

**Mémoire de Recherche-Création**

**Master 2**

SANTORO MEIRA Ana

*Décolonialité dans les Arts de la Scène,  
savoir-corps et révolution des imaginaires*

Mémoire soutenu en deuxième session

Le 22 juin 2023

Jury:

Clémence Baubant, Floriane Rasclé et Elise Van Haesebroeck

Sous la direction de Elise Van Haesebroeck

Mention Arts de la Scène et du Spectacle Vivant

Parcours Écriture Dramatique et Création Scénique

2022-2023

J'atteste ne pas avoir utilisé les phrases ou les travaux d'un autre en les laissant passer pour les miennes et avoir cité l'ensemble de mes sources.

## Remerciements

Je remercie ma directrice de mémoire Elise Van Haesebroeck de toute son écoute attentive, de ses cours inspirants et de ses indications précieuses pour ma recherche pendant ses deux années de travail. Je remercie Clémence Baubant et Floriane Rasclé d'avoir accepté de lire mon mémoire et de faire partie de mon jury.

Je remercie Paloma Arcos, François Bouille, Thémise Fabien, Chloé Saraiva, Jeanne Sirot et Janyl Valot de leur don et confiance sur le plateau;

Je remercie mes professeur.e.s et professionnel.e.s qui m'ont accompagné, notamment Muriel Plana, Clémence Baubant, Sarah Freynet, Julien Lecuziat et Taicyr Fadel de leurs apprentissages généreux et de leurs regards précieux sur ma création;

Merci à mes ami.e.s de la cie Pariétaire de Théâtre Forum : Katerina, Florine, Olga, Rose, Arkange, Dani, Mom et Helen de ne jamais laisser s'éteindre mon désir de Révolution. Je remercie encore Florine et Olga de la relecture de mes pages de mémoire;

Merci à mes amies et voisines Elodie, Eva, Sophie et Mélanie d'apporter de la joie à mon quotidien et de m'inspirer dans la lutte pour les droits de femmes;

Merci à mon fils Nilo de sa tendresse, de son partage de sensibilité et de ses questionnements sur le sens profond de ce que je fais;

Merci à Mamã Flávia, Papai Ralph, Pedro, vovó Vanessa, vovô Arlindo, vovó Maria, tia-madrinha Lu et Rê : ma famille de sang et de cœur de m'avoir transmis de l'amour et du courage.

## Sommaire

Introduction.....	5
Chapitre I : Modèles dramaturgiques et écritures pour soigner les blessures coloniales.....	16
Chapitre II : Procédés scéniques pour ouvrir les imaginaires.....	57
Chapitre III : Établir un dialogue entre différentes temporalités pour retrouver l'énergie de nos savoir-corps.....	97
Conclusion.....	117
Bibliographie.....	121

## Introduction

*Je suis une éternelle naufragée,  
mais les profondeurs des océans ne m'effraient  
ni ne m'immobilisent.<sup>1</sup>*

Nous commençons ce Mémoire de Recherche-Création en Master II avec une pensée à toutes celles et ceux qui ne seront pas cités ici, qui ont été effacé.e.s de l'Histoire et qui ont fait partie de la lutte que nous continuons aujourd'hui : le rêve d'un monde juste et respectueux envers tous ses êtres vivants. Cette lutte contre le colonialisme, le patriarcat et le capitalisme - ces modèles qui détruisent nos relations et notre planète - existe sous plusieurs dénominations dans des centaines de langues différentes. Il est urgent d'écouter ces voix qui ne se font pas entendre d'habitude : des gardien.e.s de la forêt aux femmes de ménage, iels qui contribuent directement à la conquête de nos droits, notre bien-être pour vivre et créer.

Si je suis aujourd'hui ici, artiste et chercheuse à l'université en France c'est parce que derrière moi il existe un travail de milliards de femmes de couleurs qui se sont battues pour que nous puissions occuper ces endroits. Si j'ai des espaces propres pour créer et chercher dans des bibliothèques et des salles de spectacles c'est parce qu'il y a, majoritairement, des femmes et des personnes racisées qui nettoient et prennent soin des lieux que j'occupe. Je souhaite qu'à travers ce mémoire de recherche-crédation, une partie de ces voix puissent se faire entendre, de manière à remettre en question les savoirs dominants au sein de l'université et des milieux artistiques institutionnels.

Nous allons privilégier, ainsi, la lecture de théoriciennes et artistes femmes et des personnes racisées pour construire notre mémoire. Ce choix fait partie d'une démarche d'émancipation de la vision dominante et de revalorisation de voix, de cultures et de savoirs divers. Ceci n'empêchera pas la lecture d'auteur.ice.s blanc.he.s et européenennes que nous considérons comme des inspirations, des théoricien.nes ausquel.le.s nous confrontons notre pensée. Nous faisons l'hypothèse selon laquelle lorsqu'une recherche-crédation se nourrit

---

<sup>1</sup> EVARISTO, Conceição, *Poèmes de la mémoire et autres mouvements*. Édition bilingue. Trad. du portugais (Brésil) par Rose Mary Osorio et Pierre Grouix. Des femmes/Antoinette Fouque, Condé-en-Normandie, 2007. p.17

d'une pensée révolutionnaire telle la décolonialité, tout en l'interrogeant, elle déclenche une remise en question de nous-même et du monde par un biais politique et poétique.

Nous défendons également le fait que la profondeur de notre pensée ne devrait pas rendre le sujet inaccessible à la lecture. Au contraire, lutter c'est aussi imaginer comment atteindre divers niveaux dans la société. Nous pensons, donc, qu'un travail de la part des chercheur.se.s et des artistes afin de rendre accessibles leurs œuvres est nécessaire. Tout en gardant une liberté créatrice aux auteur.e.s, ceci peut être fait à la manière des manuels d'éducation populaire qui simplifient des concepts pour atteindre un public moins averti, comme l'ouvrage *Petit manuel anti-raciste*, de Djamila Ribeiro, ou d'autres formes à inventer. Nous comprenons le défi que cela représente et nous croyons que poursuivre l'utopie est la seule manière de continuer à lutter consciemment.

Je me demande également quelles sont les possibilités pour la recherche-crédation d'ouvrir ses portes à des savoirs et corps divers. En tant qu'étrangère je me confronte souvent à la difficulté d'expression dans une langue étrangère. Même avec des années d'études, j'aperçois un manque qui est lié par à la sensibilité de la langue maternelle. Ceci dit, je peux imaginer toutes les impasses d'expression pour ceux.les qui n'ont pas habitude du langage académique. Je m'interroge, donc, comment libérer mon imaginaire dans un cadre universitaire qui peut être à la fois un lieu de reproduction de la norme mais aussi un lieu de découverte et de liberté ?

Connaissant les contradictions de ce cadre, la recherche-crédation nous permet d'expérimenter un processus créatif qui dialogue avec une enquête qui rend possible la rencontre d'autres imaginaires et d'autres savoirs-corps. Nous arrivons ainsi à la genèse de notre problématique. Est-ce que la décolonisation des imaginaires à travers l'art pourrait avoir des effets sur l'organisation des savoirs-corps et sur le monde ? Comment la pensée décoloniale dans la recherche-crédation peut-elle révolutionner nos imaginaires et notre manière d'inventer des contre-modèles ? Pour clarifier ces questions, nous allons convoquer les concepts de savoir-corps, de décolonialité et d'imaginaire.

### **Les origines du savoir-corps**

Dans mon mémoire de Recherche-crédation de Master I intitulé *Théâtre révolutionnaire et quête du savoir-corps* j'avais commencé à conceptualiser le savoir-corps

dans les arts de la scène. Ce concept est lié à l'être en situation de représentation ou de création : l'idée du corps comme source de sagesse et du savoir comme partie intégrante de notre chair. L'observation de pratiques où les corps sont mis en situation de performance, comme le théâtre, la danse et le cirque révèlent la particularité du savoir-corps de chaque personne. La manière dont une personne communique, joue et se déplace en situation créative révèle également son savoir-corps. Notre savoir-corps est influencé par notre culture, nos expériences vécues, nos mémoires et il peut évoluer à tout moment.

Pour comprendre le savoir-corps nous avons fait appel au concept émanant des sciences humaines de la *place de parole*. Ce concept souvent utilisé dans le milieu féministe décolonial a été popularisé au Brésil grâce à la penseuse militante Djamila Ribeiro :

Le concept de *place de parole* discute justement du *locus social*, c'est-à-dire, de la place d'où les personnes partent pour penser et exister dans le monde, selon leurs expériences en commun. C'est cela qui permet d'évaluer dans quelle mesure un groupe déterminé – en fonction de sa place dans la société – souffre d'obstacles, ou est autorisé et favorisé. Ainsi, avoir conscience de la prévalence blanche dans les espaces de pouvoir permet aux personnes de se responsabiliser, et d'avoir des attitudes permettant de combattre et de transformer le système racial pervers qui structure la société brésilienne.<sup>2</sup>

Nous pensons, donc, que pour situer notre savoir-corps il est nécessaire de comprendre à partir de quel endroit nous parlons : quelles sont les expériences de groupes sociétales qui nous définissent ? Par exemple, je suis une femme blanche, sud-américaine, catho-syncretique qui crée et cherche en Europe. J'occupe des lieux où je suis à la fois opprimée par le patriarcat et privilégiée par la blancheur. Même si je cherche à avoir un discours anti-raciste, je fais partie d'un groupe socialement oppresseur qui est celui de la norme blanche dominante. La couleur de ma peau me donne des privilèges par rapport à d'autres femmes. Ma lutte quotidienne n'est pas la même, donc, que celle d'une femme racisée.

Ce type de réflexion nous amène à poser des questions telles que : comment faire un théâtre décolonial étant une personne non-racisée ? Quelle est la légitimité de l'artiste face à des sujets qu'il ou elle n'a pas vécus ? Comment décoloniser nos imaginaires à travers l'art tout en prenant en compte notre blancheur ou notre place de privilège ? Ces questionnements

---

<sup>2</sup> RIBEIRO, Djamila. *Petit manuel antiraciste et féministe*. Traduit par Paula Anacaona, Éditions Anacaona, Paris, 2020, p.36

me ramènent à deux endroits différents : celui de ma place d’alliée dans les luttes anti-raciste et celui de m’interroger et de créer à partir de la blancheur.

Situer notre place de parole peut nous aider à comprendre notre savoir-corps. Par exemple, comme beaucoup d’autres filles blanches de classe moyenne, j’ai fait des cours de ballet classique quand j’étais enfant. Cette réalité socioculturelle joue sur la manière dont mon corps s’est construit. La pratique de plusieurs types de danse m’a permis d’élargir mon lexique corporel et m’a donné une place privilégiée dans le milieu artistique conventionnel par rapport à d’autres qui ne faisaient pas d’activités, surtout des pratiques d’arts dits savants, pendant leur enfance. La prise de conscience que ces disciplines sont souvent pratiquées par les personnes assignées femmes blanches m’a donné un désir d’aller chercher dans les arts martiaux d’autres états de corps. C’était une manière plus ou moins consciente d’émanciper mon savoir-corps de la fragilité liée à l’image construite par le modèle de la femme blanche dans la société patriarcale.

Pour penser le savoir-corps à partir des arts, nous dialoguons avec un collectif d’artistes chercheur.ses qui a écrit l’œuvre *Décolonisons les arts !* où nous observons les bénéfices du dialogue entre recherche et pratique artistique. L’artiste Leila Cukierman nous parle de son expérience :

Nous créons à partir de nous-même, de la mémoire de nos corps, de nos langues, de nos histoires intimes et collectives. Quels que soient les esthétiques, les récits, ils témoignent toujours d’une singularité mais cette singularité est jugée “particulière” quand elle sort des normes majoritaires<sup>3</sup>.

Nous rejoignons cette pensée que toute création est à la fois intime et collective et le même phénomène se passe au niveau de nos savoir-corps. Ils sont à la fois uniques et culturellement construits. Comme une somme de tensions entre la manière dont nous avons intériorisée les normes et des forces créatives qui nous habitent. C’est important de voir comment ce qui est collectif change, donc, par rapport aux groupes auxquels nous appartenons et qu’un comportement créatif dans un lieu peut être banal par ailleurs.

---

<sup>3</sup> CUKIERMAN, Leïla. DAMBURY, Gerty. VERGÈS, Françoise. « Une démarche collective », *Décolonisons les arts !*. Paris, L’Arche, 2018, p.87



Dans l'oeuvre sur l'anthropologie théâtrale de Eugenio Barba<sup>4</sup> qui nous intéresse notamment par son caractère interculturel, les phénomènes liés à l'énergie du corps ou à la qualité de la présence sont étudiés dans une analyse comparative de plusieurs traditions scéniques. Pour E. Barba "Les diverses codifications de l'art de l'acteur et du danseur sont, avant tout, des méthodes pour rompre les automatismes de la vie quotidienne."<sup>5</sup> Notre intérêt pour la méthodologie de Barba vient de nos premières pratiques théâtrales où nous avons découvert les potentiels émancipateurs de travailler le corps sur scène à partir des techniques qu'il appelle *extra-quotidiennes* et de la *danse des oppositions*. En effet, ces techniques permettent une recherche et redécouverte de l'énergie contenu dans notre savoir-corps.

Nous pensons que décoloniser notre pratique artistique est une façon de nous émanciper des connaissances qui nous ont été imposées, à travers notre savoir-corps. Nous continuons, par la suite, avec la définition de la décolonialité et de l'imaginaire pour clarifier encore notre propos.

### **Décolonialité dans la recherche-crédation**

Avec sa méthodologie particulière, la recherche-crédation aurait-elle vocation à décoloniser les arts et les savoirs ? Pour comprendre le lien entre recherche-crédation et décolonialité nous allons expliciter la raison du choix de ce concept parmi tant d'autres liés à la colonisation. Surgit à la fin des années 90 en Amérique du Sud, le concept de colonialité met l'accent sur lien entre colonisation et contemporanéité. Pour clarifier la construction de ce concept, voyons les définitions de Pedro Pablo Gomez :

Le colonialisme dénote un rapport politique et économique, dans lequel la souveraineté d'un peuple s'exerce sur un autre peuple ou une nation, constituant le premier en empire. En revanche, la colonialité fait référence au modèle ou à la matrice de pouvoir résultant du colonialisme moderne et qui lui survit. La matrice coloniale, qui s'installe avec la découverte de l'Amérique en 1492, est l'agencement du travail, de la connaissance, de l'autorité et des relations intersubjectives à la logique du marché capitaliste mondial et à des critères de classement tels que la race, le genre, l'ethnie, l'espace, le temps, la religion, la langue, l'art, la sensibilité, le goût, parmi d'autres. Cela explique pourquoi la colonialité se perpétue. Bien que le colonialisme au sens strict soit historiquement clos, la colonialité reste présente, même s'il n'y a plus officiellement de colonies. Cette survivance donne lieu à de nouvelles modalités de colonialisme qui conditionnent nos manières de connaître, d'appréhender

---

<sup>4</sup> BARBA, Eugenio. SAVARESE, Nicola. *L'énergie qui danse. Un dictionnaire d'anthropologie théâtrale*. Edition L'Entretemps, Paris, 2008

<sup>5</sup> *Ibid*, p.23

et de sentir, gardant ou ré-ouvrant diverses formes de subordination. La décolonialité met l'accent là où le postcolonialisme ne remarque pas les dimensions profondes de la colonialité du pouvoir.<sup>6</sup>

La décolonialité est liée, donc, à la prise de conscience de la colonialité, qui représente plusieurs dimensions de la colonisation qui se perpétuent à travers le temps. Si en Amérique du Sud j'étais déjà frappée par la colonialité dans mon éducation, c'est en Europe que j'ai eu la prise de conscience de l'urgence de décoloniser mon savoir et ma manière de créer. À partir d'un désir initial d'une création qui parle des racines et d'une recherche sur le théâtre politique, je me suis vite confrontée à la dimension eurocentrique de mes savoirs et de ma manière de sentir. L'affiliation de cette recherche et des œuvres de notre corpus à la pensée politique décoloniale m'a donc permis de me remettre en question et d'interroger les savoir, les arts et les pouvoirs dominants.

Après avoir défini les œuvres de notre corpus, nous avons proposé des critères pour définir la décolonialité dans les arts de la scène. Premièrement, il y a un fond qui est politique : ces œuvres font une critique de colonisation ou de la colonialité, apportant un nouveau regard sur le sujet. Ensuite, il y a une démarche de revalorisation des cultures non-dominantes et des personnages racisés, avec un questionnement sur leur représentativité, l'exotisation ou l'essentialisation. L'autre critère est la liberté d'hybridation entre les disciplines artistiques qui font dialoguer des formes traditionnelles et contemporaines, populaires et savantes. Enfin, la déhiérarchisation entre les arts et la quête d'émancipation vis-à-vis de l'auto-censure reviennent dans les créations décoloniales.

Ce processus passe souvent par la relecture des formes auxquelles nous sommes familiarisés et par la création des modèles dramaturgiques hybrides. De cette manière, en se libérant de l'auto-censure pour créer, nous pouvons nous interroger sur les catégorisations des arts et les limites entre le populaire et le savant, l'occidental et l'oriental. Questionner le catalogage des arts fait partie de la démarche de l'ouvrage collectif *Décolonisons les arts !*, écrit par plusieurs artistes décoloniaux. Pour la metteuse en scène Eva Doumbia il y a une attention au choix de mot pour sortir de l'encloisonnement des certaines catégories.

---

<sup>6</sup> GÓMEZ, Pedro Pablo; GONZÁLEZ, Angélica Vásquez et FERREIRA, Gabriel Zacarias, « *Esthétique décoloniale* » "Entretien avec Pedro Pablo Gómez", Marges, 23 | 2016, Paris, p. 102-110.

Je préfère parler d'art dramatique plutôt que de théâtre, parce que cela me permet d'englober d'autres arts du récit, comme l'épopée, la transe, le conte, la danse expressive... Cela me permet aussi d'échapper à la hiérarchie des disciplines qui constituent le spectacle, et d'inventer à partir de pratiques émanant des cultures populaires ou minorées, ou même du quotidien comme la cuisine ou la coiffure.<sup>7</sup>

Ainsi, la décolonialité est pour nous une utopie à poursuivre dans les arts, une manière de revoir le monde qui sort du modèle du catalogue hiérarchisant. Penser à la cuisine, à la coiffure ou d'autres pratiques populaires comme des disciplines qui peuvent intégrer un spectacle, nous offre la possibilité de repenser les Arts de la Scène et en même temps de valoriser ces pratiques-là. Élargir le champ des arts est une façon de lier l'art à la vie et d'ouvrir nos imaginaires. Voyons, donc, comment le concept d'imaginaire est convoqué dans notre recherche-crédation.

## Révolution des imaginaires

Dans notre mémoire de Master I nous avons trouvé des critères pour un théâtre révolutionnaire. Nous sommes arrivés à la conclusion que la révolution était liée à la fois au cycle, à la répétition et au changement. Le théâtre serait révolutionnaire lorsqu'il créerait une analogie avec le monde, de manière à proposer chez le spectateur une reconnaissance du modèle de pouvoir, pour ensuite le critiquer et proposer un contre-modèle. Pour construire une ressemblance avec le réel et des contre-modèles sur scène nous pouvons faire appel à nos imaginaires.

Nous avons cherché la définition d'imaginaire selon le dictionnaire Larousse. "Domaine de l'imagination. Selon J. Lacan, catégorie qui fait le lien entre le symbolique (assimilé à l'inconscient) et le réel ; ce qui reflète le désir dans l'image que le sujet a de lui-même."<sup>8</sup> Puisque la première définition de l'imaginaire est celle du domaine de l'imagination, nous cherchons également la définition d'imagination dans le même dictionnaire. "Faculté de l'esprit d'évoquer, sous forme d'images mentales, des objets ou des faits connus par une perception, une expérience antérieures."<sup>9</sup>

---

<sup>7</sup> DOUMBIA, Eva. "Affaire de lions ou même de gazelles" dans : CUKIERMAN, Leïla. DAMBURY, Gerty. VERGÈS, Françoise. « Une démarche collective », *Décolonisons les arts !, op. cit.*, p.33

<sup>8</sup> Larousse. (s. d.). Imaginaire. Dans *Dictionnaire en ligne*. Consulté le 25 avril 2022 sur [Définitions : imaginaire - Dictionnaire de français Larousse](#)

<sup>9</sup> Larousse. (s. d.). Imagination. Dans *Dictionnaire en ligne*. Consulté le 25 avril 2022 sur [Définitions : imagination, imaginations - Dictionnaire de français Larousse](#)

Ainsi, nous voyons que l'imaginaire est lié à des images mentales et qu'à la fois il s'éloigne et se rapproche du réel. Ainsi, l'imaginaire se construit à partir du réel et notre façon d'extérioriser cet imaginaire à travers nos actions va influencer le réel, créant un cycle de répétitions. Une révolution des imaginaires passerait, donc, par une prise de conscience des images qui existent dans notre imagination suivi d'une quête de nouvelles images pour provoquer des changements dans cet imaginaire. Cette révolution des imaginaires est un sujet clé dans les pratiques décoloniales. Pour l'artiste Attia Kader,

Le stade ultime de la colonisation, c'est la mutation sans fin de son moteur : l'injustice culturelle et économique. Car bien que les pays colonisés aient acquis leur indépendance, ils sont devenus dépendants de leurs anciens occupants à travers deux formes de propriété: l'une industrielle et l'autre imaginaire.<sup>10</sup>

La colonisation se transforme et persiste à travers le temps à cause de ces deux types de propriétés que nous a cités Attia Kader. Pourtant, ceux qui luttent contre ce modèle, à travers l'art ou la politique, réagissent et changent aussi. La lutte pour l'indépendance artistique passerait donc par une réoccupation des imaginaires avec d'autres matières que celles qui ont été imposées par la colonisation. Pourtant, réoccuper un lieu, signifie faire dialoguer ce qui existe avec ce qui est nouveau.

Dans notre création nous sommes parties de l'idée de construire une parabole, qui est une forme de fiction, qui est aussi une extériorisation de l'imaginaire. Le conte, la parabole et tout autre récit imaginaire se créent à partir des images et des perceptions que nous avons du réel et de l'inconscient. Comment écrire une fiction ou une pièce dramatique décoloniale alors que notre imaginaire est colonisé ? Nous avons trouvé plusieurs stratégies qui vont figurer dans les chapitres de ce mémoire. Ainsi, nous allons théoriser la méthodologie utilisée pour l'enquête menée et pour la rédaction de notre recherche-crédation.

## **La méthodologie**

La recherche-crédation fait dialoguer notre lecture à la fois analytique et sensible des œuvres artistiques et théoriques et la manière dont nous donnons naissance à notre imaginaire. Avec sa méthodologie particulière, aurait-elle vocation à décoloniser les arts et

---

<sup>10</sup> KADER, Attia. "La réparation c'est la conscience de la blessure" dans : CUKIERMAN, Leïla. DAMBURY, Gerty. VERGÈS, Françoise. « Une démarche collective », *Décolonisons les arts !. op. cit.*, p.11

les savoirs ? Nous pensons que la rencontre sensible entre les savoir-corps constitue une sous-couche de la recherche-création. Cette rencontre peut se faire sur la scène à plusieurs niveaux : dans le processus de création entre moi et les comédien.ne.s, avec les regards extérieurs ou lors de représentations avec des spectateur.ice.s. Dans l'analyse des œuvres du corpus nous nous retrouvons dans la position de spectatrice et chercheuse avec un savoir-corps socio culturellement défini qui va jouer un rôle dans notre réception. Cette réception doit être mise en question par des lectures sur l'esthétique et la politique des Arts de la Scène.

Le choix des œuvres de notre corpus est lié aux critères de décolonialité que nous avons éclaircies au début de l'introduction. Nous analyserons, ainsi, des pièces que nous proposons la révolution des imaginaires à travers la décolonialité. Pour notre création, les observations ne se baseront pas sur le spectacle abouti comme les autres œuvres puisque la rédaction de ce mémoire finie avant la première présentation officielle de la pièce. Nous utiliserons donc des données du carnet de bord où il y a des descriptions du processus et des étapes de travail pour les analyses. En résumé, la création *America* est une pièce où nous cherchons à créer une parabole anthropophage de la colonialité et une ode aux ancêtres. Ensuite, nous continuerons avec la présentation des œuvres qui constituent notre corpus.

Le spectacle *Cabaré das divinas Tetas* (en français, Cabaret des t tons divins) débute en décembre 2017 à Belo Horizonte au Brésil, sous la direction artistique d'Adriana Morales et Dagmar Bed . Il est formé de plusieurs collectifs d'artistes femmes et femmes transgenres clownes et bouffonnes qui jouent avec un.e présentateur.ice *dragqueen*. Lors de chaque représentation il y a la participation d' autres invitées pour des nouveaux tableaux. Le questionnement sur la représentation des identités sexuelles, la liberté du corps et les droits des femmes sont des thèmes plus que présents sur scène. Pour nos analyses nous nous baserons sur une représentation vue à la *Casa Circo Gamarra* en 2019.

  la fin de l'année 2022, nous sommes allées au théâtre Garonne   Toulouse découvrir *We wear our wheels with Pride*, de Robyn Orlin, un spectacle-rituel dans  sur les rickshaw zoulous. Pour cette pièce, Robyn Orlin, chorégraphe de danse contemporaine reconnue internationalement par son travail transgressif et engagé, s'associe à la compagnie de danse Moving Into Dance Mophatong. La pièce, crée en 2021, part d'un souvenir

d'enfance de la chorégraphe : les rickshaw zoulous, des hommes déguisés en cheval qui tiraient des pousse-pousse occupés par des colons en Afrique du Sud.

Le dernier spectacle de notre corpus a été vu au théâtre Sorano à Toulouse en février 2023. *Carte Noir nommée Désir*, de Rebecca Chaillon, est un spectacle de théâtre et performance qui va chercher à comprendre le regard normé blanc, masculin et occidental qui exotise les femmes noires en Europe. Rebecca Chaillon est l'auteure et metteuse en scène de cette pièce et son travail nous est apparu très pertinent dans la recherche de la décolonisation des arts. À travers la poésie de ses pièces, nous pouvons comprendre la lutte féministe et antiraciste d'un point de vue original, qui passe par le ventre et un imaginaire plein de couleurs.

Notre mémoire sera divisé en trois grands chapitres où nous ferons dialoguer nos savoirs de chercheuse et de créatrice. Comme dans la dramaturgie du montage qui est celle utilisée souvent dans les cabarets et dans notre création, l'ordre de ces chapitres est interchangeable, même s'il peut y avoir des sens différents qui se créent par rapport à l'ordre dans lequel nous le lisons. Nous traversons plusieurs dimensions, sans forcément avoir un ordre logique de passage de l'une à l'autre. L'utilisation du montage représente un positionnement politique contre une relation linéaire de cause-conséquence dont nous voudrions nous émanciper.

Le premier chapitre abordera les modèles dramaturgiques et écritures qui, selon nous, soignent les blessures coloniales. Nous analyserons comment l'écriture et la dramaturgie des œuvres de corpus sont des contre-modèles réparateurs. Nous cherchons à comprendre des pratiques qui sont à la fois politiques, poétiques et accessibles. Dans cette partie nous présenterons le texte de la pièce *America* et la note d'intention de cette création.

Notre deuxième chapitre parlera des différents procédés esthétiques et formels de la scène pour que nous puissions nous émanciper du modèle oppresseur. Nous étudierons d'un point de vue de la mise en scène la stylisation à travers la recherche d'une esthétique révolutionnaire et d'autres procédés de distanciation comme le rire. Dans ce chapitre nous aurons également une partie du dossier de la création *America* avec la présentation de l'équipe, les costumes, les choix esthétiques, les notes de mise en scène, la feuille de salle et la fiche technique.

Le troisième chapitre sera consacré à des questions philosophiques et politiques liées au temps. Nous analyserons comment les temporalités oniriques et utopiques peuvent nous permettre de nous émanciper d'une vision du temps fataliste construite par le modèle capitaliste. En proposant des contre-temps, d'autres temporalités, nous tenterons de retrouver l'énergie puissante du temps. Nous présenterons également les notations musicales de la pièce *America*.

Nous avons choisi dans la rédaction de ce mémoire d'utiliser le langage inclusif pour des raisons politiques. Les parties du texte de la pièce *America*, le dossier de création et le carnet de bord seront intégrés au Mémoire avec une police différente ou un fond en couleur. Nous sommes ravies de pouvoir réunir les acquis concrets de ces deux années d'études et nous espérons, ainsi, qu'en faisant dialoguer dans un même document notre recherche et notre création, nous découvrirons de nouveaux sens. Nous sommes également ravies de votre lecture qui fera naître d'autres sens encore et pour ceci je vous remercie déjà, chère lectrice et cher lecteur.

## Chapitre I :

### Modèles dramaturgiques et écritures pour soigner les blessures coloniales

*La réparation c'est la conscience de la blessure, même lorsque la réparation semble irréparable...*<sup>11</sup> Kader Attia

À travers notre manière d'écrire et d'agencer les actions dans un spectacle vivant, serions-nous capables de prendre conscience des blessures coloniales et de trouver des réparations? Cette première partie de notre mémoire sera consacrée à notre problématique qui est celle de la décolonisation des imaginaires interrogée sous l'angle de l'écriture et de la dramaturgie. Dans les études théâtrales, nous nous confrontons souvent à la place du texte dans le spectacle et nous nous interrogeons dans le travail de création sur ce qui est propre à l'auteur.e et au dramaturge. En historicisant les concepts d'écriture et dramaturgie et en analysant les œuvres du corpus nous nous demandons les spécificités de ces pratiques pour encourager des possibles réparations à la colonialité.

Nous sommes allées chercher, donc, la signification de ces deux concepts dans diverses sources. La dramaturgie est définie dans le dictionnaire comme : "Composition ou représentation d'une pièce de théâtre. Art de la composition dramatique."<sup>12</sup> Nous observons la différence avec la définition d'écriture dans le même dictionnaire : "Représentation de la langue parlée par des signes graphiques. Chacun des systèmes particuliers de signes employés pour cette représentation. Trace matérielle du fait d'écrire. [...] Manière d'écrire"<sup>13</sup> Nous observons, donc, que dans ces définitions l'écriture est signe, une manière de donner des formes graphiques à la langue. Alors que la dramaturgie, elle, peut se rapprocher de l'écriture ou définir la manière dont les actions sont composées dans une pièce théâtrale. Nous avons une critique à ces définitions qui est de restreindre la dramaturgie à l'art théâtral et l'écriture à une transposition de la langue. Nous proposons d'élargir le sens de la dramaturgie à d'autres formes d'art et l'écriture à d'autres types de pensée qui ne viennent pas d'une langue.

---

<sup>11</sup> KADER, Attia. "La réparation c'est la conscience de la blessure" dans : CUKIERMAN, Leïla. DAMBURY, Gerty. VERGÈS, Françoise. « Une démarche collective », *Décolonisons les arts !*, op.cit., p.14

<sup>12</sup> CNRTL. (s. d.). Dramaturgie. Dans *Dictionnaire en ligne*. Consulté le 03 mai 2023 sur [DRAMATURGIE : Définition de DRAMATURGIE \(cnrtl.fr\)](https://www.cnrtl.fr/lexique-fr/dramaturgie)

<sup>13</sup> CNRTL. (s. d.). Écriture. Dans *Dictionnaire en ligne*. Consulté le 03 mai 2023 sur [ÉCRITURE : Définition de ÉCRITURE \(cnrtl.fr\)](https://www.cnrtl.fr/lexique-fr/écriture)



Ces deux arts dialoguent dans les arts vivants : même les disciplines qui n'utilisent pas forcément le texte, comme la danse, le cirque et certains types de théâtre, ont une dramaturgie et des écritures qui leur sont propres. En effet, depuis longtemps l'écriture est devenue un outil de pouvoir, une manière de perpétuer la pensée. Ainsi, trouver une écriture propre à sa discipline est une manière de la légitimer tout en laissant la possibilité d'une transmission. La manière dont le théâtre politique fait usage de cet outil se transforme avec le temps et les convictions des dramaturges sur l'écriture. À ce propos, dans sa thèse sur le théâtre contemporain, Elise Van Haesebroeck historicise et actualise le sujet :

Contrairement à Piscator qui souhaitait pousser le spectateur à agir, Brecht désirait lui donner des outils pour construire sa pensée, d'où l'importance du texte et de la poésie dramatique dans son théâtre. Ce que les artisans du théâtre politique contemporain remettent aujourd'hui en question dans le modèle brechtien, c'est la dramaturgie narrative ainsi que l'usage de la parabole comme moyen de dénonciation. Cependant, ils s'inscrivent dans la continuité du projet de Brecht qui consistait à doter le spectateur de moyens d'élaborer sa propre pensée.<sup>14</sup>

Tout comme Piscator et Brecht, nous croyons à la force politique des arts dramatiques. Nous pensons qu'un spectacle peut à la fois pousser le spectateur à agir et lui donner des outils pour construire sa pensée. Cependant, nous ne souhaitons pas faire de la transmission idéologique avec nos pièces, plutôt remettre en question certains modèles et nous interroger sur les possibilités d'émancipation du pouvoir oppresseur. C'est-à-dire, nous ne prenons pas la place de certains pédagogues traditionnels qui prennent leurs élèves pour des pots vides dans lesquels ils déposent leur savoir. Nous préférons penser à la place de l'auteur.e et du dramaturge plus proche de la poétesse qui invente des nouveaux regards sur le monde. Ainsi, écrire et composer des actions sur scène est une manière d'ouvrir à des dialogues et de poser des questions d'une manière sensible.

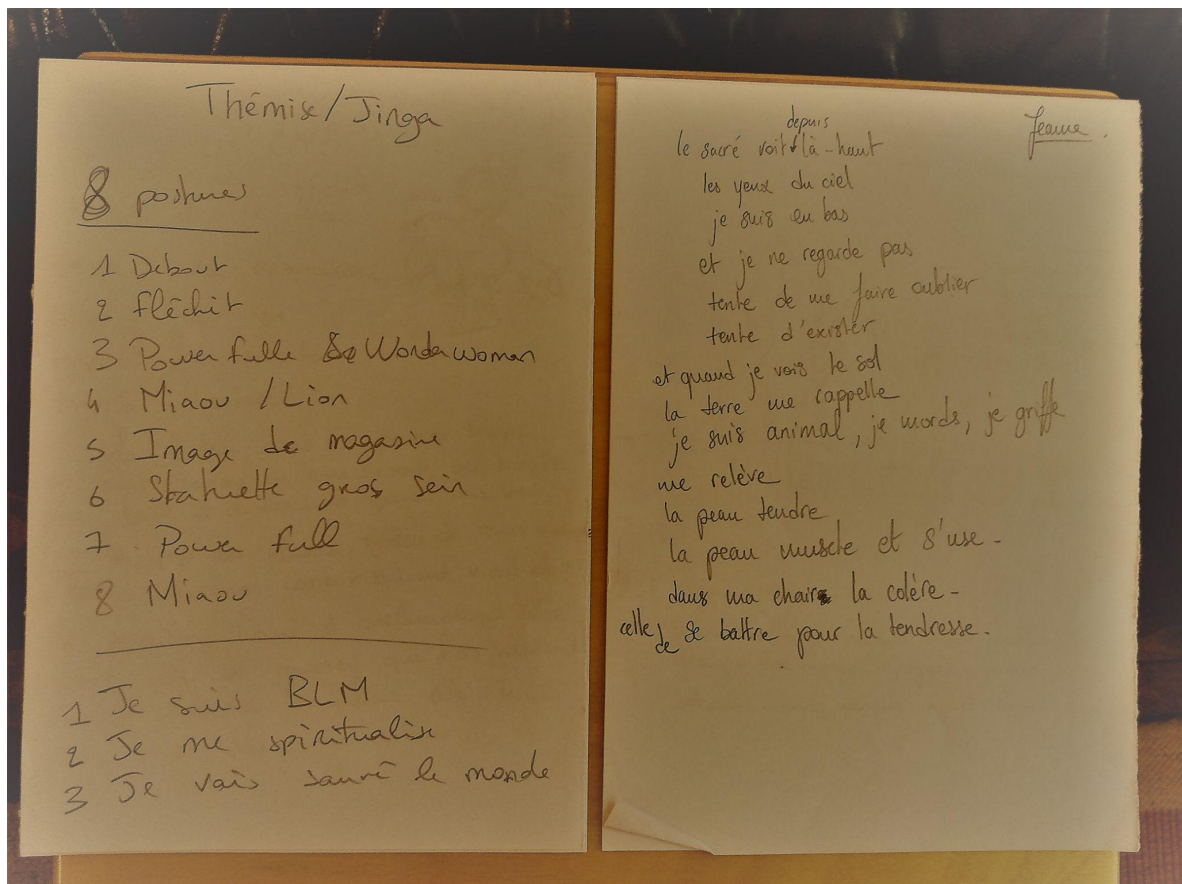
Nous apercevons, cependant, que dans notre création et dans d'autres oeuvres du corpus il y a des tensions qui se créent entre une dramaturgie narrative, qui a envie d'être lisible, pédagogique et de la poésie qui cherche à créer des images et à ouvrir des sensations sans forcément les rendre intelligibles. Nous pensons tout de même qu'il est possible de faire dialoguer poésie et narration. En tant que chercheuse et spectatrice, dans mes analyses de

---

<sup>14</sup> VAN HAESEBROECK, Elise. *Identité(s) et territoire du théâtre politique contemporain.* "Le Groupe Merci, le Phun, le Théâtre du Radeau et Claude REGY. Harmattan, Toulouse, 2008. p14

spectacle j'essaye de faire dialoguer mes sensations des lectures politiques et esthétiques pour créer une méthodologie qui passe par la raison et les sentiments.

