

MASTER DE SPÉCIALISATION EN ÉTUDES DE GENRE

Van Thielen

Margaux

**Vers un théâtre décolonial : analyse des représentations et
réappropriations scéniques du corps féminin noir dans *Carte
Noire nommée Désir* de Rébecca Chaillon**

Véronique Bragard, Université catholique de Louvain

**Déclaration sur l'honneur, mémoires/TFE de la Faculté de philosophie, arts et lettres,
UCLouvain**

Je déclare qu'il s'agit d'un travail original et personnel, que toutes les sources référencées ont été indiquées dans leur totalité et ce, quelle que soit leur provenance, et que l'utilisation des outils d'intelligence artificielle est conforme aux consignes générales d'utilisation publiées par l'UCLouvain et disponible à cette adresse :

<https://cdn.uclouvain.be/groups/cms-editors-p1/portail/reglement/Consignes-ChatGPTversion-etudiante.pdf?itok=SebXXm87>

Je suis conscient·e que le fait de ne pas citer une source, de ne pas la citer clairement et complètement, de ne pas annoncer dans une partie spécifique en début du mémoire l'utilisation que j'ai faite des outils d'intelligence artificielle ou de les utiliser de manière contraire à ce qui est prévu dans la note institutionnelle constituent des irrégularités graves au regard du Règlement des études et des examens de l'Université catholique de Louvain (Chapitre 4, section 7, article 107 à 114) au sein de l'Université. J'ai notamment pris connaissance des risques de sanctions académiques et disciplinaires encourues.

Au vu de ce qui précède, je déclare sur l'honneur ne pas avoir commis de plagiat ou toute autre forme de fraude et de n'avoir pas utilisé les outils d'intelligences artificielles en dehors de ce qui est accepté à l'UCLouvain.

Nom, Prénom : Van Thielen Margaux

Date : 30 juillet 2025

Signature de l'étudiant·e :



Résumé

Ce mémoire explore les représentations et réappropriations scéniques du corps féminin noir à travers l'analyse de la pièce performative *Carte Noire nommée Désir* (2021) de Rébecca Chaillon, en interrogeant sa possible inscription dans une démarche de « théâtre décolonial ». La partie théorique mobilise les travaux de chercheuses telles que Sylvie Chalaye, bell hooks, Judith Butler ou encore Audre Lorde, afin de définir des critères critiques permettant d'évaluer dans quelle mesure une œuvre déplace les rapports de pouvoir hérités du colonialisme. Ces critères portent notamment sur la mise en question des héritages coloniaux, la pluralité des voix représentées, la remise en cause des normes esthétiques dominantes, la centralité du corps comme archive et lieu de lutte, l'attention au contexte de création et de réception, et l'implication critique du regard spectatorial.

L'analyse qualitative de *Carte Noire nommée Désir*, structurée autour de ces critères, met en lumière la manière dont la pièce articule nudité performative, retournement du regard et réappropriation queer et féministe, tout en rendant visibles les blessures et mémoires coloniales. L'analyse qualitative s'appuie sur la captation intégrale de la pièce, complétée par des notes d'observation et la description détaillée des séquences disponibles en annexes. Si l'étude tend à confirmer que l'œuvre active plusieurs leviers identifiés comme caractéristiques de pratiques scéniques décoloniales, elle souligne également que cette qualification ne peut être figée et gagnerait à être confrontée à d'autres cadres théoriques et comparée à d'autres formes de théâtre. Ce travail contribue ainsi à la réflexion sur les multiples façons dont l'art performatif contemporain peut devenir un espace de résistance, de réécriture et de souveraineté corporelle pour les femmes noires.

Abstract

This thesis explores the stage representations and reappropriations of the Black female body through the analysis of the performative piece *Carte Noire nommée Désir* (2021) by Rébecca Chaillon, examining its potential inscription within a “decolonial theatre” approach. The theoretical framework draws on the works of scholars such as Sylvie Chalaye, bell hooks, Judith Butler, and Audre Lorde, in order to define critical criteria for assessing the extent to which a work challenges power relations inherited from colonialism. These criteria address, among other aspects, the questioning of colonial legacies, the plurality of represented voices, the dismantling of dominant aesthetic norms, the centrality of the body as both an archive and a site of struggle, attention to the context of creation and reception, and the critical engagement of the spectator's gaze.

The qualitative analysis of *Carte Noire nommée Désir*, structured around these criteria, sheds light on how the piece intertwines performative nudity, the reversal of the gaze, and queer and feminist reappropriation, while making visible colonial wounds and memories. The analysis is based on the full video recording of the performance, complemented by observation notes and a detailed description of the sequences provided in the annexes. While the study tends to confirm that the work activates several mechanisms identified as characteristic of decolonial stage practices, it also emphasizes that such a qualification cannot be fixed and would benefit from being confronted with other theoretical frameworks and compared to other forms of theatre. This research thus contributes to the reflection on the multiple ways in which contemporary performative art can become a space of resistance, rewriting, and bodily sovereignty for Black women.

Remerciements

Je tiens tout d'abord à exprimer ma profonde gratitude envers ma famille, dont le soutien indéfectible a accompagné chacun de mes choix d'études et m'a portée tout au long de cette aventure.

Je tiens à remercier tout particulièrement Orianne Delhaze, qui m'a fait l'honneur de m'accompagner une nouvelle fois dans la réalisation d'un mémoire qui me tient particulièrement à cœur. Sa confiance, sa bienveillance et la pertinence de ses conseils ont été pour moi des sources essentielles de motivation et d'inspiration.

Ma reconnaissance va également à Madame Véronique Bragard, pour avoir accepté le rôle de promotrice, ainsi qu'à Madame Véronique Lemaire, pour avoir accepté d'être lectrice de ce travail.

Je souhaite également remercier l'ensemble du corps enseignant pour la richesse et la qualité de leurs enseignements, qui ont nourri ma réflexion tout au long de ce parcours.

Enfin, merci à toutes celles et ceux qui, de près ou de loin, ont contribué à soutenir et accompagner ce travail.

Table des matières

Remerciements	4
Introduction	6
Politiques du corps en scène dans le théâtre décolonial : outils théoriques et perspectives critiques	
Introduction au théâtre décolonial.....	8
1. Le tournant décolonial dans les arts scéniques contemporains.....	11
2. Perspectives intersectionnelles et féminismes noirs.....	18
Conclusion	20
Analyse critique de <i>Carte Noire nommée Désir</i> (2021) à l'aune des critères du théâtre décolonial	
Problématique et hypothèses	21
Introduction à la pièce.....	23
Méthodologie	30
Analyse de la pièce	34
Chapitre 1 – « ... un monde qui ne me voit pas, un monde qui me regarde mal... » (1h40 – Séquence 3)	
Introduction.....	35
1.1 La disposition bi-frontale pour décentrer le regard.....	35
1.2 Les jeux de regards avec le public.....	38
1.3 Détournement du regard sur le corps	39
1.4 Le décor comme forme de subversion du regard à part entière	42
Chapitre 2 – « Je suis Fatou mais je ne suis pas votre Fatou » (1h25 – Séquence 3).....	
Introduction.....	45
2.1 Le jeu des mimes : le corps comme archive stéréotypée et retournement du regard.....	46
2.2 Le corps-care en servitude : assignations coloniales et dépossession identitaire.....	47
2.3 Mémoire corporelle et transmission transgénérationnelle : vers un corps racine.....	53
Chapitre 3 – « <i>L'alliance cœur noir, pénis blanc</i> » (1h13 – Séquence 2)	
Introduction.....	55
3.1 Héritage colonial réactivé sur scène	56
3.2 Nudité performative et retournement du regard.....	57
3.3 Réappropriation queer et féministe	58
3.4 Subversion des symboles de l'objectification	60
Conclusion	61
Bibliographie.....	64
Annexes	67
(1) Analyse séquence une (00'00' – 30')	67
(2) Analyse séquence deux (35' – 1h13')	74
(3) Analyse séquence trois (1h13' – 1h44').....	97
(4) Analyse séquence quatre (1h44' – 2h20')	109
(5) Analyse séquence cinq (2h20' – 2h49')	119

Introduction¹

Les corps féminins noirs ont longtemps été au centre de projections fantasmatiques, de constructions raciales et de récits coloniaux qui ont façonné leur visibilité dans l'espace public et artistique. Réduits à des images d'exotisme, d'hypersexualité ou de bestialité, ces corps ont été dépossédés de leur agentivité et assignés à des rôles subalternes, tant dans les productions culturelles que dans les imaginaires sociaux. Le théâtre, en tant qu'espace de représentation et de performance², a largement contribué à la diffusion de ces stéréotypes, tout en pouvant aujourd'hui offrir un terrain de subversion et de transformation.

Dans le contexte contemporain, des artistes afrodescendantes investissent la scène pour déconstruire ces représentations figées et proposer des narrations incarnées, situées et transgressives. Leurs pratiques s'inscrivent dans une dynamique décoloniale qui dépasse la seule dénonciation : elles reconfigurent les corps comme lieux de mémoire, de résistance, mais aussi de désir, de plaisir et de réappropriation politique. Le théâtre devient alors un espace où se rejouent les tensions entre visibilité, mémoire coloniale, assignation identitaire et émancipation.

