire journalistique dans ce documentaire, il n'y a donc pas tout ce qui est supposé rendre un film agréable, digeste, léger. J'ai compris que ce film dérangeait, et que le public ne comprenait pas ma démarche le jour où je l'ai projeté en Martinique. Cela ne faisait même pas cinq minutes que le film avait commencé que les spectateurs se levaient pour quitter la salle. A la fin, nous n'étions plus qu'une trentaine de personnes (sur 150) devant l'écran. Les autres étaient partis parce qu'ils ne voyaient pas où je voulais en venir. Or filmer les pieds, ne filmer que les pieds était une manière pour moi de rendre hommage à tous les déplacements – la plupart forcés – que nous avons dû faire, nous africains descendants. Je voulais signifier cette longue marche à travers temps et espace. Je souhaitais aussi évoquer la dislocation du corps antillais: le fait que nous échouions parfois à habiter, réhabiter nos corps, et qu'il y avait un hiatus entre les rêves (la tête) et la réalité (le corps matériel). Ce jour-là, en Martinique, j'ai surtout compris qu'il fallait accompagner davantage le public, être « derrière ses propres images », proposer des débats après chaque projection, offrir au public antillais la possibilité de se confronter à des images plus inattendues. Les cinéastes doivent aller à la rencontre de leur public. Ils doivent se déplacer et établir un dialogue constant avec les spectateurs. Multiplier les occasions de voir et de montrer des films

18 Terme créole. Rend compte du déracinement; fait de chasser quelqu'un du pouvoir.

19 *Des pieds mon pied*, dir. par Fabienne Kanor (Cifap, 2009).

aux Antilles. Une initiative comme celle de *Ciné Woulé* (cinéma itinérant) est évidemment à encourager. L'association propose des projections publiques dans des lieux publics ouverts, et intervient aussi chez les scolaires.²⁰

GMF: Observez-vous le développement d'un réseau social aux Antilles qui portent sur une politique féministe?

FK: Traditionnellement, la femme dans la société antillaise occupe une place non négligeable. On lui a attribué l'étiquette de « poteau mitan ». En théorie, on la considère comme une femme solide (on dit « djok » en créole), une maîtresse-femme habituée à tenir son foyer, à subvenir seule aux besoins de ses enfants, à s'occuper de leur éducation, de leur santé, etc. Dans les faits, l'accès des femmes au pouvoir social, économique et politique est cependant relativement ardu. Il est intéressant, par exemple, de noter que la première femme sénatrice de la Martinique n'a été élue qu'en 2017. Je parle de Catherine Conconne. La même année, la martiniquaise Josette Manin a été élue députée, ce qui est une première dans l'histoire politique de l'île. Ce que j'observe, c'est qu'il existe donc un fossé entre ce que les femmes font sur le terrain (je pense notamment à la présence massive des femmes dans le secteur social et culturel comme dans les médiathèques, par exemple) et la place officielle qui leur est réservée. En Martinique comme en Guadeloupe, il semble enfin que la parole des afroféministes n'en soit qu'à ses balbutiements et n'émerge pas encore dans l'espace public. *bell hooks* n'est pas encore tombée dans le domaine public. La construction de la masculinité dans ces territoires a été si bien faite (elle date de l'esclavage) qu'elle a empêché l'irruption de cette parole des femmes.

GMF: Quel est le rôle des politiques féministes dans le champ médiatique antillais?

FK: Il y a quelques années, ma sœur Véronique et moi avons déménagé en Martinique et travaillé pour la chaîne martiniquaise *Martinique La Première*. Nous réalisions alors une émission culturelle quotidienne diffusée en *prime time*, et intitulée « Dans le pitt ». Pitt, en créole, est l'endroit où se déroulent les combats de coq. On y pratique également la danse traditionnelle *le bèlè*. Pour avoir beaucoup voyagé et fourbi nos armes de

²⁰ *Ciné Woulé Company* est le département cinématographique de l'association à but non lucratif C.A.D.I.C.E. (Centre d'Actions et de Développement d'Initiatives Culturelles et Educatives) créée en 1984. Ayant pour objectif de mettre à la portée de tous, l'information, la culture et l'éducation, *Ciné Woulé Company* est depuis 2016 le seul circuit itinérant de Martinique (également habilité et pourvu en matériel numérique adapté au territoire rural). Voir <<http://www.cinewoule.fr>>.

journalistes-réalisatrices dans plusieurs médias parisiens, nous arrivions en Martinique avec une mentalité d'« internationales », et avec une autre façon de penser, de représenter et de montrer le féminin. Nous étions féministes sans même le savoir et étions naturellement allergiques à toute forme de machisme. Et notre look reflétait notre mentalité! Avec nos baskets, nos cheveux naturels, nos sarouels et notre visage à peine maquillé, nous ne ressemblions pas à d'authentiques présentatrices télé. Nous ne nous préoccupions pas de savoir ce que les hommes penseraient en nous voyant sur leur écran. Nous nous éloignions de toute évidence du modèle imposé en Martinique et dans bien des pays sexistes en présentant une image de femmes ultra-naturelles et libres de parler, libérées du regard jugeant et normatif des hommes. L'émission tournée en extérieur privilégiait la rencontre avec des artistes, pour la plupart underground et activistes.