En tant que créatrice, la dramaturgie et l'écriture sont liées à une organisation de mon savoir-corps, donc, à la manière d'extérioriser mon imaginaire par des signes connus par les spectateur.ices et lecteur.ices. Dans le processus de création, confronter mon texte à la lecture des comédien.nes a été vital ainsi que la découverte de leur manière d'organiser la pensée à partir des exercices d'écriture de plateau. L'envie de trouver des signes à la fois fidèles à notre imaginaire et intelligibles à la lecture est un défi commun à l'auteure et à la dramaturge.



**Figure 1 :** Carnet de bord de la création *America*, Toulouse, 2023. Écriture chorégraphique de deux comédiennes de la scène des Séxygénaires.

Nous interrogerons, ainsi, quelles sont les stratégies utilisées dans notre création et dans notre corpus pour émanciper l'écriture et la dramaturgie de la colonialité. Nous commencerons par la présentation de la note d'intention et le texte de la pièce *America*. Ensuite, nous analyserons comment l'écriture de notre pièce et d'autres créations parlent de la construction de nos désirs. Nous expliciterons les modèles dramaturgiques employés, comme

le montage, l'idée de la création zèbre de Rebecca Chaillon et le modèle qui relève du mouvement anthropophage. Enfin nous étudierons l'hybridation dans la composition des pièces décoloniales analysées.

## 1. Note d'Intention


# NOTE D'INTENTION

Composé à la manière d'un cabaret burlesque, la pièce est une satire de la colonisation, une ode aux ancêtres et une répétition pour un monde plus juste. À travers l'histoire de la jeune America, de sa famille et des personnages historiques décalés, nous allons voyager dans le temps, les dimensions et les traditions qui entourent les sud-américains. Les origines mythiques afro-indiennes et européennes, l'anthropophagie, l'évangélisation avec les religions chrétiennes, l'archétype de la mère sacrée, la résistance et le désir de liberté. Tous ces éléments macèreront dans une ambiance surréaliste, clownesque et poétique. Tous.tes ensemble nous chantons comme les lavandières, nous dansons comme les divas, nous luttons comme les capoeiristes, et nous parlons avec nos corps. L'utopie se fait avec de la finesse et des pirouettes.

La genèse de la pièce vient d'un désir de rendre hommage à mes grand-mères et à toutes les figures maternelles de ma vie, à toutes les femmes qui m'inspirent et qui souffrent l'oppression de vivre dans un monde où le patriarcat règne encore. Le texte est venu comme une façon de purger la haine de survivre dans une société phallocentrique où nous sommes réprimées même dans notre spiritualité. Étonnamment, ce désir de crier les non-dits m'a poussé à écrire quelque chose de plutôt comique. Justement, parce que c'est à travers le rire, surtout le rire obscène, ironique et de dérision, que j'ai redécouvert les femmes dans leur liberté.



© Abaporu, de Tarsila do Amaral



La suite du texte arrive avec les rencontres en France où je me suis confrontée à une autre situation d'oppression. Pendant un cours d'Études Théâtrales, notre professeur nous a parlé de la Shoah et comment ce génocide nous a transformé en tant qu'humanité: nous avons perdu l'espoir dans un futur meilleur et nous sommes devenus tous complices de la barbarie de l'homme. Lorsqu'elle nous parlait j'ai immédiatement pensé à un génocide que se passe depuis cinq cent ans dans mon pays d'origine. Le massacre des peuples natifs ajouté à une stratégie monstrueuse d'effacement de leur culture. Je n'ai pas pu m'empêcher de comparer l'Amérique Latine à un camp de concentration nazi, où des hommes aveuglés par le pouvoir ont volé, torturé et tué. Cette violence se perpétue physiquement et symboliquement dans les anciennes colonies à travers la domination du savoir et de la production culturelle, souvent occidentale et eurocentrée.

L'écriture qui sort de cette révolte est satirique, appuyée sur un désir de sortir du tabou des thèmes polémiques comme la colonisation, la famille et la religion. C'est pourquoi j'ai créé un de mes personnages en personnifiant l'Amérique du Sud et les autres en déformant des figures historiques et mythiques comme Hitler, Pero Vaz Caminha, Christophe Colomb, la Reine Njinga et la Vierge Marie. Décalés dans le temps, ils sont confrontés à une vie de famille actuelle où les grand-mères ne sont plus trop sages et où la jeunesse, représentée par America, recherche un retour vers ses racines et vers une nouvelle spiritualité. Tous les personnages sont doubles, c'est-à-dire, ils existent dans le présent et aussi dans les rêves d'America. Ainsi ils peuvent transposer l'espace-temps et incarner ces corps qui sont traversés par la contemporanéité tout en portant un passé historique et mythique.



## 2. Le texte de la Création

# AMERICA

*Théâtre cabaret-mythique*

Ana SANTORO MEIRA

## **Sommaire des scènes:**

Prologue : L'enterrement magique du patriarcat

Partie 1 : America et sa famille sacrée profane

- 1.1 : Iaci, la mère révolutionnaire
- 1.2 : Mamie Marie, sacrée bavarde
- 1.3 : La prière anthropophage
- 1.4 : Papa et papi fantôme
- 1.5 : Jinga et Marie, les séxygénaires

Partie 2 : Les rêves d'America

- 2.1 : Le rite de passage
- 2.2 : La Prophétie
- 2.3 : L'arrivée des hommes blancs
- 2.4 : Les tableaux historiques
- 2.5 : Les Règles en Histoire
- 2.6 : La résistance fait la différence

Partie 3 et Final: Du cabaret à la Révolution ou de la Révolution au Cabaret

- 3.1 : Ni rêve, ni réalité: le Cabaret
- 3.2 : La suite de l'enterrement magique du Patriarcat

## **Personnages:**

### ***La famille:***

Iaci (*mère d'America*)

America

Mamie Marie (*grand-mère d'America, mère de Christophe*)

Christophe (*père d'America*)

Papi Mort (*fantôme du grand-père d'America, mari de Marie*)

Mamie Jinga (*grand-mère d'America, mère d'Iaci*)

### ***Personnages historiques/mythiques:***

America (*la guerrière*)

La Cheffe de la tribu

La Guérisseuse

Le Colonisateur Christler (*Christophe colombe + Hitler*)

Le fou du Roi (*joue l'Écrivain du Roi et le Curé*)

La Reine Jinga

### ***Le Cabaret:***

Présentateur.ice du cabaret



**PROLOGUE :**  
**L'enterrement magique du patriarcat**

*America est assise sur son lit, il y a une lumière en douche sur elle. Les autres personnages chantent une mélodie triste (air de la comptine O Cravo Brigou com a Rosa) dans les coulisses.*

America : Je me souviendrai toujours... Je n'oublierai jamais...

*La lumière s'ouvre sur toute la scène. Nous rentrons dans le souvenir d'America, c'est le jour de l'enterrement de son grand-père : nous voyons le personnage du Papi mort allongé sur une grande table au centre de la scène. Chaque personnage à son tour rentre et chante un bout de chanson pour le papi mort, toujours avec l'air de la comptine O Cravo Brigou com a Rosa. Pendant la chanson, ils jettent des plumes sur le mort et les autres personnages souffrent de manière désespérée et exagérée.*

America: Mon papi est décédé, avec lui, toutes ses histoires, mon papi était un homme, maintenant c'est un cadavre.

Christophe: Mon papa est décédé, avec lui, toute la morale papa ordre et progrès, maintenant c'est un cadavre.

Iaci: Mon beau-père est décédé, avec lui, toutes ses remarques, mon beau-père était vivant, maintenant c'est un cadavre.  
*Iaci part, elle est trop occupée pour rester jusqu'au bout de l'enterrement.*

Mamie Jinga : La vieille branche est décédé, avec lui, tous ses ennuies  
La vieille branche était un mâle, maintenant c'est un cadavre.

Mamie Marie : Mon Mari est décédé, avec lui, sa vie gâtée  
mon mari, mon cher boulet, maintenant c'est un cadavre.  
*Elle casse l'ambiance d'enterrement avec une virevolte et l'arrivée d'un plateau imaginaire.*  
Voici les dedinhos!

*Tout le monde en prend. Il et elles se mangent les doigts en prennant du plaisir érotique.*

Tous.tes: (*gémissements en chœur*) Nhammmm, Nhammmm, nhac nhac nhammm; nhoc nhoc, nhammmm...

Papi mort: Je peux en avoir un peu aussi?

Mamie Marie: Non, les morts ne mangent pas!

Christophe: Tiens, je t'en donne. Bon appétit!

Grand-père mort: (*gémissements monstrueux*) Nhammmm, nhac nhac nhammm; nhoc nhoc, nhammmm...

*Tous.tes se mettent autour de cercueil et regardent avec étonnement le grand-père.*

America: Regardez! Papi change de couleur! Il devient vert comme un perroquet!

Mamie Marie: (*désespérée*) Mon mari, tu t'en vas pas pour de vrai maintenant? Je vois que ton visage disparaît devant moi. (*Lyrique*) Tout ce qui est humain fond. Sauf tes poils, qui poussent et deviennent pointus. Ta peau est verte et tu piques...

Tous.tes: Ohhhhh!!!

*Le public découvre le grand-père qui se lève avec un masque de cactus.*

America: Papi est devenu un cactus!

*La scène s'arrête brusquement, comme une photo. Pour la transition, America tourne autour d'elle-même pendant que les autres enlèvent la table et la nappe. L'espace se transforme en chambre d'America.*

*TEXTE NON-PUBLIÉ, POUR LIRE LA SUITE, DEMANDER DIRECTEMENT À LAUTRICE*

*TEXTE NON-PUBLIÉ, POUR LIRE LA SUITE, DEMANDER DIRECTEMENT À LAUTRICE*

*TEXTE NON-PUBLIÉ, POUR LIRE LA SUITE, DEMANDER DIRECTEMENT À LAUTRICE*

*TEXTE NON-PUBLIÉ, POUR LIRE LA SUITE, DEMANDER DIRECTEMENT À LAUTRICE*

*TEXTE NON-PUBLIÉ, POUR LIRE LA SUITE, DEMANDER DIRECTEMENT À LAUTRICE*

*TEXTE DE LA PIÈCE NON-PUBLIÉ, POUR LIRE LA SUITE, DEMANDER DIRECTEMENT À LAUTRICE*



*TEXTE DE LA PIÈCE NON-PUBLIÉ, POUR LIRE LA SUITE, DEMANDER DIRECTEMENT À LAUTRICE*

*TEXTE DE LA PIÈCE NON-PUBLIÉ, POUR LIRE LA SUITE, DEMANDER DIRECTEMENT À  
LAUTRICE*

*TEXTE DE LA PIÈCE NON-PUBLIÉ, POUR LIRE LA SUITE, DEMANDER DIRECTEMENT À LAUTRICE*

*TEXTE DE LA PIÈCE NON-PUBLIÉ, POUR LIRE LA SUITE, DEMANDER DIRECTEMENT À LAUTRICE*

*TEXTE DE LA PIÈCE NON-PUBLIÉ, POUR LIRE LA SUITE, DEMANDER DIRECTEMENT À LAUTRICE*

*TEXTE DE LA PIÈCE NON-PUBLIÉ, POUR LIRE LA SUITE, DEMANDER DIRECTEMENT À LAUTRICE*

*TEXTE DE LA PIÈCE NON-PUBLIÉ, POUR LIRE LA SUITE, DEMANDER DIRECTEMENT À LAUTRICE*

*TEXTE DE LA PIÈCE NON-PUBLIÉ, POUR LIRE LA SUITE, DEMANDER DIRECTEMENT À  
LAUTRICE*



*TEXTE DE LA PIÈCE NON-PUBLIÉ, POUR LIRE LA SUITE, DEMANDER DIRECTEMENT À LAUTRICE*

*TEXTE DE LA PIÈCE NON-PUBLIÉ, POUR LIRE LA SUITE, DEMANDER DIRECTEMENT À LAUTRICE*



### 3. L'écriture de la construction de nos désirs

*Le déesse artisanne colle, recolle,  
lime et câline son corps brisé en mille.*<sup>15</sup>

Conceição Evaristo

Quels sont les procédés qui caractérisent l'écriture décoloniale ? Comment cette écriture est fidèle à la construction de nos désirs et de quelle manière cette forme d'expression devient un acte politique dans les Arts de la Scène ? En confrontant mon texte et mon processus d'écriture avec l'analyse du spectacle *Carte Noir nommée désir* nous observons des points communs et de divergences dans les procédés utilisés. Ainsi, nous analyserons quelle est la place du désir qui se révèle dans la construction de nos identités à travers les écritures décoloniales.

Dans la note d'intention de ma création, je parle de la genèse du texte : "L'idée de cette pièce vient d'un désir de rendre hommage à mes grand-mères et à toutes les figures maternelles de ma vie, à toutes les femmes qui m'inspirent et qui souffrent l'oppression de vivre dans un monde où le patriarcat règne encore."<sup>16</sup> Ce texte écrit il y a plus d'un an parle, donc, d'un désir et je me demande ce qui se cache derrière. L'image du corps brisé de la poésie de l'exergue me semble pertinente dans ce qui pourrait être une quête d'identité à travers l'écriture. Cette recherche des morceaux est commune à l'écriture de celles qui ont perdu des éléments de leur culture, de leur mémoire à cause de l'éloignement et invisibilisation provoqués par la colonialité qui censure certains savoirs.

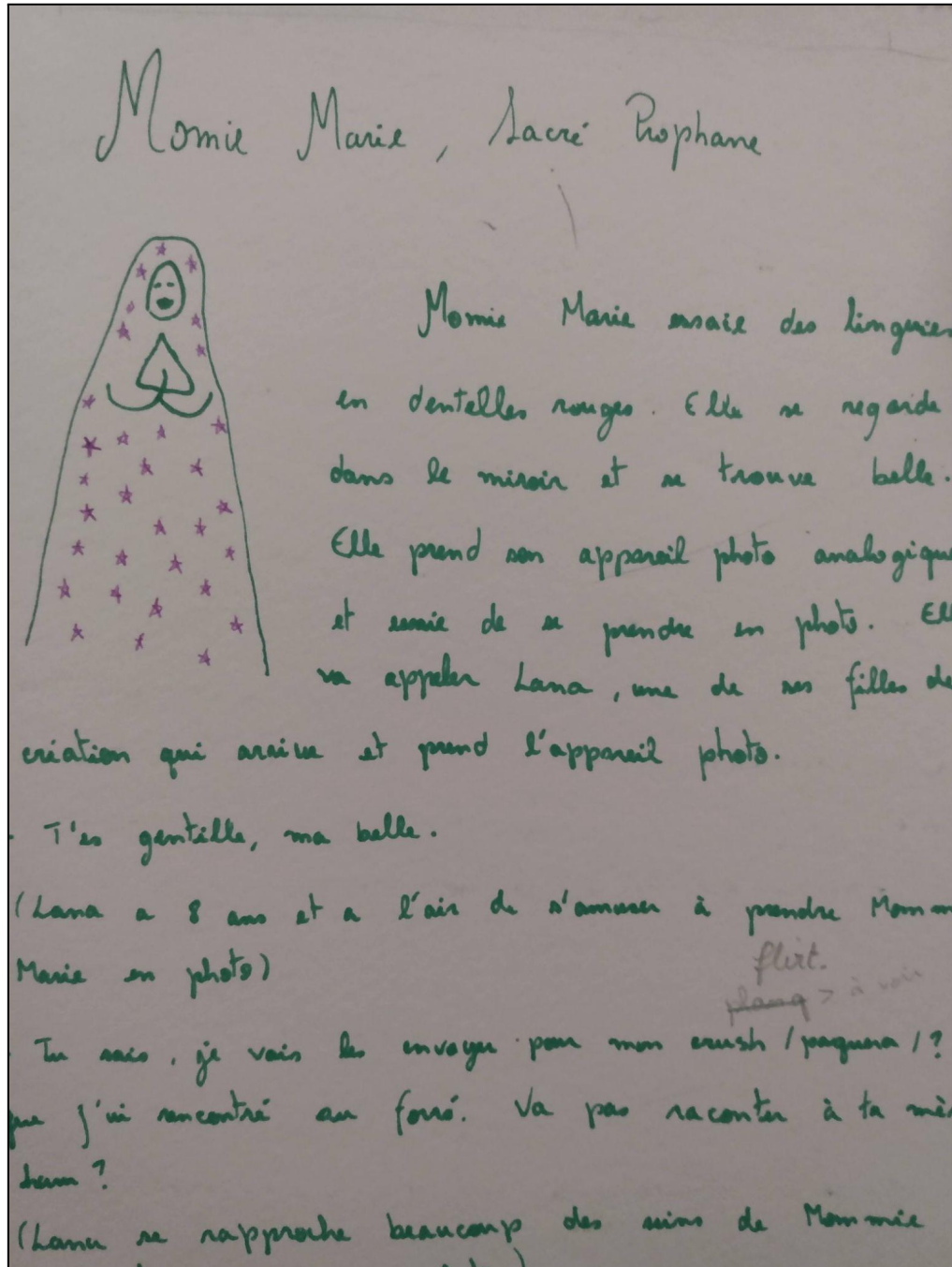
Au début du projet, j'avais envie d'écrire une autofiction et ensuite j'ai décidé d'écrire une fiction tout court. De cette manière, je voulais sortir la création de la sphère de l'intime et parler des aspects structurels de l'identité sud-américaine. Cependant, parler de construction identitaire sans parler de moi est devenu une contradiction. Même si America n'est pas Ana, c'est pourtant ainsi que Taicyr Fadel, notre professeur de dramaturgie, l'appelait plusieurs fois lors d'une conversation téléphonique sur le texte de ma pièce. Son lapsus m'a fait réaliser que malgré mon envie d'écrire une pièce polyphonique j'avais un point de vue assez tranché.

---

<sup>15</sup> EVARISTO, Conceição, *Poèmes de la mémoire et autres mouvements. op.cit.*, p.55

<sup>16</sup> SANTORO MEIRA, Ana. Dossier de Création dans "*Décolonialité dans les Arts de la scène : savoir-corps et révolution des imaginaires*", Toulouse, 2023, p.21

Le personnage d'America, qui donne le nom de la pièce et qui établit une analogie entre corps et continent colonisé, est présent dans presque toutes les scènes, souvent à l'écoute de ce qui se passe.



**Figure 2** : Carnet de bord de la création *America*, Toulouse, 2023. Premier jet d'écriture au début du master : le personnage d'America s'appelait Lana.

Nous avons tout de même essayé d'écrire une parabole dialogique avec plusieurs voix : ceci arrive dans la première partie lorsque chaque personnage rentre dans la chambre

d'America. La mère Iaci, la première à arriver, représente les autochtones, d'une manière décalée et militante. La grand-mère Marie joue avec le désir de s'émanciper de l'archétype de la mère nourricière et pure. Le père Christophe incarne la crise du patriarcat, du capitalisme et du colonialisme : ces modèles qui infligent trop de souffrances. Enfin, nous avons la grand-mère Jinga représentante les héroïnes du marronnage qui fait un numéro avec Marie : une réconciliation utopique entre les diverses origines du peuple sud-américain.

Cette écriture qui passe par la parabole, des symboles et le militantisme s'inspire du Mouvement Anthropophage au Brésil. Ce mouvement artistique des années 1920, issu du modernisme, réunit notamment des artistes peintres et écrivain.e.s autour de l'idée qu'à la manière des tribus autochtones, les artistes brésilien.ne.s peuvent se nourrir de l'art qui vient de l'extérieur pour prendre de forces. Nous avons fait un choix assumé d'affiliation à ce mouvement avec la prière d'America lorsqu'elle dévoile que dans ses rêves elle mange sa famille. Pour expliquer comment ce mouvement influence notre manière d'écrire, nous reprenons la pensée de Luiz Medeiros de Carvalho sur le Manifeste Anthropophage écrit par le poète Oswald de Andrade dans les années 20 au Brésil :

Le Manifeste relève d'un palimpseste de la culture brésilienne, laissant parler, sur le plan de l'écriture, la voix des Indiens et leur propre langage. Il affirme qu'il y a plus d'une langue, plus d'une culture qui ont opéré le changement, mais aussi plus d'une possibilité contre l'hégémonie de ce qui vient du dehors, de l'autre colonisateur et de son processus de civilisation. Ce Manifeste affirme de façon paradoxale que l'anthropophagie constitue l'unique loi du monde. Il dénonce l'appropriation, qui jamais ne se montre comme telle, toujours masquée par des opérations symboliques qui produisent une trame de semblants, des déguisements pour passer en contrebande, et masquer, le même signe qui recouvre des individualismes et des collectivismes, des religions et des traités de paix.<sup>17</sup>

L'idée de se nourrir de l'autre pour créer fait partie de la base de ce manifeste qui dénonce tout type d'appropriation caché. Le palimpseste, outil utilisé dans l'Antiquité pour écrire sur un parchemin déjà utilisé, est un symbole intéressant pour nous. Comment écrire avec d'autres langages qui sortent de l'hégémonie qui a marqué notre imaginaire? En écrivant par dessus, c'est-à-dire, en faisant des relectures qui passent par notre savoir-corps, nous prenons en compte les références qui proviennent du passé sans le masquer et nous faisons un exercice d'écriture qui s'inscrit de manière actualisé dans le Manifeste Anthropophage.

---

<sup>17</sup> MEDEIROS DE CARVALHO Luiz Fernando, COUBE Fabio Marchon, « Le Manifeste anthropophage, un menu pour bien manger », *Lignes*, 2013/1 (n° 40), p. 102-115. Consulté en ligné le 5 mai 2023 sur <https://www.cairn.info/revue-lignes-2013-1-page-102.htm>

C'est à travers la recherche que j'ai trouvé des liens affectifs pour créer le texte de certains personnages comme Iaci et Jinga, qui représentent les cultures afro-indigènes qui constituent une partie de l'identité sud-américaine. Par exemple, Iaci à la base était une mère débordée, absente puisque trop submergée par le travail. Avec la rencontre du savoir-corps de la comédienne Chloé qui est échassière j'ai trouvé un aspect tourbillonnant et léger de cette mère forêt. Au début, elle existait seulement dans l'espace des rêves et après j'ai été poussée à écrire un discours pour l'ancrer dans le réel en reprenant quelques paroles des militantes autochtones qui étaient déjà dans l'espace mythique du rêve. Pour tous les autres personnages, les rencontres sur le plateau ont fait que mes désirs ont été confrontés à celui des comédien.es et grâce à elles et à eux j'ai pu transformer mon texte en me nourrissant de leurs savoir-corps.

Nous rejoignons ainsi l'écriture de Rebecca Chaillon dans le spectacle *Carte Noir Nommée Désir* où elle a composé à partir de son expérience et des échanges avec ses comédiennes avec une écriture qui surgit du plateau. Un thème clé de sa création est justement la question du désir. Dans le spectacle nous avons une scène avec plusieurs lectures de petites annonces de rencontre tirées des magazines qui relatent la parole d'hommes qui cherchent à trouver des femmes de couleur comme partenaire. En plus de parler de la sexualisation de femmes racisées, ces récits accentuent cette quête de l'exotique, ce fantasme humain qu'ailleurs nous trouverons notre plaisir et notre bonheur. Est-ce que nous cherchons le différent pour échanger ? Quel type d'échange sont salubres ? Comment faire face à la différence sans vouloir imposer une culture, des lois et surtout comment ne pas vider l'autre de ce qui lui est propre ?

Dans une autre scène nous avons des témoignages des expériences des femmes avec la négritude en France. Une artiste métisse dit qu'elle a un petit copain français blanc qui veut l'aider à retrouver ses racines africaines. Ceci fait rire le public : qui n'a jamais projeté ses désirs envers l'autre ? Cependant le problème c'est que ce type de discours relève encore d'une attitude colonisatrice envers le désir intime de l'autre. Il y a une grande partie de la population française issue de l'immigration depuis des générations qui se sent complètement française et n'a pas forcément ce désir d'aller chercher dans la culture de ces ancêtres. Il y en a d'autres qui ont cette envie. En tout cas, c'est un affaire qui concerne chacun.e avec la particularité de son désir : ce n'est pas à notre entourage de projeter une rencontre idyllique avec nos racines.

La question est complexe et R. Chaillon nous fait le cadeau d'apporter toutes ces voix de femmes racisées pour qu'elles puissent parler pour elles-mêmes de leurs désirs complexes. Nous pouvons faire un rapport entre l'écriture de R. Chaillon et ce que postule Donna Haraway dans son *Manifeste cyborg* :

L'écriture a une signification particulière pour tous les groupes colonisés. Elle a tenu une place centrale dans le mythe occidental de la distinction entre cultures orales et cultures écrites, entre mentalités primitives et mentalités civilisées, et plus récemment dans l'érosion de cette distinction par les théories post-modernes qui s'attaquent au phallogocentrisme occidental et à son culte de l'oeuvre qui fait autorité, singulière, phallique et monotheiste, nom unique et parfait.<sup>18</sup>

Lorsque R. Chaillon reprend plusieurs paroles pour créer le texte de ce spectacle elle crée un récit qui résonne pour ceux.les qui ne sont pas dans la norme de l'homme blanc cisgenre. Dans son interview<sup>19</sup> sur *Carte Noire Nommée Désir*, R. Chaillon explicite qu'elle fait partie des voix qui parlent d'un point de vue situé et qu'elle ne prétend pas avec son oeuvre parler pour toutes les femmes noires. Cette parole est précieuse lorsqu'on pense à la question de l'autorité de l'oeuvre et du dialogisme dans la pièce. En effet, il n'y a pas un point de vue extérieur qui va venir les remettre en question, tout va dans le sens de leur discours, pourtant c'est un choix assumé de parler d'un point de vue particulier, comme n'importe quel point de vue. Sans vouloir prétendre que son conte porte une vérité universelle, R. Chaillon écrit une poésie qui parle de la construction des désirs communs entre elle et d'autres femmes afro-descendantes qui ont participé à la création de *Carte Noire Nommée Désir*. Cette écriture que ne se veut pas autorité est un outil d'émancipation de la norme. Pour Donna Haraway :

L'écriture cyborgienne a trait au pouvoir de survivre, non sur la base d'une innocence originelle, mais sur celle d'une appropriation des outils qui vous permettent de marquer un monde qui vous a marqué comme autre. Ces outils sont souvent des histoires, des histoires reracontées, des nouvelles versions qui renversent et déplacent les dualismes hiérarchiques qui organisent les identités construites sur une soi-disante nature. En racontant à nouveau les histoires de l'origine, les auteurs cyborgiens subvertissent les mythes fondateurs de la culture occidentale. Nous avons tous été colonisés par ces mythes de l'origine et leur espoir d'une apocalypse rédemptrice.<sup>20</sup>

En racontant des histoires personnelles et collectives, ces femmes utilisent l'écriture pour s'inscrire dans une fable qui leur appartient. Elles creusent la construction de leurs désirs par rapport à de nombreux mythes de la société, comme celui construit par la publicité

---

<sup>18</sup> HARAWAY, Donna. *Manifeste cyborg et autres essais*. Anthologie établie par Laurence Allard, Delphine Gardey et Nathalie Magnan, Exils Éditeur, Paris, 2007, p.71

<sup>19</sup> CRIS - Centre de Ressources Internationales de la scène. Consulté le 17 avril 2023 sur Carte noire nommée désir - Rébecca Chaillon, - mise en scène Rébecca Chaillon, - theatre-contemporain.net

<sup>20</sup> HARAWAY, Donna. *Manifeste cyborg et autres essais*. *Op.Cit*, p.71.



d'une marque de café avec le slogan « Carte noire, un café nommé désir ». Ainsi, en racontant une histoire de leur point de vue, les artistes assignées femmes noires de *Carte Noire Nommée Désir* décolonisent les imaginaires envahis par des projections qui constamment les infantilisent et les sexualisent. Avec des longs discours mais également avec des images non-verbales, R. Chaillon utilise l'outil de l'écriture pour nous raconter un conte sur l'identité culturelle et comment nous nous construisons par rapport à l'imaginaire mythique de la société, toujours raciste, sexiste et hétéronormée.

À partir du prisme de l'écriture, nous avons vu comment dans notre création et dans le dernier spectacle de R. Chaillon la question du désir prend une place dans les constructions identitaires. Le procédé de la relecture et de l'écriture qui parle de notre savoir-corps nous unis dans la recherche de la décolonisation de nos imaginaires. Nous continuons nos réflexions à la suite en observant les modèles dramaturgiques utilisés dans les œuvres du corpus étudiées.

#### **4. La dramaturgie du montage et la quête du rythme**

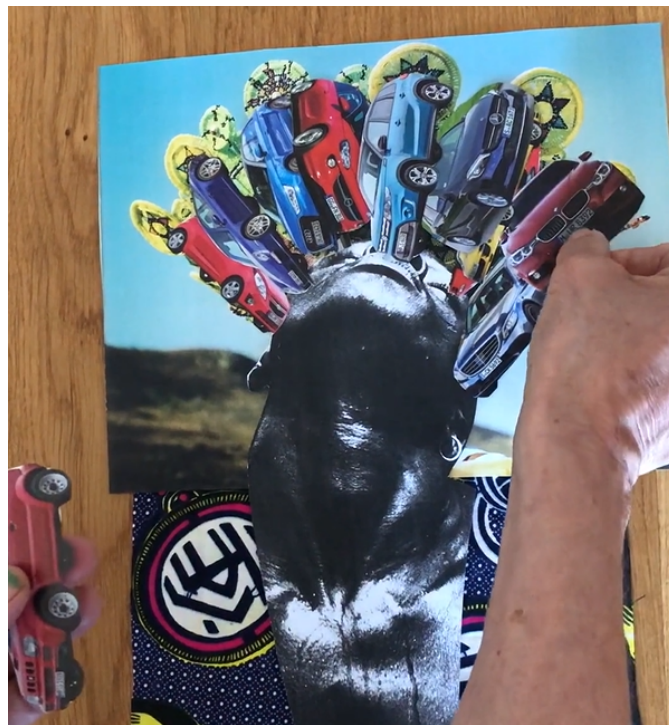
Nous constatons une analogie entre l'identité des peuples colonisés et le montage : nous avons un fond, une tradition culturelle dont nous faisons partie et où viennent ensuite s'ajouter les éléments de la culture du colonisateur jusqu'à un point où ils peuvent parfois effacer et invisibiliser le fond. Reprendre les bases de notre culture, créer des montages qui la font ressortir en dialoguant avec la culture du colonisateur est une manière de comprendre notre identité et nos blessures. Cette nouvelle identité qui ressort est tout à fait singulière, telle l'esthétique des œuvres qui osent aborder cette question coloniale. Quelques artistes ont trouvé de façons de se référer à ce processus dialogique dans leur œuvres : Robyn Orlin parle de montage dans *We Wear our wheels with Pride*<sup>21</sup>, Rebecca Chaillon invente la création zèbre dans *Carte Noire Nommée Désir*<sup>22</sup> et nous-mêmes parlons d'écriture anthropophage en nous référant aux bases du Manifeste Anthropophage brésilien pour une création dialogique.

---

<sup>21</sup> ORLIN, Robyn, Teaser de *We Wear Our Wheels with Pride*, Consulté le 27 mai sur [we wear our wheels with pride and slap your streets with color... we said "bonjour" to satan in 1820 | Théâtre National de Chaillot \(theatre-chailot.fr\)](https://www.theatre-chailot.fr/productions/we-wear-our-wheels-with-pride-and-slap-your-streets-with-color...-we-said-bonjour-to-satan-in-1820)

<sup>22</sup> CRIS - Centre de Ressources Internationales de la scène. Consulté le 17 avril 2023 sur [Carte noire nommée désir - Rébecca Chaillon, - mise en scène Rébecca Chaillon, - theatre-contemporain.net](https://www.theatre-contemporain.net/productions/carte-noire-nommee-desir)

Dans le *teaser* du spectacle *We Wear Our Wheels with Pride*, la chorégraphe explicite son processus créatif à travers un montage d'images significatives. D'abord un tissu sud-africain qui va servir de fond pour tout tisser. Ensuite, une femme mariée zoulou, avec une couronne typique, surposée avec la photo d'un rickshaw zoulou transpirant. Par-dessus elle va enfin poser des photos de voitures occidentales pour à la fois orner et cacher la couronne zoulou. Nous observons déjà dans le premier contact avec l'œuvre la difficulté de faire dialoguer la culture des colonisés avec celle des colonisateurs. Qu'est-ce que nous oublions et qu'est-ce que nous cachons quand l'identité décoloniale se transforme en montage, en création-zèbre? Nous constatons que la réparation de blessures coloniales est une longue route pleine d'embûches.



**Figure 3** : Capture d'écran *teaser We Wear Our Wheels with Pride*, de Robyn Orlin, 2021.

Dans son œuvre sur l'anthropologie théâtrale intitulée *L'énergie qui danse* Eugenio Barba dit : "pour composer il faut savoir regarder la réalité qui nous entoure en distinguant les diverses parties, les rendre indépendantes pour leur donner une nouvelle dépendance."<sup>23</sup> Nous pouvons penser, donc, qu'il y a un acte de désaliénation dans le modèle du montage. Dans le spectacle *We wear our wheels with pride* nous avons un effet d'accumulation de

<sup>23</sup> BARBA, Eugenio. SAVARESE, Nicola. *L'énergie qui danse. Un dictionnaire d'anthropologie théâtrale. Op. cit.*, p.148

références assuré par la création vidéo *live* qui enregistre le processus du rituel et nous permet de comprendre toutes les strates sociales et culturelles qui forment l'identité décoloniale. Il y a des captures écran avec les tissus qui sont posés sur scène, les visages des danseurs et musiciens qui vont s'enregistrer en parlant, en chantant ou en dansant. La vidéo projette les images à la fois avec des gros plans et des plans d'ensemble où nous voyons juste des silhouettes qui s'envolent à la manière des conducteurs de pousse-pousse zoulous. La vidéo permet, donc, qu'on ait à la fois une vision très proche de la singularité de chaque élément qui constitue le collage et une vision large de la composition de ce montage.



**Figure 4** : *We Wear Our Wheels with Pride*, de Robyn Orlin, 2021.  
© Laurent Philippe / Divergence

Les musicien.nes et les instruments sont sur le côté de la scène et c'est là où se passe un des rites plus significatifs du spectacle : les danseur.ses vont enlever leurs masques, les poser sur un tissu à motif et ensuite faire un solo de danse qui a une dimension cathartique. Cette convention nous a rappelé la *roda de capoeira*, cette occasion souvent festive quand les pratiquant.e.s se retrouvent pour jouer de façon improvisée ensemble. Dans la *roda*, il y a des codes très importants comme celui de saluer les musiciens et les instruments avant d'aller au milieu de la ronde. Les danseurs font leur rituel et leur solo à côté des musiciens, comme une révérence au rythme qui les soutient tout le long du spectacle. La question du respect de l'art de l'autre est très forte dans la dramaturgie et fait partie de la puissance politique de cette pièce.

La musique a un rôle, donc, dans le lien entre toutes les parties de ce montage qui est lié au rythme. Le duo sud-africain uKhoiKhoi composé par Yogin Sullaphen et Anelisa Stuurman, transmet une musicalité qui passe par plusieurs registres, du populaire au lyrique. En donnant une énergie intense à travers la musique et les corps nous avons l'impression d'être immergé dans un rituel. Eugenio Barba parle de l'importance de la composition rythmique pour la dramaturgie :

Un spectacle théâtral jaillit d'une relation spécifique et dramatique entre des éléments et détails qui, pris isolément, ne sont pas dramatiques et ne semblent avoir aucune spécificité en commun. Le concept de montage n'implique pas seulement une composition des mots, d'images et de relations. Il implique surtout un montage de rythme qui, cependant, ne vise pas à représenter ou reproduire le mouvement. En effet, avec le montage du rythme, on vise le principe même du mouvement, les tensions, le processus dialectique de la nature et de la pensée; ou, plus précisément, la pensée qui traverse la matière (voir énergie).<sup>24</sup>

La dramaturgie est donc liée au travail d'articulation rythmique : créer une base avec des répétitions et variations pour toutes les actions de la pièce. La musique dans *We wear our wheels with pride* crée cette base rythmique, permettant aux danseur.ses de trouver l'énergie que Barba définit comme la pensée qui traverse la matière. Nous constatons cependant que le seul fait d'avoir de la musique dans un spectacle ne suffit pas à assurer le rythme d'une pièce. Même si cela peut beaucoup aider, c'est la manière dont elle sera composée en dialogue avec toutes les actions qui donnera le rythme du spectacle.

Dans notre processus de création, l'arrivée du musicien Jamyl a été aussi très importante pour le travail de rythme et a modifié notre dramaturgie. Lors de la présentation de mi-parcours, mon professeur de son Benoît Bories m'a fait remarquer que le rythme utilisé dans une des scènes venait de l'ouest de l'Afrique. J'ai discuté avec le musicien qui m'a dit qu'il avait appris ces rythmes en jouant avec des ami.e.s et qu'il ne savait pas forcément leurs origines. J'ai compris que lui, comme moi, avions des références qui surgissent de manière plus ou moins consciente dans notre manière de jouer. Pourtant, j'ai observé que je n'ai pas eu de commentaires par rapport à la reprise de la chanson "L'amour est un oiseau rebelle". Mon hypothèse est que dans ce cas elle appartient à la culture du colonisateur et donc que c'est plus acceptable de la reprendre et de la parodier.

---

<sup>24</sup> BARBA, Eugenio. SAVARESE, Nicola. *L'énergie qui danse. Un dictionnaire d'anthropologie théâtrale*, op. cit., p.148

Ça me rappelle également les questionnements sur la scène du Rite de Passage que nous avons reçue lors de la présentation de mi-parcours. Il y a eu beaucoup de commentaires sur la différence entre faire un rituel et le parodier, mais pas de remarques sur les moqueries avec la religion catholique ou le fait qu'il y ait un autre rituel qui est celui de la répétition du numéro dans la scène des Séxygénaires. Nous observons que nos choix esthétiques n'ont pas été assez clairs pour faire comprendre qu'il y avait également de la dérision dans le Rite de Passage avec les autochtones. Nous supposons que jusque-là ce n'était pas évident pour nous-mêmes d'accepter que nous pouvions faire de la dérision avec des rites autochtones. Finalement, nous comprenons que ce que nous faisons dans cette scène c'est plutôt de l'auto-dérision avec notre propre idée de ce qu'est un rite de passage autochtone.