Ce mémoire entend explorer comment les comédiennes noires et afrodescendantes, au sein du théâtre décolonial contemporain, mobilisent leur corps sur scène pour déconstruire les représentations coloniales et genrées. Il explore également quelles stratégies performatives elles mettent en œuvre pour transformer les imaginaires visuels et narratifs dominants. Pour répondre à cette problématique, le travail s'appuie sur un cadre théorique croisant les études décoloniales, les féminismes noirs et la performativité dans lequel les principales théories de Sylvie Chalaye, Pénélope Dechaufour, Diana Taylor ou encore bell hooks seront mobilisées. Celles-ci permettront de déterminer une problématique spécifique : Comment la pièce *Carte noire nommée désir* (2021) de Rébecca Chaillon³ mobilise-t-elle la corporalité des artistes afrodescendantes pour interroger et potentiellement subvertir les stéréotypes raciaux et genrés

¹ Il est important de préciser que l'intelligence artificielle n'a été utilisée en aucun cas pour générer de nouvelles informations, mais uniquement pour reformuler certaines phrases afin d'en améliorer la clarté et la fluidité.

² Dans ce mémoire, le terme « performance » est utilisé en référence à la scène contemporaine et aux *performance studies*. Il désigne à la fois une forme artistique hybride qui mêle parole, geste, danse, chant ou installation visuelle, et une action scénique incarnée en un moment donné.

³ Rébecca Chaillon est une autrice, metteuse en scène et performeuse française. Issue d'un parcours militant et artistique interdisciplinaire, elle développe des œuvres centrées sur le corps, le genre, la race, le rapport à la nourriture et la mémoire coloniale. Elle est notamment connue pour *Carte noire nommée désir* (2021), *Où la chèvre est attachée il faut qu'elle brouille* (2018) ou encore *White Washing* (2019).

hérités du regard colonial, tout en reconfigurant le rapport au public dans un cadre scénique décolonial et intersectionnel ?

Nous verrons que cette question se structure autour des hypothèses suivantes :

- (1) La représentation scénique des corps féminins noirs dans *Carte noire nommée désir* pourrait contribuer à déconstruire certains stéréotypes raciaux et genres hérités de l'histoire coloniale, en proposant de nouvelles formes de visibilité et de narration ;
- (2) La relation instaurée entre les performeuses et le public pourrait participer à redéfinir les rapports de pouvoir dans l'espace théâtral, en remettant en cause les positions traditionnelles du regard et de la réception.

Par ailleurs, il est essentiel de notifier dès cette introduction que tout au long de ce mémoire j'aborderai plusieurs fois le terme de « corps noir » qui dans ce contexte, ne désigne pas une entité biologique ou une essence visible. Mais bien une figure construite socialement, historiquement et symboliquement par des logiques de racialisation. Il s'agit d'un corps assigné comme « noir » à travers des regards, des discours et des dispositifs de pouvoir dans une dynamique de distinction raciale. Ainsi, le « corps noir », tel qu'il est mobilisé ici, est donc le produit d'un imaginaire raciste structurant nos représentations et nos rapports sociaux⁴. Il est également, dans le cadre artistique étudié, un espace de contestation, de réappropriation politique, et de transmission mémorielle. Lorsque j'aborderai donc le « corps noir », cela ne fera pas uniquement référence à un fait physique, mais à toute la symbolique de l'imaginaire racialisant autour de ce corps racisé. Pour rebondir sur cette seconde façon de qualifier le corps noir, il est également important de préciser que j'utilise également le terme de « corps racisé » pour désigner des dimensions spécifiques de cette construction sociale. Le terme « corps racisé » insiste sur les mécanismes actifs de racialisation⁵ et d'assignation sociale⁶.

⁴ Colette Guillaumin dans la revue *Le Genre humain* (1981), démontrait que « la race n'est pas une donnée spontanée de la perception », cela s'inscrit dans la dynamique de ce mémoire qui vise à expliciter que le « corps noir » et l'assignation que porte cette représentation symbolique est l'expression de l'intériorisation d'un mode de pensée racisant (Jobert, 2022).

⁵ Le concept de racialisation est mobilisé dans les sciences sociales pour désigner le processus historique et social par lequel des groupes humains sont assignés à une "race" sur la base de caractéristiques supposées visibles (peau, traits, origine), donnant lieu à des hiérarchies et des formes de domination. Le terme apparaît pour la première fois en 1961 sous la plume de Frantz Fanon, dans « Les Damnés de la terre », sans pour autant être central ni défini précisément. Il est ensuite repris et conceptualisé en 1977 par le sociologue britannique Michael Banton, dans « The Idea of Race », qui décrit la racialisation comme un processus de construction sociale de catégories raciales, développé en Europe entre le XVI^e et le XIX^e siècle.

⁶ Selon le sociologue Nicolas Duvoux dans « Les formes de l'assignation identitaire » (2017), les processus d'assignation identitaire ou sociale rattachent des individus à des catégories sur base des critères extérieurs de ceux-ci.

Enfin, ce mémoire s'organisera en deux grandes parties. Une première section propose un état de l'art critique mobilisant les apports croisés des théories post- et décoloniales, des *performance studies* et des féminismes noirs. Enfin, la seconde partie proposera une lecture critique et analytique de la pièce *Carte Noire nommée Désir* (2021) de Rébecca Chaillon en articulant les concepts théoriques aux dispositifs performatifs et visuels observés.

Pour conclure, il est essentiel de préciser dès cette introduction que cette démarche de recherche s'accompagne d'une posture réflexive, indispensable dans une recherche en études de genre. Je mène cette recherche depuis une position située : celle d'une chercheuse blanche, européenne, formée dans un contexte académique majoritairement occidental. Cette position n'est pas neutre. Elle implique une série de rapports de pouvoir, de privilèges et de limites qu'il me semble indispensable de reconnaître pour analyser avec rigueur et éthique une œuvre issue de trajectoires diasporiques et décoloniales. Le regard que je porte sur la performance étudiée est traversé par des rapports de race, de classe, de culture et de genre. Ainsi, mon intention n'est pas de parler à la place des artistes, mais d'écouter, analyser et restituer avec respect et lucidité les gestes qu'elles déploient sur scène. Le choix des outils théoriques, des concepts et des méthodologies que je mobilise est guidé par un souci de cohérence avec les principes de la recherche féministe critique et décoloniale, qui valorise les savoirs situés, la réflexivité et la remise en question des normes dominantes de production du savoir.

Politiques du corps en scène dans le théâtre décolonial : outils théoriques et perspectives critiques

Introduction au théâtre décolonial

Depuis plusieurs décennies, le théâtre contemporain est traversé par des dynamiques de remise en question des récits dominants, des formes esthétiques normées et des structures institutionnelles héritées des systèmes coloniaux. En particulier, les scènes européennes et nord-américaines, historiquement façonnées par des logiques eurocentrées, ont été interpellées par des voix artistiques marginalisées qui questionnent la place des minorités racisées et la persistance des stéréotypes liés au corps. Ainsi, Sylvie Chalaye, chercheuse en études théâtrales, et spécialiste des représentations coloniales et postcoloniales sur la scène francophone, définit le théâtre décolonial comme étant un ensemble de pratiques scéniques critiques qui visent à déstabiliser les héritages coloniaux dans les représentations artistiques, en particulier en ce qui concerne les corps racisés, les récits historiques et les hiérarchies de visibilité. Elle insiste par

ailleurs dans « Race et théâtre. Un impensé politique » (2020) sur le fait que les esthétiques décoloniales ne peuvent être réduites à une école homogène mais qu'elles s'expriment dans des formes variées, hybrides et situées. Ces dernières remettent en cause les grilles traditionnelles du théâtre occidental (Chalaye, 2020, pp. 16, 23-24). Sur base de ce dernier point, il convient ici de distinguer le théâtre postcolonial du théâtre décolonial, bien que les deux notions soient parfois utilisées de manière interchangeable. Le théâtre postcolonial, tel que présenté par Jason Allen-Paisant⁷, professeur en littérature et Clare Finburgh Delijani⁸, professeure en études théâtrales, dans « Qu'est-ce qu'un théâtre postcolonial ? » (2022, p. 21), désigne avant tout un théâtre qui interroge les conséquences du colonialisme, tout en mobilisant encore les formes scéniques héritées de la tradition occidentale. À l'inverse, le théâtre décolonial comme précisé par Chalaye (2020) engage une transformation plus radicale des langages scéniques eux-mêmes. Il s'ancre dans des pratiques incarnées, relationnelles et collectives en rupture avec les codes eurocentrés du théâtre classique. Nous pouvons faire un lien avec les travaux de Diana Taylor⁹, professeure en *performance studies*, que nous aborderons dans les points suivants, qui distingue, dans « The Archive and the Repertoire : Performing Cultural Memory in the Americas » (2003) les savoirs figés de l'archive coloniale des savoirs vivants du répertoire corporel.