Cette émission qui a duré deux ans a été très bien reçue par les téléspectateurs, et par les téléspectatrices, surtout. Beaucoup d'entre elles nous ont avoué se sentir fières et libres en nous voyant chaque soir sur leur écran. Elles aimaient notre façon d'approcher les artistes, notre audace et notre refus affirmé d'être des potiches. Cette émission « Dans le pitt » nous a permis de comprendre l'impact de l'image médiatique sur les consciences. Il faudrait réussir à changer l'image des femmes dans les médias martiniquais et guadeloupéens. Casser avec le modèle de la « douidou » au look impeccable, c'est à dire « adapté aux supposés goûts des hommes » pour proposer de nouvelles façons d'être femme. Quand je me promène dans les rues en Martinique, je me rends compte que l'heure du nous-même féminin n'a pas encore sonné. Je suis révoltée par le nombre de publicités montrant des femmes « filiformes » à moitié nues, entièrement soumises au plaisir et au désir des hommes qui les reluquent.

GMF: Y a-t-il un féminisme qui vous parle? Avez-vous peaufiné une esthétique féministe?

FK: Je suis une féministe née. Elevée par une mère qui m'a toujours conseillée de faire mes affaires. Maman nous disait toujours que nous devons nous occuper de nous-même, qu'il ne fallait compter sur aucune aide extérieure, que nous devons gagner notre argent, faire notre vie, acheter notre maison et percevoir notre retraite. Dans ce scénario, il n'y avait pas de place pour l'homme-mari. J'ai suivi ses conseils à la lettre. Je suis devenue une étudiante, puis une jeune travailleuse, puis une artiste professionnelle sans m'adosser à aucun bras d'homme. Dès mes premières histoires d'amour, j'ai compris que c'était seule que je mènerais ma barque si je voulais que cette barque me conduise là où je voulais. Les hommes (amis et partenaires) que

je rencontrais sur ma route étaient des vampires, attirés par mon énergie et ma force, mais peu capables de me soutenir. Combien de fois j'ai vu des femmes artistes se plier en quatre pour aider leur ami artiste! Certaines renonçaient même à leur carrière pour se transformer en « femmes de ». Dans mon avant dernier roman *Je ne suis pas un homme qui pleure*,²¹ je questionne ces couples mal assortis et ces hommes-vampires. Mon héroïne, une écrivaine sans succès et une amoureuse déçue, traverse une période de crise intense le jour où son ami la quitte. Elle s'interroge sur le féminisme et sur ses divers héritages. Que s'est-il passé après 1968 (l'héroïne est née dans ces années-là)? A quoi ont donc servi les discours de Simone de Beauvoir et les actions politiques de Simone Veil? Pourquoi, dans nos sociétés dites modernes, les femmes continuent-elles à être les « bonniches » (je me cite) des hommes? Je me suis sincèrement posé toutes ces questions en écrivant ce roman qui parle d'amour et d'écriture. J'en ai conclu que si j'étais moi-même une féministe convaincue – une femme qui lutte à sa manière pour donner la parole aux femmes, pour faire respecter les droits des femmes et abolir tout relent de sexisme, – je n'en restais pas moins une femme qui veut encore croire au plaisir d'avoir un bras d'homme ami autour de sa taille. Suis-je une féministe « open »?

GMF: Peut-on parler d'une communauté de femmes cinéastes antillaises; voire d'une communauté de femmes cinéastes-féministes aux Antilles?

FK: A ce jour et à ma connaissance, il n'existe pas d'union des femmes antillaises cinéastes. N'oublions pas non plus que le cinéma antillais (martiniquais et guadeloupéen) est relativement jeune; on le fait généralement démarrer à *Rue Cases-Nègres* d'Euzhan Palcy.²² Le fait que Palcy soit le « premier cinéaste » à être internationalement connu, le fait qu'elle ait tourné avec des monstres sacrés (Marlon Brando) et n'ait jamais cessé de tourner n'a pas donné naissance à une telle union. Nous, cinéastes, martiniquaises et guadeloupéennes, travaillons de manière isolée. Nous nous débrouillons pour financer nos projets, nous tournons nos films dans notre coin et sommes sans doute plus engagées dans une lutte contre le colonialisme que dans une lutte contre le sexisme qui pourtant continue de sévir. Si je dois faire les comptes, je remarque qu'il y a d'ailleurs bien plus d'hommes que de femmes à oser endosser la casquette de réalisateur. Je note aussi que la question du genre et des discriminations liées au genre est très peu évoquée, voire jamais. Une anecdote devrait vous permettre de saisir le décor sexiste