Nous comprenons ainsi, que la peur de l'appropriation culturelle où d'être irrespectueux vis-à-vis des cultures qui sont minorées peuvent créer des censures et d'auto-censures pour en parler de certains rites, rythmiques, costumes et coutumes. C'est plus simple d'accepter la reprise de *l'Amour est un oiseau rebelle* sans s'interroger puisque nous connaissons d'où vient la chanson. Nous pouvons nous moquer de la religion catholique parce qu'elle fait partie de notre imaginaire : elle a un nom et un pouvoir. Cependant, les rites indigènes et les cosmogonies des autochtones sont tellement invisibilisés que c'est difficile pour nous-mêmes et pour les spectateur.ice.s de prendre de la distance pour faire une relecture puisque souvent il n'y a même pas eu une première lecture.

Le problème est que cette peur de l'appropriation peut provoquer une idéalisation qui empêche que nous puissions traiter de la même manière un rite amérindien ou un rite européen. Ainsi, le tabou de la réappropriation culturelle peut nous empêcher de créer du dialogue. Le modèle du montage nous permet justement de nous nourrir et de rendre hommage à plusieurs origines sans nous censurer. Nous construisons notre fable à partir de tout ce qui nous inspire et nous pouvons nous moquer gentiment du catholicisme, des cosmogonies autochtones, tout en leur rendant hommages. C'est ainsi que nous cherchons à faire dialoguer des rythmiques africaines, européennes et brésiliennes pour créer une dramaturgie hybride.

## 5. L'Hybridation comme acte réparateur

Lors de l'écriture de ma pièce, j'ai vite eu besoin de passer par le corps et par autres formes de langage non-verbal pour exprimer mon propos. J'ai expérimenté la danse, le rituel, le cirque et la musique. Analogiquement, *We wear our wheels with Pride* est classée comme une œuvre de danse, pourtant, le jeu théâtral est aussi présent que la chorégraphie, la musique *live*, la scénographie et la création vidéo. Dans *Carte Noire Nommée Désir*, nous rencontrons huit artistes des milieux divers avec plusieurs disciplines. Enfin, le spectacle *Cabaré das Divinas Tetas* hybride danse, clown, théâtre et musique, pour créer une satire de la société patriarcale et réinventer le féminin dans sa liberté. Sans un de ces éléments, les œuvres ne seraient pas complètes : tous les éléments dialoguent et n'y a rien d'illustratif.

La question de l'hybridation dans l'esthétique décoloniale se pose : pourquoi avons-nous besoin de plusieurs langages artistiques pour exprimer notre propos ? Nous avons observé qu'il y a un choix politique dans le fait de ne pas favoriser une forme d'art par rapport à une autre : nous sommes libres de choisir la forme qui nous convient pour exprimer nos imaginaires. En déhiérarchisant les arts, nous résistons à des catégorisations de jugements de valeurs dits universels qui sont ceux construits majoritairement par des hommes blancs. L'hybridation des arts est, donc, une manière transgressive et politique de revoir le concept d'art et d'ouvrir des relectures pour créer des formes qui dialoguent avec notre temps. Dans l'ouvrage *Decolonisons les arts !* l'artiste Marine Bachelot Nguyen a des mots précieux à ce propos :

Dans le travail de beaucoup d'artistes racisé.e.s, je vois naître des dramaturgies hybrides, savantes et passionnantes, des bricolages créateurs et sans formatage, dans un mixage des esthétiques et des références culturelles. Des œuvres qui plongent les mains dans les profondeurs de l'Histoire et de la mémoire, qui portent l'empreinte de leur projet politique et font émerger des singularités inouïes. Mais il faut se méfier des essentialisations et assignations, tout comme du mythe d'une "revitalisation" du théâtre français par la présence d'interprètes racisé.e.s - ce qui serait entretenir un autre fantasme colonial. Attention aussi aux effets de vitrine, comme aux récupérations superficielles ou néolibérales du discours sur la diversité.<sup>25</sup>

En effet, ce rapport entre hybridation et mémoire est très fort dans la construction de la dramaturgie de *We wear our wheels with Pride*. La création surgit d'un regard critique sur un souvenir d'enfance de la chorégraphe liée à l'histoire de la colonisation en d'Afrique du Sud. Elle fait un lien entre le mouvement des corps des hommes zoulous qui tiraient le pousse-pousse et une danse urbaine. C'est ainsi que R. Orlyn va travailler avec la Compagnie

---

<sup>25</sup> BACHELOT NGUYEN, Marine. "Façons indigènes?", dans : CUKIERMAN, Leïla. DAMBURY, Gerty. VERGÈS, Françoise. « Une démarche collective », *Decolonisons les arts !. op.cit.*, p.18-19

Moving into danse Mophatong, composée de danseur.ses noir.es sud-africain.e.s, en hybridant danse contemporaine et danses traditionnelles africaines. La chorégraphie qui surgit est pleine de poésie, de théâtralité et fait émerger la force du rituel. Sans chercher une danse virtuose, le spectacle est puissant grâce à sa singularité qui puise justement dans plusieurs références culturelles et esthétiques.

Un autre point important de la pensée de M.Bachelot Nguyen est ce fantasme colonial de revitalisation du théâtre ou d'autres formes d'art par la présence d'artistes racisés. Cette idée se joint au mythe des trois races au Brésil : une fausse idée qu'il pourrait y avoir un équilibre parfait entre différents corps et cultures pour que la culture du colonisateur retrouve une légèreté et une libération de la culpabilité. L'intégration des artistes racisé.e.s ne peut pas se faire sans des interrogations profondes et des ouvertures pour laisser la place à de modèles hybrides et dialogiques.

Nous observons cependant que des formes hybrides ne sont pas une restreint à l'art décolonial. En Master 1 nous avons justement étudié dans le séminaire *La danse entre les arts* qu'il y a une tendance dans les créations contemporaines qui reflète un désir de décloisonnement dans les arts. Ceci démontre comment des questions soulevées par la lutte décoloniale se rejoignent à d'autres luttes. Nous pouvons constater, par exemple, dans la dramaturgie hybride du cabaret une politicité qui est celle de faire dialoguer forcément plusieurs artistes, univers et formes d'art. Nous nous interrogeons encore du pourquoi de ce besoin d'hybridation des arts ? Serait-ce une manière de sortir de la normativité, des attentes de la société à travers l'art ?

Dans *Cabare das Divinas Tetas* il y a un numéro clownesque qui se repose justement sur toutes les attentes de la société envers l'artiste femme. La clowne Benedita arrive avec une valise et des habits de bourgeoise pour dire adieu au public et annoncer qu'elle part à Miami pour devenir artiste dramatique : son agent lui a dit qu'elle est trop talentueuse pour faire du clown dans des petits cabarets au Brésil. Puisque c'est une artiste, il faut au moins qu'elle soit une grande artiste, qui joue dans les grands théâtres des grands pays riches et impérialistes. Nous avons une scène drôlement tragique puisqu'elle aime profondément sa clowne, son cabaret et il faudra qu'elle quitte tout pour atteindre la gloire. La clowne fait appel à la participation du public qui l'encourage et à la fin de son numéro elle décide de rester : sa place est où elle veut être, pas où on lui dit qu'il faut y aller.



**Figure 5** : *Cabaré das Divinas Tetras*, de Adriana Morales et Dagmar Bedê, Belo Horizonte, 2019. © Joaquina / Cia Fulanas de tal

Nous pouvons comprendre que cette vision peut s'élargir à l'artiste racisé.e, handicapé.e ou d'autres identités dites minoritaires, simplement qui n'appartiennent pas à la catégorie homme-blanc-cisgenre. Ceci signifie que ces personnes devraient pouvoir occuper la place qu'ils veulent dans société et faire des relectures du genre de l'art qui les conviennent, pas de ceux que nos imaginaires colonisés attendent d'elles. À propos de la colonisation des arts, Daia Durimel, interprète lyrique, a témoigné :

En résumé, ni le public ni les acteurs de la musique classique représentent la diversité de la population française. L'État n'est pas seul en cause : car les places du service public sont accessibles, et nombre de concerts sont gratuits ou en libre accès à Paris ou en régions. Mais la fermeture des esprits est profonde ; le syndrome de la colonisation ne se maintient pas seulement dans l'esprit des Blancs dirigeants ou du public aisé mais aussi dans l'esprit d'une intelligentsia racisée et des classes populaires, racisés ou non.<sup>26</sup>

Nous pensons que pour s'émanciper de cette colonisation profonde de nos imaginaires nous devons justement dehiérarchiser les arts dans les milieux institutionnels et par ailleurs. Le travail de réhabilitation des genres anciens et traditionnels dans *Cabaré das Divinas Tetras* fait preuve de libération ainsi que la dramaturgie des œuvres hybrides construites avec des genres dit savants comme le théâtre et la musique classique à égalité avec des genres populaires comme le cabaret et le clown. Nous pensons également qu'un travail de médiation contre l'auto-censure serait une manière d'envisager une vraie libération des imaginaires par rapport aux attentes colonisées du sens commun qui relie des identités à des pratiques artistiques.

---

<sup>26</sup> DURIMEL, Daia. "Le monde sélect des concerts classiques lyriques" dans CUKIERMAN, Leïla. DAMBURY, Gerty. VERGÈS, Françoise. « Une démarche collective », *Décolonisons les arts !*, op. cit., p.38



## Chapitre II : Procédés scéniques pour ouvrir les imaginaires

J'ai parlé de la naissance du théâtre tupi-guarani, au Brésil, du sorcier: il crée l'enchantement de toute la société. Il la précède dans un événement esthétique et de nature religieuse, qu'il crée avec elle. Il la conduit parce qu'il en maîtrise les techniques. Mais son objectif, son but, est que la société participe, soit productrice d'une recherche commune: comment convaincre les dieux féroces de ne plus l'être. Le sorcier métamorphose la société tupi-guarani en sorcière. Une mue identique doit se produire grâce à l'artiste: il doit enchanter les spectateurs, les produire artistes. Pas en sorcier en ce sens que le sorcier imagine le monde connaissable. Si l'enchantement est différent, l'idée est semblable. Créer l'enchantement de tous, pas seulement de quelques élus. C'est un processus, pas une théorie.<sup>27</sup> Augusto Boal.

Pour Augusto Boal l'artiste doit enchanter le public pour que celui-ci le rejoigne dans la transformation du monde en tant que co-artistes. Nous rejoignons cette idée du créateur du théâtre de l'opprimé selon laquelle à travers l'art nous pouvons réveiller l'artiste intérieur en chacun.e, et nous rajouterons qu'à travers ce réveil le savoir-corps du spectateur.ice peut se mettre en action. Dès que le corps et l'esprit se mettent dans un état de créativité, notre manière d'agir, de réfléchir et d'occuper l'espace qui nous entoure se transforme. La sensibilité est plus éveillée, permettant une écoute de l'autre et une ouverture de l'imaginaire à travers lequel nous pouvons plus facilement trouver des contre-modèles d'existence.

Nous poursuivons, ainsi, nos questionnements sur le pouvoir d'action révolutionnaire du théâtre en nous interrogeant sur les procédés scéniques qui nous permettent d'ouvrir les imaginaires. Dans ce chapitre nous nous appuyons sur une perspective de la mise en scène pour explorer notre problématique. Quels sont les dispositifs et les choix qui permettent aux œuvres analysées d'avoir une dimension décoloniale ? Quelles pratiques de la mise en scène peuvent permettre au spectacle d'avoir une ampleur politique et poétique révolutionnaire ? Le choix des artistes, le rapport avec le public, le rire comme dispositif de distanciation et la création des esthétiques transgressives sont des points qui seront questionnés.

---

<sup>27</sup> BOAL, Augusto. *Théâtre de l'opprimé*. Traduit par Dominique Lémann, La Découverte, Paris, 1996, p.195

## **1. La représentativité et l'altérité : il est temps de lutter contre les oppressions systémiques !**

Lorsque j'ai commencé à écrire ma pièce *America - théâtre cabaret mythique* en 2021 pour parler de la décolonialité, j'avais imaginé pour ma création plusieurs artistes noir.e.s et métis.se.s, c'est-à-dire, des personnes qui n'appartiennent pas à la norme dominante. Je me suis vite confrontée à une dure réalité : dans les deux promotions des Masters en Arts du Spectacle il n'y avait que deux personnes non-blanches. Malheureusement, ce fait n'est pas anodin et il révèle d'un système structurel raciste qui empêche une partie de la population - la parcelle racisée, entre autres - d'avoir un vrai accès aux études d'art, aux conservatoires, et en conséquence, une fausse représentativité de la population sur les scènes. Dans son manuel anti-raciste, la théoricienne Djamila Ribeiro parle de ce problème :

L'absence ou la faible présence de personnes noires dans les espaces de pouvoir ne génère habituellement aucune gêne ou surprise parmi les individus blancs. Pour dénaturaliser cela, tout le monde doit questionner l'absence de personnes noires à des postes de direction, l'absence de penseurs et penseuses noir.e.s dans les bibliographies de cursus universitaires, l'absence d'acteurs et d'actrices noir.e.s dans l'audiovisuel... Et il convient également de penser à des actions qui changent cette réalité. [...] Les personnes blanches doivent donc penser à leur place afin de comprendre les privilèges qui accompagnent leur couleur. C'est un élément important pour que les privilèges ne soient pas naturalisés ou considérés seulement comme le résultat d'un effort personnel.<sup>28</sup>

La question se pose : comment lutter pour changer le monde avec les outils qui sont à notre disposition à travers le théâtre ? Nous nous sommes retrouvées avec une équipe majoritairement blanche et qui a des privilèges dans le système de pouvoir où la norme est raciste. Nous occupons une place d'altérité, donc, pour parler d'un sujet qui nous touche et par lequel nous voudrions lutter mais que nous n'avons pas forcément vécu puisque dans notre contexte nous ne sommes pas racisé.e.s en tant que blanc.h.e.s. Pouvons-nous être anti-raciste étant blanc.he, anticolonialiste étant européen.ne ou féministes étant homme ? La sociologue Djamila Ribeiro parle sur ce sujet comment une relation d'altérité :

Simone de Beauvoir, faisant référence à Stendhal (auteur qui, selon elle, attribuait une véritable humanité à ses personnages féminins), disait qu'un homme qui regarde la femme comme sujet et a une relation d'altérité avec elle peut être considéré féministe. Ce même raisonnement peut être utilisé pour penser l'antiracisme – en se rappelant que la femme noir combine l'oppression de genre, de race, et souvent de classe, ce qui rend le processus encore plus complexe.<sup>29</sup>

---

<sup>28</sup> RIBEIRO, Djamila. *Petit manuel antiraciste et féministe, op.cit.*, p.34

<sup>29</sup> *Ibid*, p.23

Nous rejoignons la pensée que nous devons prendre en compte nos privilèges pour comprendre notre place d'altérité et rejoindre la lutte de l'autre, qui peut devenir notre lutte à nous, même si nous ne sommes pas le sujet directement concerné. Dans notre travail nous occupons à la fois l'endroit du sujet et de l'allié.e dans la lutte contre le racisme, le colonialisme et le sexisme. Nous pensons que cette place de l'allié.e est extrêmement fragile et pourtant légitime pour proposer du dialogue. Dans l'œuvre *Décolonisons les arts*, l'artiste Marine Bachelot Nguyen témoigne de son expérience artistique sur ce sujet.

Désamorcer l'exotisme, déjouer les clichés ethniques, sont d'autres principes que j'essaie d'éprouver dans mon travail d'autrice et de metteuse en scène. Tout en ayant conscience que mon regard n'est pas exempt d'imaginaire colonial. Que la décolonisation est un processus exigeant de désaliénation et déconstruction, intérieure, autant que extérieure. Faire apparaître des personnages ou des corps racisés sur le papier ou sur la scène implique une prudence, une responsabilité, où l'on n'est jamais à l'abri des tergiversations et des erreurs.<sup>30</sup> p.16

En effet, éviter les clichés quand nous travaillons avec des personnes ou personnages racisés représente un défi, néanmoins la peur de l'erreur ne doit pas nous empêcher d'en parler et sortir du tabou ces questions raciales. Nous avons expérimenté la prise de conscience de l'immense travail de déconstruction nécessaire lors d'une répétition d'une scène burlesque pour la création *America*. La comédienne Thémise, qui est noire, s'est aperçue que pour faire rire le public elle s'emparait souvent de l'accent de l'île d'où provient sa famille. Elle nous a partagé qu'elle ressentait qu'elle dégageait un cliché lorsqu'elle jouait de cette manière. Je n'avais pas reconnu l'accent avant puisque je ne suis pas francophone et je ne m'étais pas aperçue de ce qu'il représentait dans la société française. Je risquais d'essentialiser un personnage dans ma pièce sans m'en rendre compte.

Je lui ai proposé qu'elle accentue au maximum cet accent et qu'à un moment de la scène elle casse le quatrième mur pour demander au public pourquoi elle parle comme ça et pourquoi c'est drôle de parler comme ça. C'était une manière directe de passer de la reproduction d'un stéréotype à une distanciation critique. Ensuite, nous avons essayé une autre proposition où elle évitait de parler avec cet accent, qui était devenu un tic de jeu, pour essayer d'autres registres. C'est ainsi que la scène a pris une forme très différente: un numéro des sexagénaires burlesques et tragiques. En effet, la parodie de la tragédie - l'adresse à l'assemblée et aux Dieux - lui a permis de jouer son personnage, une grand-mère d'un pays colonisé, sans tomber dans l'exotisation et dans nos attentes de colonisateur.ice.s sur sa

---

<sup>30</sup> BACHELOT NGUYEN, Marine, "Façons indigènes?" dans : CUKIERMAN, Leïla. DAMBURY, Gerty. VERGÈS, Françoise. « Une démarche collective », *Décolonisons les arts !. op.cit.*, p.16.

manière de parler. De plus, ce registre décalé et désuet a permis aux comédiennes de se retrouver dans un jeu commun et amusant pour représenter des personnes âgées sans être stéréotypées.

Cependant la question de l'accent va plus loin que cette scène. Nous aimerions, en effet, pouvoir parler avec n'importe quel accent sans être essentialisé ou exotisé. Encore une fois, passer à côté du problème n'est pas la solution pour le faire changer. Nous pensons que la prise de conscience représente un premier pas émancipateur qui a permis à la comédienne et à moi-même de reconnaître l'usage de l'accent et une transformation dans sa manière de jouer avec. Pourtant, nous nous interrogeons encore si l'inclusion des accents ou de la présence des artistes racisés suffiraient pour proposer la remise en question du système normatif colonial. Pour l'artiste Olivier Marboeuf la question est plus complexe :

Après avoir boudé un temps les études culturelles, les savoirs, pratiques et productions minoritaires critiques, l'art contemporain occidental a entrepris à leur endroit une opération de réification et de capitalisation rapide - l'une étant à la condition de l'autre. Cette stratégie de valorisation et de visibilité soudaine ne saurait être confondue avec une quelconque forme de décolonisation tant elle constitue l'évidence avant tout une énième mutation du capitalisme vers une forme cognitive. [...] Il épuise la force transformatrice du geste décolonial minoritaire en faisant de sa saisie critique non plus une opération à même d'affecter l'ordre politique et social, mais une simple catégorie dans l'économie des savoirs.<sup>31</sup>

En effet, le capitalisme a ce pouvoir de muter pour inclure des formes qui seraient justement dans leurs essence anti-capitalistes. Nous observons ce phénomène avec le féminisme, le discours écologique et la décolonialité. Méfions nous lorsque des entreprises comme Mcdonalds commence à avoir un discours sur le vert et le bien manger, quand Marine Le Pen se dit féministe ou quand Disney fait des films avec des princesses racisés. Ces phénomènes représentent pour nous des déformations de la lutte. En effet, nous voulons bien que les restaurants soient plus attentifs à l'écologie, mais ce que nous voudrions surtout ce qu'il n'y ait plus d'entreprises qui monopolisent le marché comme Mcdonalds! Nous voudrions qu'il y ait des femmes qui occupent des places de pouvoir dans la politique, mais pas pour instaurer un régime fasciste! Et finalement, nous voudrions bien qu'il y ait une valorisation et représentativité des personnes racisées, mais pas juste pour qu'une entreprise comme Disney puisse s'enrichir et monopoliser les imaginaires des enfants.

---

<sup>31</sup> MARBOEUF, Olivier. "Décoloniser c'est être là, décoloniser c'est fuir marronnage depuis l'hospitalité toxique et alliances dans les mangroves" dans : CUKIERMAN, Leïla. DAMBURY, Gerty. VERGÈS, Françoise. « Une démarche collective », *Décolonisons les arts !. op.cit.* , p.75

Nous nous apercevons, donc, que juste mettre en scène des personnes racisées ou critiquer les effets de la colonisation ne suffit pas pour vraiment changer le système. Il faudrait que la décolonialité ne soit plus comprise comme une catégorie du savoir et ou de l'art mais comme un contre-modèle révolutionnaire. Ainsi, nous poursuivrons avec la recherche d'autres stratégies de la scène décoloniale qui vont justement permettre d'interroger la norme pour la subvertir. Le casting des artistes fait partie de ces stratégies lorsqu'il y a des convictions politiques subversives dans ces choix, contrairement à la diversité à la manière de Disney. Par exemple, dans les œuvres de notre corpus, nous observons de vrais engagements dans le casting par rapport au politique. Rebecca Chaillon dans *Carte Noire Nommée Désir* travaille uniquement avec des artistes femmes noires, le collectif *Cabaré das Divinas Tetas* met en scène seulement des artistes femmes et femmes transgenres et Robin Orlin compose *We Wear Our Wheels with Pride* exclusivement avec des danseur.ses et musicien.ne.s noir.e.s.

Dans ma création je n'ai pas fait une sélection radicale pour le casting pour le simple fait que j'étais depuis peu installé en France et je ne connaissais pas beaucoup des gens. Le choix de travailler ensemble a été fait de manière variée : soit par affinité, par hasard ou par admiration. Ces trois critères continuent à exister et évoluent dans les relations à mesure que je rencontre leur savoir-corps sur le plateau. En effet, j'ai la chance de travailler avec des artistes de milieux et origines divers : ceci est très riche pour créer le dialogue lors de répétitions. Chacun à son endroit apporte une ouverture de mon imaginaire et enrichit la lutte contre la colonialité. Je continue, ainsi, avec la présentation de mon équipe des comédien.ne.s grâce à laquelle ma création évolue et se transforme depuis presque deux ans.

## 1.1 - Présentation de l'équipe

# Les artistes de la troupe



**Paloma ARCOS**

Paloma se forme d'abord à l'Université Paul-Valéry à Montpellier où elle joue, écrit et met en scène des formes théâtrales : *Quelque Chose vibre* et *Allitérations* avec la cie. d'un *Nyctémère*. Elle fait partie de la collective *SAXIFRAGE*, en tant qu'interprète dans la création *Tant que le sol aura le goût du ciel* et fait partie de l'organisation du festival *Chapeaux Hauts* qui a lieu à Briançon. Elle développe son écriture (théâtre et poésie). En 2022, elle va mettre en scène le spectacle *J'ai creusé des chutes*. Actuellement, elle fait un master "Écriture Dramatique et Création Scénique" à l'université Jean-Jaurès de Toulouse. Dans la pièce *America*, elle joue la protagoniste héroïque et la guerrière du monde onirique.



**François BOUILLE**

François est venu à la pratique des arts du cirque par la jonglerie, autodidacte, il s'est initié au cours de ses voyages, au hasard des rencontres. Il devient animateur cirque et apprend la pédagogie, approfondi et diversifie ses connaissances et la maîtrise des techniques de cirque contemporain. En parallèle, il suit des cours en danse contemporaine et des cours de théâtre, il se forme en cirque au Lido. Il intègre alors la compagnie *Alchymère* qui produit son premier spectacle: "*Boris sur les Planches*", joué plus de trois cents fois depuis 2011 en France mais aussi à l'étranger. C'est en jouant ce spectacle que François confirme ses motivations et accumule l'expérience scénique. Il continue à se former à l'art clownesque au Hangar des Mines auprès de l'équipe de Michel Dallaire. François intègre la création *America* en tant que comédien et clown, il incarne le père et le colonisateur Christler.



### **Thémise FABIEN**

Après un parcours scolaire classique c'est tout naturellement qu'en 2016 Thémise intègre une licence de lettre spécialisé en art de la scène et en cinéma. En grande amoureuse des arts vivants et de la scène, elle intègre en 2020 le master ETCC de Jean Jaurès. Au cours de cette année, elle intègre une association étudiante programmant de nombreux spectacles en résidence universitaire. Personnalité ambivalente et touche à tout, Thémise intègre la pièce *Amérique* au cours de la même année. Dans cette pièce, elle incarne l'oiseau, la grand-mère, et la guérisseuse en un corps qui se métamorphose.



### **Ana SANTORO MEIRA**

Née au Brésil, Ana a grandi à la campagne où elle passait son temps à inventer des histoires loufoques à sa famille. Multi-artiste, diplômée en Lettres portugais et français (2018), Ana a décidé de réunir les contes, le jeu et les langues dans ses cours et dans sa pratique artistique. Au Brésil, Ana a publié deux recueils de poèmes, *Alma de Rio* (2019) et *Corpo de Terra* (2021), et elle a participé à plusieurs spectacles d'art vivant en tant que clowne, musicienne, conteuse et comédienne. En 2020 elle s'installe en France, à La Laiterie dans le Tarn, où elle fait des rencontres et construit des projets politiques et poétiques avec son entourage. Actuellement étudiante à Toulouse dans le master d'Écriture Dramatique et Création Scénique, elle co-crée la Cie La Pariétaire en 2021 et la cie Iyami en 2023. Elle collabore également comme conteuse dans la compagnie du Coq à l'âne et dans le collectif RaconTarn. Dans *America*, Ana est la dramaturge, metteuse en scène, fabricatrice de masques et porteuse de projet.



### **Chloé SARAIVA**

Chloé a commencé les études artistiques en master d'Art du Spectacle Vivant depuis seulement 2 ans après 3 ans de licence en sociologie sur Albi. Elle pratique les arts du cirque depuis presque 10 ans et durant sa licence elle a monté l'école de cirque nommé *Ivre d'équilibre non loin d'Albi*, une école qui rencontre un vif succès. De là elle a créé une compagnie de spectacle avec ses amis avec laquelle elle joue plusieurs formes de spectacle (cabarets, pièces, déambulations, en feu et non feu). L'école de cirque est installée dans un lieu nommé La Laiterie qui est une fabrique artistique où elle a rencontré la metteuse en scène, et amie maintenant, de la pièce *America*. C'est comme cela qu'elle se trouve dans ce projet, comédienne de théâtre pour la première fois. Dans cette pièce elle joue laci, la mère d'*America* : femme indépendante, travailleuse, militante, douce et au grand cœur. Un grand cœur oui, un cœur de louve! En effet, la louve est son "animal totem", animal qui guide son âme et son corps.



### Jeanne SIROT

Après des études en sciences politiques, elle rencontre le théâtre en 2018 grâce aux cours de Jean-Luc Pradalier où elle acquiert une méthode deux ans durant. Passionnée par la parole et le dire, elle décide de poursuivre son aventure théâtrale à l'université et mène une recherche sur la rencontre entre théâtre, conte et radio. En parallèle, elle expérimente l'écriture pour le théâtre et met en scène sa première création, Popstar, dans le cadre du Master Écriture Dramatique et Création Scénique (UT2J). Chanteuse et musicienne autodidacte, elle continue d'inventer et réinventer sa relation au théâtre en mêlant sa pratique à d'autres arts. Dans la pièce America, elle joue la grand-mère et le Fou du Roi.



### Jamyl VALOT

Né près de Marseille, franco-algérien, Jamyl a baigné dans un univers multiculturel. Au début de l'adolescence, happé par le mouvement grunge, il se met à la guitare, monte un premier groupe, et expérimente la scène et le studio. Il écrit des poèmes et peint. Plus tard, c'est en voyageant qu'il expérimente la rue, le jonglage, le clown, l'accordéon et la trompette. Il fait aussi du pochoir et du collage politique sur les murs de grandes villes. De retour en 2010, il s'installe à Toulouse et prend des cours de trompette et de théorie à Music halle. Les ateliers de Marc Démereau en musiques improvisées ou musique éthiopienne rendront ses oreilles curieuses! Depuis, il prend part à différents projets musicaux qui l'emmèneront dans des classes d'école toulousaines ou sur des scènes partout en France. Ces dernières années, il s'implique de plus en plus dans l'écriture/réalisation/montage de film documentaire. Dans America, Jamyl intègre la troupe en tant que musicien et comédien : il joue le Papi-fantôme-cactus-magique.

Photos : Sarah Piccoli



## **2. Adresse et mise en espace pour la remise en question de notre colonisateur intérieur**

Comment traiter des sujets tabous tels que la colonisation sans créer un rejet de la part du public? Est-ce possible de proposer une remise en question sans culpabiliser l'assemblée des spectateur.ices? Pour parler de cette thématique en lien avec le racisme, Djamila Ribeiro dit : "Il ne s'agit pas de se sentir coupable d'être Blanc : il s'agit de se responsabiliser. La culpabilité mène à l'inertie, à la différence de la responsabilité qui mène à l'action."<sup>32</sup> Nous rejoignons cette idée que la prise de conscience de nos privilèges ne doit pas amener à une culpabilité, plutôt à une responsabilisation. Comment créer, à travers la mise en scène, des stratégies pour que le public soit touché dans son envie d'agir et de ne pas se renfermer dans une honte immobilisante ou dans la culpabilité? En observant les stratégies des artistes qui parlent de la colonialité et d'autres oppressions, nous nous interrogeons sur la façon d'aborder le sujet d'une manière accessible sans perdre la liberté de l'imaginaire.

### **2.1 - Entre la douceur et le choc de réalité**

Dans *We wear our wheels with Pride* nous avons ressenti une adresse accueillante et douce de la part des artistes. Ils commencent en chœur, se déplaçant sur le plateau comme un banc des poissons et avec des bribes d'individualité qui ressortent. L'union fait la force du groupe qui progressivement va grandir en présence poétique pendant qu'ils parlent au régisseur son, au régisseur lumière, au régisseur vidéo jusqu'à parler avec tout le public. Ils créent un rapport direct avec tous.tes, tout le long de la pièce, à travers la parole qui interpelle et le regard qui accueille. Nous observons qu'il y a une vraie importance donnée à chaque présence : se sentir pris en compte dans un monde individualiste est extrêmement touchant. Il y a donc une triple adresse qui prend en compte les pairs sur le plateau, les invisibles de la scène (technicien.ne.s, régisseur.se.s, costumier.e.s) et les spectateur.ices. Ce rapport est assez riche et propose un contre-modèle dans le sens où nous pouvons projeter comment nous pourrions nous placer dans le monde d'une manière respectueuse envers tous.tes.

---

<sup>32</sup> RIBEIRO, Djamila. *Petit manuel antiraciste et féministe, op.cit.*, p.37

Pendant toute la pièce nous sommes donc touché.e.s par la sympathie des artistes et nous sommes pris.e.s comme partie intégrante du rituel qui se construit. Pourtant, toute œuvre politique révolutionnaire doit avoir un moment de confrontation et de dissensus avec le public. Ce moment va arriver à la fin du spectacle lorsque nous voyons la projection d'une vidéo documentaire qui montre un rickshaw-zoulou portant deux hommes blancs dans des pousse-pousse et un texte où la chorégraphe dédie sa pièce à ces "hommes-chevaux" qui n'ont jamais dépassé l'âge de 35 ans. C'est ainsi que nous passons de la joie d'une rencontre festive au choc de réalité : il y a une sensation de révolte qui remonte, un mélange de honte et d'envie d'action. Ce sentiment ne nous a pas renvoyé à la culpabilité, mais au besoin de nous responsabiliser de nos privilèges liés à la logique coloniale.

À la toute fin du spectacle, pour saluer, les artistes reviennent avec toute leur joie et sympathie incluant encore une fois tout le groupe : ils font applaudir chacun.e des invisibles de la scène (scénographe, techniciens, chorégraphe, régisseur, etc.) et aussi les spectateur.ices. Nous avons la possibilité de revenir à leur rituel après la dure confrontation avec le réel. Quasiment tout le public du théâtre Garonne s'est mis debout pour applaudir : ça m'a rappelé que ce phénomène est systématique au Brésil à la fin de spectacles : même si nous n'aimons pas beaucoup, nous nous mettons debout en signe de respect de l'énergie donnée. Nous voyons la force de ce contre-modèle qui résonne dans nos savoir-corps : entre l'accueil en douceur et le choc de réalité.

Dans ma création j'ai eu envie également de créer un dialogue fort avec les spectateur.ice.s, qui se fait à travers l'adresse direct dans plusieurs scènes. Pour nous il y a trois adresses qui existent dans la pièce. Le premier est l'adresse intime à America, qui filtre tout ce qui se passe sur scène. Le deuxième est au public du cabaret, qui représente le monde ou l'ouverture de l'individuel au collectif. Ensuite il y a l'adresse à l'imaginaire sacré, à travers les scènes de possession, de prière et de rêves. Par exemple, dans la scène d'Iaci j'ai essayé de mettre en place ces trois adresses. D'abord le discours est adressé au public, donc, au collectif ou à la société, pour dire qu'il n'y a pas de fatalité, qu'ils peuvent lutter pour notre planète et pour protéger les peuples autochtones qui sont en péril. Ensuite elle s'adresse au sacré lorsqu'elle parle de la forêt dans son discours. Enfin, il y a l'arrivée d'America qui nous fait découvrir que ce discours politique était une répétition d'Iaci et nous la découvrons dans son rôle de mère. Ce changement d'adresse est une manière pour nous de parler de

plusieurs couches de la colonisation, une qui touche l'individuel, l'autre le collectif et l'autre l'imaginaire.

Nous avons observé que dans des formes politiques comme le cabaret, les arts de la rue et d'autres, il y a une relation proche qui se crée avec le public, souvent à travers la provocation. Dans *We Wear Our Wheels with Pride*, cet appel se fait de manière légère avec la proposition que le public suive les mouvements de la chorégraphie sur scène. Dans ma création j'ai voulu avec le personnage de la Présentateur.ice du cabaret créer de l'indignation dans le public puisqu'elle le fait voter pour une scène et finalement c'est elle-même qui la choisit. Ensuite, nous verrons quels autres stratégies de mise en scène sont utilisés dans *Carte Noire Nommée Désir* et *Cabaré das Divinas Tetras* pour créer une relation avec le public.

## 2.2 - Bi-frontal, noir sur blanc.

Le spectacle *Carte Noire Nommée Désir* commence avec une invitation aux femmes afro-descendantes d'occuper des places sur les canapés qui sont installés sur la scène. Il y a, donc, dès le début, un message très clair sur le point de vue engagé de la metteuse en scène avec la séparation tranchante entre femmes noires et public blanc. Vu le nombre de personnes assises sur les chaises sur le plateau, Rebecca Chaillon vient mettre en évidence la place de minorité des femmes noires au théâtre en France. Cette position bifrontale peut être assez gênante et rappeler des régimes politiques racistes tel l'apartheid. Sauf que dans ce cas, ce sont les noires qui vont occuper une place intéressante : le dispositif permet au public de faire l'expérience du spectacle d'un point de vue situé.

Sur le dispositif scénique bifrontal il y a, donc, un contre-modèle à la norme frontale et une proposition de voir nos préjugés en face, avec une prise de conscience que nous vivons dans une société majoritairement blanche. Ce clivage peut être aussi une manière de repenser la scène et l'art dans ce monde de blancs. Dans l'œuvre *Décolonisons les arts !*, l'artiste Eva Doumbia fait une critique à la scène frontale :

Dans la plupart des endroits du monde on s'assoit en cercle, dispositif permettant la circulation, plus démocratique. Au fur et à mesure de mon expérience, j'ai compris que la scénographie frontale dans le spectacle vivant est liée à une culture de la domination, et à une conception élitiste de l'art.<sup>33</sup>

---

<sup>33</sup> DOUMBIA, Eva. "Affaires de lions ou même de gazelles" dans CUKIERMAN, Leïla. DAMBURY, Gerty. VERGÈS, Françoise. « Une démarche collective », *Décolonisons les arts !*, op.cit., p.33

En effet, le dispositif frontal fait que le public ne se voit pas, que tous les regards sont tournés vers les artistes, qui sont souvent au-dessus des spectateur.ice.s comme des entités sacrées. Cette optique illusionniste contribue à un effacement du public par rapport à l'art comme si celui-ci était secondaire, ce qui n'est pas le cas, puisque sans public il n'y a pas de théâtre : c'est une relation à deux qui ne devrait pas être hiérarchisée. Pour Jacques Rancière dans son œuvre *Le Spectateur Émancipé* : "Les spectateurs voient, ressentent et comprennent quelque chose pour autant qu'ils composent leur propre poème, comme le font à leur manière acteurs ou dramaturges, metteurs en scène, danseurs ou performeurs."<sup>34</sup> Ainsi, réfléchir à la scène comme lieu de co-création implique également une réflexion sur le dispositif qui va signifier la relation entre acteur.ice.s et spectateur.ices. En laissant la place exclusive à la parcelle des femmes afro-descendantes du public sur le plateau, R. Chaillon les intègre à l'œuvre d'une façon assez radicale.