Si l'émergence explicite du théâtre décolonial dans l'espace francophone date du début des années 2010, avec la création du collectif Décoloniser les Arts en 2015 et les débats publics qui ont suivi les polémiques autour de certaines programmations (notamment Exhibit B¹⁰), ses

⁷ Il développe une pensée critique du théâtre occidental en interrogeant ses fondements coloniaux. Il réfléchit aux modalités de réappropriation scénique par les artistes afrodescendant-es, notamment à travers la notion de rupture épistémologique, centrale pour penser les esthétiques décoloniales. Dans « Qu'est-ce qu'un théâtre postcolonial ? » (2022), il explore avec Clare Finburgh Delijani la manière dont les artistes afrodescendant-es mobilisent et subvertissent les formes scéniques héritées de la tradition occidentale. Son travail éclaire les dynamiques de réappropriation scénique qui seront centrales dans l'analyse de la pièce *Carte noire nommée désir* de Rébecca Chaillon.

⁸ Ses travaux portent sur les dramaturgies contemporaines en particulier celles qui interrogent les héritages coloniaux et les formes de pouvoir dans la mise en scène. Elle explore notamment les enjeux de mémoire, de racialisation, le théâtre politique et les questions post-impériales. Des notions intéressantes dans le cadre de ce mémoire.

⁹ Ses recherches portent sur la mémoire culturelle, la performance politique et les formes de résistance dans les Amériques, avec une attention particulière aux héritages coloniaux et aux savoirs situés. Il développe une pensée de la performance comme vecteur de mémoire et de résistance, en insistant sur le rôle du corps dans la transmission des savoirs situés et dans la contestation des héritages coloniaux.

¹⁰ *Exhibit B* est une installation-performance de Brett Bailey, présentée en 2014 au Barbican de Londres, qui reconstituait des « zoos humains » avec des interprètes noirs en tableaux vivants, évoquant l'histoire coloniale et raciale. Selon *The Independent*, l'installation a été annulée après une pétition de plus de 20 000 signatures et des protestations de collectifs anti-racistes, qui ont dénoncé une mise en scène réifiant les corps noirs plutôt que les critiquer (Wyatt, 2014).

racines artistiques et politiques remontent bien plus loin. Dès les années 1960, dans le sillage des mouvements d'indépendance, des figures comme Aimé Césaire, poète, dramaturge et homme politique martiniquais, ont proposé des formes scéniques critiques telles que ses « tragédies de la décolonisation¹¹ » qui remettaient déjà en question les imaginaires coloniaux sur scène. Ce mémoire se concentre sur le contexte francophone afin d'analyser comment l'œuvre contemporaine de Chaillon s'inscrit dans cette dynamique de rupture esthétique et politique, en mobilisant le théâtre comme outil de mémoire, de réappropriation corporelle et de contestation des stéréotypes raciaux.

Ainsi, ce qui nous intéresse particulièrement dans ce mémoire, c'est l'émergence à partir des années 2010, de mobilisations de féministes afrodescendantes sur la sphère théâtrale. Sylvie Chalaye, dans l'introduction au double numéro d'Africulture (2013) qu'elle dirige, évoque une « scène noire française » plurielle, qui s'empare des questions coloniales par une esthétique du choc, du corps, et de la performance, en renouvelant les modalités de visibilité scénique. Ce théâtre s'ancre dans une dynamique décoloniale en ce qu'il cherche à déconstruire les imaginaires raciaux hérités et à repolitiser la scène comme lieu d'*agency* pour les artistes minorisé·es. En effet, Sylvie Chalaye dans « Race et théâtre. Un impensé politique » (2020, pp.23-24) identifie dans les formes scéniques afrodescendantes une volonté de désobéissance esthétique et politique.

En conclusion de cette introduction au concept de théâtre décolonial, retenons que ce dernier dans sa globalité, s'impose comme un espace de contestation et de reconfiguration des imaginaires, permettant de donner une visibilité nouvelle aux artistes afrodescendant·e·s. Plus spécifiquement, la représentation du corps féminin noir constitue un enjeu central dans cette dynamique car il est porteur d'une histoire d'objectification, de fétichisation et de domination qui trouve ses racines dans l'esclavage, la colonisation et l'histoire raciale occidentale. Le corps noir féminin a été, et demeure encore aujourd'hui, un terrain de projection de fantasmes, de violences symboliques et d'assignations sociales. Pour penser ces enjeux, cet état de l'art mobilise les apports croisés des études décoloniales, des théories féministes noires et des *performance studies* afin de comprendre comment les artistes féminines noires transforment la scène en un espace de résistance, de mémoire et de création de nouveaux imaginaires corporels.

¹¹ Dans ses *tragédies de la décolonisation*, Aimé Césaire met en scène deux pièces centrales qui explorent les espoirs, les difficultés et les contradictions liés à la libération des peuples colonisés, en s'appuyant sur des personnages historiques et des situations marquantes (France Culture, 2023).

Il s'agira d'examiner comment ces artistes interrogent et subvertissent les normes raciales et genrées qui continuent d'informer la réception de leur corporalité dans les arts vivants. Cette approche nécessite également d'être attentive à la diversité des stratégies employées, afin d'éviter une généralisation qui homogénéiserait les expériences des artistes noires. Cette réflexion s'organisera autour de quatre axes théoriques majeurs : (1) le tournant décolonial dans les arts scéniques à travers les héritages mémoriels du corps féminin noir représentés par deux figures sélectionnées (Sarah Baartman et Joséphine Baker) mais aussi les tensions avec le regard blanc et les logiques de blanchité structurelle ou encore la notion de corps-archive et les stratégies performatives. Enfin, nous aborderons (2) les apports des perspectives intersectionnelles et féministes noires dans la dynamique décoloniale de la scène théâtrale. Ces axes, bien que distincts, s'entrecroisent et se renforcent mutuellement, ce qui permettra de poser les bases solides pour l'analyse des œuvres théâtrales sélectionnées.

L'objectif de ce travail est ainsi de poser les bases d'une analyse critique du théâtre décolonial en lien avec la représentation des corps féminins noirs, afin de dégager une problématique claire et des hypothèses de recherche précises et opérationnelles, qui seront ensuite mises à l'épreuve dans la partie analytique du mémoire.

1. Le tournant décolonial dans les arts scéniques contemporains

Le théâtre décolonial, dont la définition, les origines et les multiples formes ont été introduites précédemment, s'inscrit en rupture avec les formes scéniques héritées du théâtre colonial. Ce dernier, en mettant en scène les sujets colonisés à travers des comédiens blancs grimes ou, parfois, interprétés par les colonisé·es eux-mêmes selon des codes imposés, a longtemps véhiculé un répertoire réduit et stéréotypé. Pour de nombreux·ses spectateur·rice·s européen·ne·s, ces représentations ont constitué le seul contact avec les corps colonisés, participant activement à la construction d'un regard colonial et à la diffusion d'imaginaires raciaux essentialisant. Comme le rappellent Jason Allen-Paisant et Clare Finburgh Delijani, cette dimension performative du pouvoir colonial attribue au théâtre une responsabilité historique centrale dans la naturalisation des hiérarchies raciales. Mobiliser cette perspective est essentiel dans ce mémoire car elle permet d'éclairer la manière dont certaines figures du passé et les représentations qu'elles ont cristallisées, continuent d'informer la réception contemporaine des corps féminins noirs sur scène. Ce que certaines artistes, comme Rébecca Chaillon, déconstruisent par des stratégies esthétiques critiques.

Sarah Baartman et Joséphine Baker comme archétypes visuels

Dans le cadre de ce mémoire, il est donc essentiel de revenir sur certaines figures historiques emblématiques qui structurent cet imaginaire colonial, car leurs corps à la fois exhibés, sexualisés et essentialisés, continuent d'alimenter les stéréotypes que le théâtre décolonial contemporain cherche précisément à déconstruire. C'est le cas de Sarah Baartman, jeune femme khoïkhoï exhibée dans les foires européennes au XIXe siècle sous le nom de « Vénus hottentote », réduite à un objet d'exhibition raciale et sexuelle. Nicolas Bancel¹², spécialiste de l'histoire coloniale française et des *postcolonial studies* et l'historien Pascal Blanchard¹³, dans leur ouvrage collectif « Sexualités, identités & corps colonisés » (2019), analysent la manière dont cette mise en spectacle a inauguré une longue tradition de fétichisation du corps féminin noir dans les arts et les espaces publics.

De manière différente, mais tout aussi ambivalente, Joséphine Baker, artiste afro-américaine adulée sur les scènes parisiennes des années 1920, fut également l'objet d'une fascination racialisée. Dans « L'écran de l'exotisme. La place de Joséphine Baker dans le cinéma français » (2014), le chercheur Jean-François Staszak¹⁴, montre comment son corps a été animalisé à travers des comparaisons constantes avec des figures telles que la panthère, la gazelle ou le singe, incarnant tour à tour la noire « négroïde » primitive et la mulâtresse raffinée et sensuelle. Ces deux figures, analysées respectivement par Bancel, Blanchard et Staszak dans respectivement « Zoos humains. De la Vénus hottentote aux reality shows » (2002) et « Danse exotique, danse érotique. Perspectives géographiques sur la mise en scène du corps de l'Autre (XVIIIe-XXIe siècles) » (2008), constituent des référents visuels puissants. La survivance de ces stéréotypes de la femme noire ans l'imaginaire collectif continue de hanter les représentations contemporaines du corps féminin noir sur scène¹⁵, souvent en tension entre des

¹² Dans nombreux de ses ouvrages co-dirigés, tels que ceux cités dans ce mémoire, il propose une lecture critique des imaginaires coloniaux et de leur persistance dans les représentations culturelles, en interrogeant les liens entre histoire coloniale, construction raciale et production visuelle.