21 Fabienne Kanor, *Je ne suis pas un homme qui pleure* (Paris: Jean-Claude Lattès, 2016).

22 *Rue Cases nègres*, dir. par Euzhan Palcy (NEF, Orca, SU.MA.FA, 1983).

où nous, femmes de cinéma, évoluons. En réalisant le documentaire *Maris de nuit* en 2010, j'ai eu à tourner avec une équipe essentiellement masculine. Mon premier souhait était de tourner avec une équipe de femmes. Sachant que le sujet portait sur la sexualité des femmes en Martinique et en Guadeloupe, je désirais vraiment être entourée de femmes. Challenge que la production n'a pas réussi à relever puisqu'au bout du compte, j'étais la seule dans l'équipe à être femme. En commençant à tourner, j'ai tout de suite compris que les hommes qui travaillaient avec moi étaient contre moi. L'un d'entre eux refusait systématiquement de faire des heures supplémentaires quand le tournage, pourtant, l'imposait. Ce qui le mettait hors de lui, c'était d'avoir à supporter les consignes venues d'une femme, c'était de devoir faire ce pour quoi il était payé: assister à la mise en scène et s'occuper de tous les besoins du personnel sur le plateau. Cet homme, par ailleurs, était convaincu que les femmes qui témoignaient de leur expérience intime étaient des « putes », ou des « femmes à problèmes ». Il était jugeant et ne manquait pas de faire des commentaires à voix haute. Il n'avait pas non plus ses yeux dans ses poches et les regardait comme on regarde des morceaux de viande fraîche. J'ai dû le remettre à sa place à maintes reprises et lui ai demandé de quitter le plateau lors de certaines scènes délicates à tourner. A la fin du tournage de *Maris de nuit*, j'étais épuisée. J'avais l'impression de m'être battue sans cesse pour faire entendre nos voix de femme. Je me sentais lésée et humiliée d'avoir été l'objet d'un tel harcèlement. Le pire c'est que cet homme est allé raconter au diffuseur qui avait acheté le film des insanités sur mon compte. Il a prétendu que j'avais voulu draguer l'une de mes intervenantes en lui imposant une scène de striptease. Ce qui était bien entendu totalement faux. J'ai donc eu à m'expliquer auprès du diffuseur qui croyait cet homme sur parole sans même avoir encore vu le film.

GMF: Dans quelles mesures procédez-vous à un activisme féministe dans vos documentaires?

FK: Je tente autant que faire se peut d'œuvrer à deux niveaux. Dans mes documentaires, il me tient à cœur de donner aussi bien la parole aux femmes qu'aux hommes. Quand j'ai le choix, je me tourne vers les femmes de préférence. Dans le film sur le crack *Un caillou et des hommes*, ma sœur Véronique et moi avons mis du temps à trouver une femme qui accepte de témoigner de son expérience d'usagère de crack. Celle qui a consenti à le faire s'est d'ailleurs rétractée plusieurs fois mais nous avons tenu bon car il était important pour nous de lui donner la parole dans un milieu essentiellement masculin. Il est en effet rare de montrer une femme sous l'emprise du crack. Dans le film qui porte sur les migrations antillaises vers la France

métropolitaine intitulé *Jambé dlo*, réalisé en 2008, tourné en Guadeloupe, Martinique et France métropolitaine, je me suis confrontée au même problème: il était difficile de trouver des femmes volontaires pour parler. Après deux mois d'investigation, nous en avons trouvé une, Josyane, mais elle devait demander l'autorisation à ses enfants avant chaque tournage. Bien qu'adulte, et retraitée, elle ne se sentait pas autorisée à témoigner. Mettre des femmes à l'écran, mettre au jour leurs souffrances, leurs rêves, leur joie, leurs espérances est donc pour moi essentiel.

Travailler avec des femmes, c'est aussi ce que j'essaie de faire. En ce sens, la collaboration avec ma sœur est particulièrement jouissive et productive. Nous pensons le féminin de la même manière et avons à cœur de faire sourdre la parole oubliée ou masquée des femmes. Véronique s'est mise à l'image pour ne pas avoir à traiter avec un cameraman et saisir toutes les images que sa sensibilité de réalisatrice lui donnait envie de prendre. Elle travaille régulièrement avec des monteuses femmes pour éviter les négociations chronophages et usantes dans les salles de montage. Pour notre fiction *C'est qui l'homme?*²³ tournée en 2008, nous avons travaillé avec une productrice. Une collaboration qui s'est avérée très agréable et efficace. Anne Sarkissian, la productrice en question, était véritablement à notre écoute et sensible à nos humeurs. Pour nous aider à écrire le script, elle nous a invitées dans sa maison secondaire, en bord de mer, et nous préparait les plats que nous aimions. C'est cette dimension humaine que j'apprécie lorsque je travaille avec des femmes.

23 *C'est qui l'homme?*, dir. par Fabienne Kanor (Iloz Production, 2008).