Avec le bi-frontal, il y a un jeu de regards qui se crée entre spectateur.ice.s femmes noires et blanc.he.s qui vont se voir en regardant le spectacle. Ces échanges de regard permettent une compréhension que nous avons tous.tes un point de vue situé et une place de parole qui n'est pas la même par rapport à nos couleurs de peau dans un monde toujours raciste. Il y a, aussi, un effet de miroir : à la fois une séparation, une accentuation de différences mais aussi une empathie qui se crée vers l'autre à travers le partage du regard en tant que co-créateur.ice.s d'une même performance, chacun.e avec ses particularités.

Cette empathie est possible grâce au fait que les choses sont nommées d'une façon assez radicale dès le début. Les artistes parlent de négritude et de blancheur sans détourner le sujet. Si d'un côté ça peut éloigner une partie du public, la sincérité peut aussi créer l'effet de confiance qui est nécessaire à la reconnaissance de l'autre. Dans l'œuvre *Petit manuel antiraciste et féministe*, la sociologue Djamila Ribeiro parle de l'importance de ne pas être hypocrite avec notre parole: "Il est important de garder à l'esprit que pour penser des solutions face à une réalité, il est indispensable de la sortir de l'invisibilité. Donc, des phrases comme « Je ne vois pas la couleur » n'aident en rien."<sup>35</sup>

---

<sup>34</sup> RANCIÈRE, Jacques. *Le Spectateur Émancipé*. La Fabrique éditions, Floch, Mayenne, 2008, p.19

<sup>35</sup> RIBEIRO, Djamila. *Petit manuel antiraciste et féministe, op.cit.*, p.30

La question de la couleur prend, justement, une place centrale dans l'esthétique de la pièce que R. Chaillon nomme une "création zèbre". Dans une interview<sup>36</sup> où R. Chaillon parle de *Carte Noire Nommé Désir*, elle explique que cette image représente son expérience de noire qui vit dans une culture de blancs : elle s'interroge si elle-même n'est pas une zèbre blanche rayée de noir ou une zèbre noire rayée de blanc par rapport aux influences culturelles dans sa construction identitaire. Cette "création-zèbre", donc, nous fait sortir la réalité des couleurs de l'invisibilité d'une manière poétique qui passe par une ouverture d'imaginaire.

La métaphore nous rappelle également de l'idée de Donna Haraway dans son *Manifest Cyborg*<sup>37</sup> qui parle d'un féminisme non-binaire, avec des hybridations et pas une identité figée qui se résume à un genre, une race, une classe social. Même si R. Chaillon utilise cette métaphore du zèbre qui nous semble appropriée pour décrire une hybridation, nous pensons que dans son œuvre il y a une séparation radicale entre blanc et noir, homme et femme et il y a encore une recherche à faire pour un contre-modèle hybride. Dans son œuvre sur *l'Esthétique et politique du trash sur les scènes contemporaines*, Elise Van Haesebroeck analyse des œuvres de R. Chaillon :

Le théâtre de R. Chaillon est militant et féministe. Dans un des derniers texte de *Où la chèvre est attachée*, l'artiste dénonce frontalement la haine du féminin dans notre société. [...] En revanche, son théâtre n'est pas toujours *queer*. En effet, certains de ses textes ne parviennent pas à dépasser la binarité fictionnelle du genre qui conditionne les êtres afin qu'ils ne débordent pas du cadre qui leur est imparti.<sup>38</sup>

Nous rejoignons l'idée que le théâtre de R. Chaillon est révolutionnaire dans le sens où il dénonce la haine envers les femmes, les homosexuels et les noirs. Si la société ne fait que réfouler le racisme, R. Chaillon vient nous rappeler que de ne pas en parler ce n'est pas la solution. Elle va confronter frontalement le modèle raciste à travers la poésie de son œuvre. Pourtant, il y a encore une difficulté à dépasser le cadre d'une fiction qui essentialise le genre et la couleur de peau. Comment faire de la scène un espace où nous pourrions tous.tes être des zèbres ou d'autres créatures hybrides ?

---

<sup>36</sup> CRIS - Centre de Ressources Internationales de la scène. Consulté le 17 avril 2023 sur Carte noire nommée désir - Rébecca Chaillon, - mise en scène Rébecca Chaillon, - theatre-contemporain.net

<sup>37</sup> HARAWAY, Donna. *Manifeste cyborg et autres essais*, op.cit., 2007

<sup>38</sup> VAN HAESEBROECK, Elise. *Esthétique et politique du trash sur les scènes contemporaines*, Paris, 2022, p.360-361

Nous continuerons notre réflexion sur les rapports possibles avec le public en analysant le cas des bouffonnes dans *Cabaré das Divinas Tetas*.

### 2.3 - De la bouffonnerie à la naïveté

Le spectacle *Cabaré das Divinas Tetas* commence avec une performance où les comédiennes déambulent à l'extérieur de la salle en portant des costumes grotesques. Ces costumes sont blancs et les font ressembler à des créatures hybrides entre une femme mariée et une momie. Les artistes viennent interagir d'une manière très intime avec le public dans l'espace de la rue. Elles profitent pour dire des choses d'une façon très crue: il y en a qui font des revendications politiques, il y en a qui draguent les spectateur.ice.s et d'autres qui demandent de l'argent. Lors d'une représentation, les artistes ont porté des panneaux avec des phrases que nous voyons dans les manifestations de l'extrême droite au Brésil, par exemple, "Vive la Révolution de 64", ou "Tchau querida", faisant référence au début de la dictature militaire en 1964 et au coup d'état en 2016 qui a enlevé la première présidente femme et de gauche au Brésil.



**Figure 6** : *Cabaré das Divinas Tetas*, de Adriana Morales et Dagmar Bedê, Casa Circo

Gamarra, Belo Horizonte, 2019. ©Lina Mintz (à droite les bouffonnes parodient la manifestation de l'extrême droite brésilienne et à gauche elles posent pour la photo avec leurs costumes blancs)

Ainsi, ces personnages de femmes bouffonnes s'approprient des discours fascistes et machistes pour dénoncer avec leur corps la monstruosité qu'ils portent. Ce prêche, qui est

normalement porté par ceux.les qui défendent encore la dictature militaire, la torture comme punition et le droit des violeurs.

Dans ma création, j'ai eu envie de confronter le public à la monstruosité de la normativité comme dans *Cabaré das Divinas Tetas*. L'année dernière j'avais fait des essais et je m'étais dit que c'était une piste pour continuer la création cette année. Pourtant j'ai eu beaucoup de difficulté pour jouer avec le côté sombre du bouffon. Par exemple, lors d'une séance de répétition avec Sarah Freynet qui m'a aidée avec la direction d'acteur.ice.s, elle m'interroge sur l'esthétique *cartoon* pour la scène de *l'Enterrement Magique du Patriarcat*. Pour elle, lorsque le Patriarche Mort parle et fait des bruits, il devrait être monstrueux. Elle me rappelle mon désir de dénoncer le patriarcat et me rappelle le risque que l'esthétique *cartoon* infantilise et m'éloigne du sujet. J'ai eu des commentaires proches de la part de notre professeur marionnettiste Joëlle Noguès qui m'a interrogée par rapport au choix de couleurs et matières dans la création. Pour elle aussi, lors d'une improvisation que j'avais faite en utilisant des stylo billes colorés, il y aurait une infantilisation qui m'éloigne de la profondeur et la politicité du thème. Ceci m'a relevé que je n'étais pas prête à mettre en scène des créatures sombres et mystérieuses comme les bouffons. D'un autre côté, j'ai compris que mes choix, à plusieurs reprises nommés comme enfantins, pourraient être développés comme une esthétique assumée et politique.

Dans ma mise en scène, j'ai décidé, donc, que le regard qui filtre toutes les scènes est celui d'America, une jeune qui est entre l'enfance et l'adolescence. Ce regard d'enfant peut toucher à des questions tabous comme la sexualité, la violence et la mort mais pas à la manière d'un adulte. Dans une master class à la Fabrique avec Ludor Citrik, il m'a dit que le clown regarde le spectateur.ice de manière frontale : iel voit ce qui est devant, avec son nez. Le bouffon, il va par les côtés, par les diagonales, rarement face à face. À partir de ces apprentissages nous pensons, en effet, que le regard du clown serait plus proche de celui de l'enfant, pourtant nous ne nions pas que le bouffon puisse dialoguer avec la naïveté.

Cette manière de voir avec de la naïveté peut être extrêmement politique pour une remise en question du monde et dans l'ouverture de possibles contre-modèles. Lorsque j'ai choisi que la pièce parte du point de vue d'America, j'ai pu repenser à la mise en espace en rapprochant son lit du public pour que celui-ci la voit mieux et partage ce regard d'enfant qui passe à la vie adulte. Notre hypothèse serait que si le public arrive à entrer en empathie avec America il pourrait également retrouver ce regard.

Nous poursuivrons notre fil de pensée avec une analyse sur le rire comme outil de distanciation dans les pièces analysées.

### **3. Les rires pour toucher les oppressions intériorisées**

Lors de notre recherche en Master 1 nous avons découvert que le rire se présente comme un outil de la scène pour faire de l'art politique sans militantisme. Nous avons cherché quels procédés étaient essentiels dans la création d'un théâtre révolutionnaire et nous avons compris qu'il y aurait trois étapes à prendre en compte lors de la mise en scène. D'abord la sympathie ou reconnaissance du sujet de la pièce par le public, ensuite la distanciation critique avec le point de vue de la pièce et pour clôturer, la proposition d'un contre-modèle. Nous observons, donc, que le rire peut être un allié dans la construction de ces trois critères caractéristiques des œuvres révolutionnaires.

Prenons exemple avec les clown.e.s : les corps de ces interprètes du rire nous racontent sans filtres, ce que ces personnages à la fois naïfs et bouffons ressentent sur scène devant ses spectateur.ices. Les émotions qu'ils traversent se traduisent directement à travers leur corporalité et leur attitude. La parole arrive souvent se confrontant au sens, ajoutant du contre-sens voir du non-sens dans le vécu du personnage ce qui ramène du comique. Ainsi, à travers le rire nous pouvons nous connecter aux savoir-corps des interprètes et trouver cette empathie ou reconnaissance envers les artistes et l'œuvre.

Ensuite, nous observons que le rire a aussi un pouvoir de distanciation. Si nous arrivons à rire de quelque chose c'est parce que nous prenons de la distance avec. Pour A. Lauterwein dans son ouvrage *Rire, Mémoire, Shoah* , "Quelles que soient son origine et sa vocation, le rire, même traversé par la catastrophe, risque d'éluder l'indignation profonde. Nous sommes conscientes de ce risque."<sup>39</sup> Nous observons cependant que ce risque d'éloigner la révolte est lié avec la prise de distance qui permet aussi de voir notre indignation d'un nouvel angle.

---

<sup>39</sup> Lauterwein, Andréa, et Colette Strauss-Hiva. *Rire, Mémoire, Shoah*. Éditions de l'Éclat, 2009. p.5



Lors de ma présentation de mi-parcours j'ai eu beaucoup de retours par rapport à la différence entre mon discours engagé et révolté lorsque j'ai parlé de la situation des autochtones au Brésil pour présenter ma création et les numéros présentés qui étaient plus proches du registre de la parodie. Je voulais parler directement de ces questions qui me touchent profondément et ensuite montrer sur scène une autre manière d'en parler. Je continue à chercher, donc, dans la mise en scène, comment faire dialoguer la révolte avec des formes qui passent par le rire sans m'éloigner du sujet.

Dans l'œuvre analysée, nous avons vu qu'à travers le rire, les artistes peuvent créer de la reconnaissance du public vis-à-vis des oppression systémiques, suivi de la distanciation et des propositions de contre-modèles. Ensuite, nous verrons un autre type de rire présent dans *Carte Noire Nommée Désir*.

### 3.1 - Le rire grinçant

Dans le spectacle *Carte Noire Nommé Désir*, à travers un jeu de devinettes, les interprètes viennent montrer d'une façon ludique et cruelle que nous sommes tous plus ou moins touchés par le racisme intériorisé. Les performeuses font un jeu d'équipes ou chacune son tour va au centre du plateau représenter quelque chose et l'équipe sera gagnante si le public arrive à deviner de quoi il s'agit. Les associations sont souvent entre femme noire et des nourritures comme le chocolat, le café, etc. À chaque fois il y a une personne dans le public qui va trouver la devinette et sera récompensé avec une friandise. Les spectateur.ice.s rigolent, d'un rire grinçant, puisque il y a aussi une honte de partager cet imaginaire raciste. Encore une fois, faire sortir de l'invisibilité ce qui pourrait être tabou nous semble une stratégie de lutte. Pour Djamila Ribeiro :

Nous devons apprendre avec le féminisme noir, qui nous enseigne l'importance de nommer les oppressions, puisque nous ne pouvons pas combattre ce qui n'a pas de nom. Ainsi, reconnaître le racisme est la meilleure façon de le combattre. N'ayez pas peur des mots « Blancs » ; « Noir » ; « raciste ». Dire que telle attitude est raciste n'est qu'une façon de la caractériser et de définir son sens et ses conséquences. Le mot ne peut pas être tabou, car le racisme est parmi nous et parmi les personnes que nous aimons. Le plus grave serait de ne pas le reconnaître et de ne pas combattre l'oppression.<sup>40</sup>

---

<sup>40</sup> RIBEIRO, Djamila. *Petit manuel antiraciste et féministe, op.cit.*, p.22

En reconnaissant, donc, qu'il existe un imaginaire raciste partagé, nous pouvons trouver des manières de le combattre. Par exemple, une manière de lutter contre des oppressions c'est justement en faisant l'effet de miroir. Pour ceci, notre devinette préférée dans le jeu était quand les performeuses sont venues au milieu du public et sans demander elles ont pris nos sacs, nos manteaux, nos portables et nos porte-monnaies. La réponse de cette devinette était : la colonisation. À ce moment nous nous retrouvons dans un état de vulnérabilité face aux interprètes qui montrent l'injustice que subissent encore ceux.les directement affecté.e.s par la colonisation. Dans notre processus de recherche sur le plateau pour la création *America* nous avons également retrouvé à travers la pratique du théâtre d'image cette pensée partagée de la colonisation comme vol des choses intimes. Lors d'une séance d'improvisation, une des comédiennes a volé des vêtements que portait l'autre comédienne sur scène. Ce phénomène de vol qui se passe avec la matière, le textile, et la nourriture se répète à travers le vol de nos corps, nos savoirs et nos désirs.

Cette interrogation de l'imaginaire raciste qui lie produits importés, comme le café et le chocolat avec les corps de femmes noires revient tout le long du spectacle. Nous avons une scène où les huit interprètes sont à table et elles font des blagues entre elles liées à la couleur de peau et à la nourriture. C'était très riche de voir ce moment d'auto-dérision où elles pouvaient elles-même exprimer des anecdotes liées au racisme intériorisé, au genre et à la sexualité. Elles agissaient d'une manière transgressive par rapport à la norme de politesse à table française, en mangeant du chocolat avec les bouches bien ouvertes et en rigolant très fort dans un repas cathartique qui se finissait par une danse également libératrice. Toutes les performeuses s'éparpillent sur le plateau et dansent intensément en faisant majoritairement de mouvements avec leurs bassins, accompagnées d'une lumière stroboscopique qui rend la scène onirique et drôle par la répétition des images.



**Figure 7** : *Carte Noire Nommée désir*, de Rebecca Chaillon. @ Vincent Zobler

Dans toute cette scène nous avons, donc, des femmes qui reproduisent des stéréotypes : des femmes afro-descendantes qui parlent fort, qui dansent bien avec leurs bassins. Nous pensons que l'exagération d'un stéréotype est une bonne manière de s'en émanciper et de faire réfléchir. Cette méthode a été beaucoup répandue dans le milieu *queer* avec les *drag queen* et maintenant nous observons ce contre-modèle anti-raciste qui passe par un lien avec la nourriture et la sensualité. C'est-à-dire, relier ces ingrédients associés aux personnes issues de l'immigration est une manière de dire : oui nous avons des choses qui ne sont pas d'ici - des saveurs, des corps et des racines qui viennent de loin. Et après ? Jusqu'à quand l'occident va se nourrir de notre matière première et après nous infantiliser pour garder le pouvoir sur nous ? Pouvons-nous avoir d'autres désirs qui ne sont pas toujours liés à des projections de la colonialité ?

Ces propositions font que le public se confronte à son racisme, son oppresseur intériorisé grâce à la distanciation salubre que le rire permet. Ensuite, nous verrons comment l'humour passe par le réel et l'imaginaire pour nous atteindre.

### **3.2 - La dérision : entre le réel et l'imaginaire**

Un des numéros du *Cabaré das Divinas Tetas* consiste en une conférence sur les merveilles de la papaye, qui n'est pas un fruit exotique au Brésil. Le personnage, habillé en cuisinière, porte le fruit dans ses mains et explique comment on doit le manger

respectueusement, en faisant des gestes qui suggèrent un rapport très intime. Son discours sera toujours sur la papaye: elle va utiliser des termes à la fois culinaires et scientifiques pour nous enseigner que ce fruit est très bon pour la santé et qu'il doit être très bien traité. La clowne affirme que malheureusement les hommes ne savent pas l'apprécier et le manger correctement. Son langage est très ambigu- elle pourrait très bien être une femme au foyer qui adore la papaye, cependant, tous les adultes s'aperçoivent très vite qu'elle parle de la vulve. Bien sûr, les enfants ne comprennent pas le deuxième sens et le personnage joue avec cette naïveté.

Un passage qui fonctionne bien humoristiquement c'est quand la clowne confronte cette ambivalence avec le public. Elle disserte sur une petite partie de la papaye qui est très importante et apparemment difficile à trouver pour les hommes: lorsqu'ils la trouvent, ils sont tellement contents qu'ils finissent par l'écraser. Elle argumente que pour manger le fruit il faudrait d'abord rencontrer, caresser et être doux avec cette partie, si importante pour le bien être du papaye. Après avoir montré de quoi elle parle dans le fruit et développé longuement, elle demande à un jeune homme du public comment ça s'appelle. L'homme, fier et gêné, répond: "le clitoris"! La clowne est complètement surprise et choquée par sa réponse et elle dit émue: "Vous voyez que les hommes ne connaissent pas la papaye. Je vous parle de la pousse du fruit! La pousse de la papaye!".

Pour Odile Grippon, dans son œuvre sur le rire de résistance, "Le clown est dans un perpétuel va et vient entre réel et imaginaire, plus il est ancré dans une réalité de l'ici et maintenant, plus il peut s'envoler dans une fiction irréaliste, voire absurde."<sup>41</sup> Dans ce numéro nous avons d'un côté le réel, non-verbal et naïf avec la matérialité du fruit et ses caractéristiques biologiques et la clowne cuisinière, représentant la femme au foyer, dans son rôle traditionnel. De l'autre côté, l'imaginaire malicieux, activé par les gestes du personnage et confronté au discours conférence, qui est tout à fait absurde, puisque le thème "comment manger un fruit", serait quelque chose de tellement banal. Ce à partir de ce dialogue que nous trouvons aussi le côté politique de ce numéro, puisque finalement il exprime que la sexualité de la femme reste inaccessible et reprimé dans la société patriarcale.

Le numéro de la papaye a été présenté par une des artistes invités lors d'une des représentations du cabaret, en 2019. Il est devenu iconique et les autres artistes fixes ont utilisé du métalangage lors des autres représentations pour se référer à la papaye. Ce fruit est

---

<sup>41</sup> GRIPPON, Odile. « Le clown du côté du rire de résistance », *Vie sociale*, vol. 2, no. 2, 2010, p. 73

devenue comme un symbole de la vulve, mais aussi de l'idée de l'émancipation de la femme à travers la connaissance de son propre corps . Nous pouvons voir dans l'image au-dessous que la metteuse en scène, costumée en femme mariée, fait une parodie du numéro et prend du plaisir en mangeant sa papaye.



**Figure 8 :** *Cabaré das Divinas Tetas*, de Adriana Morales et Dagmar Bedê, Casa Circo Gamarra, Belo Horizonte, 2019. ©Lina Mintz

Dans notre création, ce dialogue entre réel et imaginaire se crée dans la manière dont les personnages évoluent dans l'espace. Concrètement, ils sont sur un plateau de théâtre qui, dans la fiction, se transforme en chambre d'America. Il y a plusieurs moments où les personnages vont jouer avec cette ambiguïté : soit parce qu'elles utilisent la chambre comme un espace pour répéter, soit parce qu'elles se perdent dans leur espace mental qui prévaut sur la chambre. Par exemple, il y a un passage où la mère Iaci ne prend pas la bonne sortie du monde fictionnel, la chambre, et America lui rappelle par où elle devrait sortir. Ceci permet d'instaurer les codes du monde de l'imaginaire tout en créant une distanciation avec ce qui se passe sur scène.

Avec le personnage de Christophe nous avons travaillé avec l'idée qu'au début de son monologue il est dans l'espace de la chambre d'America et il lui parle. Puisqu'elle est endormie, il est plus facile de lui parler des choses intimes. Christophe part, donc, dans ses souvenirs et ses peurs et nous rentrons dans son espace mental avec l'apparition du fantôme

du grand-père. Les deux décident donc de chanter une comptine pour America et l'espace de la chambre s'élargit pour redevenir un plateau de théâtre où Christophe fait son *show*. Le comédien, avec son savoir-corps circassien, utilise la prise de risque à travers une danse acrobatique pour ramener le public avec lui. Lorsque nous vibrons pour ce personnage nous nous connectons à la figure de l'opresseur qui habite en nous. Lorsque nous sympathisons et rions de cette figure nous pouvons comprendre comment inconsciemment nous nourrissons des affections envers nos oppresseurs intériorisés. Revoir le même comédien dans le monde des rêves se laisser battre par la Reine Jinga et se taire pour écouter les femmes de sa famille chanter sont des propositions de contre-modèles où l'opresseur va laisser la place à d'autres formes d'existence.

#### **4 - Esthétiques subversives pour interroger l'art et l'Histoire**

Quels sont les critères pour que l'esthétique d'une œuvre soit considérée comme subversive? Comment à travers la subversion de la norme pouvons nous interroger l'art et l'Histoire dominés par la colonialité? Tout d'abord nous reprenons la définition de subversif évoqué dans la thèse d'Elise Van Haesebroeck :

Le terme « subversif » contient en lui-même ce qui fait le propre du politique, c'est-à-dire non seulement une attitude résistante - nécessaire mais non suffisante - mais également une capacité à agir contre les valeurs et les principes d'un système en place et à leur en substituer de nouveaux.<sup>42</sup>

Le choix de ce mot est donc lié à l'idée que non seulement nous faisons une critique, une résistance au système mais nous cherchons incessamment des contre-modèles. Nous observons, donc, que ce qui est subversif va varier selon le contexte, le lieu et le temps qui vont constituer le système. Nous analyserons, ainsi, différentes esthétiques qui se sont présentées dans les œuvres du corpus qui ont en commun un caractère subversif dans notre contexte.

Le *trash*, par exemple, souvent employé dans les performances de Rebecca Chaillon est une esthétique subversive par essence. Pour nous, une œuvre peut être définie comme *trash* lorsqu'elle se s'appuie sur des formes viscérales pour promouvoir une remise en

---

<sup>42</sup> VAN HAESEBROECK, Elise. *Identité(s) et territoire du théâtre politique contemporain.* "Le Groupe Merci, le Phun, le Théâtre du Radeau et Claude REGY. *op.cit.*, p.7

question de l'humain à travers l'exposition de thèmes tabous comme la violence, la mort, le sexe, entre autres. Ce qui est *trash* dans un contexte ne le sera pas dans un autre non plus. Dans son ouvrage sur le *trash* dans les scènes contemporaines, E. Van Haesebroeck dit :

L'esthétique trash permet de penser le corps sous un prisme différent que celui de « l'intelligibilité culturelle » et, ainsi, de raconter une histoire politique des corps. Le trash agit ainsi comme un contre-pouvoir au Pouvoir en place, un Pouvoir dont un des effets les plus « productifs » est de figer les corps dans une norme unique. Nous rejoignons J. Butler lorsqu'elle écrit que « ce qui constitue la fixité du corps, ses contours, ses mouvements sera entièrement repensé comme un effet de pouvoir, comme l'effet le plus productif du pouvoir. » Ainsi, les créations trash qui racontent une histoire politique des corps invitent le spectateur à s'interroger sur l'effet du Pouvoir sur les corps et à s'émanciper du corps normatif forgé et fixé par le Pouvoir.<sup>43</sup>

Nous rejoignons la pensée qu'à travers l'esthétique du *trash*, les corps peuvent s'émanciper du corps normatif du pouvoir. Ce pouvoir qui dit quels corps sont acceptables dans l'art, dans l'histoire et dans la société. L'œuvre de Rebecca Chaillon se construit avec cette esthétique pour remettre en question le pouvoir discriminatoire raciste et sexiste. Pour E. Van Haesebroeck :

R. Chaillon part du constat que la femme est coupée de son propre corps – de ses pieds, de ses mollets, de ses cuisses et de son pubis – et ce depuis son enfance. Ainsi, au début de la pièce, la petite fille – personnage interprété par R. Chaillon – raconte qu'elle ne sait pas à quoi sert son corps. [...] Comme si elle voulait réparer ce manque, cette déconnexion entre la femme et son propre corps, R. Chaillon s'autorise à être dans ses pièces tous les corps possibles et à montrer tous ces corps sur le plateau. Elle met en avant son corps, l'assume, le rend beau et désirable.<sup>44</sup>

Cette esthétisation du corps pour se redécouvrir et s'émanciper de la norme nous intéresse et revient dans d'autres esthétiques au-delà du *trash*. Nous avons observé d'autres formes dans les pièces de notre corpus qui font également ce travail entre savoir-corps esthétisé et subversion. Dans notre recherche sur le plateau, cette esthétisation du corps à travers les masques, la manière de se déplacer et d'agir a pris une grande place.

Lors d'un cours d'Écriture dramatique, la professeur Muriel Plana m'a fait remarquer que mon esthétique se rapprochait du baroque. J'entends et comprends cette référence mais je préfère parler d'esthétique du "trop" puisque le baroque est un mouvement européen et je pense que ce concept peut exister en dehors de la catégorisation baroque d'art et philosophie eurocentrée. Je continuerai, ainsi, en parlant de cette esthétique subversive dans les œuvres analysées.

---

<sup>43</sup> VAN HAESEBROECK, Elise, *Esthétique et politique du trash sur les scènes contemporaines*, op.cit., p.264

<sup>44</sup> *Ibid*, p.359-360

## 4.1 - L'esthétique du trop

Le spectacle *Cabaré das Divinas Tetas* commence sur scène quand un homme drag queen, invite ses “petites monstres” qui déambulent dehors dans la rue à entrer. Elles font du cancan français d’une façon assez maladroite avec la contrainte de ses énormes costumes grotesques qui empêchent la fluidité dans leur mouvement et apportent du comique. Plus loin dans le spectacle entre deux numéros, elles reviennent avec le cancan mais maintenant en sous-vêtement de mamie ou en costumes disco sexy. Tous les habits et les maquillages sont très exagérés en couleur, taille et forme. Nous voyons ici comment les artistes jouent sur l’image des femmes dans la société, dans ce que Ariane Bilodeau appelle “l’esthétique du trop”:

Ce « trop » favorise l’esthétique brute et propose un contrôle de soi et de sa vie et sous entend une volonté de changement.[...]Le cabaret burlesque, tout comme le « cabaret punk », utilise l’image féminine normative pour choquer, la heurtant à une image clownesque. Les performeuses extraverties pratiquent le strip-tease de manière grotesque où les frontières entre l’humour, le contemplatif, l’autodérision et le politique sont presque absentes. Ces danseuses rondes et tatouées sont en lutte contre l’image du corps de la femme mince et soumise aux normes sociales patriarcales et capitalistes.<sup>45</sup>

Pour faire une critique à la norme, les cabarets font le choix de la caricature, cependant, il faut être très juste pour que ça ne devienne pas, au contraire, le renforcement d’un stéréotype. À l’image “normative” nous devons ajouter quelque chose qui casse l’effet du sens commun conservateur puisque le “trop” ne suffit plus. Dans ce cabaret, le présentateur.ice *drag* confronte le cliché de la femme avec un discours à la fois révolutionnaire, à la fois réactionnaire mené avec l’ironie. Cependant, nous avons un autre danger, que cette esthétique devienne du militantisme féministe pour un public consensuel, comme l’explique Flore Garcin-Marrou:

Le pire qu’il puisse arriver au théâtre dit politique est de tourner en rond dans l’espace qui lui est concédé, de répondre aux attentes d’un certain «public de gauche» habitué à un certain formatage des effets qui, à force de revenir sur les scènes sous les mêmes formes énonciatives, finissent par relever du politiquement correct tout à fait consensuel(je parle par exemple, pour ma part, de la dénonciation naïve de la domination, de la culpabilisation du spectateur bourgeois par l’artiste engagé se présentant en curé récitant une messe fausse subversive ou, plus grave, servant la soupe aux idéologies populistes...)<sup>46</sup>

---

<sup>45</sup> BILODEAU, Ariane. *Art féministe. Le corps, outil de transgression, de contestation et de décolonisation*. Nouveaux Cahiers du socialisme, 2016, p.162

<sup>46</sup> GARCIN-MARROU, Flore, « Prendre le risque de ne pas produire ses effets », *Théâtre/Public*, (N° Théâtre et Situation), 2019, p.170-171



Une possibilité pour échapper au consensus et à un public ciblé, ce sont des surprises gênantes. Pour ne pas tomber dans le politiquement correct il faut prendre des risques et sortir de sa zone de confort et de celle du “public de gauche”. Lorsque les artistes s’habillent en sous-vêtements, en collants beiges mal placés et dansent le cancan français il y a un décalage entre l’image des belles danseuses de cabaret français sur les tableaux avec des vraies femmes sur scène avec leurs corps humains et imparfaits.



**Figure 9 :** *Cabaré das Divinas Tetas*, de Adriana Morales et Dagmar Bedê, Casa Circo Gamarra, Belo Horizonte, 2019. ©Lina Mintz

Pourtant, le détail surprenant de cette chorégraphie, dans ce contexte de public habitués au cabaret féministe, c’est quand au milieu de la chanson il y a un mixage avec du funk brésilien, musique populaire originaire des favelas et très souvent associé à des paroles sexistes. Étonnamment, ce que nous entendons c’est une chanteuse de funk avec des paroles qui se moquent des hommes “attention, le trou il est plus en bas, attention, tu me parles plus bas” pendant que les clowns font une chorégraphie super sexy souvent associée à la culture misogyne du funk de Rio.

D’accord A. Bilodeau, “Le corps permet de transmettre et d’éveiller l’inconscient personnel et collectif et révèle le refoulé de la communauté. Ce corps en action artistique, ce corps en action féministe, permet une prise de conscience collective des oppressions et

permet un éveil politique<sup>47</sup>. Les artistes ne font pas semblant d'être subversives: elles vivent sur scène et prennent plaisir avec la subversion. Nous voyons des femmes demi-nues dansant librement sans autocensure avec des poses hyper sensuelles sur des paroles d'une chanteuse de la favela dans un rythme associé au machisme. C'est là que nous nous confrontons à nos refoulés et à nos préjugés culturels, et que nous prenons conscience de l'oppression à plusieurs niveaux.

Dans ma création, je situe l'esthétique entre le "trop" et le "naïf" qui finalement sont assez proches dans leurs aspects bruts. J'ai découvert ceci à travers des retours sur mes choix de matière pour la confection de masques, les tissus utilisés et également la manière dont j'ai travaillé avec le corps en majeur, à la recherche du grotesque. Ensuite, je ferai un point analytique sur l'esthétique naïf.

## 4.2 - Le naïf

Après avoir des retours à plusieurs reprises sur un côté enfantin dans notre création, nous sommes allées chercher le sens de l'art naïf, souvent associé à l'enfantin. Le mot naïf dans le dictionnaire Larousse est défini comme : "Qui est naturel, spontané, sincère : Une gaieté naïve. Se dit d'un art, la peinture le plus souvent, pratiquée par des artistes autodidactes doués d'un sens plastique naturel et ne prétendant pas à l'art savant (académique ou d'avant-garde)."<sup>48</sup> Les deux sens de ces définitions nous intéressent pour définir notre esthétique.

En effet, le regard d'America est celui entre l'enfant et l'adulte. Elle a, donc, cette sincérité ou spontanéité du naïf qui découvre l'Histoire et les mythes, qui découvre les injustices pour la première fois. Son univers est très proche de ce qu'elle ressent. De mon côté, je me suis aperçue que beaucoup des choix plastiques et de mise en scène n'étaient pas faits de manière consciente au début de ma création : j'avais créé avec les matières et les directions que j'avais dans mon bagage et dans mon imaginaire. Je ne prétends pas avoir la spontanéité d'un enfant, pourtant, j'ai conscience que j'ai commencé les études de théâtre plus tard dans ma vie. En n'ayant pas passé par des conservatoires, écoles ou licences en Arts

---

<sup>47</sup> BILODEAU, Ariane. *Art féministe. Le corps, outil de transgression, de contestation et de décolonisation.* *op.cit.*, p.162

<sup>48</sup> Larousse. (s. d.). Naïf . Dans *Dictionnaire en ligne*. Consulté le 12 mai 2023 sur : Définitions : naïf - Dictionnaire de français Larousse

du spectacles il y a quelques codes qui m'échappent. Un de mes regards extérieurs m'a dit que je proposais un type de jeu à mes comédien.ne.s comme un enfant qui joue au théâtre et ne connaît pas les codes. Ce phénomène d'ignorance des codes de l'art m'unit aux peintres naïfs et à d'autres artistes qui s'éloignent de l'art dit savant.

Ma création est pourtant faite dans un cadre universitaire et, donc, je suis baignée dans un cadre académique. J'observe, donc, que plus que de l'autodidactisme ou d'un manque de connaissances de ma part, il y aurait une volonté de ne pas m'imposer des codes de l'art dit savant. En effet, je suis attirée par la scénographie du carnaval de rue et d'autres fêtes populaires. J'aime le jeu burlesque et grotesque que je vois dans les cabarets brésiliens qui vont mêler artistes professionnels et amateurs, que beaucoup pourraient nommer comme du "mauvais théâtre". Je pense, donc, que mes choix esthétiques et de mise en scène sont subversifs au sein de l'université puisque je fais une contre-proposition à la manière de faire de l'art dans ce contexte.

Une pièce de notre corpus qui nous a attiré par son esthétique c'est *We Wear our wheels with Pride*. Les costumes et la scénographie de cet œuvre sont remarquables : iels portent des masques faits de casques de vélo décorés avec des couleurs vives, des tissus, des perles et des cornes. Avec ces objets sur la tête, les danseur.ses font penser à des taureaux et iels jouent avec cette animalité. Ces masques qui sont à la fois beaux, ornementés et qui ressemblent à des couronnes, peuvent à la fois nourrir une fierté pour ceux.les qui les portent ou les mettre dans une position de bête. Derrière un objet apparemment naïf et coloré il se révèle une comparaison des personnes noires à des animaux, intrinsèquement liée à l'histoire et à l'imaginaire coloniale.



**Figure 10 :** *We wear our wheels with pride and slap your streets with color... We said "bonjour" to satan in 1820*, de Robyn Orlin. ©Jerome Séron

Nous comprenons que c'est un choix assumé de travailler avec cette contradiction entre fierté et animalité, entre naïf et politique. Par exemple, dans la scénographie, il y a une énorme barre suspendue avec plein de canettes de bières et de sodas. Cet élément a été inspiré d'une œuvre de l'artiste Rebecca Horn, *Concert for Anarchy* (1990), composé d'un piano à queue à l'envers qui pourrait représenter l'art savant ou le pouvoir envahissant de l'Occident. Les danseurs.es se jettent contre cette barrière et se suspendent comme des taureaux encloués. Cette image nous renvoie aux méfaits du capitalisme et de l'impérialisme sur les colonies et leurs peuples qui se sont faits à la fois prisonniers et objets fétiches du colonisateur.

Dans *We wear our wheels with pride* nous avons donc, une esthétique politisée qui se rapproche du naïf avec toutes les couleurs vives et l'utilisation des matériaux quotidiens et recyclés. Robyn Orlin n'a pas fait ces choix pas par manque d'option ou de technique mais par envie de rendre hommage à des rickshaw zoulous avec une esthétique décoloniale et donc, subversive.

Je finaliserai ce chapitre sur les procédés scéniques en présentant une partie de mon dossier de création avec des photos représentatives de ces choix esthétiques, mes notes de

mise en scène, la feuille de salle et la fiche technique faites pour la présentation de fin d'année à la Fabrique.

## 5. Dossier de création : masques, costumes et inspirations

# L'Affiche de la création



**AMERICA**

*Écrit et mis en scène par Ana Santoro Meira*

22/06  
10h  
Scène de la  
Fabrique

*Avec  
Paloma Arcos  
François Bouille  
Thémise Fabien  
Chloé Saraïva  
Jeanne Sirot  
Jamyl Valot*

*America, une jeune fille qui se fait constamment envahir par sa famille, essaie de réviser pour son contrôle d'Histoire. Chaque personnage à son tour viendra entrer dans sa chambre pour lui dire quoi faire, répéter des discours ou chanter à des fantômes. Pendant ces bavardages, America s'endort et nous rentrons dans son inconscient : un univers onirique où nous revisiterons les histoires, les mythes et l'utopie à sa manière.*

© Flora Brunie

# Masques et Jupes



**Masques** en papier mâché : inspiration de masques mexicaines de la Fête des morts et de la *piñata*. Au début, en manque de technique j'avais construit des *piñatas* en papier mâché qui ont été transformés en deux masques.

**Jupes** faits par la couturière Simone Delfina Nunes que j'ai rencontré lors de mon dernier voyage. La *chita* est un tissu typiquement utilisé pour couvrir des trous dans les maisons ou commerces au Brésil et pour faire de costumes pour des fêtes populaires comme la *Festa Junina* (fête de la saint juin) . Souvent ces costumes sont fait à la main par la maman des enfants ou la personne qui va les porter à la fête.