¹³ Dans cet ouvrage cité, il analyse les mécanismes de production de l'imaginaire colonial à travers la culture visuelle, en mettant en lumière la manière dont les expositions coloniales, les médias et les spectacles ont contribué à racialiser les corps et à naturaliser les rapports de domination.

¹⁴ Dans cet article de revue mais aussi dans bons nombres de ses écrits, Staszak questionne les représentations géographiques dans les domaines de l'art et du tourisme, en lien avec les questions d'altérité. Son approche, ancrée dans une perspective constructiviste, mobilise les théories du postmodernisme, du postcolonialisme et du genre pour analyser les relations entre représentations, pratiques et réalités spatiales.

¹⁵ Sur la persistance des imaginaires coloniaux dans la représentation des corps racisés, voir le concept d'« éroticolonie » développé par Sylvie Chalaye et Pénélope Dechaufour dans l'article *Nudité et performance décoloniale : quand la sur-exhibition du corps racisé fait voler en éclats l'éroticolonie* (2021). Ce terme désigne un imaginaire hérité de la colonisation, où les corps noirs, en particulier féminins, ont réduits à des objets de désir, de domination ou de spectacle.

fétichisation, hypervisibilité et assignation. Il est d'ailleurs pertinent de définir ici le concept de stéréotype, tel qu'élaboré par Frantz Fanon dans « Peau noire, masques blancs » (1952), qui désigne la fixation d'une image de l'autre dans un cadre rigide, souvent dégradant, qui nie la complexité et la subjectivité des individus racisés. Cette logique stéréotypique, héritée d'images fondatrices comme celle de Sarah Baartman ou Joséphine Baker, continue de hanter la représentation des femmes noires, en entretenant l'association entre altérité raciale, nudité et animalisation.

La déconstruction de cet imaginaire que Chalaye et Dechaufour¹⁶ (2021) identifient comme un travail sur les regards autant que sur les corps et qui constitue l'un des enjeux majeurs des pratiques artistiques décoloniales qui cherchent à faire advenir des récits et des présences affranchis des héritages fantasmatiques. Ainsi, la présence de ces figures féminines dans cet état de l'art permet ainsi d'établir une généalogie critique des figures stéréotypées que des artistes comme Rébecca Chaillon vont chercher à subvertir dans leurs dispositifs performatifs. Le théâtre décolonial contemporain, en se réappropriant ces images et en les détournant, offre aux artistes la possibilité de reconfigurer ces héritages lourds pour en faire des outils critiques. Néanmoins, Finburgh Delijani et Allen-Paisant (2022) mettent en lumière le risque que certaines créations postcoloniales reproduisent involontairement les schémas coloniaux qu'elles entendent dénoncer, si elles ne s'accompagnent pas d'une déconstruction critique des représentations et des formes esthétiques mobilisées. C'est précisément à ce carrefour critique que s'inscrit l'analyse à venir : il s'agira d'interroger dans quelle mesure la pièce de Rébecca Chaillon parvient à subvertir le regard colonial plutôt que de le rejouer, et à inscrire son geste artistique dans une démarche authentiquement décoloniale.

Tensions avec le regard blanc et les logiques de blanchité structurelle

Le tournant décolonial dans les arts de la scène contemporaine marque une transformation profonde des paradigmes esthétiques et politiques du théâtre occidental. Ce processus repose sur une remise en question des normes dramaturgiques façonnées par l'histoire coloniale, l'eurocentrisme et les logiques institutionnelles qui dominent encore largement le paysage théâtral. Comme le souligne Marine Bachelot Nguyen, autrice, dramaturge et metteuse

¹⁶ Dechaufour a notamment travaillé sur les écritures scéniques décoloniales, la performativité corporelle et les esthétiques postcoloniales dans les dramaturgies africaines francophones contemporaines, ce qui fait d'elle une autrice particulièrement pertinente dans ce mémoire. Ses recherches éclairent les formes de théâtralité qui articulent mémoire, corps et subversion des récits dominants, en particulier à travers le prisme du rituel et de la performance.

en scène engagée dans les questions postcoloniales dans son article « Décoloniser son théâtre à tâtons » (2017) : « décoloniser son théâtre, c'est aussi tâtonner, accepter de ne pas savoir, de se décentrer pour créer des espaces de parole et d'écoute où les voix minorées prennent leur juste place ». Ce tâtonnement artistique se manifeste non seulement dans le contenu des récits, mais aussi dans la réinvention des formes scéniques et dans les rapports de force implicites entre scène, corps et public.

Cependant, cette dynamique de réinvention reste confrontée à des résistances institutionnelles. Si les scènes occidentales ouvrent progressivement leurs programmations à des artistes racisé·e·s, celles-ci demeurent souvent cantonnées à des rôles marginaux ou symboliques. Sylvie Chalaye, dans « Nudité et performance décoloniale. Quand la sur-exhibition du corps racisé fait voler en éclats l'érotocolonie » (2019), souligne que « pour beaucoup d'artistes noires, la seule chose qu'elles peuvent imposer au monde, c'est leur corps » (p. 247). Cette remarque, profondément politique, révèle combien l'exposition scénique du corps noir féminin constitue déjà, en soi, un geste de résistance. Cette réflexion s'avère centrale pour ce mémoire, dans la mesure où elle éclaire le rôle fondamental du corps dans la performance décoloniale : non comme simple vecteur de récit, mais comme outil critique, archive vivante, et terrain de subversion des regards dominants, à la fois du public (blanc principalement) et des structures théâtrales.

Cette problématique du regard et notamment celle de la déconstruction du regard blanc, est abordée de manière exemplaire dans certaines dramaturgies contemporaines, telles que *Misterioso-119* de Koffi Kwahulé¹⁷. Dans cette pièce, la mémoire collective est travaillée à travers une esthétique poétique et musicale où les corps noirs résistent à l'effacement symbolique. Le théâtre, parce qu'il repose sur la mise en scène des apparences, y devient un levier pour déconstruire les identités racialisées, en révélant les mécanismes qui les produisent. Allen-Paisant et Finburgh Delijani (2022) rappellent que le théâtre peut certes reproduire ou amplifier les stéréotypes, mais aussi (et c'est ce qui nous intéresse ici) les détourner, en invitant le public à repenser les représentations dominantes. Sylvie Chalaye dans l'article de revue « Le personnage a-t-il une peau ? » (2015) souligne que *Misterioso-119* opère un geste radical de dématérialisation des identités, en effaçant jusqu'au nom des personnages pour ne laisser place

¹⁷ Koffi Kwahulé est auteur et comédien, il a écrit depuis 1977 une trentaine de pièces traduites dans une vingtaine de langues. Son écriture, marquée par une forte musicalité et par l'influence du jazz, explore les tensions postcoloniales, les rapports de pouvoir et la corporéité sur scène. Plusieurs de ses œuvres mettent en jeu la mémoire noire, la violence symbolique et la réappropriation du corps comme lieu de parole.

qu'à des voix. Ce choix dramaturgique force le public à dépasser les projections raciales ou phénotypiques sur les corps des comédien·ne·s et à se confronter à d'autres régimes de perception. Cette stratégie scénique permet ainsi de déplacer le regard, de rompre avec les attentes blanches et coloniales et d'ouvrir un espace véritablement décolonial.

Ce cadre critique servira d'appui pour l'analyse de la pièce *Carte noire nommée désir* (2021) de Rébecca Chaillon, dans la mesure où il permettra d'évaluer si, et comment, cette création parvient, elle aussi, à subvertir les dispositifs de visibilité hérités de la colonialité. Il ne s'agit pas ici de supposer une équivalence ou une réussite similaire, mais de mobiliser des références théoriques et scéniques qui permettront de penser les modalités par lesquelles une œuvre peut déconstruire le regard colonial ou, au contraire, le reconduire. C'est précisément dans ces tensions entre assignation et révolte, entre visibilité et effacement, entre contrôle et puissance que s'inscrit l'enjeu du théâtre décolonial contemporain.

Le corps comme archive vivante et langage politique

L'une des caractéristiques du théâtre décolonial contemporain semble résider dans la reconfiguration du corps féminin noir sur scène : il ne s'agit plus d'un « corps-objet », passif et regardé, mais d'un corps-archive pour reprendre le concept de Taylor cité dans « The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the America » (2003). Selon elle, le corps est porteur de mémoire, de savoirs situés et d'une performativité politique. Dans le même ouvrage, elle distingue par ailleurs deux formes de transmission: l'archive qui est matérielle et écrite, et le répertoire, incarné par le geste, la performance et la mémoire vivante. Ce dernier, prolongé par les réflexions de Peggy Phelan¹⁸, théoricienne majeure de l'art féministe et Helena Reckitt¹⁹, chercheuse sur l'art et les théories féministes, dans « Art and Feminism » (2012) sur le « savoir-corps ». Cette notion permet de penser la performance comme une revalorisation du corporel comme répertoire vivant, axe central pour comprendre les dynamiques du théâtre décolonial.

Dans cette optique, le corps cesse d'être uniquement une surface de projection des imaginaires coloniaux, mais devient un vecteur actif d'histoire et de résistance. Diana Taylor ajoute dans

¹⁸ Ses travaux portent sur la performance et les arts visuels contemporains, qu'elle analyse à travers une perspective psychanalytique et féministe, ce qui fait écho avec la dynamique analytique portée dans ce mémoire.