# Masques II



Le processus de confection des nouveaux masques faits en plâtre à travers le moulage du visage des comédien.nes était un moment précieux d'intimité et échange avec leurs savoir-corps . À travers le plâtre iels m'ont montré leurs cicatrices, leur désir de renaître ou de s'éterniser à travers le temps.





# Masques III



MASQUES COURONNES-ANANAS

# Costumes



Photos : Sarah Piccoli



Les jupes surgissent comme une option pour unifier le groupe, leur donner un air de famille. Elles représentent aussi le matriarcat et le mouvement tourbillonnant du passage du temps dans la pièce. Les hauts blancs et pantalons noirs font rappel à un univers traditionnel, comme le théâtre et d'autres fêtes populaires.

# Inspiration : femmes réelles et mythiques



BD Mythes et Meufs de Blanche Sabbah



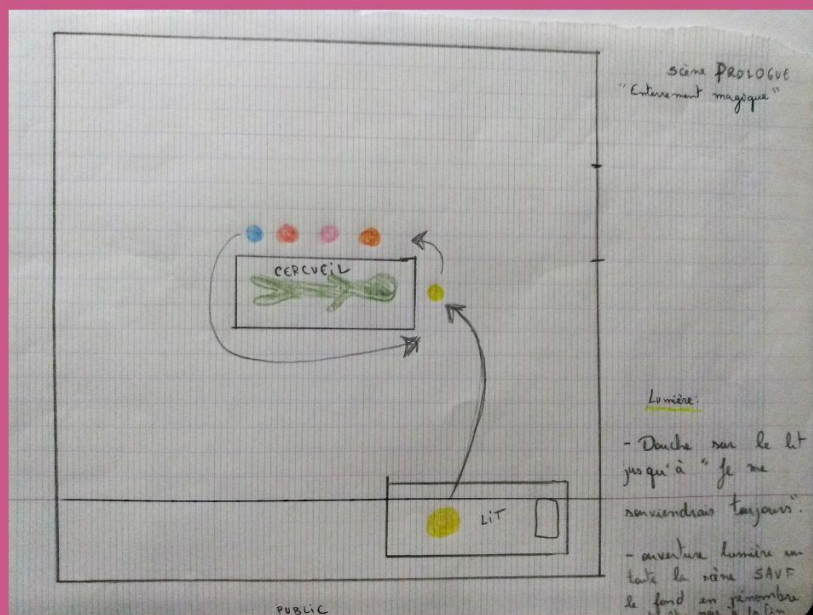
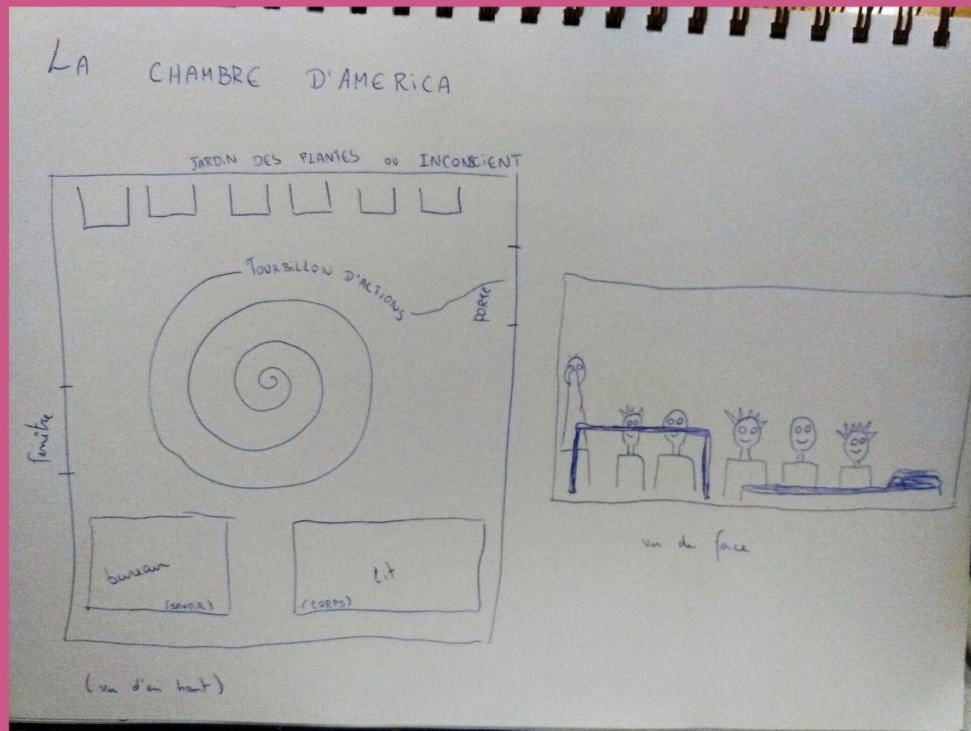
Lithographie coloriée de Njinga, reine du royaume de Ndongo et du royaume de Matamba dans l'actuel Angola par Achille Devéria, National Portrait Gallery, 1830.

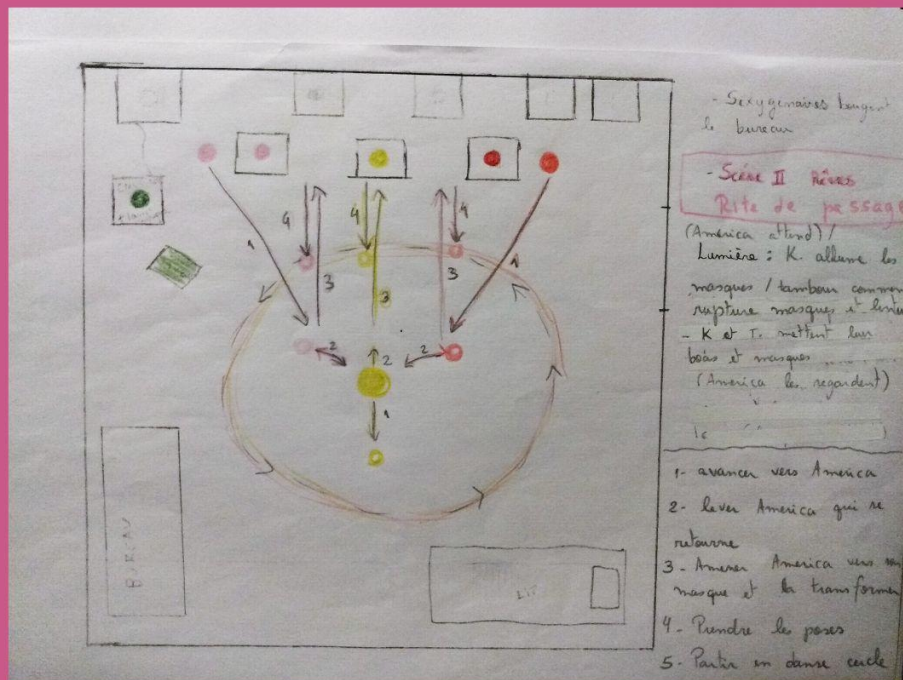
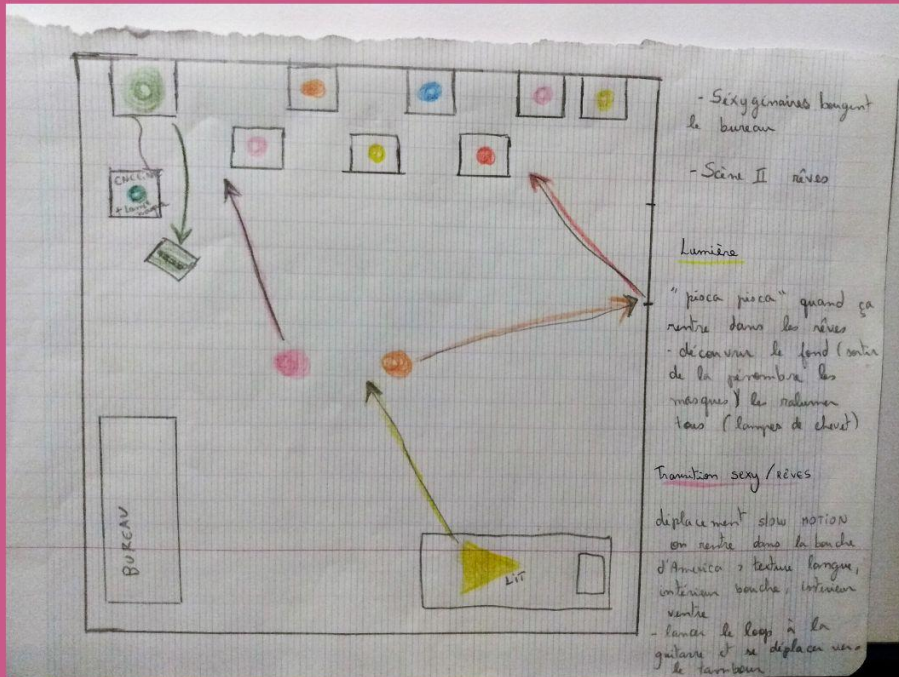


Francisca Yaka: "O tema vem da nossa força, porque nós somos a floresta, a floresta é a nossa mãe e mãe se cuida". © Leilane Marinho  
<https://cpiacre.org.br/mulheres-indigenas-na-linha-de-frente-na-luta-por-direitos/>

## 6. Notes de mise en espace

# Notes de mise en espace





## 7. Feuille de Salle

# Feuille de salle

## America

### théâtre cabaret-mythique

#### Théâtre décolonial

#### à La Fabrique

jeudi 22 juin à 10 h

vendredi 23 juin à 10h

à partir de 12 ans

#### ▪ Distribution :

Écrit et mis en scène par

Ana SANTORO MEIRA

Jeu : Paloma ARCOS, François

BOUILLE, Thémise FABIEN,

Chloé SARAIVA, Jeanne SIROT,

Jamyl VALOT

Jupes : Simone DELFINA NUNES

Masques : Ana SANTORO MEIRA

Régards extérieurs : Clémence

BAUBANT et Sarah FREYNET

Bande sonore : Jamyl VALOT et

Ana SANTORO MEIRA (réécriture

des comptines *O Cravo Brigou*

*com a Rosa, Nana Nenem* et des

chansons *L'amour est un oiseau*

*rebelle* et *Não deixa o samba*

*morrer.*

"Tous.tes ensemble nous chantons  
comme les lavandières, nous  
dansons comme les divas, nous  
luttons comme les capoeiristes, et  
nous parlons avec nos corps.  
L'utopie se fait avec de la finesse et  
des pirouettes."

Ana Santoro Meira

#### ▪ Chantons ensemble :

*Não deixa a história morrer*

*Não deixa a história acabar*

*O sonho é feito de histórias*

*Histórias pra gente contar*

*Quando eu não puder cantar mais utopias*

*Quando as minhas lutas forem desandar*

*Levar meu corpo*

*Junto dos meus sonhos*

*O meu anel de canto,*

*Entrego a quem deseja usar*

*Réécriture de la chanson*

*"Não Deixa o samba morrer"*

*d'Edson Conceição e Aloísio Silva*

"Nous sommes la forêt, la forêt est mère et la mère prend soin de soi."

*Paroles traduites de la militante autochtone Francisca Yaka Shawādawa*

## 8 - Fiche technique

### FICHE TECHNIQUE

Nom du spectacle : AMERICA - Théâtre Cabaret Mythique

Type : théâtre burlesque et chorégraphique

Durée : entre 30 et 40 minutes

Synopsis : La pièce se passe dans la chambre d'America, une jeune qui se fait constamment envahir par sa famille. Chaque personnage à son tour viendra entrer dans son espace d'intimité pour lui dire quoi faire, pour répéter ou pour parler à des fantômes. Pendant ces bavardages, America s'endort et nous partons dans ses rêves : un univers onirique où nous revisitons l'Histoire, les Mythes et l'Utopie à sa manière.

Porteuse du Projet : Ana SANTORO MEIRA

contact : santoromeira.ana@gmail.com ou 06 63 48 41 46

Nombre de personnes sur scène : 6 ou 7

Jauge max : 300 personnes

Tout public à partir de 12 ans

Espace scénique :

Hauteur: 4 mètres (minimum 3 mètres) -

Ouverture du fond de scène : 7 mètres entre les pendrillons

Ouverture cadre de scène : 7 mètres entre les pendrillons

Profondeur : 7 mètres du bord de scène au fond de scène

Le spectacle se joue en frontal

Temps d'installation:

- L'installation et la mise des accessoires sont faites par la porteuse de projet et par les comédiens

- Temps d'installation et de prise de marques: 40 minutes avant l'entrée public

- La conduite lumière et son aura été faite préalablement. Compter 10 minutes de vérification à la table de régie

- Temps d'échauffement des artistes avant le spectacle: 15 minutes

- Démontage et nettoyage: 15 minutes

Matériel :

- six lampes de chevet

- Deux multiprises

- Deux instruments : djembé, guitare électrique , amplificateur.

- sac de couchage avec coussin (lit)

à fournir par le lieu :

- 2 chaises

- 2 tables de bureau stable (une table doit être assez stable pour pouvoir monter dessus)

- praticable pour mettre le lit en hauteur (si possible)

**Sonorisation :**

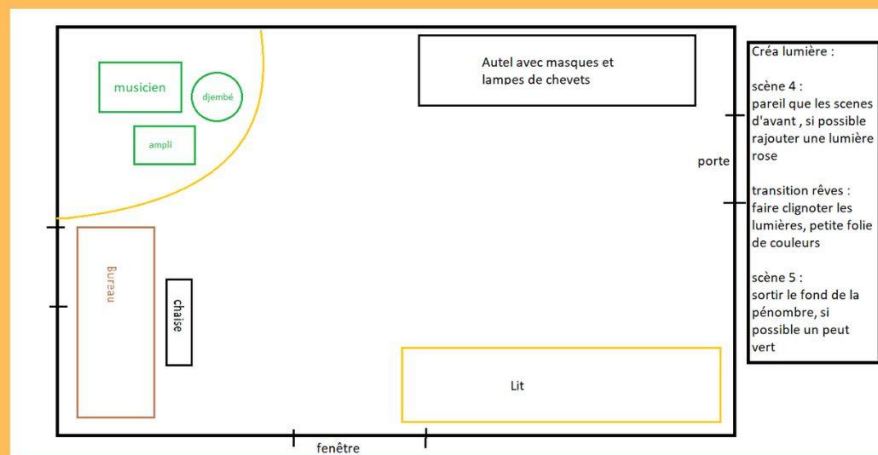
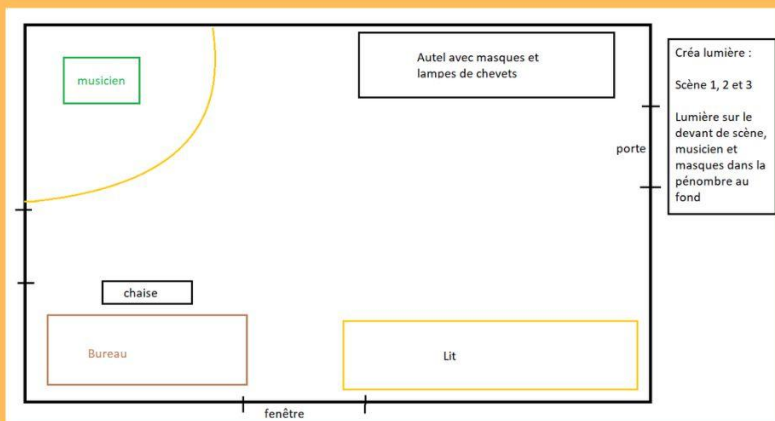
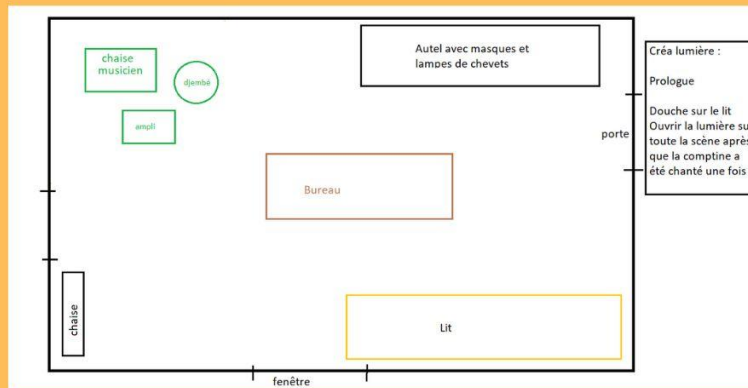
Musique live - compter le temps pour faire la balance entre musicien et comédien.nes (15 minutes)

**Éclairages :**

Couleurs : plutôt chaudes.

Peut être utilisation de couleurs dans la partie des rêves du spectacle

Dessin plan de lumière :





### **Chapitre III :**

## **Établir un dialogue entre différentes temporalités pour retrouver l'énergie de nos savoir-corps**

Dans ce chapitre nous poursuivrons notre hypothèse d'émancipation des imaginaires à travers la décolonialité dans la recherche-crédation. Nous nous interrogeons comment surgissent des contre-modèles à travers les temporalités des pièces de notre corps. Dans cette partie nous nous placerons, donc, d'un point de vue philosophique et politique pour comprendre des questions liées au temps comme énergie vitale à nos savoir-corps qui permettent la subversion du pouvoir oppresseur.

Nous commençons, donc, par la définition du concept de temporalité. Le dictionnaire Larousse le définit comme "Caractère de ce qui se déroule dans le temps."<sup>49</sup>, sachant que le temps peut représenter la durée, le moment, l'époque et le mouvement entre passé, présent et futur. Tout qui existe dans le temps a une temporalité, comme tout qui existe dans le monde concret à un goût, un odorat et un toucher. Nous pouvons parler de la temporalité des événements historiques, d'un spectacle, mais aussi de l'évolution des concepts comme le féminisme qui sont liées à une lutte à travers les temps. Ce concept nous semble important dans la manière dont nous construisons le temps dans notre imaginaire. La temporalité de la recherche et de la création sont assez différentes, pourtant elles se retrouvent en dialogue pour la construction de notre pensée, de notre imaginaire et de notre savoir-corps.

Dans notre travail de recherche nous avons observé plusieurs temporalités : une qui est rationalisée et précise, qui se compte par le vécu dans un espace-temps déterminé avec une durée limitée, par exemple, lors d'une après-midi de rédaction à la médiathèque, une master-class ou un séminaire. L'autre qui s'étale pendant presque deux ans et qui dépasse plusieurs années si nous prenons en compte toutes les expériences qui nous mènent jusqu'à ici, à toutes les œuvres auxquelles nous nous référons et qui peut même continuer dans l'avenir : c'est la temporalité de notre recherche de master.

Dans la création aussi nous avons plusieurs temps : temps d'écriture, d'organisation, des répétitions, d'analyse de répétitions, des présentations, des réécritures. La qualité de ces

---

<sup>49</sup> Larousse. (s. d.). Temporalité. Dans Dictionnaire en ligne. Consulté le 14 mai 2023 sur [Définitions : temporalité - Dictionnaire de français Larousse](#)

temps sont très différentes et nous observons que ce phénomène est lié au plaisir que nous prenons avec l'activité. Par exemple, pour nous, la temporalité de l'organisation se rapproche de celle de la machine : il faut être précise, efficace et si la machine dépasse le temps de travail elle ne fonctionne plus. Alors que dans la temporalité de l'écriture nous avons la sensation que c'est justement au moment où nous dépassons le temps de travail prévu qu'elle commence à fonctionner.

Nous comprenons ainsi, que c'est notre manière de vivre l'événement qui va définir sa temporalité. La recherche-crédation est un va et vient des temporalités qui la rendent assez unique. Ce sujet nous a intéressé justement parce qu'à travers les dérives de la méthodologie de la recherche-crédation nous nous sommes aperçues que faire dialoguer des temporalités diverses était un acte politique et poétique qui nourrit notre savoir-corps. Nous analyserons, ainsi, comment ce phénomène se produit dans les œuvres du corpus et dans notre méthodologie grâce à l'analyse de notre carnet de bord.

## 1. Temporalités utopiques et féminisme décolonial

Notre désir de comprendre l'importance du temps et des temporalités dans notre processus et nos œuvres s'est amplifié lors du Séminaire sur théâtre, temps et politique avec Muriel Plana. Nous situons, ainsi, la pensée de notre maîtresse de conférences en explicitant sa vision sur l'anticipation :

L'anticipation comme représentation de – ou discours sur – l'avenir dans l'art, donc bien avant la création de la science-fiction qui n'en est qu'une dimension, est originelle au théâtre.[...] Elle y est déterminée par deux logiques esthético-idéologiques opposées, la plupart du temps combinées et que l'on retrouve dans les arts modernes comme le roman, la bande-dessinée et le cinéma d'anticipation : 1. la *logique métaphysico-tragique*, où l'anticipation, qu'elle soit surnaturelle, voire d'origine divine, ou relayée par une projection ou une intériorisation humaine dessine un seul avenir inévitable et, en général, catastrophique ; elle se présente souvent sous la forme de *prophéties* claires ou faussement ambiguës, émises par une autorité oraculaire, personnage sacré, prêtre, ou dieu, qui peut être, dans les dramaturgies contemporaines sans personnages, et dans le genre de la fiction d'anticipation, à travers une voix prédominante ou un point de vue unique et dominant, l'auteur lui-même ; 2. la *logique épico-politique*, où l'anticipation dessine, sur un mode dialogique, voire polyphonique, un ou plusieurs futurs possibles, et où elle ne se résout pas en thèse de l'œuvre ; elle s'incarne dans des *visions* multiples, floues et contradictoires, le plus souvent subies par un personnage marginalisé ou instrumentalisé, dans nombre de cas *féminin* (sorcière, voyante, folle...) qui les formule devant des sujets libres sans être entendu ou en étant très mal entendu d'eux.<sup>50</sup>

---

<sup>50</sup> Muriel Plana, « Mythes et science-fiction moderniste au théâtre : *R.U.R* de Čapek (1920) et *Adam et Eve* de Boulgakov (1930) », *Textes et contextes* [En ligne], 17-1 | 2022, mis en ligne le 15 juillet 2022, consulté le 14 mai 2023. URL : <http://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/index.php?id=3612>

L'anticipation est, donc, pour Muriel Plana “une représentation ou un discours sur l'avenir dans l'art”, qui nous permet de porter un discours sur le présent ou le passé tout en créant un avenir imaginaire. Sans dire que nos œuvres sont des pièces d'anticipation, nous observons qu'elles se rapprochent de la logique *épico-politique* de ce genre qui est dialogique. Nous pensons qu'à travers une relecture onirique du passé mythique ou historique, plusieurs pièces de notre corpus proposent sur scène des avenir émançipés de l'actuel système oppresseur pour un contre-modèle décolonial. Nous nous interrogeons si la temporalité utopique de ces spectacles pourrait nous apporter une vision non fataliste du monde. La scène de ces pièces se transforme à la fois en utopie et en représentation vivante d'un monde transformé, possible et émançipé de la pensée coloniale, hétéropatriarchale et capitaliste.

### **1.1 - Relecture du passé et des genres anciens**

Dans la temporalité onirique de notre création, les scènes où America est endormie, une des grand-mères se transforme en un personnage inspiré de la reine Njinga Mbandi qui a résisté à la colonisation jusqu'à la fin de sa vie. D'abord nous avons ancré ce personnage au présent avec un jeu qui parodie la tragédie, de manière à faire une relecture du passé pour un avenir utopique. En mettant en scène un personnage historique noire et héroïque comme une tragédienne aujourd'hui nous faisons une relecture et une réparation de ce genre qui était originalement un rituel et qui pendant des siècles n'était pas autorisé aux femmes - de n'importe quelle couleur.

Dans le spectacle *Cabaré das Divinas Tetras*, mis en scène par Adriana Morales et Dagmar Bedê nous avons la même démarche de réhabilitation des arts anciens par des femmes : la clownerie et le fakirisme, des formes certes plus marginales que la tragédie mais également populaires et dominées par les hommes. Ces exemples d'artistes femmes qui reprennent plusieurs genres traditionnels démontrent également qu'il y a des changements dans les lois du monde grâce à la lutte des femmes. Ceci est une manière de mettre en question des discours fatalistes qui essayent d'effacer l'histoire des luttes féministes notamment de politique décoloniale. Pour la théoricienne Françoise Vergès, ces féminismes ont toujours été présents et nous devons les défendre dans un temps où le mot féminisme risque de se vider de son sens.

Défendre les féminismes de politique décolonial aujourd'hui, ce n'est pas seulement arracher le mot "féminisme" aux mains avides de la réaction, en peine d'idéologies, mais c'est aussi affirmer notre fidélité aux luttes des femmes du Sud global qui nous ont précédées. C'est reconnaître leurs sacrifices, honorer leurs vies dans toutes leurs complexités, les risques qu'elles ont pris, les hésitations et découragements qu'elles ont connues, c'est recevoir leurs héritages.<sup>51</sup>

Dans notre pièce, mettre en scène les personnages de femmes âgées qui chantent à leurs ancêtres historiques et mythiques et aussi à leur amour-propre, est une manière d'envisager un présent et un avenir qui prennent en considération les luttes du passé d'un pays colonisé. Pendant la scène du rêve, nous voyons qu'en plus d'être liées à leurs héritages du passé, ces femmes sont également conscientes du futur : Jinga dit au colonisateur Christler qu'elle peut entendre sa petite-fille America qui n'est pas encore née. Christler lui propose de nommer le nouveau pays qu'il vient de trouver "Auschwitz" en hommage à son grand-père et Jinga dit qu'elle préfère le nom de sa petite fille America. Ainsi, Jinga rejette un avenir fasciste et projette son ascendance dans un lieu imaginaire où s'installera le temps de l'utopie et où nous, les spectateur.ice.s, savons qu'elle reviendra chanter des chansons de liberté dans un cabaret des Séxygénaires.

## 1.2 - La temporalité des luttes quotidiennes

Dans ma création j'ai essayé de créer, donc, un lieu où il n'y a plus l'invisibilisation de la lutte de certain.e.s et où je raconte l'Histoire et les histoires différemment, avec une temporalité qui voyage entre présent, passé et futur. Cette écriture non linéaire et non fataliste diverge de l'écriture normative de l'Histoire, comme l'accentue F. Vergès :

"Cette écriture de l'histoire fait du récit des luttes des opprimé.e.s celui de défaites successives et impose une linéarité où tout recul est vécu comme une preuve que le combat a été mal mené (ce qui est bien sûr possible) et non comme mettant au jour la détermination des forces réactionnaires et impérialistes à écraser toute dissidence. C'est ce que les chants de lutte - negro spirituals, chants révolutionnaires, gospels, chants des esclaves, des colonisé.e.s - racontent : la longue route vers la liberté, une lutte sans trêve, la révolution comme travail quotidien. C'est dans cette temporalité que je situe le féminisme de politique décoloniale."<sup>52</sup>

---

<sup>51</sup> VERGÈS, Françoise. *Un féminisme décolonial*. La Fabrique éditions, Paris, 2019, p.19.

<sup>52</sup> *Ibid*, p.12-13

Dans la dramaturgie de plusieurs pièces analysées, comme la nôtre, *Cabaré das Divinas Tetas* et *Carte Noire Nommée Désir*, il n'y a pas une linéarité du temps, plutôt une abondance des temporalités dans un va et vient qui promeut le dialogue. Nous rejoignons la pensée de F. Vergès sur la valeur du temps quotidien. Dans *America* cette temporalité quotidienne est signifiée par la répétition des luttes que mène chaque personnage avec sa quête d'émancipation en tension avec la tradition et l'héritage colonial.

Par exemple, lorsque la mère d'America s'entraîne pour son discours à la manifestation, elle profère des mots dits et redits par des activistes qui luttent pour les droits des peuples de la forêt. Cette mère qui répète sur des échasses, en déséquilibre, porte un discours qui se fait constamment invisibiliser et qui pourtant résiste grâce à la force des personnages comme elle qui ne lâchent pas et qui mettent de l'énergie dans leur cause. Elle est cependant ramenée à sa condition de femme, mère et travailleuse dès qu'elle voit sa fille. Nous sommes confrontées à son discours d'autorité maternelle qui diverge de la révolutionnaire d'avant. Elle doit partir vite et avec ce manque de temps qui revient dans d'autres scènes, nous observons un travail quotidien excessif de la mère qui ne doit pas être idéalisé. En effet, nous ne voulons pas glorifier l'accumulation de fonctions chez les femmes qui s'épuisent entre la carrière, la vie familiale et le militantisme.

Nous poursuivons avec une analyse de la création de Rebecca Chaillon qui va contribuer au lien que nous ferons entre temps et travail, temporalité et énergie.

## **2. Changer la temporalité pour retrouver l'énergie du sacré**

La première scène de *Carte Noire Nommée désir* nous montre Rebecca Chaillon toute habillée en blanc, avec des lentilles blanches qui la rendent effrayante, à quatre pattes en train de nettoyer un lino blanc qui se resalit constamment par de gouttes qui tombent du plafond. Pendant ce temps, une autre artiste est assise devant un tour de potier et fait pleins de bols en terre. Cet image dure presque quarante minutes et pendant ce temps dans le public il y en a qui rigolent, d'autres qui se taisent et d'autres qui partent du théâtre Sorano. Dans le collectif *Décolonisons les Arts!*, Rebecca Chaillon parle de la temporalité de l'art :

Changer la temporalité. Créer en ralenti et en silence. Ne plus appeler ça “art”, mais pourquoi pas “rat”? Faire perdre le fil de celui qui regarde mon rat. Casser la langue. Enlever les mots. Ne plus vouloir faire rire à tout prix. Parler de croyance, réinjecter du sacré. Fabriquer du moche. Se débarrasser des yeux extérieurs.<sup>53</sup>

Dans cette scène nous voyons donc comment R. Chaillon peut étirer le temps dramatique, créant une gêne chez les spectateur.ice.s et les sortant de la logique du consommateur.ice qu’il faut amuser vite. Elle montre également comment certains métiers, souvent sous-payés, infligent des dures contraintes aux corps des travailleur.ses. À travers la répétition des gestes de nettoyage et de la poterie nous observons comment le système capitaliste se nourrit de certains corps pour que d’autres en tirent le profit. Elle pose notamment la question du temps que nous ne prenons pas pour regarder en face les personnes qui font ces tâches. Dans son oeuvre *Un féminisme décolonial*, Françoise Vergès parle de cette invisibilisation :

Nettoyer le monde, des milliards de femmes s’en chargent chaque jour, inlassablement. [...] Ce travail indispensable au fonctionnement de toute société doit rester invisible. Il ne faut pas que nous soyons conscient.e.s que le monde où nous circulons est nettoyé par des femmes racisées et surexploitées.<sup>54</sup>

En faisant une longue scène répétitive, R. Chaillon nous rappelle qu’avant que nous soyons réveill.e.s. il y a un travail invisible fait majoritairement par des femmes de couleurs qui nettoient les villes et les espaces que nous occupons. Cette scène symbolise aussi pour nous un moment de pré-expressivité, où le partage du sensible se passe dans un niveau profond et inconscient. Cette expérience sensorielle est possible grâce au mouvement permanent du tour de poterie, avec la terre qui prend forme ajouté à l’espace scénique blanc qui ouvre à significations qui vont de la couleur de la peau à une feuille vide. Nous ressentons que cet espace blanc qui se temple des actions en répétition nous disait : il y a des choses qui se sont passés avant que vous soyez réveillées. Il y a des femmes qui viennent d’ailleurs et d’ici, qui ont travaillé, qui ont lutté pour que nous puissions avoir les droits et les privilèges que nous avons aujourd’hui.

À la fin de cette longue scène R.Chaillon se met nue et se peint en blanc. Ensuite, sa compagne de scène arrête son tour de potier et vient la nettoyer. Cette entraide ou sororité que

---

<sup>53</sup> CHAILLON, Rebecca, “*En digestion*” dans : CUKIERMAN, Leila. DAMBURY, Gerty. VERGÈS, Françoise. « Une démarche collective », *Décolonisons les arts !*, op. cit., p.25

<sup>54</sup> VERGÈS, Françoise. *Un féminisme décolonial*, op.cit., p.8

nous observons sur le plateau vient nous rappeler l'importance de l'union dans la lutte des femmes contre les oppressions du patriarcat. Il y a donc pour nous deux aspects politiques forts dans cette scène : sortir de l'invisibilité le travail des femmes racisées et rappeler la contribution de ces femmes dans la conquête de nos droits les plus essentiels. Pour François Vergès il y a plusieurs différences qu'il faut prendre en compte lorsque nous parlons des féministes noires :

Les féministes noires ont fait la démonstration du fait que les femmes noires ne peuvent aborder le travail domestique de la même manière que les femmes blanches : la racialisation du travail ménager en change profondément les enjeux. [...] Et malgré les difficultés pour s'organiser, les travailleuses domestiques ont su surmonter la solitude et l'isolement et trouver des manières de s'organiser collectivement, de faire connaître leurs conditions de travail et de rendre visible l'exploitation dont elles sont l'objet.<sup>55</sup>

En faisant de la scène de nettoyage la séquence la plus longue de son spectacle, R. Chaillon rend hommage aux travailleuses qui font le ménage, ce travail d'ur et de soin de l'autre dont nous avons tous.les besoin pour vivre. Ensuite, le personnage de Rebecca Chaillon se fait coiffer par plusieurs femmes qui tressent des énormes cordes aux cheveux de R. Chaillon, remplissant tout le plateau d'une image entre le sacré et le profane. Nous pouvons à la fois voir toutes ces femmes liées ou enchainées par ses énormes tresses. Si la première scène nous paraît longue, la deuxième passe très vite : la force de la collectivité et de la sororité fait que R. Chaillon est vite coiffée.



**Figure 11** : *Carte Noir Nommée désir*, de Rebecca Chaillon. @ Vincent Zobler

Cette scène a une puissance de vie, elle nous rappelle que le temps ne se vit pas de la même manière pour une personne qui nettoie le monde et une qui se fait coiffer, qui se fait

---

<sup>55</sup> VERGÈS, Françoise. *Un féminisme décolonial*, op. cit., p.114

soigner. Elle nous rappelle que le temps est lié à quelque chose de beaucoup plus fort que nous, comme cet arbre à la fin du spectacle, où toutes les femmes viennent s'asseoir et chanter ensemble. Le temps a une puissance émancipatrice lorsque nous pouvons le vivre avec conscience de son aspect cyclique, comme nous rappelle l'image de la circassienne à côté de l'arbre avec son énorme cerceau.

Dans un monde où nous sommes habituées à des œuvres qui veulent faire autorité par leur unité temporelle et spatiale, créer un spectacle qui sort de cette logique est une manière subversive de repenser aux récits et au temps. Le modèle capitaliste nous incite à vivre dans une économie de temps, où le travail doit nous occuper jusqu'au point de dire que le temps c'est de l'argent. Dans cette logique, prendre le temps est un acte transgressif. Dans l'œuvre *Arruaças*, qui répertorie la pensée de la philosophie populaire brésilienne, Luiz Rufino nous parle du temps comme une énergie sacrée :

Le temps comme face de la vie est actif et large ; le contraire voudrait dire un gaspillage de la force qui mouvemente les choses. J'y vais aux pieds de *Kitembo* (divinité des peuples *bacongo* qui représente le temps, la force des cycles de la vie et de l'ancestralité) pour réfléchir à des leçons que nous sortent du cercle d'emprisonnement imposé par la logique colonial que j'appellerai un mode de production de fissures. En d'autres mots, j'intitule la fissure coloniale, un état de maladie attribué par la jalousie de la domination. [notre traduction]<sup>56</sup>

Lorsque R. Chaillon prend le temps dans son spectacle, pour parler des racines, de ménage, des désirs, elle transgresse la loi de l'économie de temps capitaliste et colonialiste. R. Chaillon esquivé la domination des temporalités par la logique de la norme du pouvoir et nous propose un contre-modèle. Ainsi, elle injecte du sacré dans nos imaginaires et partage avec nous l'énergie vitale du temps. Nous retrouvons cette énergie sacrée du temps aussi dans d'autres œuvres de notre corpus qui, à travers la ritualisation, nous permettent d'éprouver une temporalité utopique.

### **3. Le rituel, les entités et la fête**

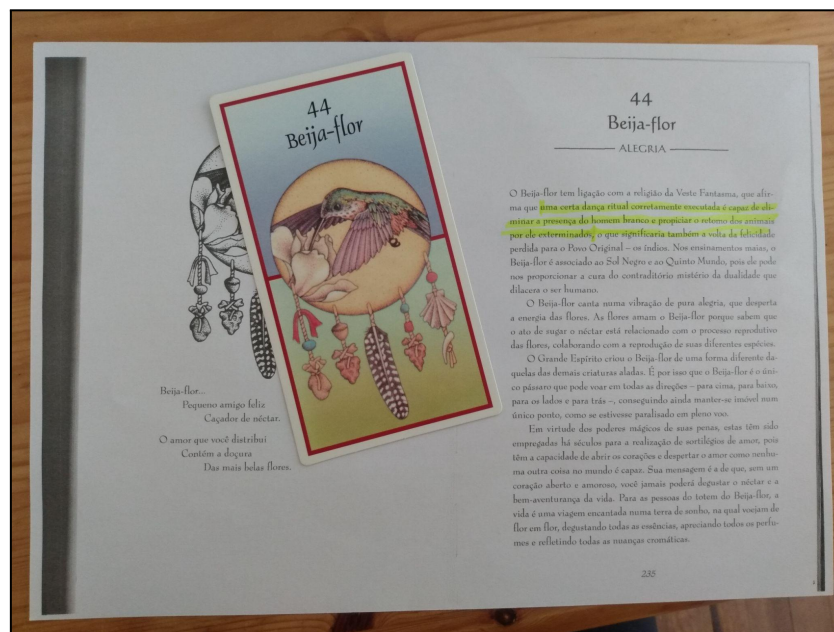
Dans ma création la joie et le rites étaient présents tout le long dans la construction de mon imaginaire. Par exemple, dans la scène du Rite de passage suivi de la Prophétie qui sont celles où je suis allée creuser dans les mythes et le mysticisme. Dans ces deux scènes il y a la

---

<sup>56</sup> HADDOCK-LOBO Rafael, RUFINO Luiz, SIMAS Luiz Antonio. *Arruaças : uma filosofia popular brasileira*, 1ed., Rio de Janeiro, Bazar do Tempo, 2020, p.35



question de la transmission orale, de la sororité et de l'importance d'y croire dans la lutte. Un jour, en pensant aux difficultés d'écriture de ces scènes-là, j'ai tiré une carte dans mon tarot chamanique : c'était le colibri. C'est l'animal totem de la joie et son message dit : " Le colibri affirme qu'une certaine danse rituel correctement exécutée serait capable d'éliminer la présence de l'homme blanc et permettre le retour des animaux exterminés par lui. [notre traduction]"<sup>57</sup>



**Figure 12** : Carte du Tarot chamanique dans *Carnet de bord de la création America*, Toulouse, 2023.

Pendant toute la création, ces scènes nous semblaient très importantes pour injecter du sacré et c'est là où nous avons plus expérimenté des trajectoires et des états de corps. Nous nous sommes interrogées sur les difficultés rencontrés pour l'écriture du rituel et nous avons trouvé comme ressource la pensée sur le comportement restauré de Richard Schechner :

Le comportement restauré apparaît dans toute sortes de représentations : cela va du chamanisme et de l'exorcisme jusqu'aux transes, du rituel à la danse esthétique et au théâtre, des rites d'initiation jusqu'aux drames sociaux, de la psychanalyse jusqu'au psychodrame et à l'analyse transactionnelle. [...] Ce travail de restauration se fait à travers les répétitions et/ou par la transmission du comportement du maître au novice. Le moyen le plus sûr pour relier une représentation esthétique à une représentation rituelle exige de comprendre ce qui se passe au cours des entraînements, des répétitions, des ateliers; c'est-à-dire de travailler au conditionnel, de questionner et d'avoir recours à ce mode du doute par excellence.<sup>58</sup>

<sup>57</sup> CARSON, David et SAMS, David. *Cartas Xamânicas : a descoberta do poder através da energia dos animais*, illustré par Angela C. Werneke, Rio de Janeiro, 2017, p.235

<sup>58</sup> SCHECHNER, Richard. "Restauration du comportement" dans : BARBA, Eugenio. SAVARESE, Nicola. *L'énergie qui danse. Un dictionnaire d'anthropologie théâtrale. op.cit.*, p.215

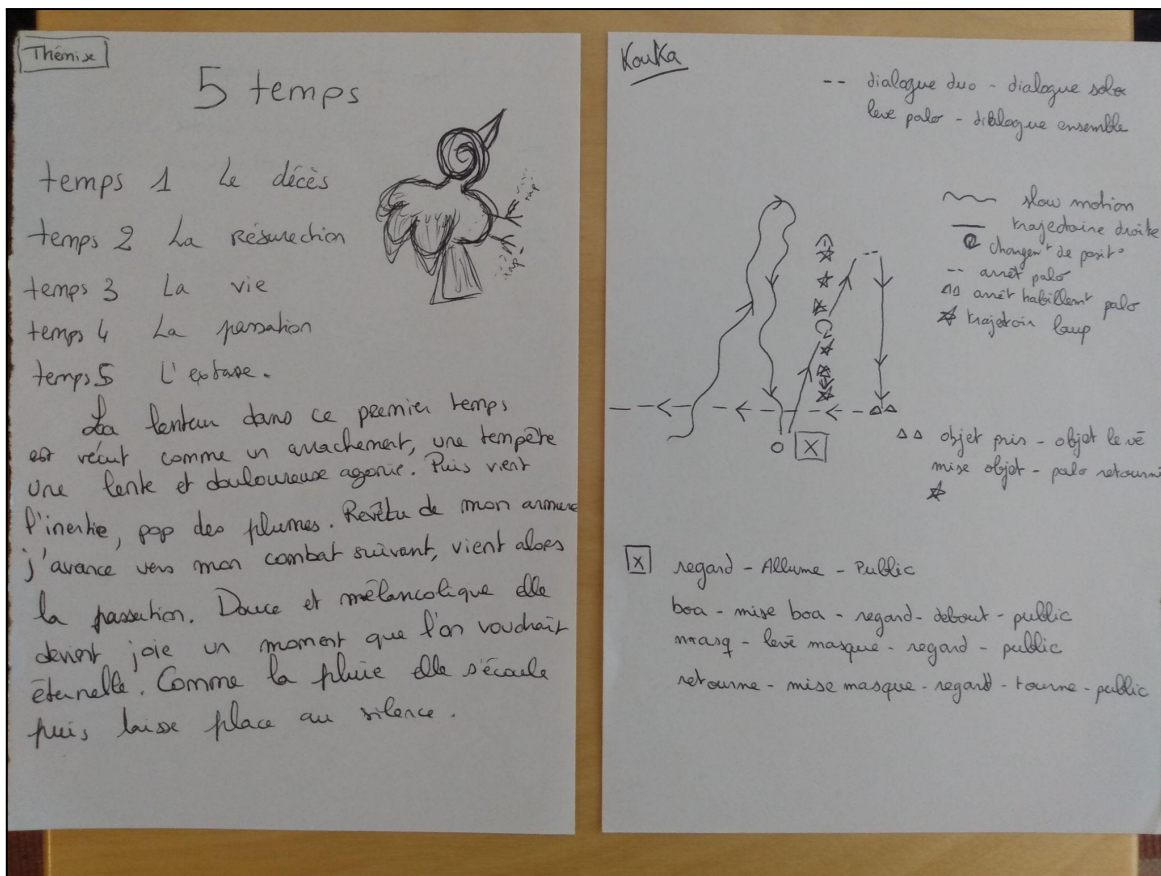
Nous avons travaillé, donc, la répétition des propositions des mouvements, sauf qu'à la place d'un maître, ces mouvements surgissaient des comédiennes sur le plateau : soit des mouvements inspirés des éléments de la nature, soit des animaux tirés au tarot. Souvent, la première fois qu'il y avait une proposition elle était vivante et lors des répétitions la spontanéité se perdait. Nous nous sommes questionnées si dans notre processus de reprise de cette scène nous avons laissé de côté ce qui était essentiel : le côté sacré de la transmission du savoir-corps de la mère et de la grand-mère à la fille. Ce mode de doute devrait être présent, donc, pour nous rappeler et nous interroger sur le sens de tous les mouvements et de toutes les contraintes de la scène. Encore d'accord R. Schechner :

Le comportement restauré est symbolique et réflexif : il n'est pas vide mais chargé de polysémie. Ces termes difficiles expriment un principe unique : le moi peut agir au même titre que l'autre ; le moi social ou transindividuel est un rôle ou un ensemble des rôles. Comportement à l'aspect symbolique et réflexif, c'est-à-dire théâtralisation d'un processus social, religieux, esthétique, médical ou pédagogique. Représentation signifie : jamais pour la première fois.<sup>59</sup>

Cette restauration symbolique et réflexive ou théâtralisation du rituel est vécue de manière assez différente pour chaque interprète. Nous avons observé ceci lors d'un exercice où les comédien.nes devaient faire une écriture libre de leur trajectoire. Nous pensons que l'écriture de gauche est plus proche du symbolisme et celle de droite plus réflexive. Les deux parlent de temps, cependant une parle de temps métaphorique et l'autre du temps de la scène. Sans pouvoir dire que nous avons résolu cette écriture du temps du rituel, nous continuons à chercher et nous gardons le mode du doute par excellence.

---

<sup>59</sup> Schechner, Richard. *"Restauration du comportement"*. *op.cit.*, p.216



**Figure 13** : Carnet de bord de la création *America*, Toulouse, 2023. Écriture de deux comédiennes de la scène du Rite de Passage.

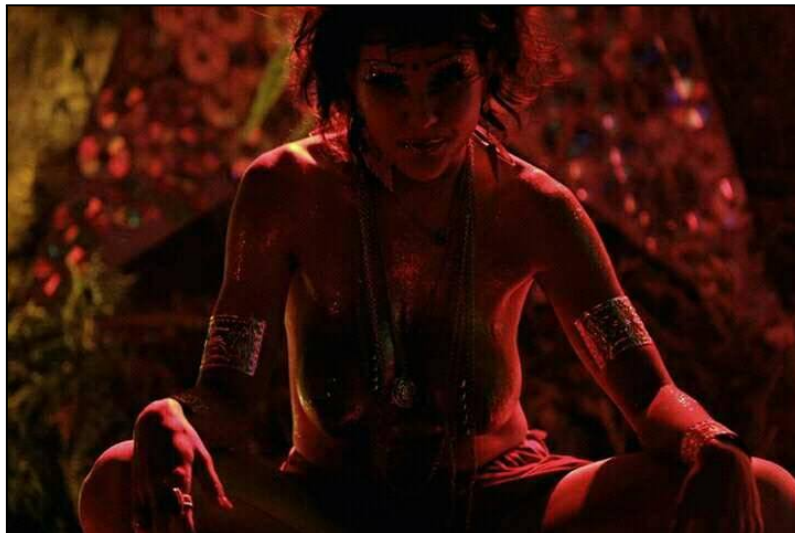
Le spectacle *We Wear Our Wheels with Pride* se construit également sur une temporalité du rituel, à travers la répétition, l’amplification et la sacralisation de tout ce qui se passe sur scène. Grâce aux images documentaires de la vidéo à la fin nous pouvons découvrir quel est le fond de l’œuvre et avoir une distance qui politise la pièce. Pourtant, pour nous ce qui est plus politique dans cette pièce c’est le contre-modèle de la joie dans leur rituel. Pour Luiz Rufino, dans *Arruaças* :

Pour que la vie puisse se couvrir comme une invention, il faut pratiquer les rites. Dans la fureur du monde qui tourne, il y a des moments que nous devons nous livrer de ce qui nous charge. Nous brûlons nos fantaisies dans les feux d’hier pour que, au lever du jour, nous brodions de nouvelles présences. Les éclats de rire, la danse contagieuse, l’enlacer des rythmes, le plaisir qui ouvre les corps, la tête en l’air qui prend les errants, la fête en soi et toute ses vibrations sont les marques d’Odara, celle qui pulse la vie, qui s’habille en beauté et joie.[...] Odara vit chez les grands sourires, les bêtises des enfants, les excès des vagabonds, les répertoires agiles de la place publique, les proses sans fin. Iel a faim de fête et lorsqu’iel y va, la monotonie, le manque et la perte de vigueur s’en vont. [notre traduction]<sup>60</sup>

<sup>60</sup> HADDOCK-LOBO Rafael, RUFINO Luiz, SIMAS Luiz Antonio. *Arruaças : uma filosofia popular brasileira*, op. cit., p.61

Nous observons que dans la philosophie populaire brésilienne, les rites et la célébration surgissent comme des contre-modèles puissants au pessimisme et à la fatalité d'être opprimé.e.s par la colonialité ou d'autres formes de pouvoir. *Odara* est l'entité qui représente la beauté et la joie dans le *Candomblé*, une religion afro-brésilienne. Cette divinité ou *Orixà* porte l'énergie du vivant et nous rappelle que les plaisirs sont la base de notre mouvement intérieur ou présence. Cette entité était souvent associée au diable dans l'imaginaire chrétien et nous observons qu'en effet, à la manière de cette figure, l'attitude festive peut être extrêmement gênante et subversive dans un monde dominé par le pessimisme.

Dans *Cabaré das Divinas Tetas* nous avons également la présence d'une entité subversive. Notamment, dans un numéro de fakirisme où une artiste *drag queen* rentre avec sa torche allumée et nous fait la lecture d'un poème à propos de l'*Orixà Iansa*. Dans un registre d'invocation ritualisée, elle appelle cette divinité qui possède la force du vent et qui est connue pour ses qualités de guerrière. Il y a une hybridation entre poésie, rituel, cirque et performance. Elle marche sur des tonnes de verres cassés avec ses pieds nus sans se faire mal. Après cette traversée poétique, elle part en s'approchant très près du public physiquement et nous pouvons retrouver son humanité.



**Figure 14** : *Cabaré das Divinas Tetas*, de Adriana Morales et Dagmar Bedê, Casa Circo Gamarra, Belo Horizonte, 2019. ©Bianca Moreira

Ce numéro a la qualité de ramener le temps mythique sur scène, le temps des récits de la genèse et le temps de la spiritualité du fakirisme avec le châtement du corps. L'artiste relie ces temporalités avec le personnage *drag queen* festive qui joue à la fois une déesse et une bête de foire. Le décalage de la *drag queen* extrêmement sensuelle et coquette avec l'univers de pauvreté des fakirs et le côté primitif du feu nous surprend en tant que spectateur.ice.s. Pour nous, cette artiste a réussi à s'émanciper de tout type de censure pour créer un rituel unique faisant dialoguer tradition, religion, art, genre et identité.

Nous continuons nos réflexions sur le temps à travers l'analyse du carnet de bord, un outil précieux dans la recherche-crédation.

#### **4. Temporalités de la recherche-crédation :**

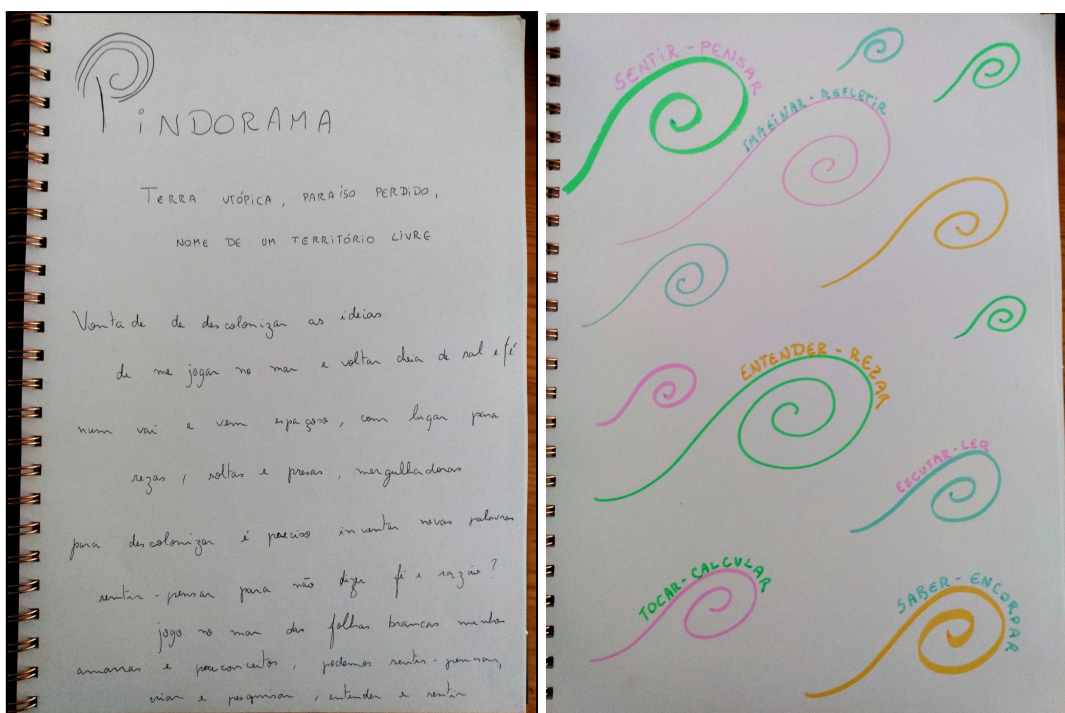
##### **le lien entre le carnet de bord et le savoir-corps**

Le carnet de bord de la création *America* est un document hybride qui existe sous plusieurs formes : des feuilles avec des notes et des dessins détachés rangés dans des chemises, plusieurs cahiers écrits, des documents sur mon *drive* avec des inspirations et des références pour les personnages et un long document descriptif de toutes les répétitions illustré avec des photos. Ce carnet de bord a donc un côté chaotique qui pourrait mettre en question la rigueur de notre recherche et un côté assez représentatif des temporalités de la recherche-crédation. Pour nous, ces traces sont ce qu'il y a de plus proche de l'investissement intense de notre savoir-corps dans la création et elles font partie du socle de notre méthodologie. Pour la doctorante Gabriela Acosta Bastidas qui a également fait le master d'Écriture Dramatique Création Scénique à l'UTJ2 le carnet de bord est un outil dialogique :

Outil précieux à identités multiples, le journal de bord – ou « journal de création », « journal de terrain » en ethnographie – nous mène à mobiliser diverses manières de percevoir et de réfléchir. Des données sensibles et des données plus objectives s'entremêlent pour échafauder le cheminement de la recherche. Pour résumer, dans un premier temps, le journal de bord est le lieu où l'on écrit ce que l'on observe, on décrit ce qui paraît important ou particulier à nos yeux, on recueille ce qu'on a entendu, on retrace nos impressions profondes, sensibles, on expose nos doutes, notre façon de voir. Puis, dans un second temps, cet outil permet d'engager l'élaboration de la pensée de la chercheuse en liant cela à des réflexions plus factuelles, des schèmes d'information, des relations entre les acteurs d'un terrain, des informations sur un contexte donné. C'est un processus d'objectivation, entendu comme prise de distance et décentrement par rapport à l'objet étudié. Dans ce fourre-tout ethnographique, le journal

de terrain est à la fois moyen de registre, accompagnateur, canalisateur et catalyseur de nos réflexions.<sup>61</sup>

En effet, nous rejoignons l'idée que le carnet de bord est à la fois un lieu pour garder des traces des données sensibles et un outil d'élaboration de la pensée. Lors du début de la deuxième année de Master, j'avais commencé un nouveau cahier en me disant qu'il suffirait pour contenir toutes mes traces. C'était une idée utopique, pourtant, la première page de ce carnet contient une réflexion qui pourrait résumer la dualité dialogique présente dans la pensée décoloniale, dans le savoir-corps et dans la recherche-création.



**Figure 15** : Carnet de bord de la création America, Toulouse, 2023. À gauche, le texte Pindorama. À droite, une représentation visuelle de ce texte.

Traduction du texte - Pindorama : terre utopique, paradis perdu, nom d'un territoire libre. Envie de décoloniser les idées, de me jeter dans la mer et revenir pleine de sel et de foi, dans un va et vient ample, avec une place pour les prières, détachées et rattachées, plongeuses. Pour décoloniser il faut inventer des nouveaux mots : sentir-penser pour ne pas dire foi et raison? Je jette dans la mer des feuilles blanches, mes amarres et préjugés. Nous pouvons sentir et penser, créer et chercher, comprendre et sentir.

<sup>61</sup> ACOSTA BASTIDAS, Gabriela; GUIN, Laurie. « Pour une interrogation à deux voix sur la recherche création. Parcours méthodologiques de " Braises " et " Racines Flottantes " », 30/06/2020, in carnet del'Atelier des doctorants en danse, Centre national de la danse, ISSN 2678-8292, <https://docdanse.hypotheses.org/1678>, p.5

En relisant ce texte nous observons que les idées contenues se rapprochent de celles du manifeste *Anthropophage*, d'Oswald de Andrade. *Pindorama* était le nom donné à une terre mythique des peuples autochtones au Brésil : dans la langue tupi-guarani, *Pindorama* veut dire Terre de Palmier et c'est ainsi que plusieurs peuples autochtones engagés appellent jusqu'à aujourd'hui le territoire du Brésil. En reprenant ce nom, je m'interrogeais, à la manière des artistes anthropophages brésiliens, si une revalorisation de la culture des autochtones ne serait pas le chemin à prendre pour s'émanciper de la colonialité.

Finalement, j'ai décidé de garder *America* comme nom de création, assumant, ainsi, que ce nom - qui historiquement représente un hommage au navigateur Américo Vesputio - a déjà pris des nouveaux sens dans la construction identitaire des peuples américains. La conciliation avec ce nom est devenue une manière d'unir les peuples colonisés en Amérique du Sud : se définir comme *Americana do sul* est devenue une formule paradoxalement arrangeante dans la lutte commune contre le colonialisme des Etats-Unis et d'Europe. En effet, nous avons repris un nom qui à la base a été imposé par les colonisateurs et nous l'avons transformé pour assumer les marques et blessures de la colonisation en tant que groupe. Ainsi, nous comprenons que la conciliation et la transformation de la culture des colonisateurs fait aussi partie de notre construction identitaire. Le manifeste anthropophage brésilien propose justement de clarifier que nous nous constituons tous.tes de plusieurs couches d'intégration et incorporation consciente et inconsciente de cultures autochtones, européennes et africaines.

Le carnet de bord est un outil justement à travers lequel nous avons découvert plusieurs influences dans notre manière de créer. Il sert de support, ainsi, pour faire le lien entre la recherche-crédation et notre savoir-corps. Ce savoir-corps qui se constitue donc, d'une somme des cultures digérées plus ou moins consciemment. Ce dernier concept, le savoir-corps, créé par nous-mêmes lors du master I se rapproche de la pensée-théâtre qui explicite le type de logique qui se déploie dans le carnet de bord de création. Pour Laurie Guin, doctorante qui a également fait notre master :

La « pensée-théâtre » est une pensée qui se veut incarnée, de plein-pieds dans son objet d'étude. La position de la théoricienne y est imbriquée dans une position de praticienne qui développe des théories autour d'un art qu'elle est en train de pratiquer. Elle doit, dans cette perspective, se « regarder faire » et être capable d'un retour critique sur sa propre pratique. Cette méthodologie de pensée et de création horizontale pourrait peut-être aider l'artiste à reconnaître et à identifier la « sphère d'action propre » de son art, son rapport au réel, à la politique, mais aussi aux dichotomies qui

existent entre l'art et le militantisme , de sorte à en différencier les formes pour mieux les appréhender.<sup>62</sup>

En effet, la pensée-théâtre se rapproche du savoir-corps et représente cette temporalité double que je vis en tant que chercheuse et artiste. Arrivant à la fin du master j'aurais voulu avoir demandé plus de participation active aux comédien.nes dans la construction de ce carnet de bord. Même si mon récit et les photographies comportent un point de vue sur la création, j'aurais aimé que leurs voix puissent se faire entendre plus souvent. Je pense qu'à travers l'écriture du carnet de bord je nourris l'énergie créatrice et critique de mon savoir-corps. Ainsi, partager cette découverte avec mon équipe me semble important dans la quête de la décolonisation des imaginaires puisqu'avec le carnet de bord iels pourront également faire dialoguer pratique et réflexion, savoir et corps.

Nous donnons suite à ce troisième chapitre avec une réflexion sur la musique et l'excellence dans notre création. Nous finirons avec la présentation de la partition musicale que nous avons construite pour *America*.

## 5. La quête de notre voie et de nos voix

Ma création engage constamment le corps et la voix de ceux.les qui sont sur scène. Le temps consacré aux trainings, à la technique des comédien.nes et du musicien m'a fait réfléchir sur l'exigence du travail de l'artiste. Dans mon carnet de bord, je me suis posée la question par rapport à la musique en lien avec des questions politiques à plusieurs reprises :

Travail autour des chansons : plus on répète plus on a envie de faire des polyphonies et rajouter des effets - l'idée de base de faire quelque chose de très simple où tout le monde peut chanter ensemble commence à disparaître : pourquoi a-t-on envie de perfection / excellence ?? Regard colonisé sur la musique ?! Oreilles habituées aux gammes de la musique occidentale : à réfléchir !<sup>63</sup>

Pour le travail de chant j'ai essayé, au début, d'enseigner aux comédien.nes les chansons d'une manière intuitive comme j'avais moi-même appris : en chantant ensemble sans expliquer les paroles jusqu'à ce que ça infuse. C'est ainsi que j'ai appris les comptines et

---

<sup>62</sup> ACOSTA BASTIDAS, Gabriela; GUIN, Laurie. « *Pour une interrogation à deux voix sur la recherche création. Parcours méthodologiques de " Braises " et " Racines Flottantes " »*, op.cit., p.12

<sup>63</sup> SANTORO MEIRA, Ana. *Carnet de bord de la création America*, Toulouse, 2023, p.140



plusieurs chants de la culture populaire brésilienne, comme dans la *capoeira*, le *samba de roda*, le *tambor do Maranhão*, entre autres.

Nous observons que le rythme et la justesse sont également des concepts construits culturellement. Nous avons donc essayé de trouver un cheminement musical dans la pièce sans forcément se soumettre à des rythmes connus. Pourtant nous avons encore une fois rencontré la difficulté de nous décoloniser : puisque nous avons besoin de repères, de reprendre des rythmes, des mélodies, des gammes connus, souvent nous allons naturellement puiser dans les références que nous connaissons.

Nous avons donc commencé à faire un travail de notation des accords et du tempo utilisés dans chaque scène de la pièce. Pour ceci nous employons un métronome, nos connaissances musicales mais également d'autres stratégies d'écriture descriptives qui sortent de la norme de la notation musicale occidentale. Ce travail d'approfondissement et recherche d'une précision dans la musique nous a fait réfléchir sur l'envie d'excellence et perfection dans les arts. Nous apercevons, d'un point de vue de chercheuse et d'artiste émergente, les enjeux de l'excellence dans la recherche-création et dans le milieu professionnel. Même si ce travail d'écriture musicale nous passionne, nous n'avons pas la technique de musicien.ne.s qui ont fréquenté des conservatoires depuis leur petite enfance. L'artiste Leila Cukierman s'approfondit sur ce thème de l'excellence :

Quand les artistes travaillent sur des sujets ou dans des formes qui ne sont pas majoritairement partagés par ceux qui ont la responsabilité de les accompagner, leur travail peut être mal présenté et/ou mal compris. Or l'injonction à une réussite immédiate (l'excellence?), coupé du travail de recherche, vient priver les créateurs des minorités l'accès à ces moyens. Ainsi, l'excellence fonctionne comme empêchement.<sup>64</sup> p.88

Nous rejoignons la pensée de L. Cukierman que si les structures de diffusion et d'accompagnement ne comprennent pas la démarche des artistes qui viennent des minorités et attendent une réussite imminente, il n'y a pas la possibilité de professionnalisation pour ceux.les-ci. En effet, dans le monde du spectacle il y a des attentes par rapport au résultat des spectacles qui vont contribuer directement à la production et diffusion des créations. Dans le master de recherche-création nous n'avons pas les mêmes enjeux de vente de la création, pourtant, en désirant nous projeter par la suite dans le monde professionnel la question se

---

<sup>64</sup> CUKIERMAN, Leila. DAMBURY, Gerty. VERGÈS, Françoise. « Une démarche collective », *Décolonisons les arts !*, op.cit., p.88

soulève. Comment se professionnaliser tout en gardant une liberté de recherche dans nos créations ? Qui définit les critères d'excellence, souvent compris comme universels ? Pouvons-nous faire dialoguer l'amateur et le professionnel ? Quelles sont les limites entre ces catégories ?

Pour L. Cukierman "Il appartient à tous ceux qui pensent l'art comme potentiellement émancipateur de renoncer à la tyrannie de l'excellence artistique, non seulement par humanisme mais pour déminer le champ des possibles, nourrir les sources de l'art et le revitaliser."<sup>65</sup> Nous rejoignons cette pensée de renoncer à une vision de l'excellence occidentale pour retrouver les sources de l'art à travers la recherche. Nous sommes ravies de nous apercevoir que nous avons pu expérimenter la recherche-crédation qui est une manière subversive de créer et de faire de la recherche qui ouvre ces champs des possibles de l'art. Ce temps nous a permis d'avoir un accompagnement de nos savoir-corps pour la naissance d'une partie de notre imaginaire. Nous espérons, ainsi, que ce type de pratique puisse nous suivre lors de notre vie professionnelle et s'élargir à d'autres cadres en dehors de l'université. Nous concluons ce chapitre avec l'espoir que notre voix de chercheuse-crédatrice puisse révolutionner notre voie professionnelle.

---

<sup>65</sup> *Ibid*, p.94

## 6. Partition Musicale

# Partition musicale

### **L'enterrement magique du Patriarcat :**

*musicien sur scène*

comptine triste "Papi est un cadavre" : chanter la mélodie en "o" ou en "ou" ;  
métronome à 105 / note initiale : la#/si  
à la fin chantonner "Nao deixa a historia morrer" pour la transition

### **Iaci, la mère révolutionnaire**

*musicien en soutien en mode public idéal*

### **Prière d'America :**

pendant le temps qu'America "vit" dans sa chambre, qu'elle ouvre son livre  
d'histoire

il y a une mélodie à la guitare (ex. air de " *quando eu não puder cantar mais utopias...*")

Transformation America en père : musique du rêve à la guitare  
après "Madre, protège-moi" : accords comptine *Nana Nenem* en mode bossa nova

### **Papa et Papi Fantôme :**

accords de la comptine *Nana Nenem* pendant le monologue

*musicien sur scène en jeu*

comptine "Dors petite poupée" en échelle crescendo :

douceur, transformation, rock et punk

### **Séxygénéaires :**

*musicien caché mais en jeu avec sa femme qui est sur scène*

guitare tapping/bruitage/ghost note noise - pour les rires

chanson "L'amour est une mémé rebelle" : métronome à 113 /

note initiale : La / accords : Ré/Sol m

bruitage pour le vin

bruitage / mélodie du complot : de " je suis d'accord qu'il y a du monde pour  
parler" jusqu'à "dansons pour América"

Reprendre les accords de "L'amour est une mémé rebelle" : métronome à 113 /

Ré/Sol m : en accélération pendant les pose photos jusqu'à pause net.

### **Transition Rêve :**

Musique du rêve à la guitare : commencer avec le style bruitage et évoluer vers le  
rêve 2' - Envoyer la boucle loop pour que quand la lumière s'allume le Djembé  
commence.

**Rite de passage + Prophétie :**

djembé : rythme : binaire alterné ternaire ; accélération du rythme jusqu'à la transe; Baisse de volume mais pas de vitesse pour discours de la Guérisseuse avec marquage des chutes dans la danse (crescendo-decrescendo)

**L'arrivé des hommes blancs :**

djembé rythme roots/ reggae

**Les tableaux historiques :**

djembé : rythme reggae; Faire des pauses pour les tableaux historiques  
Le rythme s'arrête lorsque les autochtones sont agenouillés. Le Djembé reprend pour la révolution : Roulement de tambour pour exécution pianissimo vers forte. avec stop net pour le tir des fusils.

**Transition jupes qui tournent**

caresses sur le djembé quand America commence à tourner  
pour donner l'indication aux autres de se lever

**La résistance fait la différence :**

observations guitare : rythme percu capoeira avec la guitare dans les pauses du dialogue puis changement rythme berimbau avec stylo au moment de l'attaque. jusqu'au début de la scène suivante.

**Ni rêve, ni réalité : le cabaret**

*musicien en animation publique*

**L'enterrement magique du Patriarcat :**

chanson joyeuse unisson "*Não deixa a história morrer*"

## Conclusion

Nous arrivons à la fin de ce mémoire de Recherche-Création et du master Écriture Dramatique Création Scénique à Toulouse. Ce document trace une partie de l'aventure qu'ont été pour nous les études en Arts du Spectacle d'où surgit la création *America* et notre désir de trouver un dialogue entre l'artistique et le politique. Nous sortons de ce parcours avec plein d'apprentissages et avec la conviction des bénéfices de la décolonialité et de la recherche-création pour l'art et pour la recherche universitaire. Nous ferons, donc, un bref récapitulatif de nos trouvailles et des interrogations qui pourraient être une ouverture à des recherches et créations futures.

### Récapitulatif

Notre sujet émerge d'un désir d'émancipation de la colonialité : cette mutation de la colonisation qui se perpétue à travers le temps avec le contrôle du pouvoir, du savoir et des imaginaires. Pour interroger ce modèle, nous trouvons la décolonialité, pensée qui nous permet de sortir de l'invisibilité des oppressions systémiques et à travers laquelle se créent des propositions de contre-modèles subversifs. Notre recherche évolue donc comme une marche vers l'utopie qui traverse des routes et des chemins pleins d'obstacles et des surprises joyeuses qui ont révolutionné notre imaginaire.

Pour la méthodologie, il était question d'ancrer ma pensée dans une logique qui échappait à la colonialité : c'est ainsi que surgit le concept de savoir-corps. Élément précieux dans la recherche-création, il rejette l'idée d'une séparation entre sentir et penser, raison et croyance, corps et intellect. La recherche-création s'est développée pour moi, donc, comme un vaste dialogue entre mon savoir-corps, celui des comédien.nes avec qui je travaille et ceux des penseur.ses et artistes auxquels je me suis référée.

Dans la première partie nous avons creusé des questions liées à l'écriture et à la dramaturgie. Nous avons découvert que notre pièce pourrait se résumer dans une quête identitaire à la fois personnelle et collective à travers le personnage d'*America*. Nous comprenons, à travers notre processus et l'analyse d'autres œuvres, que l'écriture peut avoir une forte valeur d'émancipation et de guérison pour les peuples colonisés. L'image du

palimpseste nous semble juste pour représenter avec quel type d’outil nous pouvons enfin écrire nos histoires, nos désirs et perpétuer nos voix tout en gardant conscience des blessures coloniales. De manière analogue, les dramaturgies des œuvres décoloniales sont souvent construites à travers des montages où des éléments de la culture des colonisé.es et des colonisateurs se retrouvent en dialogue. Les limites entre l’appropriation culturelle et la censure dans la représentation de la culture des minorités ne doivent pas être confondues : l’appropriation représente un vol de la culture d’autrui et la censure la rend tabou. Enfin, nous voyons que grâce aux dramaturgies hybrides il y a une revalorisation de plusieurs disciplines qui ne sont pas forcément considérées comme artistiques. Ceci mène à une interrogation fructueuse sur les définitions de l’art : existe-t-il des frontières entre l’art et la société, entre l’artiste et le monde ?

Lors du deuxième chapitre nous examinons les choix de mise en scène des œuvres. Nous avons compris qu’à travers le *casting* nous devons faire nos premiers choix d’ordre politique et poétique. Dans notre équipe nous avons une mixité d’origines, d’âges, de genres et de disciplines qui est riche pour créer du dialogue. Nous avons analysé les enjeux de la présence des personnes racisées et d’autres minorités sur scène et à d’autres endroits du pouvoir de la société. Nous avons compris que mettre en scène ces savoir-corps, souvent marqués par des préjugés puisque non-appartenants à la norme homme-blanc-cisgenre-hétérosexuel-valide, requiert une posture exigeante. La question de la représentativité et de l’altérité révèle notre place d’allié dans la lutte contre certaines oppressions et une attitude de méfiance envers tout type de pouvoir hiérarchisateur.

Nous avons analysé comment le rapport avec les spectateur.ice.s peut être signifié à travers les choix de mises en scène. L’adresse, la mise en espace et d’autres procédés utilisés pour transiter entre la scène et la réalité peuvent clarifier le regard que l’œuvre porte sur le monde. Lorsque ce regard est sincère, poétique et critique, les spectateur.ice.s peuvent se remettre en question et se responsabiliser de ses privilèges, sans s’enfermer dans la culpabilité. Ceci est également possible grâce à des dispositifs de distanciation comme le rire, avec lesquels nous pouvons trouver du plaisir et en même temps rencontrer notre oppresseur intérieur réfoulé. Enfin, nous avons vu que des choix esthétiques subversifs comme le *trash*, le “trop” et le naïf peuvent décoloniser les imaginaires à travers de propositions des contre-modèles à l’art institutionnalisé. La scène peut être, ainsi, un moteur pour le changement à travers le partage d’un regard et d’un imaginaire.

Notre dernier chapitre était consacré aux temporalités des œuvres analysées et au temps du processus de la recherche-crédation. La réflexion sur le temps nous amène à des questions politiques puisqu'à travers le dialogue entre différentes temporalités nous pouvons interroger la manière dont est écrite l'Histoire, souvent racontée d'un point de vue colonial. Jouer avec des temporalités qui subvertissent la linéarité entre passé, présent et futur permet de raconter l'Histoire d'une autre perspective qui sort du fatalisme. Ainsi, nous apportons un nouveau regard sur les luttes de résistance qui existent souvent dans la sphère du temps quotidien. Nous découvrons qu'à travers les temporalités utopiques et oniriques de certaines pièces de notre corpus, nous pouvons retrouver l'énergie de vie qui combat la pénurie propagée par la temporalité du modèle capitaliste. Nous avons constaté qu'à travers le rituel, la fête et la quête du sacré, l'art peut retrouver cette énergie revitalisante du temps.

Pour comprendre la temporalité de la recherche-crédation nous avons analysé l'utilisation du carnet de bord. Cet outil où nous rassemblons des données sensibles, concrètes, pratiques et analytiques reflète le fonctionnement de nos savoir-corps. Nous avons compris qu'un engagement des comédien.nes dans l'écriture de ce carnet de bord pourrait être fructueux pour qu'ils partagent ce mode de réflexion dans la création. Cette envie que l'équipe s'aventure davantage dans la pensée nous mène à l'ouverture de notre recherche qui passe par la collectivisation du travail.

Le travail rythmique et musical nous a dévoilé notre envie de perfection et de complexification des éléments qui auraient pu rester simples. La pression du public et d'un résultat professionnel crée un désir d'excellence de l'art qui est intimement lié à l'art institutionnel et colonisé. Nous observons que les critères de qualité et d'éligibilité d'une œuvre sont liés à des logiques du marché que nous aimerions subvertir. La recherche-crédation est un endroit justement où nous pouvons expérimenter d'autres types de raisonnement. Nous serions ravies de poursuivre notre pratique artistique avec une logique qui sort des critères colonisés d'excellence.