¹⁹ Ses travaux explorent les liens entre art contemporain, féminisme et mémoire corporelle. Elle a notamment contribué à penser le « savoir-corps » comme outil critique, ce qui en fait une ressource théorique essentielle pour interroger la performance comme lieu de résistance et de réappropriation féministe.

« Performance » (2016) l'idée que les images et les textes interagissent pour montrer comment la performance est à la fois un acte créatif, un moyen d'appréhender le pouvoir, une méthode de transmission de la mémoire et de l'identité, mais aussi une manière de comprendre le monde. Ainsi, dans certaines performances contemporaines, le corps est mis au centre de dispositifs où il peut à la fois incarner la souffrance, la mémoire, la joie et le désir, en brouillant les frontières entre les genres artistiques. Cette hybridation des formes, où se mêlent théâtre, danse, musique, arts visuels et témoignages, traduit une volonté de rompre avec les codes du théâtre occidental classique et de proposer des langages scéniques pluriels, en phase avec la complexité des identités diasporiques (Taylor, 2003).

Cette performativité plurielle trouve des échos dans des spectacles²⁰ qui affirment être « décoloniaux » comme *Carte Noire nommée désir* (2021) de Rébecca Chaillon. Ces pratiques scéniques s'inscrivent dans une démarche où la corporéité devient non seulement un lieu de mémoire, mais aussi un espace d'émancipation et de revendication politique. Leurs performances déconstruisent les récits hégémoniques en convoquant des mémoires individuelles et collectives, souvent absentes des narrations officielles, et en déstabilisant les attentes spectatoriennes par des formes hybrides qui mêlent théâtre, musique, danse et témoignage. Ces exemples illustrent que la scène décoloniale est autant un espace d'affirmation de soi qu'un lieu de contestation des normes de visibilité imposées.

Le concept de « corps-archive » de Taylor (2003), appuyée par les réflexions de Phelan et Reckitt dans « Art and Feminism » (2012) permet de proposer un critère d'observation pour l'analyse de la pièce *Carte Noire nommée Désir* (2021) de Chaillon. Afin d'enrichir davantage ce socle d'observation, il peut être intéressant de se pencher davantage sur le fait que dans certaines pratiques scéniques, la corporéité devient un langage critique à part entière. Gestes, postures, silences ou nudité servent de véhicules à des récits de mémoire, d'esclavage ou de luttes diasporiques, sans recourir nécessairement à la parole. Le théâtre du corps convoque ici une dimension sensorielle et affective qui sollicite un engagement profond du public. Ainsi, la nudité peut véritablement devenir un outil important dans une dynamique décoloniale de la scène théâtrale à travers notamment, le renversement du regard du public. Certaines performances, comme *Span II* (1997) de Tracey Rose, illustrent ce renversement du regard.

²⁰ Nous pouvons retrouver, parmi d'autres performances dites décoloniales, le spectacle *Autophagies* (2019) d'Eva Doumbia. Cette œuvre s'inscrit pleinement dans une démarche décoloniale en convoquant le corps, non seulement comme archive vivante mais aussi comme vecteur de récits subalternes, en valorisant des savoirs situés en particulier ceux transmis par les femmes africaines et afrodescendantes autour de la cuisine.

Dans cette œuvre, elle détourne l'imaginaire muséal et ethnographique en se plaçant nue dans une vitrine, le crâne rasé, tissant ses propres cheveux. Ce dispositif renvoie explicitement aux exhibitions ethnographiques et aux cabinets de curiosités, tout en déjouant les attentes du/de la spectateur·rice. Par ce geste, elle refuse la passivité assignée au « nu féminin » traditionnel et opère un acte de reconfiguration du regard. Sa performance met en lumière non seulement la survivance des stéréotypes hérités de l'esclavage et de l'apartheid²¹ mais aussi la possibilité de les subvertir par l'action performative, dans une démarche de reconstruction identitaire et d'émancipation. Elle incarne ainsi le pouvoir politique du corps mis en jeu dans la performativité décoloniale, qui ne se contente pas de dénoncer, mais propose une réappropriation de soi et de l'histoire.

Cette subversion des stéréotypes raciaux et genrés s'inscrit pleinement dans une logique de performativité décoloniale. La nudité, dans ce contexte, ne renvoie plus à l'exotisme ou à l'érotisation coloniale, mais comme l'explique bell hooks²², théoricienne féministe afro-américaine, dans « Black Looks. Race and Representation » (1992), elle devient un geste politique ambivalent : à la fois exposition et résistance, vulnérabilité et puissance. Lorsqu'elle est stratégiquement choisie par l'artiste, elle permet de déjouer le regard blanc fétichisant.

À cet égard, la réflexion de Saidiya Hartman²³ dans « Scenes of Subjection » (1997) apporte un complément essentiel : elle montre comment la mise en visibilité du corps noir, même dans un cadre performatif, peut rejouer des « scènes de sujétion » héritées de la colonisation, où l'exposition publique est historiquement liée à la domination raciale et genrée. Cette perspective invite à interroger non seulement ce que le corps donne à voir sur scène, mais aussi les conditions historiques, politiques et spectatorielles qui façonnent sa réception et à envisager la

²¹ L'apartheid désigne le système institutionnalisé de ségrégation raciale mis en place en Afrique du Sud entre 1948 et 1991, qui visait à maintenir la domination politique, économique et sociale de la minorité blanche sur les populations noires. Ce régime s'appuyait sur une législation raciale stricte et des restrictions spatiales, politiques et culturelles (Amnesty International, s.d). Il est aujourd'hui mobilisé dans certains contextes comme référence historique à des formes institutionnelles de racisation ou de séparation.

²² hooks est notamment reconnue pour ses travaux pionniers sur l'intersection entre race, genre et classe sociale, notamment dans « Ain't I a Woman? » (1981) et « Black Looks: Race and Representation » (1992). Son écriture, ancrée dans une pensée féministe décoloniale, vise à déconstruire les oppressions systémiques et à valoriser les voix marginalisées. Son concept d'intersectionnalité enrichi le socle d'analyse mobilisé dans la partie analytique de ce mémoire.

²³ L'historienne Saidiya Hartman, autrice de « Scenes of Subjection » (1997) et « Lose Your Mother » (2007), analyse la persistance des violences héritées de l'esclavage et la manière dont elles façonnent les représentations contemporaines des corps noirs. Sa réflexion sur le corps comme lieu à la fois de contrainte et d'agentivité éclaire les enjeux de représentation et de réappropriation abordés dans ce mémoire.

performance comme un espace de tension entre reproduction et subversion des imaginaires coloniaux.

2. Perspectives intersectionnelles et féminismes noirs

Il est essentiel de souligner que certaines performances considérées s'inscrivant dans une dynamique décoloniale questionnent non seulement les rapports de pouvoir hérités de l'histoire coloniale, mais aussi les normes contemporaines de genre, de sexualité et de classe sociale. Cette intersectionnalité, théorisée par Kimberlé Crenshaw dans « Demarginalizing the intersection of race and sex: A black feminist critique of antidiscrimination doctrine, feminist theory and antiracist politics » (1989) comme étant la manière dont les discriminations systémiques se combinent et se renforcent mutuellement, offre une lecture plus fine qui permet d'éviter la réduction des artistes noires à une seule dimension identitaire. Elle invite à penser les articulations complexes des oppressions qui traversent la scène et les corps et à reconnaître la capacité des artistes à proposer des récits pluriels, porteurs de désirs, de joies et de futurs possibles.

En effet, l'analyse des représentations du corps féminin noir sur scène ne peut être pleinement opérante sans mobiliser les apports des perspectives intersectionnelles et des féminismes noirs²⁴. Ces cadres théoriques permettent d'appréhender la complexité des expériences vécues par les artistes afrodescendantes, en tenant compte de l'imbrication des oppressions de race, de genre, de classe et de sexualité.

Les féminismes noirs ont de longue date mis en évidence les limitations des féminismes hégémoniques occidentaux qui, en négligeant les rapports raciaux, reproduisent des exclusions internes. bell hooks, en particulier, insiste sur l'importance de visibiliser ces expériences tout en refusant leur enfermement dans une posture victimaire. Audre Lorde, de son côté, introduit dans « Sister outsider : Essais et propos sur la poésie, l'érotisme, le racisme, le sexisme... » (2018) la notion d'érotisme politique, pensée comme une force subversive mobilisant le plaisir, le désir et la sensualité pour résister aux logiques de domination patriarcale et raciale. Ces

²⁴ Je parle ici de féminismes noirs dans leur pluralité afin d'éviter une uniformisation tandis que ces mouvements s'inscrivent justement en opposition aux généralisations provoqué par le féminisme occidental dominant. Nous pouvons notamment retrouver différentes approches dans les féminismes noirs : afro-américain avec bell hooks et Kimberlé Crenshaw, afro-caribéen avec Stuart Hall et Audre Lorde, afro-européen avec Françoise Vergès ou encore, africain avec Awa Thiam ou Ifi Amadiume.

perspectives permettent de concevoir le corps comme lieu d'empouvoirement, capable de renverser les discours normatifs.

Dans le cadre des arts scéniques, ces apports se traduisent par des pratiques qui déconstruisent les normes de genre et de race tout en élaborant des stratégies de réappropriation corporelle. Des artistes telles que Rébecca Chaillon, comme nous l'analyserons dans la suite du mémoire, illustrent cette capacité à jouer avec les codes de genre, de sexualité et de corporalité pour produire des récits à la fois singuliers et pluriels. Par exemple, dans *Carte noire nommée désir* (2021), la nudité du corps féminin noir semble constituer une stratégie de nudité subversive : loin de flatter le voyeurisme, elle paraît au contraire éprouver la soutenabilité du regard.

Comme le soulignent Chalaye et Dechaufour dans leur article « Nudité et performance décoloniale : quand la sur-exhibition du corps racisé fait voler en éclats l'érotocolonie » (2021), ces mises à nu brutes, sans érotisation, déplacent la gêne du côté du/de la spectateur·rice et révèlent la violence latente des regards colonialistes qui continuent d'habiter nos imaginaires. L'exposition des corps racisés devient alors un outil critique qui remet en question la réification des corps noirs et ouvre un espace de contestation où la nudité se fait langage politique. Cet aspect constituera l'un des critères d'analyse du spectacle de Chaillon, en lien avec le rapport au public et au regard.

Par ailleurs, dans cette dynamique intersectionnelle, il est pertinent d'intégrer les théories féministes postcoloniales et décoloniales telles que celles de la théoricienne féministe d'origine indienne, Chandra Talpade Mohanty²⁵ dans « Feminism without Borders: Decolonizing Theory, Practicing Solidarity » (2003) et María Lugones²⁶, théoricienne du féminisme décolonial, dans « Toward a Decolonial Feminism » (2010), qui mettent en garde contre la tendance à homogénéiser les expériences des femmes racisées. Ces autrices appellent à penser la pluralité des contextes, des appartenances et des subjectivités en jeu, ce qui rejoint les

²⁵ Elle est figure majeure du féminisme postcolonial et transnational ce qui peut expliquer la pertinence de mobiliser cette autrice. Elle est notamment connue pour son article fondateur « Under Western Eyes: Feminist Scholarship and Colonial Discourses » (1986), dans lequel elle critique l'homogénéisation des femmes du Sud global par les féminismes occidentaux, en insistant sur la diversité des expériences en fonction des contextes géographiques, historiques et culturels. Cela fait écho au concept d'intersectionnalité de bell hooks, cet enrichissement participera également à l'élaboration d'une analyse complète et éthique.

²⁶ Elle est connue pour ses travaux sur la "colonialité du genre" et pour son engagement dans la construction de coalitions entre femmes de couleur.

stratégies scéniques de certaines artistes afrodescendantes, qui revendiquent une multiplicité d'identités et de récits.

Ainsi, ce chapitre met en lumière la richesse et la complexité des perspectives intersectionnelles et féministes noires dans l'analyse du théâtre décolonial contemporain. Il invite à penser les corps féminins noirs sur scène non pas comme de simples réceptacles de violences passées, mais comme des acteurs politiques capables de reconfigurer les imaginaires, de transformer les rapports sociaux et d'ouvrir des possibles inédits.

Conclusion

L'ensemble de cet état de l'art met en lumière la complexité et la richesse des débats théoriques et artistiques qui entourent les représentations du corps féminin noir dans le théâtre contemporain. Chaque axe analysé converge vers un constat partagé : le théâtre reste un espace traversé par des rapports de pouvoir qui reproduisent des logiques coloniales, raciales et genrées, mais qui, dans ses formes décoloniales et intersectionnelles, devient aussi un espace de contestation, de transformation et d'émancipation.

La première partie a montré que le tournant décolonial invite à interroger non seulement les récits portés sur scène mais aussi les formes esthétiques et les structures institutionnelles qui les sous-tendent. Les artistes engagés dans cette dynamique réinventent la scène en s'appuyant sur des savoirs situés et en rompant avec les conventions dramaturgiques héritées de l'Europe coloniale. Dans ce premier point nous avons également souligné l'importance de penser les mémoires coloniales qui pèsent sur les corps féminins noirs, en montrant comment ceux-ci continuent d'être assignés à des stéréotypes hérités des imaginaires raciaux du XIX^e siècle. Ce poids mémoriel affecte encore aujourd'hui la place des comédiennes noires dans les scènes occidentales.

Cette première partie a aussi mis en évidence le passage du « corps-objet » au corps-archive, concept fondamental pour comprendre les stratégies de réappropriation corporelle dans les dramaturgies décoloniales. Le corps devient ici le porteur actif d'une mémoire incarnée, un vecteur de savoirs, mais aussi un espace d'émancipation.

Enfin, la deuxième et dernière partie a montré que ces dynamiques ne peuvent être comprises sans une approche intersectionnelle et afroféministe, qui éclaire la manière dont les oppressions

se croisent et façonnent les expériences vécues des artistes noires, tout en ouvrant des espaces de création transversaux, queer et décolonisés.

Analyse critique de *Carte Noire nommée Désir* (2021) à l'aune des critères du théâtre décolonial

Problématique et hypothèses

Afin d'analyser concrètement ces dynamiques, j'ai adopté une méthodologie qualitative fondée sur l'étude approfondie de la pièce *Carte noire nommée désir* (2021) de Rébecca Chaillon. J'ai choisi cette œuvre en raison de sa place significative dans le paysage théâtral contemporain et des questionnements qu'elle suscite : dans quelle mesure s'inscrit-elle dans une démarche de théâtre décolonial ? La première fois que j'ai visionné la captation intégrale de la pièce, plusieurs réflexions me sont venues quant à la manière dont la corporalité, la nudité et la mobilisation de références coloniales (esclavage, caoutchouc, pillage de matières premières, Joséphine Baker, etc.) et la relation au public pouvaient constituer des leviers de déconstruction des stéréotypes.

Pour rendre compte de ces enjeux, j'ai décidé de diviser la pièce en cinq séquences distinctes, établies en fonction de ruptures thématiques et dramaturgiques repérables. Pour chacune d'elles, j'ai pris des notes détaillées en portant une attention particulière à la lumière, au son, aux gestes et à la corporalité, ainsi qu'aux messages transmis. À partir de ces observations, j'ai identifié les éléments saillants (nudité, déconstruction de stéréotypes, réactivation ou détournement d'héritages coloniaux, rapports de pouvoir entre scène et salle) que j'ai ensuite mis en relation avec des critères analytiques issus des travaux théoriques mobilisés dans la première partie de ce mémoire.

Ainsi, l'ensemble de ces analyses conduit à poser une question de recherche centrale :

Comment *Carte noire nommée désir* (2021) de Rébecca Chaillon mobilise-t-elle la corporalité et la scène pour subvertir les stéréotypes raciaux et genrés hérités du regard colonial, reconfigurer le rapport au public et s'inscrire dans une dynamique de théâtre décolonial et intersectionnel ?

Cette question se structure autour des hypothèses suivantes :

1. **Hypothèse 1** La représentation scénique des corps féminins noirs dans *Carte noire nommée désir* pourrait contribuer à déconstruire certains stéréotypes raciaux et genrés hérités de l'histoire coloniale, en proposant de nouvelles formes de visibilité et de narration.
2. **Hypothèse 2** : Le dispositif scénique et le rapport au public pourrait participer à redéfinir les rapports de pouvoir dans l'espace théâtral, en remettant en cause les positions traditionnelles du regard et de la réception.

Ces deux hypothèses, bien que distinctes, se répondent dans la mesure où elles interrogent conjointement la manière dont la mémoire coloniale et la réappropriation corporelle agissent comme leviers de déconstruction scénique et de reconfiguration des regards. La suite du mémoire confrontera ces deux hypothèses à l'analyse approfondie d'une œuvre théâtrale représentatrice de ce mouvement décolonial. Elle s'appuiera sur une méthodologie d'analyse critique et intersectionnelle, détaillée dans la partie suivante.

Ce va-et-vient entre mes observations et les apports théoriques m'ont permis d'élaborer des critères d'observation, inspirés des études décoloniales, des féminismes noirs et de l'analyse performative. Cette grille n'a pas vocation à figer ce qu'est ou devrait être un théâtre décolonial, mais à examiner dans quelle mesure certaines stratégies présentes dans *Carte noire nommée désir* (2021) correspondent à des dynamiques identifiées comme telles par la recherche. Mon analyse cherche donc à déterminer comment, et à travers quels procédés, la pièce mobilise des outils de déconstruction scénique, tout en considérant que ces critères ne sont ni exhaustifs ni exclusifs.

1. **Un travail critique sur les héritages coloniaux**, qui interroge les formes contemporaines de domination, les silences de l'histoire officielle et les récits hégémonique. Ce critère s'inscrit dans la lignée des analyses de Frantz Fanon sur la colonialité du regard et des recherches de Sylvie Chalaye sur la persistance des figures stéréotypées dans les arts scéniques contemporains.
2. **Une pluralité des voix et des identités représentées**, qui remet en cause les assignations raciales, genrées et culturelles, et donne à voir des subjectivités situées et complexes. Ce critère rejoint les réflexions de Kimberlé Crenshaw sur l'intersectionnalité et celles de bell hooks sur la nécessité de représenter des subjectivités noires affranchies des assignations raciales et genrées.