## **Ouvertures**

La solitude d'être porteuse de projet m'a apporté à la fois une abondance d'apprentissages et un désir de partage des responsabilités. Pour ce master il a été important

pour moi de mettre en scène une fable sortie de mon imaginaire. Les rencontres sur le plateau ont fait énormément évoluer le texte, pourtant, le noyau du récit s'est préservé. Je m'interroge, ainsi, comment pourrais-je faire une écriture plus collective ? Quel type de fable pourrait se créer dans une écriture à plusieurs mains ? Je me questionne également sur la possibilité des rôles interchangeable, au sein d'une même équipe pour que tous.tes puissent écrire, jouer et mettre en scène. J'imagine la possibilité d'une recherche-crédation d'associé.e.s, avec plusieurs porteur.se.s de projet. Travailler en collectif cherchant l'horizontalité et un vrai partage de responsabilité me semble un contre-modèle intéressant à poursuivre.

Un autre aspect qui nous interroge est lié à la réception. Nous aimerions pouvoir continuer à chercher sur ce qui est particulier dans plusieurs contextes. Comment la mise en scène de la pièce *America* au Brésil ou en Angola pourrait-elle se faire différemment ? Comment la recherche-crédation d'une fiction décoloniale changerait si elle était faite en relation avec d'autres territoires que celui de l'Université à Toulouse ? Quel type d'écriture, de mise en scène et de rapport au temps surgirait dans d'autres contextes ? Comment notre savoir-corps aurait proposé des contre-modèles au système oppresseur dans un autre environnement ?

L'ancrage d'une création dans un ou plusieurs territoires et le partage de la responsabilité de manière horizontale nous semblent des bonnes pistes pour des nouveaux acquis dans la lutte contre la colonialité et dans la révolution des imaginaires. Ceci pourrait se faire dans d'autres pays mais également en France au travers d'un dialogue entre plusieurs régions ou quartiers avec une recherche sur les nouvelles modalités de colonisation de l'espace. La quête de l'identité décoloniale pourrait se baser donc sur les liens entre habitants et territoire, avec une réflexion sur les échelles de colonisation au niveau culturel et biologique.

La quête d'un dialogue entre les arts vivants et la nature figure, donc, une autre piste de recherche qui nous semble assez urgente à trouver. Cette discussion écologique d'actualité est loin d'être mise en pratique par des actions radicales dans le milieu du spectacle. Comment créer des formes qui soient plus respectueuses de la Terre et de tous ses êtres vivants ? Pouvons nous créer des œuvres qu'à partir du recyclage, de la récupération sans dépenser de gazole et d'électricité ? Quelles actions concrètes et poétiques peuvent rappeler l'humain par rapport à son lien intime et de dépendance avec la Terre ? Enfin, comment subvertir la logique d'exploitation et d'épuisement des ressources de notre planète de manière poétique ?



## **Bibliographie :**

### **Corpus des spectacles :**

- Coletivo Divinas Tetas, dir. BEDÊ, Dagmar et MORALES, Adriana. *Cabaré das Divinas Tetas*, Casa Circo Gamarra, Belo Horizonte, 2019.
- Cie Dans le Ventre, mise en scène par CHAILLON, Rebecca. *Carte Noir Nommée Désir*, Théâtre de la Manufacture – CDN de Nancy, 2021.
- ORLIN, Robyn et cie Moving into Danse. *We wear our wheel with pride - and slap your streets with color... We said "Bonjour" to Satan in 1820*. Chaillot – Théâtre national de la danse, Paris, 2021.
- SANTORO MEIRA, Ana. *America - théâtre cabaret mythique*, La Fabrique, Toulouse, 2023.

### **Ouvrages généraux (théâtre, politique) :**

BARBA, Eugenio. SAVARESE, Nicola. *L'énergie qui danse. Un dictionnaire d'anthropologie théâtrale*. Edition L'Entretemps, Paris, 2008

BOAL, Augusto. *Théâtre de l'opprimé*. Traduit par Dominique Lémann, La Découverte, Paris, 1996

CUKIERMAN, Leïla. DAMBURY, Gerty. VERGÈS, Françoise. « Une démarche collective », *Décolonisons les arts !*, L'Arche, Paris, 2018

HADDOCK-LOBO Rafael, RUFINO Luiz, SIMAS Luiz Antonio. *Arruaças : uma filosofia popular brasileira*, 1ed., Bazar do Tempo, Rio de Janeiro, 2020

HARAWAY, Donna. *Manifeste cyborg et autres essais*. Anthologie établie par Laurence Allard, Delphine Gardey et Nathalie Magnan, Exils Éditeur, Paris, 2007

LAUTERWEIN, Andréa, et STRAUSS-HIVA, Colette. *Rire, Mémoire, Shoah*. Éditions de l'Éclat, Paris, 2009

RANCIÈRE, Jacques. *Le Spectateur Émancipé*. La Fabrique éditions, Floch, Mayenne, 2008

RIBEIRO, Djamila. *Petit manuel antiraciste et féministe*. Traduit par Paula Anacaona, Éditions Anacaona, Paris, 2020

VAN HAESBROECK, Elise. *Esthétique et politique du trash sur les scènes contemporaines*, Paris, 2022

VAN HAESBROECK, Elise. *Identité(s) et territoire du théâtre politique contemporain.* "Le Groupe Merci, le Phun, le Théâtre du Radeau et Claude REGY. Harmattan, Toulouse, 2008

VERGÈS, Françoise. *Un féminisme décolonial*. La Fabrique éditions, Paris, 2019

### **Articles et entretiens :**

ACOSTA BASTIDAS, Gabriela; GUIN, Laurie. « *Pour une interrogation à deux voix sur la recherche création. Parcours méthodologiques de " Braises " et " Racines Flottantes " »*, 30/06/2020, in carnet de l'Atelier des doctorants en danse, Centre national de la danse, ISSN 2678-8292, <https://docdanse.hypotheses.org/1678>.

BILODEAU, Ariane. Art féministe. Le corps, outil de transgression, de contestation et de décolonisation. *Nouveaux Cahiers du socialisme*, 2016

GARCIN-MARROU, Flore, « *Prendre le risque de ne pas produire ses effets* », Théâtre/Public, (N° Théâtre et Situation), 2019

GÓMEZ, Pedro Pablo. GONZÁLEZ, Angélica Vásquez et FERREIRA, Gabriel Zacarias, « *Esthétique décoloniale* » “Entretien avec Pedro Pablo Gómez” , Marges, 23 | Paris, 2016

GRIPPON, Odile. « *Le clown du côté du rire de résistance* », *Vie sociale*, vol. 2, no. 2, 2010

### **Articles de dictionnaire/encyclopédie :**

CNRTL. (s. d.). Dramaturgie. Dans *Dictionnaire en ligne*. Consulté le 03 mai 2023 sur [DRAMATURGIE : Définition de DRAMATURGIE \(cnrtl.fr\)](https://www.cnrtl.fr/letrac/dramaturgie)

CNRTL. (s. d.). Écriture. Dans *Dictionnaire en ligne*. Consulté le 03 mai 2023 sur [ÉCRITURE : Définition de ÉCRITURE \(cnrtl.fr\)](https://www.cnrtl.fr/letrac/écriture)

Larousse. (s. d.). Imaginaire. Dans *Dictionnaire en ligne*. Consulté le 25 avril 2022 sur [Définitions : imaginaire - Dictionnaire de français Larousse](https://www.larousse.fr/dictionnaires/français/imaginaire)

Larousse. (s. d.). Imagination. Dans *Dictionnaire en ligne*. Consulté le 25 avril 2022 sur [Définitions : imagination, imaginations - Dictionnaire de français Larousse](https://www.larousse.fr/dictionnaires/français/imagination)

Larousse. (s. d.). Naïf . Dans *Dictionnaire en ligne*. Consulté le 12 mai 2023 sur : [Définitions : naïf - Dictionnaire de français Larousse](https://www.larousse.fr/dictionnaires/français/naïf)

Larousse. (s. d.). Temporalité. Dans *Dictionnaire en ligne*. Consulté le 14 mai 2023 sur [Définitions : temporalité - Dictionnaire de français Larousse](https://www.larousse.fr/dictionnaires/français/temporalité)

### **Poésie :**

EVARISTO, Conceição, *Poèmes de la mémoire et autres mouvements*. Édition bilingue. Trad. du portugais (Brésil) par Rose Mary Osorio et Pierre Grouix. Des femmes/Antoinette Fouque, Condé-en-Normandie, 2007

## Sitographie :

CRIS - Centre de Ressources Internationales de la scène. Consulté le 17 avril 2023 sur [Carte noire nommée désir - Rébecca Chaillon, - mise en scène Rébecca Chaillon, - theatre-contemporain.net](#)

MEDEIROS DE CARVALHO, Luiz Fernando, COUBE, Fabio Marchon, « Le Manifeste anthropophage, un menu pour bien manger », *Lignes*, 2013/1 (n° 40), p. 102-115. Consulté en ligne le 5 mai 2023 sur <https://www.cairn.info/revue-lignes-2013-1-page-102.htm>

ORLIN, Robyn, Teaser de *We Wear Our Wheels with Pride*, Consulté le 27 mai sur [we wear our wheels with pride and slap your streets with color... we said "bonjour" to satan in 1820 | Théâtre National de Chaillot \(theatre-chaillot.fr\)](#)

PLANA, Muriel. « Mythes et science-fiction moderniste au théâtre : *R.U.R* de Čapek (1920) et *Adam et Eve* de Boulgakov (1930) », *Textes et contextes* [En ligne], 17-1 | 2022, mis en ligne le 15 juillet 2022, consulté le 14 mai 2023. URL : <http://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/index.php?id=3612>

## Annexe

### Descriptif Répétitions America 2022-2023

Carnet descriptif des répétitions, cours, présentations ou d'autres moments de travail sur le plateau. Ce document a été rempli après les rencontres ou plus tard, à partir de mes souvenirs ou de notes dans mon carnet de bord sur la séance.

#### 1. Rencontre du 03/10/2022 – Fc201

Retrouvailles, retrouver les corps sur le plateau, retrouver les énergies, retrouver des traditions.

Nous avons fait un échauffement corps-voix assez doux et ensuite des petits jeux pour activer nos savoir-corps. Avant notre rencontre j'avais demandé par écrit aux comédiennes si elles pouvaient penser à une danse qui leur a été transmise ou une autre tradition familiale ou culturelle. Les trois ont pensé à des danses – une d'Espagne, une du Guadeloupe, une du sud de la France et la mienne du Brésil- et j'ai proposé un exercice qu'on devrait raconter le contexte qu'on a connu cette danse, conduire l'autre dans un voyage avec les yeux fermés, tout en marchant et explorant l'espace. Je voulais travailler la confiance et aussi l'écoute et le courage de se laisser emporter. C'était super de partir en voyage et ça m'a marqué que pour cette comédienne dont les parents ne sont pas du Sud de la France, aller à la fête du village et danser avec les gens c'était une façon de se sentir intégré à cette culture, à cet endroit. L'autre duo a fait des retours comme quoi ces danses leur rappelaient les personnes âgées et qu'elles se sentaient plus ou moins concernées par ces traditions. Ensuite, nous avons partagé un pas de danse chacune. L'idée c'est qu'après on puisse intégrer une relecture de ces pas de danses ou de cette énergie de l'héritage culturelle dans la création.

J'ai dédié l'autre moitié de la séance au travail avec les personnages : d'abord travailler les caractéristiques générales : on a travaillé les corps qui portaient des adjectifs comme rêveuse, solaire, sérieuse, débordée, festive, maladroite, infantilisée, fière, etc. Elles ont travaillé dans le petit et le grand – la caricature et le jeu très discret. Ensuite je leur ai dit les caractéristiques de ces personnages et on a fait une impro avec le thème : "on attend le père pour manger". D'abord je leur ai proposé de faire le discours intérieur du personnage dans sa tête et ensuite j'ai proposé une contrainte à chacune. America voudrait raconter son rêve, la mère Iaci voudrait ranger et cacher quelque chose et la grand-mère Jinga était responsable de garder l'ambiance festive. Il y a eu beaucoup de tension entre la mère et la fille et rapidement America s'est rapprochée de sa grand-mère. Deuxième improvisation, en grommelant – elles ont fini par faire plutôt des gestes/mime. Troisième impro – rentrer sur scène seules, instaurer une relation avec l'objet et partir.

## 2. Rencontre de création 20/10 en FC201 - Scène des séxygénéaires

- Travail de table avec les comédiennes autour de la scène Les sexygénéaires : elles ont proposé que cette scène qui joue est une préparation/répétition pour un numéro de cabaret soit en effet un numéro de cabaret. Elles ont dit avoir envie de travailler avec des claquettes et chanter – pour le chant elles ont évoqué des chansons du cabaret français début 20ème siècle et la figure de Joséphine Baker. La question s'est posée par rapport au contexte de la pièce : ça se passe où ? J'ai dit dans l'Occident, mais pas forcément en France ou dans un pays spécifique. Elles proposent de changer les expressions en portugais dans le texte pour le latin – langue qui rappelle la tradition catholique. Elles m'ont rappelé que le hamac sur scène pourrait être chouette, image d'un grand périnée - essayer de trouver une structure en métal plus légère que la mienne. Nous avons parlé de la lumière, idée d'une lampe torche ronde pendu avec laquelle elles pourraient jouer.

Échauffements : danse en miroir avec chansons qu'elles ont choisies – The eye of the tiger et Don't let me down version Ghana - c'était très émouvant ! ; la main de l'une qui guide la tête/corps de l'autre dans l'espace. (les deux danses sont des exercices que j'ai appris à travers le clown) Exercice de conscientisation de la résistance de chaque partie du corps (Clémence Baubant). Création des statues ou figures avec les thèmes : "femmes émancipées", "animal totem", "le sacré en moi", "vive la révolution". Nous avons expérimenté le rythme et le mouvement du passage d'une figure à l'autre. À la fin une des comédiennes avait pris beaucoup de plaisir, elle avait transformé ces figures, elle s'était libérée de ses formes et l'autre avait essayé de bien garder la forme et elle disait qu' elle n'avait pas pris beaucoup de plaisir avec l'impro. Elle a évoqué que les formes figés sont oppressantes même si elle même avait choisi cette forme - importance de la possibilité d'évoluer, de pouvoir transformer le corps et le mouvement tout en gardant une intention ou contrainte.





**Figure 16** : Carnet de bord de la création *America*, Toulouse, 2022. (Themise et Jeanne expérimentent les statues ou figures.)

### 3. Rencontre du 24/10, FC201

- Réunion d'organisation du prochaines répétitions avec toute l'équipe : envie de participer au concours de théâtre du Crous ; possibilité de résidence sous chapiteau de l'Agit. Travail de table avec le texte et retours de comédien.es : idée que chaque scène puisse être construite comme un numéro, un peu d'indépendance entre les scènes même si elles sont toutes liées.

Scène 1.1 : Mamie Marie : - trouver le rythme, jeu de bavardage/ césures, actions rapides, réactions d'America; 1.2 : Scène CLÉ : théâtre d'objet , idée d'une barbie Vierge Marie ; autel vaudou : idée du rituel, du sacré dans cette prière anthropophage . Pipe, accessoire masculin ? Incarnation du père. Comment on prie, à qui on s'adresse ? À soi-même ? Pourquoi j'ai mangé mon père ? Difficile à comprendre pour eux.elles.1.3 : musicien a proposé des percussions dans cette scène et j'ai proposé la guitare pour accompagner la comptine. / débat sur l'expression « La curiosité a tué le chat » : est-ce qu'on traduit l'expression, on la dit en portugais, est-ce que ça suffit pour créer une image ? / j'ai eu des retours que le personnage n'était pas assez paternaliste , pour certains, à la lecture, le papa était juste un père surprotecteur « normal » , on m'a suggéré de mettre plus des injonctions pour que ça soit claire qu'il veut prendre les décisions à la place de sa fille. 1.4 : poses révolutionnaires : idée des chants révolutionnaires, style commandant Che Guevara ou Violeta Parra. 2.1 : j'ai parlé de mon envie de encore modifier cette scène pour qu'on garde le côté rituel mais qu'elles puissent être plus libres dans leurs corps : cette question revient souvent avec le travail des statues , d'un côté ça donne une belle présence, de l'autre c'est très contraignant , très loin de l'idée d'émancipation du système qui nous opprime... / quelques idées de l'équipe : substituer les masques par maquillage – les grand-mères maquillent America ? Comment trouver l'effet de sororité dans le rite ? Autre question posée : Comment l'espace scénique se transforme pour représenter le passage au rêve, pour représenter où se trouve America pendant les rêves : est-ce que c'est juste une transformation de l'espace sonore, des comédien.n.e.s, où il y a un changement dans la disposition des objets, etc ?

-Travail sur le plateau : exercice avec prénoms, groove musical et dissociation, exo de Clémence Baubant. Début de l'écriture de la scène des échanges entre les autochtones et les colonisateurs : exercice de clown avec certains objets : chacun son tour avait 1min30 pour découvrir son objet et faire des impros sur l'usage de l'objet : tout sauf l'usage quotidien !

Liste de choses des usages qui sont sortis avec les objets : maracas : stick de vitesse de voiture, canne, tapis, micro, bouteille, massu, matraque/ pistolet de colle chaude : bijoux / bouteille de vin : rouleau de pétrissage, ballon, trophé ; caméra, fer à repasser, arme, bébé, quille / coussin : bebe, balon, bavoir, serviette, muscles, coeur, telephone, raquette, bouquet des fleur / chapelet : sac à main, cure dent, bague, pantalon, fouet, cerceau / allumettes : boîte à musique, maracas / sifflet : laser , lunettes / brosse à cheveux : poids de gym, éponge de douche / plume : feu , queue, paillason, gant, mouchoir, fleur, laisse, perruque, ceinture / téléphone portable : ski, electrochoc, brosse, porte-monnaie, guidon, micro, serpillère, gant de toilette, miroir, rasoir

-Impro collective où les autochtones donnaient des cadeaux aux colonisateurs , qui faisaient n'importe quoi avec les objets et ensuite les colonisateurs offraient des cadeaux aux autochtones qui faisant également n'importe quoi avec les objets : très riche de voir les réaction de comme ils étaient outré avec cette profanation de leur objets et comme les deux côtés étaient naïf à la réception de ces cadeaux . Ensuite les colonisateurs devaient montrer comment faire « la bonne utilisation de l'objet » : ça leur rendait encore plus ridicule. Retours comédien.e.s : iels se sont dit que la réaction dans les impros avec les objets étaient très différent parce qu'ils n'étaient pas « en personnage » , j'ai dit que j'aimerais que les utilisations soient vraiment décalés et pas comme on aurait pensé qu'un colonisateur ou un autochtone aurait réagi devant ces objets. Le sujet était plus le malentendu que la signification qu'ils donnaient à ces signes.

Retour à la metteuse en scène : j'ai encore du mal à donner les consignes pour l'impro et direction d'acteur et d'avoir cette position d'autorité, de celle qui décide : je laisse beaucoup la parole à tout le monde et des fois c'est contre-productif pour avancer sur le plateau dans le sens que c'est chronophage et les avis sont souvent très différents.

#### **4. Rencontre du 27/10 : Scène des séxygénaires**

- Échauffement danse ( réveil horizontal vers la verticale appris avec Anne Pellus) + démarches en déséquilibres, dire le texte en déséquilibre dans l'espace (exercices Barba et Katerina : théâtre physique).

-Travail sur le texte : partir de la voix qui provoque certains sentiments : en colère, triste, joyeuse, amoureuse, surprise, peur. intentions/registres : fort et lentement, fort et vite, chuchotant, chantonnant. Trouver le corps en déséquilibre de leurs personnages : une comédienne a eu plus de facilité à le trouver et le garder et l'autre cherche encore - ce qui semble être une contrainte pour une aide dans le jeu de l'autre. Trouver la voix des personnages : à partir des essais avec les sentiments et les registres, elles ont essayé de donner la voix à leurs personnages. CONFESSON d'une comédienne



: elle a avoué utiliser l'accent de sa maman, espèce de zone de confort sur scène - je lui ai demandé ce que ça faisait : elle a dit qu'elle se sentait un cliché ( l'accent vient des Iles du Caraïbe d'où elle est originaire) . Je lui ai dit de jouer avec ça, exagérer beaucoup et faire un aparté a un moment donné où elle se questionne pourquoi elle fait cet accent ... OU travailler et trouver d'autres jeux sans tomber dans les clichés qui font rire les gens. - à voir la suite !

- J'ai senti un grand besoin de découper la scène par des petits bouts et faire très attentions à la mise en espace , je sens que le plateau c'est un terrain miné où il y a des lieux très chauds, d'autres très froids et par rapport où les comédiennes se positionnent le jeu peut marcher ou pas. Besoin d'un travail MINUTIEUX SUR LA MISE EN ESPACE - contraignant pour les comédiennes mais ça me fait sortir de la scène si elles parcourent un chemin trop loin de ce que j'imagine - besoin de faire des dessins de placements de comédiennes - pourquoi a-t-on besoin d'autant de contraintes pour pouvoir voir les choses claires ???!

- à la fin de la séance une des comédiennes m'a demandé si on pouvait faire la séance toujours pareil (les échauffements etc) - ça m'a étonné et j'ai essayé de me défendre en disant que je les varié par rapport aux objectifs - j'observe le besoin du rituel dans le théâtre, chez l'humain !!

##### **5. 10 novembre 2022 en FC201 : Scènes collectives**

-Le matin nous avons fait un échauffement vocal dans une petite salle de la Fabrique et je les ai appris l'aire de "O cravo e a rosa" une comptine traditionnel brésilienne qui j'ai changé les paroles pour faire une parodie pour la scène l'Enterrement magique du patriarcat. C'était intéressant de voir comment elles et il ont appris vite la comptine même s'ils ne l'avaient jamais entendu avant : pouvoir des chansons populaires ... j'ai beaucoup aimé entendre leur voix seul.e.s, c'était assez émouvant. Le seul comédien homme m'a dit que c'était assez impressionnant pour lui de faire la chanson avec toutes les femmes sur la mort du patriarcat - ça m'a fait penser au courage qu'il faut pour laisser la place aux autres, aux minorités : est-ce que ça veut dire perdre du pouvoir, perdre sa place ? Peut-on faire de la place aux autres tout en gardant une place à nous ?

- Après-midi : échauffement, démarches en déséquilibre dans l'espace / pousser les corps et trouver des voix et sons pour ces déséquilibres (exercices théâtre physique/clown). La reprise des scènes des tableaux des échanges et la messe était trop chaotique : il faut absolument que je découpe la scène et que je dise stop dès que les impro partent en n'importe quoi! J'avais essayé une impro guidé en mode didascalie mais c'était un peu long : j'observe que je suis attachée aux résultats et envie de voir ce que je veux voir : ne pas oublier l'importance du moment d'expérimentation avec les fautes et aussi les petits miracles !! Difficulté de guider la scène notamment parce qu'il y a beaucoup des gens et des choses qui se passent en même temps, donc difficile de faire des retours pertinents à chacun.e tout en pensant au global - j'ai eu envie et besoin de voir chacun.e son tour ! Après les impros, les comédiens.es ont vite eu envie d'écriture : ils voulaient savoir précisément quelles actions faire avec les objets - intéressant, mais ça a pris du temps et un peu éloigné des objectifs de la séance. La scène a pris un chemin que j'aurais pas pensé - difficulté de ma part d'accepter l'écriture de plateau et que

leurs idées s'éloignent de ce que j'avais pensée au début : une scène rapide et dynamique. Maintenant je pense que c'était très riche leurs propositions mais sur le coup ça m'a dépassé.

-Travail sur la chanson finale et unisson "*Não deixa a história morrer*" : trop bien faire un travail de chœur et de chanter ensemble après avoir galéré et après avoir fondu mon cerveau avec le travail de polyphonie (plusieurs actions et plusieurs comédien.nes sur le plateau). Besoin de chœur pour connecter le groupe , joie de faire ensemble ! Pour la prochaine fois : faire très attentions aux ÉTAPES et aux dessins du plateau et à CHAQUE VOIX du groupe pour être capable de créer de polyphonies ou cacophonies exprès...

#### 6. 16/11 - Cours de mise en scène avec Sarah Freynet en salle Régy

Travail sur la scène de la rencontre : nous avons fait des statues de colonisateurs et des autochtones avec des camarades qui ne sont pas dans mon équipe : quelques postures très ressemblantes à celles choisies par l'équipe : stéréotype ou archétype ? Travail avec l'échange des objets : utilisation pragmatique X utilisation sensible. Théâtre image : méthode intéressante pour donner un aperçu de l'imaginaire des personnes sur le plateau sur un thème donné. Ex.: pour Sarah l'action qui lui est venue sur le plateau avec le thème de la colonisation c'était le vol d' objets personnels des autres.

Sarah m'a également questionné sur par qui/quoi nous sommes colonisées actuellement? Pour elle les smartphones sont un bon exemple.

#### 7. 17/11 - la fabrique - sexygénaires

-Travail texte : nous avons trouvé le registre de la tragédie, adresse aux Dieux/déeses intéressant pour les grand-mères.

#### 8. 24/11 - chez Paloma - scène monologue America



**Figure 17 :** Carnet de bord de la création *America*, Toulouse, 2023. (Création d'un autel avec des objets quotidiens et jeux d'enfants : chapelet, banane, bougies, boa, bulles de savon. )

Travail de table autour du texte.

#### 9. 25/11/2022 - chez moi - scène Papa Christophe

Echauffement corps dilaté dans l'espace de Eugenio Barba : forces contraires qui tirent notre corps et équilibre précaire pour trouver la corporéité du personnage : par quel partie du corps il est tiré quand il marche ? Consigne de rentrer sur scène avec de la tristesse et dire le texte avec de la nostalgie. François était vraiment ému en faisant le texte la première fois, il a pleuré. Je lui ai demandé ce que c'était passé et il m'a dit qu'il avait pensé à des choses personnelles liées à sa famille. ça me rappelait la technique de Stanislavski avec laquelle mon prof de théâtre au Brésil travaillait : chercher dans ses propres souvenirs pour trouver un état sur scène. Il disait de ne pas chercher le souvenir à chaque fois mais plutôt d'essayer de retrouver dans son corps et dans sa voix ce que le souvenir lui faisait. Nous avons remarqué notamment pour la voix que ça faisait des vibrations instables et que le volume variait beaucoup lorsqu'on était dans l'émotion de la nostalgie.



**Figure 18 :** Capture d'écran vidéo création *America*, 2022. (Recherche entre texte et jonglage - associer le discours paternaliste manipulateur à la manipulation des balles de jonglage. L'adresse du père alterne entre adresse à America au début de la scène et ensuite un adresse aux balles, comme si les balles de jonglage personnifient sa fille qu'il essaie de contrôler et manipuler.)

#### 10. 08/12 - FC201

Scènes collectives : travail avec les chansons et la scène de l'enterrement magique du patriarcat. Premier filage de toutes les scènes faites jusqu'à là.



**Figure 19 :** Carnet de bord de la création America, Toulouse, 2022. (Tous les masques réunis - la joie d'arriver à réunir une équipe avec 7 personnes!)

**11. 11/12/2022 -FC201 - Cours de dramaturgie du cirque avec Julien LECUZIAT**

-Pour la scène des tableaux historiques, j'ai eu envie d'arrêter avec l'utilisation clownesque des objets et essayer de la chorégrapier. J'ai apporté le métronome pour travailler des actions avec le masque. Julien a dit qu'avec mes masques qu'il appelle "larvaire", ça serait intéressant de travailler avec la contrainte que les comédiens aient les corps en frontal toute la scène. Il nous a fait un peu de technique du regard du masque et il a dit d'aller chercher dans la scène les corps marionnettiques, avec un tempo bien marqué comme celui du métronome. Très sympa l'effet, idée d'hypnose par cette corporéité qui se rejoint à l'idée que je veux transmettre avec les tableaux historiques. Le travail est très technique : à voir comment je peux gérer la chorégraphie sans avoir beaucoup de technique en marionnette.

**12. 12/12/2022 - Atelier ou présentation à LA FABRIQUE**

présentation scène Iaci mère militante et monologue America





**Figure 20 :** Capture d'écran de l'étape de travail de la création *America*, Toulouse, 2022.

(En haut à gauche : monologue de la mère militante qui s'entraîne pour son discours dans une manifestation - nous avons travaillé un jeu où elle s'imaginait les réactions du public. Dans les retours pour les spectatrices ce n'était pas clair si elle attendait du public des réactions où si elle rêvait toute seule : à clarifier si c'est les réactions qu'elle voit ou juste travailler sur ce que ça lui fait d'imaginer ces réactions là. J'ai trouvé qu'on s'éloignait de la comédienne lorsqu'elle ferme les yeux en imaginant les réactions. Il faudra aussi trouver un crescendo ou des variations de rythme dans ce discours. (en haut à droite) *America* arrive dans sa chambre et découvre sa maman qui fait un discours toute seule. (en bas à gauche) *America* fait sa prière avec son autel. Mains inspirées du film *La belle verte*. Retours : le problème de la prière au niveau du sol est que le visage d'*America* reste souvent caché, et il y a une difficulté d'être avec elle. Elles m'ont également questionné sur la motivation du personnage à prier : à clarifier la difficulté de s'endormir, l'inquiétude. (en bas à droite) *America* grandit sur son bureau : elle fait des "incorporations" : le père qui parle dans son corps, *America* qui grandit à travers la force de manger et boire ses grand-mères. Dans les retours on m'a parlé de bien définir l'espace de la chambre sur scène ou de le réduire. )

### 13. 15/02 - FC201 - Séxygénaires

-Répétition tranquille avant les vacances : tests avec le registre tragique, nous sommes allées dans le détail du jeu entre les personnages. Travail sur le chant.

### 14. 05/01 - chez Jam

- Début création musicale scène autochtones/colonisateurs + questions sur bruitages et enregistrements. Questions : Jam propose des instruments traditionnellement liés aux autochtones comme le tambour, djembé, etc. Comment chercher une musique qui correspondent à ces peuples de

la forêt sans être stéréotypé ? - Ce ne sont pas des autochtones qui font de la musique dans un rituel autochtone, ce sont nous en Europe qui voulons parler de rite initiatique et de mythes.

#### 15. 09/01 - au Mirail



Figure 21 : Carnet de bord de la création *America*, Toulouse, 2022.

- Petit rituel de transformation en forêt suivi de tirage de carte d'animal totem pour impro masqué. Themise : corneille, Paloma : blaireau, Kouka : louve. Corps intéressants quand elles avaient la double contrainte d'essayer de danser avec la corporéité de l'animal totem et tout en étant ensemble.
- Travail de table avec le nouveau texte de la scène des autochtones : on s'est amusé à dire le texte avec plusieurs fonds sonores différents : beat rap, musique classique (opéra), samba. La projection de la voix de la tragédie grecque est très bonne pour la compréhension du texte. C'était intéressant quand elles étaient "avec" la musique mais aussi quand ça ne collait pas du tout, ça faisait un effet de décalage intrigant.

#### 16. 10/01 - FC201 - Cours de performance avec Catherine Froment

- Nous avons essayé la scène du monologue anthropophage d'America avec Catherine Froment. Pour elle, faire un rituel avec un autel ou de l'encens dans cette scène fait doublon du texte qui est déjà une prière et parle d'un rituel dans un rêve. Pour elle, qui vient de la performance, il faudrait faire quelque chose de très radical pour représenter ce rituel : boire des litres de vin, fumer 50 encens, etc... Ou sinon elle propose que America dise de texte de manière très quotidienne pour étonner les spectateur.ices : une fille qui parle d'anthropophagie avec de la naturalité choque plus que dans un cadre de rituel. Elle a proposé également que America se lève et essaie les masques qui sont dans sa chambre en ce moment. En discutant avec Paloma on s'est dit que c'est intéressant si les masques deviennent symboliques dans les rêves, que dans la réalité ce sont des objets de décoration, sinon il n'y a pas l'effet de surprise et de les mettre en vie à travers l'inconscient. Décision d'enlever les objets

de l'autel et essayer de passer juste par le corps toutes les transformations, comme dans un jeu où America revit son rêve.

Catherine m'a proposé de faire pleins de masques et de les distribuer au public : j'aime l'idée d'avoir plein de femmes de couleurs dans le public mais je m'interroge sur le fait de l'inconfort de porter un masque pour regarder un spectacle. En tout cas, c'est une démarche à réfléchir!

### 17. 18/01 - à la FC201

- Echauffement yoga salutation soleil; respirations. Rires techniques (clown).



**Figure 22 :** Carnet de bord de la création *America*, Toulouse, 2022.

(À gauche : Danse des statues avec la musique "*Baiana*": exercice où les comédiennes danse librement jusqu'à ce que je donne un thème, j'arrête soudainement la musique et elles doivent se transformer dans une statue du thème donné : ex.: Vive la Révolution!, après elles reprennent la danse à partir de cette statue. À droite : Travail scène Séxygénaires avec positions de Paloma en dormant qui accompagne des mouvements "extra-quotidiens". )

-Envie de tester la scène avec la trompette ( accompagnement rigolade, provocation pendant le chant)  
-Sensation de la responsabilité de mon regard. Je sens qu'en tant que metteuse en scène le regard que je pose sur les comédien.nes pendant qu'elles jouent les touche énormément. Quand je me sens fatigué ou que je trouve qu'elles ne sont pas justes, j'ai l'impression que ça va de pire en pire. Est-ce que interrompre et dire de refaire avec d'autres consignes est la seule solution ou un changement de regard suffirait ?

### 18. 20/01 - à la MJC Ponts Jumeaux - Travail avec les masques

- Echauffement corps et imaginaire : passer de l'horizontalité, détendue par terre à la verticalité avec l'intention d'une nuage qui part dans le ciel (inspiration exercices de l'imaginaire LeCoq). Exercice de théâtre physique de Grotowski de réveil d'articulation et danser en dialoguant avec un partenaire

toujours gardant en mouvement toutes les articulations du corps. Tirage de cartes des animaux totem pour training avec le masque. Transposer l'énergie de l'animal au masque, faire des d'action (manger, boire, se bagarrer) et après danser comme cet animal : danse de l'accouplement.

-Travail sur la scène "Les tableaux historiques" : technique avec métronome, déplacements, essayer de créer des images avec des mouvements très simples et rythmés : sensation de corps marionnettiques, comme si j'avais enlevé toute l'autonomie des comédien.nes : difficulté de retrouver le plaisir dans un travail aussi technique.



**Figure 23 :** Carnet de bord de la création *America*, Toulouse, 2023.  
(Scène des Tableaux Historiques)

- Travail en duo/solo avec des textes : chaque comédien.ne a eu un temps avec un bout de texte et à la fin nous avons fait un filage avec leurs propositions de jeu. Beauté des premiers jets : sincérité dans la découverte, comme quand on dit quelque chose pour la première fois. Comment retrouver cette force dans les scènes écrites ? Essai musicale avec la scène du monologue de Christophe : intéressant la douceur de la comptine dans la bouche de deux hommes cis. Quand ils jouent la comptine en mode "rock n roll" il y a un désir de voir la violence, envie qu'ils aillent à fond, faire du pogo etc. Question du désir X concrétiser l'acte : Ludor Citrick dit que pour la scène le désir est plus intéressant que la "pornographie", ou l'accomplissement du désir.

#### **19. 21/01 - à la MJC Ponts Jumeaux - Travail masques + Enterrement magique du Patriarcat**

- Massage réveil du corps à trois niveaux : d'abord tapoter le squelette, ensuite pétrir les muscles et faire comme un pinceau sur la peau;

- Scène des tableaux historiques avec le masque : rencontre, échanges, résistance, évangélisation. Dans la création du tableau de la résistance il me manquait un imaginaire, je n'avais pas des images préalables des autochtones qui font la résistance. J'ai essayé donc de faire une figure d'acrobatie de cirque pour représenter la prise de risque de faire la résistance.

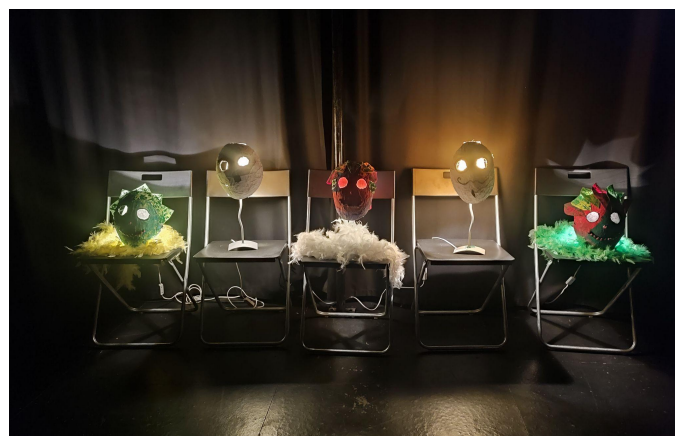
- PAUSE REPAS avec tartiflette youpi vive la convivialité !



- Travail individuel, binôme et trio : monologue Christophe; monologue Mamie Marie avec musique avec son mari mort; travail masque avec les autochtones : faire attention à que le travail avec le masque ne devienne pas purement de la technique et du formalisme - la forme pour la forme !! Filage de toutes les scènes construites jusqu'à aujourd'hui : bonnes surprises avec des scènes qu'ils ont travaillé en autonomie : je me retrouve dans la place de spectatrice plutôt que de metteuse en scène et je réussi à avoir un regard nouveau, lavé de toutes les idées préconçues. La scène de Marie avec la musique était mystérieuse d'une façon que j'aurais jamais imaginé avec le "mari fantôme" qui l'accompagnait : ça ne faisait pas juste de l'accompagnement, il y avait un dialogue.



**Figure 24** : Carnet de bord de la création *America*, Toulouse, 2023. À gauche : Tableau de l'évangélisation avec des objets symboliques : le dollar, la bouteille de vin et l'Histoire écrite par les hommes blancs. À droite : Une discussion sur des relectures et l'anthropophagie nous a inspiré à faire cette photo en nous référant au séminaire sur le Bauhaus et à la chaise de Vassily.