3. **Une remise en question des normes esthétiques dominantes**, par le recours à des formes hybrides, transgressives ou indisciplinées, éloignées des codes eurocentrés du théâtre occidental. Ce critère correspond aux travaux de Diana Taylor sur l'hybridation des formes scéniques et aux théories de Peggy Phelan et Helena Reckitt sur la centralité du corps et du répertoire vivant comme formes de résistance à l'esthétique eurocentrée mais aussi sur la réflexion de Saidiya Hartman autour du corps noir comme outil d'agentivité.
4. **Une centralité du corps comme lieu de mémoire, de blessure et de lutte**, qui rend visibles les affects, les violences et les stratégies de réappropriation symbolique. Ce critère se fonde sur le concept de corps-archive développé par Diana Taylor prolongé par Phelan et Reckitt sur le « savoir-corps ».
5. **Une attention portée au contexte de création et de réception**, notamment à travers la configuration de la scène, la relation au public et les choix de diffusion. Ce critère s'appuie sur la conception de la performance chez Taylor comme acte ancré dans un espace-temps spécifique.
6. **Une implication critique du regard spectatorial**, qui perturbe la position de spectateur·rice dominant·e et le régime visuel colonial ou patriarcal. Ce critère correspond aux travaux de bell hooks et l'idée que la déstabilisation des positions de pouvoir par le regard peut rompre avec les régimes visuels coloniaux et patriarcaux.

C'est à partir de ces axes que sera analysée la pièce *Carte noire nommée désir* (2021), dans une perspective qui vise à mettre en lumière les modalités concrètes par lesquelles la scène peut devenir un espace de résistance esthétique, mémorielle et politique.

En conclusion, à l'issue de la partie théorique de ce mémoire, il apparaît que la scène théâtrale décoloniale constitue un espace complexe, traversé à la fois par des héritages historiques, des enjeux de représentation, et des stratégies de subversion corporelle et narrative. Les réflexions théoriques mobilisées ont permis de mettre en lumière la manière dont le corps féminin noir, loin d'être une surface de projection passive, devient un espace de mémoire, de désir et de résistance.

Introduction à la pièce

Contextualisation

La genèse de *Carte Noire nommée Désir* (2021) s'inscrit dans le cadre d'une « carte blanche » accordée à Rébecca Chaillon par le Théâtre La Loge. À partir de cette opportunité de

création, l'autrice et metteuse en scène s'approprie un slogan publicitaire populaire des années 1990 : *Carte Noire, un café nommé désir*. Ce slogan, qui associe la couleur noire au désir et à la sexualité, constitue le point de départ d'un renversement symbolique. La carte blanche devient ainsi *Carte Noire*, un spectacle dont l'ambition est de déconstruire les stéréotypes érotisant et les fantasmes qui persistent et enferment les corps des femmes noires.

Créée en 2021 par la compagnie Dans le Ventre, *Carte noire nommée désir* (2021) est une pièce manifeste de Rébecca Chaillon. Présentée sur plusieurs grandes scènes nationales notamment au Théâtre de la Manufacture, au Théâtre Sorano, à La Ferme du Buisson ou encore au Théâtre de l'Odéon à Paris, la pièce a également été programmée au Festival d'Avignon en 2023, où elle a provoqué une réception médiatique aussi vive que contrastée. Dans le paysage belge, *Carte Noire nommée Désir* (2021) a aussi été programmée aux Halles de Schaarbeek en 2023. D'une durée de 2h40, elle rassemble sur scène huit interprètes afrodescendantes venues d'horizons artistiques multiples (poésie, chant lyrique, acrobatie, danse, performance) parmi lesquelles se trouve Rébecca Chaillon elle-même. Le titre, qui détourne une célèbre marque de café, annonce d'emblée la volonté critique de la pièce : questionner la manière dont les corps des femmes noires sont perçus, fétichisés, sexualisés, et réduire à néant les clichés érotisants dans lesquels ils sont enfermés.

À travers un enchaînement de tableaux scéniques nourris de performances, de textes, de corps engagés, la pièce propose un « voyage poétique et initiatique », allant « de l'affreux-passé à l'afro-futur », selon les termes mêmes de sa créatrice. Il s'agit d'un travail collectif, fruit de la rencontre entre Chaillon et sept autres performeuses (Fatou Siby, Estelle Borel, Aurore Déon, Maëva Husband ou Olivia Mabounga en alternance, Ophélie Mac, Makeda Monnet, Davide-Christelle Sanvee) dont les récits intimes, les références corporelles et culturelles sont intriqués dans le processus de création. La pièce interroge frontalement des questions telles que l'hypersexualisation des femmes noires, leur invisibilisation ou leur visibilité imposée dans l'espace public français, la respectabilité exigée au sein de la communauté noire, ou encore les secrets de famille qui entravent les constructions identitaires.

La force du spectacle réside aussi dans la matérialité qu'il met en jeu : la scénographie fait référence aux produits sucrés et boissons chaudes qui ont historiquement servi de comparateurs pour désigner les peaux non blanches (café, cacao, caramel) et dont l'économie coloniale a reposé sur l'exploitation des corps noirs. Ce contraste entre une scénographie traditionnelle et

une parole noire explosive, met en tension les imaginaires encore profondément eurocentrés de la société française.

La production, bien qu'indépendante, bénéficie d'un soutien institutionnel large. Outre la compagnie Dans le Ventre, la pièce est coproduite par plusieurs scènes nationales, théâtres et fonds de soutien européens, notamment le Fonds franco-allemand Transfabrik, les scènes nationales de Nancy, Strasbourg, Amiens ou Valenciennes, le Théâtre Dijon-Bourgogne ou encore Le Phénix à Valenciennes. Ce réseau témoigne d'une reconnaissance certaine de la puissance esthétique et politique de l'œuvre dans le paysage théâtral contemporain.

Afin de mieux contextualiser la création de *Carte Noire nommée Désir* (2021), il est obligatoire d'aborder les deux grandes caractéristiques qui se distinguent dans la pièce. Ces choix scéniques sont à considérer dans le cadre de cette analyse : (1) le spectacle adopte une forme performative et (2) met en place une configuration du public en bi-frontal.

(1) Spectacle performatif

Le choix de concevoir une œuvre performative abordant la déconstruction du désir projeté sur les femmes noires s'inscrit pour Chaillon, comme une continuité logique dans son parcours artistique et militant. Dans son article « En digestion » dans *Décolonisons les arts* (2018), Rébecca Chaillon exprime par ailleurs :

Performer, mettre mon corps en sacrifice, me laisser traverser par une audience pour qu'elle se raconte ses histoires à travers mes clichés, ceux qui ont construit ma vie. Que j'ai cherché à y coller ou à m'en éloigner. M'exposer frontalement, fragilement et raconter mon intime à un public majoritairement blanc. Un danger ou une prise de pouvoir ? J'opte pour la deuxième proposition, de toute évidence. Je me réapproprie la violence, je la fais mienne, j'exerce un pouvoir sur elle en la filtrant et en la sublimant (p. 21)

Ainsi, *Carte Noire nommée Désir* (2021) s'éloigne des conventions dramaturgiques du théâtre traditionnel pour se déployer sous la forme d'une succession de tableaux et de séquences performatives, traversées par des enjeux queer, féministes et décoloniaux en passant d'une scène de scatophilie, à une acrobatie aérienne ou encore à une session de chant lyrique. Évoluant aux frontières du surréalisme, les performeuses y accentuent volontairement certains traits

physiques et identitaires pour se métamorphoser en figures singulières avec une « négritude²⁷ » nouvelle qu'elles revendiquent.

Le recours à la performance renvoie ici à la notion de performativité, comprise comme l'accomplissement d'une action dans l'instant (Schechner, 2002). Ce qui distingue fondamentalement une performance d'une pièce théâtrale classique, c'est le déplacement du centre d'intérêt de la narration vers l'interaction entre les corps, les objets et l'espace. Selon Josette Féral, l'objectif du/de la performeur·euse est de produire une perturbation du code, une polysémie scénique : « Le/la performeur·euse déjoue le sens univoque, d'une image ou d'un texte, l'unicité d'une vision unique et s'institue la pluralité du sens, voire des sens, sur scène » (2008). Tandis que la théâtralité se fonde sur le récit, la structure dramatique et la fiction, le spectacle performatif met l'accent sur l'image, l'action, la présence et sollicite une réception réflexive de la part du/de la spectateur·rice. Dans le cadre de *Carte Noire nommée Désir*, cette réflexion vise notamment à s'interroger sur le propre positionnement du/de la spectateur·rice sur le regard occidental sur la femme noire, notamment en mobilisant les publics à participer dans certaines séquences.

Pour autant, la dimension textuelle n'est pas absente dans *Carte Noire nommée Désir*. Aux côtés d'Aurore Déon, Rébecca Chaillon façonne une parole fragmentaire qui émerge par instants de l'espace performatif. Ces prises de parole interrogent la construction du désir des femmes noires à travers les injonctions contradictoires liées à leur corps, souvent essentialisé comme un corps unique, monolithique comme s'il ne pouvait en exister plusieurs (Dans le ventre, 2025). Le texte de la pièce puise ses sources dans le *Cahier d'un retour au pays natal* d'Aimé Césaire, ainsi que dans la notion de « biomythographie » élaborée par la poétesse afro-américaine Audre Lorde, qui entremêle mythes afro-futuristes, récits historiques et expériences intimes (Martella, 2022).