**Figure 25** : Carnet de bord de la création *America*, Toulouse, 2023. ©Chloe Saraiva

(Premiers essais de masques sur des lampes sur des chaises : retour des comédien.nes qui cela donnait l'air plus contemporain à la scénographie.)

#### **20. 10/02 - PRESENTATION MI-PARCOURS en salle Régy**

- Retour pros/ profs après la présentation : Iels ont dit que c'était très bien la forme, mais qu'ils avaient du mal à faire le lien entre mon discours du début très politique et ancré dans le réel et ce que j'ai présenté ensuite. / Clarifier les questions de dramaturgie : est-ce un cabaret, une chambre ou un rêve ? Trouver des codes clairs : Elise m'a recommandé de travailler avec Taycir Fadel qui est dramaturge. Iels ont aimé les stylisations en général. / Question de références : ils ont dit que le nom "America" fait penser aux Etats -Unis et Cyrielle a dit que la pose avec le poing levé était très occidentale et faisait penser à la statue de la liberté : clarifier qu'on parle d'Amérique du Sud. / Retours positifs sur la musique et le rythme varié de jeu en générale; Benoît Boris (spécialiste son) a dit que ça serait bien de rajouter des bruitages et il a questionné le rythme utilisé qui le fait penser à l'Afrique de l'Ouest. / Iels m'ont beaucoup questionné par rapport au rituel : est-ce une parodie? un vrai rituel ? Iels ont dit que ça faisait plus comme une parodie./ Références pour le rituel : Nègre de Jean Genet, Amazonias de Felix Bloom et le GDRA théâtre anthropologique. / Retour d'une copine qui est théâtrale : elle a trouvé que l'imaginaire est très chouette mais que avec le jeu qu'on a choisi on s'éloigne trop du propos politique.

- Mon retour après tout ça : il faut que je clarifie des questions dramaturgiques et je me demande comment garder le jeu burlesque , fantastique, exagéré tout en vraiment croyant dans ce qu'on fait, prendre les choses plus au premier degré, comment faire du théâtre un vrai rituel unique ? Je pense qu'il faudra qu'on inclue plus les spectateur.ice.s, un rapport plus direct et vivant avec le public : question politique d'engager l'autre et faire un théâtre vibrant et de présences. J'étais très émue pendant la présentation de les voir jouer ensemble - bravo !!! <3

#### **21. 11 mars 2023 à La Grainerie - chapiteau de l'AGIT**

-Echauffement rituel-organique : créer une ambiance sonore à plusieurs et chacun son tour aller au milieu du cercle et danser en impro. / Premiers essais avec les jupes que j'ai apporté du Brésil.



**Figure 26 :** Carnet de bord de la création *America*, Toulouse, 2023. (La rencontre )

## 22. 13/03/2023 - Présentation cours d'Écriture dramatique en salle Régy avec Muriel

Retours : revoir l'ESPACE, position du lit d'America : suggestion de le rapprocher du public; revoir position du musicien. / Travailler les réactions d'America au discours de son papa lorsqu'elle dort.

“Esthétique synchrétique” : métamorphose enfant/adulte /Le papa ressemble à un fantôme ou un être hanté. / Question posée : pourquoi America ne s'aventure pas dans sa chambre ? / Trouver l'équilibre du père entre tendresse et folie; travailler l'adresse avec America. / Trop le symbole de l'or (tripotage excessif du collier par le personnage de Christophe). / Travailler la voix dans les phrases des colonisateurs (el trabajo te libera...): jouissance, mantra, injonction ?/ Clarifier l' adresse en générale : est-ce que Christophe parle toujours à America ou juste pendant la musique ? / Annoncer les scènes : évoluer le délire de la présentatrice : idée d'inspiration avec le personnage de Rocky Picture Horror Show; faire attention à ne pas couper les atmosphères avec la narratrice : pas obligé d'annoncer chaque scène. Est-ce que je cherche de l'organicité ou pas ???!!



**Figure 27 :** Capture d'écran de la vidéo de l'étape de travail de la création *America*, Toulouse, 2023.

(À gauche : La comptine punk du père Christophe. Muriel Plana l'a caractérisée comme un être marcial-patriarcal-fantôme. À droite : La présentatrice des scènes : première fois que je joue dans ma création jusqu'à là. J'ai essayé de jouer la narratrice avec un corps neutre.

### 22. Répétition 14 mars 2023 conservatoire

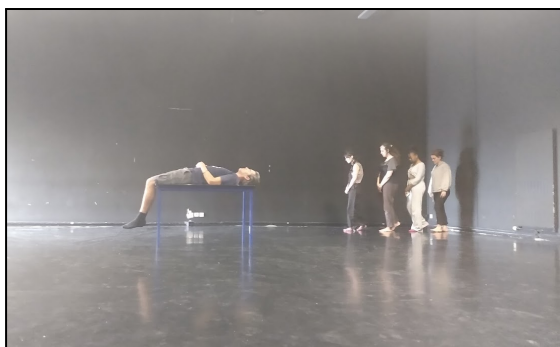
-Echauffement ouverture d'imaginaire avec corps qui se remplit des couleurs qui s'étalent dans l'espace (inspiration exercices LeCoq). Exercice corps bruitage/voix et corps mouvement : dialogue Envie d'utiliser décalage de mouvement et voix dans la scène de Mamie Marie. Inspiration feuilleton mexicain/brésilien avec doublage.

Pour le monologue de Mamie Marie : à la base, je voulais que la musique brouille ce que dit Marie, mais finalement elle vient en accompagnement - une réconciliation entre une femme et son défunt mari à travers la musique. Le jeu avec America : celle-ci écoute sa grand-mère à moitié, America essaie de réviser sans succès pendant que la mamie bavarde. Méta-théâtre : au début Marie fait un exercice d'articulation en récitant une autre réplique de la pièce. Bien de rapprocher le lit devant la scène.

### 23. Répétition 22 mars 2023 à la FC201

objectif: travailler la scène l'enterrement magique du patriarcat

-Echauffements "chacun propose un mouvement" avec rythme samba au fond. Échauffements vocaux et exos en français et portugais d'articulation. Travail autour des chansons : plus on répète plus on a envie de faire des polyphonies rajouter des choses - l'idée de base de faire quelque chose de très simple où tout le monde peut chanter ensemble commence à disparaître : pourquoi a-t-on envie de perfection /excellence ?? / regard colonisé sur la musique ?! / oreilles habituées aux gammes de la musique occidental : à réfléchir ! Envie de mettre les paroles dans la feuille de salle avec l'histoire de la chanson pour que le public puisse chanter ensemble. Trouver l'écriture de la danse du début de la chanson : la magie de la spontanéité ne se retrouve plus qu'une fois dans le théâtre !!! Questionnement sur le registre de jeu dans la scène : envie du réalisme pour qu'après vienne la magie. Comment faire pour que la chanson ne soit pas trop longue avec le passage répétitif de tous les personnages ?



**Figure 28** : Carnet de bord de la création *America*, Toulouse, 2023.

(À gauche : La procession des pleureuses dans *l'Enterrement magique du patriarcat*. À droite : chanson unisson "*Não deixa a história morrer*" à la fin de la pièce.)

### 24. 27/03 - à la Résidence Universitaire de Chapou

Echauffement *capoeira* et travail de table et de mise en espace avec la scène "La résistance fait la différence." Travail d'écriture de la scène de la prophétie sans la voix off.



**Figure 29** : Carnet de bord de la création *America*, Toulouse, 2023.

À gauche : La guérisseuse fait sa prophétie. À droite : Rencontre entre la Reine Jinga et le Colonisateur Christler dans le pays de rêves

#### **25. 31/03 - MJC des Ponts Jumeaux - 10H-13H : Avec Clémence Baubant**

- Travail sur les scènes du Rite de passage et Prophétie : pour Clémence il faudra approfondir dans quel type de matière se fait le passage au rêve. Pour elle, cette transition en ralenti est déjà le début du rite de passage. Travailler le ralenti : trouver des solutions pour chutes, galipettes. A quel endroit vont-elles plonger dans le rêve? Quelle est la qualité de cet espace : moux , aqueux ? Pour la danse en cercle : contagion, ne pas s'arrêter. Masques : comment les faire vivre ? Trouver la densité de l'espace.

-Questionnement sur le fantasme de la transe versus écriture de la danse. L'avantage de l'écriture c'est la concentration de l'interprète. Plus y a de contraintes, plus le public est empathique avec les interprètes : ça c'est une transe. Possibilité de faire de l'unisson ou contrepoint avec la musique. Pendant la Prophétie : reprendre les mouvements du début en vite et déconstruit.

Après la répétition j'ai décidé de travailler avec la matière du tube digestif. Le rite de passage se passe à l'intérieur d'America, à la manière du processus de digestion.

#### **26. 05/04 - à la Laiterie**

objectif : travailler les scènes sur échasses

Echauffement voix : 3 types de respiration / 3 voix (ventral, poitrine et tête) - s'entraîner de passer d'une à l'autre. Echauffement corps : réveil des articulations. Essaie 1 : écrire les trajets en échasses : nous avons trouvé que ça ne faisait pas beaucoup de sens qu'elle marche beaucoup sur scène, que c'était mieux si elle allait directement au centre de la scène pour garder l'ambiguïté entre un discours de militante ou l'entraînement d'un discours. La voix de soutien du musicien sur scène provoque quelque chose dans le corps de la mère militante qui fait qu'elle se déplace. Le soutien du musicien

doit motiver la foule à réagir pareillement que lui : idée du public idéal dans la tête du personnage. Quand America arrive, l'adresse de la maman est à elle.

-Tests d'intentions avec le discours de la présentatrice du Cabaret : a) proche de la comédienne en mode Madame Loyal b) présentatrice *queer*, un peu jaguar c) à la fois séductrice et proche de la comédienne dans la réalité./ La présentatrice *queer* gagne en jeu mais on garde quelques caractéristiques de la comédienne Kouka, par exemple, sa manière *smooth* de parler pour certaines phrases. Pour le côté *queer* elle a dit s'inspirer du personnage Ruby Rhot dans le film "Le cinquième élément".

- Nous avons trouvé un rythme avec les échasses qui tapent par terre et qui soutenait beaucoup la présentatrice pour créer une musicalité avec son texte



**Figure 30 :** Carnet de bord de la création *America*, Toulouse, 2023.

(Tests en échasses pour la personnage de la mère militante et la Presentateur.ice du cabaret)

### **27. 11/04 à salle Régy- rue du taur - Cours de Dramaturgie avec Elise Van Haesebroeck**

Nous avons présenté la scène de l'enterrement, la mère Iaci, passage dans les rêves et retour à l'enterrement.

Retours : Elise a trouvé qu'il y avait encore un entre deux entre rituel ou jouer au rituel. Approfondir les détails : tout est important dans un rituel, les chaussures, la table (pour la scène de l'enterrement). Ce n'était pas clair pour les spectatrices que c'était un souvenir d'America. Qu'est-ce qui se joue quand on rejoue le rituel de la mort ? (répétition de la scène) Retours positifs sur la chanson de fin. Approfondir le jeu burlesque triste des pleureuses. Articuler le chœur avec America : travailler le rythme. Plus travailler le bruit/ rythme des échasses.

### **28. 21/04 - entre 10h-13h30 : à la MJC des Ponts Jumeaux - Avec Sarah Freynet**

-Exercice d'imaginaire inventé par moi pour travailler le désespoir. Se réveiller dans une forêt avec des arbres gigantesques. Iels n'ont plus de mémoire, ni de voix et ne savent pas où iels sont. Iels

comment chercher des choses connues, quand la main d'un géant les rattrape. Iels essaient de s'échapper mais n'y arrivent pas. Le géant les soulève dans l'air et on découvre son visage (imaginer le visage de quelqu'un qu'ils n'aiment pas). Le géant les mange et iels se trouvent à l'intérieur de la bouche du géant. Commence une lutte pour essayer de sortir de l'intérieur du géant mais iels n'y arrivent pas et vont de plus en plus profond dans son ventre. Iels font tellement de force qu'ils arrivent à perforer le ventre du géant et sortir dehors. Iels tombent dans l'eau et commencent à nager dans les eaux profondes. Iels trouvent des personnes qu'ils aiment dans l'eau et se rappellent de tout. Enfin iels retrouvent un coquillage où dedans il y a leur voix.

-Après cette impro je leur ai demandé de transposer le désespoir dans le ventre du géant à la scène de l'enterrement du patriarcat. Et la retrouvaille avec sa propre voix au moment où iels chantent sur scène pour la première fois.

- Retour de Sarah pour la scène : faire attention à l'esthétique cartoon ou "carton pâte". Revoir les codes du théâtre : soit ils mangent quelque chose, sinon c'est du mime. Elle me rappelle que si je veux faire l'enterrement du patriarcat c'est parce que je déteste ce modèle : elle trouve le patriarcat très gentil pendant la scène. Elle propose qu'il fasse des bruits monstrueux lorsqu'il mange. Elle propose d'enlever le mot "empanadas" et on trouve les "dedinhos" (petits doigts en portugais), ainsi la famille se mange les doigts ensemble et nous touchons la question de l'inceste. Elle me dit de travailler le chœur de pleureuses et ne pas laisser s'installer toujours les mêmes réactions.

**entre 14h30-17h** conservatoire salle Odéon- (*scène la résistance fait la différence*)

Tests de mise en espace avec America qui observe le dialogue entre Christler et Jinga. Tests de musique avec guitare à la sonorité du berimbau. Très chouette relecture d'un instrument roots comme le berimbau à la guitare électrique avec l'utilisation du stylo pour taper sur les cordes.



**Figure 31 :** Carnet de bord de la création *America*, Toulouse, 2023.  
(Echauffement capoeira dirigé par le comédien/circassien François.)

## 29. 06/05 - au chapiteau de l'Agit -captation vidéo de la pièce pour le concours Crous

Echauffement massage à trois niveaux : pétrissage, pinceau sur la peau et épousseter. Scène par scène et filage de toutes les scènes. Premier filage de la pièce en entier !!!

Retours : 1er enterrement : Rentrer déjà en regardant le mort et tout donner pour lui , adresse des mouvements, visages etc; bien la photo et Paloma qui rentre dans son souvenir; travailler le chœur de mouvement d'angoisse avec contagion, variations , travailler le chant individuel; bien les bruits d'angoisse dans le chœur, donner au public le visage avant de se rapprocher du mort et imaginer qu'ils voient les souvenirs avec le mort, se rappeler du dernier chœur le + fort avant "voici les dedinhos"; travailler photo de la fin de la scène pour la transition (50s) : intéressant que vous rangez ensemble , il faudrait peut être jouer avec ça, il pourrait se travailler que pendant que vous rangez Paloma tourne autour de soi et en cercle dans sa chambre et Jam fait une impro au tambour ou guitare.

Scène Iaci : super fort, juste prendre un peu plus le temps dans le discours et travailler la visualisation de ce qu'elle dit. Drôle les interventions de Jam; Paloma + proche pour la surprendre et pour qu'elles se parlent de + proche, bien les réactions de Palo et la transition avec le livre ok, neutre dans sa chambre ( je me suis posé la question pour une petite musique type radio ou Jeanne qui chante dans les coulisses air d'une musique qu'on verra après)

Scène Marie : bien l'adresse alterné entre America (j'ai beaucoup aimé quand Jeanne l'appelle par son prénom) et le public - peut être travailler trajectoire entre très proche d'America et show pour le public, j'aime la voix : ça m'a fait penser un peu à la villaine des dalmatiens, travailler le tempo, accélérer un peu toute la scène; transition : intéressant le papi qui sort et qui revient par l'autre côté en essayant de ne pas faire de bruit.

Scène America : pas sûr que les mains ouvertes aident la prière, à tester autrement... super l'adresse au public, j'aimerais que America fasse la prière à la "Mère Terre" finalement...; super la transition entre America et la transformation en père; j'aime le monstrueux : à tester si elle s'approche encore plus du public avant d'aller dans son lit.

Scène Christophe : plus "errer" dans la chambre avant d'aller au lit, moins toucher le collier dollar, trouver un tempo qui va de la nostalgie à l'autoritarisme et revenir à la nostalgie, travailler la réaction surprise lorsqu'il entend la guitare et voit le papi; commencer la musique très très doucement et imaginer qu'ils chantent pour un petit bebe dormir tout mignon et prendre le temps pour la transition rock n roll; super la partie rock n roll, on peut pousser plus encore, peut être aller dans le public etc

-Sexygenaires: travailler le tempo du rire, chorégraphier le son et des spasmes collectifs, attendre une petite diminution du rire pour qu'on entend le "ça y est"; super l'annonce des nouveaux pas de danses et l'expectative qui se crée mais finalement elles ne dansent pas; tester dans le chant un peu opera ou pousser un peu le chant par ailleurs, travailler l'intention du chant jouer avec les divas intérieures, Themise doit trouver une révolte/colère pour la réplique "tu vas pas me dire quand même..." et qui va augmenter avec la réplique du blablatent et attraper l'ennemie (on n'entend pas la réplique : "personne veut se salir les mains" : ça peut continuer dans le registre "ménéaçant": Jamyl



peut continuer ce qu'il avait commencé à faire à la guitare jusqu'à la fin où elle dit qu'il est temps de faire danser toute cette viande, pause pour "Dansons, pour America" et reprendre l'autre musique; super la danse qu'elles commencent ensemble à 4 temps et après ça dégringole. Transition : trouver à la musique comment la transition peut être une continuation de ce qu'il faisait avant à la guitare et pareil que la danse se transforme d'une chorégraphie à ces corps qui tombent dans le tube digestif. Demander à Jamyl d'essayer de faire une musique qui passe de la fin de séxygénaires au monde onirique, lancer le loop et tester le tambour par dessus.

-Rite de passage : accélérer (10 x) le tempo de la scène pour créer du contraste avec le passage dans le rêve qui est déjà lent. La musique pourra accompagner ce changement. Essayer de commencer la percé directement quand elles allument la lumière. Paloma en lieu d'aller et revenir peut arrêter la lenteur quand les lumières s'allument et rester sur place à les observer. Travailler le centre du corps, écoute profonde et l'unisson avec les trois autochtones. Travailler le dialogue pour qu'elles visualisent des images de ce qu'elles sont en train de dire, trouver le plaisir de l'histoire, le plaisir de parler ensemble. Accélérer le tempo après le dialogue : urgence > monté d'intensité parce que le rite de passage arrive. Une fois America transformée, elles sont complètement ensemble, partent dans le même rythme (j'aime les vagues des corps proposés par Themise). On garde la choré et on la travaille à fond pour faire ensemble.

- Prophétie : scène longue , revenir à l'écoute pour entendre la prophétie: Themise va faire le discours avec un peu de corps et les autres plutôt écouter et tomber ensemble ou se remettre à tourner juste au moment des mots pour tomber et se relever - à chercher encore!

- Les colonisateurs : danse bien, revoir les bras quand ils sont au fond, travailler le temps pour que ça soit encore plus calé,

- La rencontre/tableaux historiques : augmenter un peu le tempo de la scène, travailler des pauses photos et de la musique entre les micros tableaux ; le don d' objets essayer de faire 10 x plus vite; ne pas commencer la tête directement après le signe de la croix atteindre 2X ; travailler la scène de la mort pour augmenter l'intensité, faire un tableau final des colonisateurs qui regardent le public. /transition : attendre un peu et après tous.tes peuvent se lever et tourner ensemble avec les jupes qui s'envolent - chacun sort de scène et il ne reste que Jeanne à la fin.

- La résistance fait la différence : trouver quelque chose de musical pendant le discours de l'écrivain ? travailler visualisation de ce qu'il dit, sensation d'important, grandiosité, etc; entré François et Themise + Paloma doit être bien calé pour avoir son effet; guitare trop bien le rythme mais doit apparaître entre les répliques ou dans les pauses sinon ça brouille la parole, est-ce qu'on a vraiment besoin du loop à la guitare ou peut-on commencer juste dans la réplique "si votre condition" ? Travailler le tempo du dialogue, la fierté de deux personnages (beaucoup +++ ) et les réactions de Paloma et Jeanne qui observe la scène et peuvent faire des choses dans le temps de silence ou dans le temps de musique entre les répliques, sinon elles peuvent enlever le focus; travailler les intentions dans la choré : vraiment faire croire que Jinga va sceller l'accord; Jeanne peut joindre François dans les moments où America rejoint Jinga et tomber par terre dans une double cascade.

- Présentateur.ice du cabaret : chouette l'image quand elle arrive entre les filles, travailler les réactions de Jam : dans cette scène ça a brouillé un peu la parole. Après les applaudissements elle peut

leur dire de partir pour faire son show tranquille. Retrouver le rythme des échasses et retravailler les intentions du texte dans cette scène. Une fois le vote fait, essayer qu'à la fin du discours les autres installent la scène prochaine en faisant la mélodie pas fort et se mettant à la position de la photo.

- L'enterrement magique du patriarcat : un peu long, il vaut mieux reprendre directement dans la réplique : "Ohhhh papi est devenu un cactus !" Travailler le tempo de la comptine essayer plus rapide. Très jolie la chanson finale et voir les commédien.nes tout près.

- Retours de ma copine : travailler le centre et l'ancrage pour les scènes de corps; elle a aimé notre façon de chanter elle a trouvé ça beau et généreux et pas "égotique" mais elle a dit qu'on peut continuer dans cette démarche et juste travailler + les chants; elle était émue avec le chant finale et avec la joie en générale dans la pièce.

### 30. 16/05 - salle régy, Rue du Taur

-Retours sur le filage à l'Agit ; Exercices de respiration, voix et tempo avec métronome pour les chansons. Retour sur les nouveaux masques que j'appelle " les couronnes ananas": les commédien.nes ont vu un objet de Kirikou, d'autres un accessoire *queer dragqueen*, des minions, des poussins, quelque chose d'un univers aquatique (ponyo de Miyazaki?)

- Travail de table pour la scène "Enterrement magique du patriarcat" : retrouver les intentions des personnages derrière les répliques- Séance photo plein de rire et beauté avec Sarah Piccoli

- Travail sur la scène de masque avec les tableaux historiques : éclaircir l'usage des boas rouges - objet que les colonisateurs piquent des autochtones et après se transforme en sang : peut être n'est pas claire : Sarah a cru que c'était le doudou d'America. Accélération et calage rythmique de la scène des rencontres: essais des moments de suspension pour faire les photos de tableaux historiques. Chouette la transition où chacun.e tourne autour de soi-même : j'ai vu quelque chose de l'ordre de la réparation de la violence quand tous.tes tournent : transition poétique à creuser.





**Figure 32 :** Carnet de bord de la création *America*, Toulouse, 2023. © Sarah Piccoli  
 (En haut à gauche : j'explique l'état de corps dilaté que je cherche dans la scène. En haut à droite: les comédien.nes en action sur la scène des Tableaux Historiques. En bas à gauche : les colonisateurs arrivent sur le territoire des autochtones. En bas à droite : Les autochtones s'aperçoivent qu'il y a de la mauvaise foi dans les échanges avec les Colonisateurs.

**31. 22/05 - entre 10h-17h : à la MJC des Ponts Jumeaux**

- Echauffement : déplacer l'autre par son centre, relier les points du centre du corps; exercice de présence, danse de poisson en chœur. Nous avons bien travaillé la transition avec l'idée qu'elles rentrent dans une bouche , qui la matière autour d'elles est comme celle du tube digestif. Chouette la rupture quand elles arrivent dans la forêt des rêves, à voir avec le rythme du djembé live et changement de lumière. J'essaie de les faire accélérer la scène mais peut être c'est plus important l'écoute et qu'elles soient ensemble, qu'elles trouvent entre elles leur rythme qui est propre.

-Exercice de présence et visualisation du texte pour les Séxygénaires. Indications pour rapprocher les comédiennes de ce qu'elles disent, qu'elles visualisent les répliques, retrouver les intentions. J'ai utilisé les stratégies des conteur.ses qui mettent des images dans tout ce qu'iels disent.

**32. 25/05 - salle régy - Regard extérieur Julien Lecuziat + filage avec Sarah Freynet**

Filage de 53 minutes pour Julien ! Il faudra couper !!

Retours de Julien : idée de "possession" pendant toute la pièce. Pour le masque, revenir aux codes de base : engagement fort du corps + regard. Pour lui il faut qu'on pousse la folie, le jeu "transier". + de Trop. Il a vu des bouffons : tout le monde a un zeme degré avec son personnage : ils font et après ils

prennent de la distance. Chœur de pleureuses : donner le masque au public, pour lui il n'y a pas de quatrième mur dans la pièce. Instaurer un code qu'on puisse inclure de public dans toutes les scènes, place d'honneur. Il dit que le masque est présent même quand il n'y a pas de masque dans l'engagement du corps et regards des comédiennes tout le long de la pièce. Il parle de la mise en scène fragile : assumer avec de la "déconnade". Il dit que c'est étrange que les autochtones enlèvent le masque pour parler. Question posée : pourquoi les gens viennent dans la chambre d'America ? Julien a vu dans le personnage de Christophe l'archétype du pourrave, du capitalisme, patriarce, donc il pense qu'il faut travailler sa corporéité dans ce sens là. Pour Kouka il a dit qu'il faut poser la rythmique et que la maman soit plus exagéré avec sa fille. Il parle du masque comme puissance de l'exubérance du corps. Fragilité du chant : assumer le côté fragile. Dans la choré des autochtones il trouve beau les singularités qui apparaissent à travers l'unisson.

zème filage avec Sarah :

Sarah me propose de présenter la pièce en ordre chronologique et de m'arrêter à la sixième scène (rite + prophétie). Elle trouve que la scène de l'enterrement est bien en jeu et mise en espace, qu'il faut juste travailler la transition. Elle trouve qu'il y a beaucoup des moments dans la pièce où on "explique". Les séquences sont nettes : pour elle il y a des bons débuts, des bonnes fins mais il faut travailler le milieu de scènes. Pareil pour l'espace elle trouve que sur les autres scènes (pas l'enterrement) il y a beaucoup de choses devant et au fond et que le milieu est vide. Elle me questionne quel type de public : théâtre forum ou théâtre forain ? Pour elle c'est l'un ou l'autre et après quand America adresse la prière au public ça fait encore une autre adresse. Dans le discours de la mère, elle a dit qu'il faut trouver le trouble pour que ça ne soit pas militant mais politique. Sarah a apprécié le jeu de bouffons aussi. Continuer à travailler avec les ruptures qui sont déjà là. Elle m'interroge si la prière de Paloma est catholique, pour elle ce n'est pas clair. Elle a vu dans le père le symbole du capitalisme donc elle trouve qu'il faut qu'il aie le corps beaucoup plus dur et raide. (Je pense qu'il faudra que j'enlève le collier de dollar parce que ça prend toute la place des interprétations de ce personnage!) Elle trouve qu'il y a un trouble intéressant qui peut se créer de l'inceste avec sa fille. Attention avec la posture d'aller chercher le public! Cabaret des séxygénaires : augmenter la vitesse, ne pas attendre la réaction de chaque blague. Elle n'aime pas beaucoup les masques sur lampe de chevet, pour elle ça fait magasin de lumière, elle m'a proposé de regarder "La chambre d'Isabela, proposition de mettre les masques comme dans une exposition. Le plus important pour elle c'est que je clarifie et nuance le statut du public.

### **33. 26/05 - entre 10h-13h - salle régy - avec Clémence Baubant**

Échauffement avec les exercices de Clémence Baubant - elle nous a observé faire et dans le retour elle a dit qu'il fallait qu'on soit plus ancré au niveau des pieds et que nos voix viennent de plus bas.

Filage test jusqu'aux tableaux historiques. (35min : c'est mieux!)

Pour Clémence la pièce est déjà aboutie donc il n'y a pas de place pour l'approximatif. Elle parle de la profondeur (colonialisme, famille, rituel : on voit de moi) et profondeur dans l'espace : hauteurs,

travail spatial intéressant. Pour elle il y a un travail vocal, elle sent qu'il y a une difficulté générale de projection , il faut qu'on travaille bien les résonateurs, faire sortir le son du ventre. Trouver une routine pour connecter corps et voix et bien s'échauffer à chaque fois. Ancrer plus les pieds au sol : impression que les comédien.nes s'envolaient toute la pièce. Scène Christophe : préciser la montée, travailler les crescendos, qu'est-ce que c'est passé pendant la montée ? Clarifier intention dans chaque étape de l'échelle. Préciser l'adresse : pour elle il faut juste que je précise pour moi-même si je m'en fou ou sinon j'explique au public (à travers des petites infos) pour qui ils sont pris. Pour l'adresse elle m'a dit de tester des choses notamment dans la scène des Tableaux Historiques.

Nous avons eu une discussion fructueuse sur l'adresse, la question de la culpabilité du public, comment s'en sortir sans se retrouver à faire de la pédagogie ?

Pour Clémence si nous travaillons beaucoup le détail et qu'on enrichit les scènes le public sera moins attentif à la question de l'adresse.

#### **34. 30/05 - salle régy**

scène du Rite + Prophétie

Échauffement corps / voix (travail avec les résonateurs). On essaie de trouver la voix des masques pour Themise qui travaille avec des aigus. Difficulté de trouver l'intention pour la prophétie , comment jouer la gravité, le danger ? J'essaie de l'ancrer bien après sa transe, mais ça ne marche pas. Paloma propose une rapidité liée au danger. Kouka m'a parlé de la dualité du personnage d'America : origines familiales colonisateurs et autochtones; entre l'enfant et l'adulte; entre l'intime et le monde. Beau travail d'unisson pour la chorégraphie du rite de passage. Nous avons clarifié l'adresse : la scène s'adresse à America mais en imaginant que tous.tes les autochtones sont dans le public à voir et entendre ce qui se passe.

#### **35. Toujours pas fini... ! :)**

## Table de Figures

**Figure 1** : Carnet de bord de la création *America*, Toulouse, 2023. Écriture chorégraphique de deux comédiennes de la scène des Séxygénaires, p.18

**Figure 2** : Carnet de bord de la création *America*, Toulouse, 2023, p.45

**Figure 3** : Capture d'écran *teaser We Wear Our Wheels with Pride*, de Robyn Orlin, 2021, p.50

**Figure 4** : *We Wear Our Wheels with Pride*, de Robyn Orlin, 2021, © Laurent Philippe / Divergence, p.51

**Figure 5** : *Cabaré das Divinas Tetas*, de Adriana Morales et Dagmar Bedê, Belo Horizonte, 2019, ©Joaninha / Cia Fulanas de tal, p.56

**Figure 6** : *Cabaré das Divinas Tetas*, de Adriana Morales et Dagmar Bedê, Casa Circo Gamarra, Belo Horizonte, 2019, ©Lina Mintz, p.70

**Figure 7** : *Carte Noire Nommée désir*, de Rebecca Chaillon, @Vincent Zobler, p.75

**Figure 8** : *Cabaré das Divinas Tetas*, de Adriana Morales et Dagmar Bedê, Casa Circo Gamarra, Belo Horizonte, 2019, ©Lina Mintz, p.77

**Figure 9** : *Cabaré das Divinas Tetas*, de Adriana Morales et Dagmar Bedê, Casa Circo Gamarra, Belo Horizonte, 2019, ©Lina Mintz, p.81

**Figure 10** : *We wear our wheels with pride and slap your streets with color... We said "bonjour" to satan in 1820*, de Robyn Orlin, ©Jerome Séron, p.84

**Figure 11** : *Carte Noir Nommée désir*, de Rebecca Chaillon, @Vincent Zobler, p.103

**Figure 12** : Carte du Tarot chamanique dans *Carnet de bord de la création America*, Toulouse, 2023, p.105

**Figure 13** : Carnet de bord de la création *America*, Toulouse, 2023. Écriture de deux comédiennes de la scène du Rite de Passage, p.107

**Figure 14** : *Cabaré das Divinas Tetas*, de Adriana Morales et Dagmar Bedê, Casa Circo Gamarra, Belo Horizonte, 2019, ©Bianca Moreira, p.108

**Figure 15** : Carnet de bord de la création *America*, Toulouse, 2022. p.110

**Figure 16** : Carnet de bord de la création *America*, Toulouse, 2022. p.127

- Figure 17** : Carnet de bord de la création *America*, Toulouse, 2022. p.130
- Figure 18** : Capture d'écran vidéo de la création *America*, 2022. p.131
- Figure 19** : Carnet de bord de la création *America*, Toulouse, 2022. p.132
- Figure 20** : Capture d'écran de l'étape de travail de la création *America*, Toulouse, 2022. p.132-133
- Figure 21** : Carnet de bord de la création *America*, Toulouse, 2022. p.134
- Figure 22** : Carnet de bord de la création *America*, Toulouse, 2022. p.135
- Figure 23** : Carnet de bord de la création *America*, Toulouse, 2023. p.136
- Figure 24** : Carnet de bord de la création *America*, Toulouse, 2023. p.137
- Figure 25** : Carnet de bord de la création *America*, Toulouse, 2023. ©Chloe Saraiva, p.137
- Figure 26** : Carnet de bord de la création *America*, Toulouse, 2023. p.138
- Figure 27** : Capture d'écran de la vidéo de l'étape de travail de la création *America*, Toulouse, 2023. p.139
- Figure 28** : Carnet de bord de la création *America*, Toulouse, 2023. p.140
- Figure 29** : Carnet de bord de la création *America*, Toulouse, 2023. p.141
- Figure 30** : Carnet de bord de la création *America*, Toulouse, 2023. p.142
- Figure 31** : Carnet de bord de la création *America*, Toulouse, 2023. p.143
- Figure 32** : Carnet de bord de la création *America*, Toulouse, 2023. ©Sarah Piccoli, p.146-147

## Table de Matières

Sommaire.....	4
Introduction.....	5
Chapitre I : Modèles dramaturgiques et écritures pour soigner les blessures coloniales.....	16
1. Note d'Intention.....	20
2. Le texte de la Création.....	22
3. L'écriture de la construction de nos désirs.....	44
4. Les dramaturgies du montage et la quête du rythme.....	49
5. L'Hybridation comme acte réparateur.....	54
Chapitre II : Procédés scéniques pour ouvrir les imaginaires.....	57
1. La représentativité et l'altérité : il est temps de lutter contre les oppressions systémiques !.....	58
1.1 - Présentation de l'équipe.....	62
2. Adresse et mise en espace pour la remise en question de notre colonisateur intérieur.....	65
2.1 - Entre la douceur et le choc de réalité.....	65
2.2 - Bi-frontal, noir sur blanc.....	67
2.3 - De la bouffonnerie à la naïveté.....	70
3. Les rires pour toucher les oppressions intériorisées.....	72
3.1 - Le rire grinçant.....	73
3.2 - La dérision : entre le réel et l'imaginaire.....	75
4. Esthétiques subversives pour interroger l'art et l'Histoire.....	78
4.1 - L'esthétique du trop.....	80
4.2 - Le naif.....	82
5. Dossier de création : masques, costumes et inspirations.....	86
6. Notes de mise en espace.....	92
7. Feuille de salle.....	94
8. Fiche technique.....	95
Chapitre III : Établir un dialogue entre différentes temporalités pour retrouver l'énergie de nos savoir-corps.....	97
1. Temporalités utopiques et féminisme décolonial.....	98
1.1 - Relecture du passé et des genres anciens.....	99
1.2 - La temporalité des luttes quotidiennes.....	100



2. Changer la temporalité pour retrouver l'énergie du sacré.....	101
3. Le rituel, les entités et la fête.....	104
4. Temporalités de la recherche-crédation : le lien entre le carnet de bord et le savoir-corps.....	109
5. La quête de notre voie et de nos voix.....	112
6. Partition musicale.....	115
Conclusion.....	117
Bibliographie.....	121
Annexe : Descriptif Répétitions America 2022-2023.....	125
Table de Figures.....	150
Table de Matières.....	152

## Résumé

Comment la décolonialité dans les Arts de la Scène peut-elle révolutionner nos imaginaires et notre manière d'inventer des contre-modèles ? Ce mémoire de recherche-crédation analyse les effets de l'art décolonial sur les savoir-corps, concept créé par nous pour faire référence à la constitution de l'être en situation créative. À partir de l'analyse des spectacles *Cabaré das Divinas Tetas*, du collectif Divinas Tetas, *Carte Noire Nommée Désir*, de Rebecca Chaillon et *We Wear Our Wheels with Pride*, de Robyn Orlin nous concevons le dialogue entre le politique et le poétique dans ces oeuvres comme possibilité de subversion du pouvoir et du savoir. Les recherches théoriques sur l'écriture, la dramaturgie, la mise en scène et la temporalité sont mises en dialogue avec notre création *America*, une parabole sur la quête identitaire individuelle et collective des peuples colonisés.

**mots-clés : décolonialité, arts de la scène, révolution, imaginaires, contre-modèles, savoir-corps, recherche-crédation, dialogue, *Cabaré das Divinas Tetas*, *Carte Noire Nommée Désir*, *We Wear Our Wheels with Pride*, *America*.**

## Abstract

How can decoloniality in Performing Arts revolutionize our imaginaries and our procedures to invent counter-models ? This research-creation dissertation analyzes the effects of decolonial arts in the *savoir-corps*, a concept created by us to refer to the constitution of the being in the situation of creativity. The analyses of the plays *Cabaré das Divinas Tetas*, by the collective Divinas Tetas, *Carte Noire Nommée Désir*, by Rebecca Chaillon and *We Wear Our Wheels with Pride*, by Robyn Orlin make us conceive the dialogue between politic and poetic as a possibility to subvert the power and the knowledge. The theoretical researches about writing, dramaturgy, staging and temporality dialogue with our creation *America*, a parable of the quest for individual and collective identity by colonized people.

**Keywords : decoloniality, performing arts, revolution, imaginaries, counter-models, savoir-corps, research-creation, dialogue, *Cabaré das Divinas Tetas*, *Carte Noire Nommée Désir*, *We Wear Our Wheels with Pride*, *America*.**