Enfin, la performance, dans son essence même, porte une visée politique. Elle est susceptible de provoquer des réactions variées, car elle engage une forme d'art qui s'ancre dans l'action politique. Comme le souligne Schechner (2002), l'acte performatif est « éthique et interculturel, historique et anhistorique, esthétique et rituel, sociologique et politique » (cité dans Féral,

²⁷ La « Négritude » est un mouvement littéraire et politique né à Paris dans les années 1930, fondé par Léopold Sédar Senghor, Léon-Gontran Damas et Aimé Césaire, c'est ce dernier qui crée le terme pour la première fois. Dans « Liberté 3 : Négritude et civilisation de l'universel » (Senghor, 1977) Césaire la définit comme « la simple reconnaissance du fait d'être noir, et l'acceptation de ce fait, de notre destin de noir, de notre histoire et de notre culture » (1977, p. 269-270).

2008). Cette multidimensionnalité expose la performance à une part d'incertitude : les intentions politiques qu'elle mobilise peuvent être perçues de manière divergente, voire ne pas atteindre leur cible. Schechner (2002) ajoute que les œuvres performatives ne sont ni vraies ni fausses ; elles adviennent simplement. Derrida, quant à lui, introduit la notion d'échec ou de réussite dans l'acte performatif, soulignant que la possibilité d'un échec en constitue une dimension intrinsèque. Ainsi, la performance intègre une logique de risque, où la vulnérabilité et l'incertitude en deviennent des éléments constitutifs (Féral, 2008). Par exemple, *Carte Noire nommée Désir* (2021) a suscité, lors du festival d'Avignon, des vives critiques suivies d'intimidations et d'agressions physiques envers les performeuses²⁸.

(2) Public en bi-frontal

La disposition du public dans *Carte Noire nommée Désir* (2021) ne semble pas relever d'un choix anodin : elle participe pleinement au propos politique et esthétique de la pièce. Au-delà de la mise en question des représentations du corps féminin noir, la pièce interroge également les rapports de domination inhérents à la position du/de la spectateur·rice, tant dans l'espace scénique que dans l'espace social. En d'autres termes, elle cherche à déstabiliser le regard normatif, historiquement blanc et colonisateur, en reconfigurant les rôles d'observation et de réception au sein même de la salle.

Dès l'entrée, un message informe les spectateur·rice·s de la disposition bi-frontale de la salle. Un·e membre du personnel accueille le public et invite spécifiquement les femmes noires, métisses et afro-descendantes à s'installer dans des canapés confortables situés dans un espace non-mixte²⁹, en face des gradins mixtes. Ce dispositif vise un renversement symbolique : il redonne aux femmes noires une position privilégiée dans l'espace théâtral, historiquement réservé aux classes blanches dominantes. Ces spectatrices, souvent marginalisées ou objectifiées, deviennent ici des sujets légitimes et privilégiés. Inversement, ce positionnement peut produire un effet de malaise chez le public blanc, confronté à une inversion des rôles

²⁸ Voir : Voir : Barbéris, I. (2023) « “Carte noire nommée désir” à Avignon : les faits derrière la polémique », Marianne.net [en ligne], consulté le 29 juillet 2025.

²⁹ La non-mixité choisie, également appelée « non-mixité entre dominée·e·s » par la féministe Irène Kaufer (Lejeune, 2022), est ici un outil d'empouvoirement pour les groupes minorisés. Comme l'explique Lejeune Roxane, dans sa publication *Les enjeux de la mixité et de la non-mixité* (2022), cette pratique vise à « créer des espaces momentanés et ponctuels réservés aux personnes partageant un même vécu particulier, notamment lié à une discrimination systémique » et non à exclure arbitrairement.

habituels. Chaillon ne cherche pas à opposer ces regards, mais à orchestrer une rencontre, une friction, un inconfort parfois. Ce parti pris scénique illustre ce que la créatrice nomme « une zone partageable autour de la question : comment construire son désir quand on n'est ni homme, ni blanche ? ».

Néanmoins, cette disposition scénique n'a pas été exempte de controverses. Certaines critiques parlent de reproduction des logiques ségrégationnistes en comparant cette disposition à l'apartheid. Or, cette mise en scène en se basant sur les explications de Rébecca Chaillon vise précisément à confronter le public à l'historique du regard colonial, en le forçant à se positionner par rapport à sa propre place dans l'espace et au contenu du spectacle. En ce sens, le dispositif scénique participe d'un acte performatif à part entière en visant à détourner le regard³⁰ du public, impliquant donc directement ce dernier au spectacle. En effet, le regard semble constituer un vecteur de domination³¹, mais aussi un espace possible de subversion. La décolonisation du regard passe ainsi par une prise de conscience critique de sa propre position d'énonciation et de perception.

La réception de la pièce

Ainsi, le spectacle a rencontré un large public en France et en Belgique, suscitant des réactions aussi vives que contrastées. Dès sa création, *Carte noire nommée désir* (2021) est accompagnée d'un avertissement officiel présent sur de nombreux sites de théâtre, dont notamment celui de l'Odéon de Paris où nous pouvons lire dans la présentation de la pièce : « Des scènes et propos peuvent heurter la sensibilité de certain·e·s spectateur·rice·s. » Ce signalement anticipe l'inconfort provoqué par certains dispositifs scéniques, textes ou images, et révèle déjà la puissance politique du geste artistique. Cette réception se radicalise lors de la présentation au Festival d'Avignon 2023, où la pièce devient le centre d'une polémique nationale³². Des faits de violence raciste verbale et physique ont été signalés à plusieurs reprises, notamment lorsque l'actrice Fatou Siby est frappée au bras par un spectateur pendant une interaction scénique. Cette scène, dans laquelle les comédiennes montent dans les gradins pour

³⁰ Ce processus de détournement du regard s'inscrit dans une perspective féministe post- et décoloniale, convoquant les théories du « point de vue situé » de Donna Haraway (1988) ou du *standpoint* de Sandra Harding (2004), qui affirment que le regard n'est jamais neutre : il est toujours inscrit dans des rapports de pouvoir et socialement situé.

³¹ Le philosophe Gérard Leclerc dans son ouvrage «Le regard et son pouvoir» (2006) soulignait que le regard est un microcosme du monde social.

³² Voir : Sceneweb. (s.d). « Les comédiennes de Carte noire nommée désir victimes d'agressions racistes à Avignon », [en ligne] (consulté le 29 juillet 2025). Accessible à : [<https://sceneweb.fr/les-comediennes-de-carte-noire-nommee-desir-victimes-dagressions-racistes-a-avignon/>]

s'emparer de sacs ou d'objets personnels, visait à rejouer, de manière performative, l'histoire coloniale inversée : une réappropriation ludique, symbolique et critique. L'incompréhension de ce geste par une partie du public précisant que l'acte performatif était très bien interprétable souligne les tensions autour du déplacement du regard et du pouvoir dans l'espace théâtral³³. Cette situation où cet homme blanc a vu cet acte performatif comme une agression en témoigne parfaitement.

Ainsi, l'acte performatif, conçu pour renverser la logique de domination coloniale, a suscité chez certain·e·s spectateur·rice·s un rejet si fort qu'il s'est transformé en violence réelle. Plusieurs médias en ligne ont relayé ces événements : Sceneweb.fr³⁴, Radio France³⁵, LaPointe.be³⁶ ou encore Mediapart³⁷ ont pointé la gravité des faits, évoquant un climat de crispation raciale, d'incompréhension symbolique, et de peur face à une remise en cause du regard dominant.

Comme l'explique le média Marianne.net³⁸, des voix d'extrême droite ont par ailleurs instrumentalisé la pièce pour dénoncer un supposé « racisme anti-blanc », contribuant à une offensive idéologique contre le spectacle et son équipe. Notamment à travers la figure de la « nounou ». En effet, le média Le Parisien³⁹ a abordé l'emballement polémique autour d'une image particulièrement commentée : une « nounou qui empale... tous les enfants français qu'on lui confie », reprise par Sceneweb et relayée par des personnalités d'extrême droite parlant de « mise en scène raciste ». La circulation fragmentaire de cette image souligne combien certains publics répondent davantage à des signaux visuels détachés qu'à la dramaturgie globale de la pièce. Cette décontextualisation nourrit les affects de scandale qui ont amplifié la controverse

³³ Ibid.

³⁴ Voir : Sceneweb. (s.d). « Les comédiennes de Carte noire nommée désir victimes d'agressions racistes à Avignon », [en ligne] (consulté le 29 juillet 2025). Accessible à : [<https://sceneweb.fr/les-comediennes-de-carte-noire-nommee-desir-victimes-dagressions-racistes-a-avignon/>]

³⁵ Voir : France Inter. (2023). « Carte noire nommée désir : après une polémique à Avignon, la pièce de Rebecca Chaillon arrive à Paris » [en ligne], consulté le 29 juillet 2025. Accessible à : [<https://www.radiofrance.fr/franceinter/carte-noire-nommee-desir-apres-une-polemique-a-avignon-la-piece-de-rebecca-chaillon-arrive-a-paris-9751433>]

³⁶ Voir : Svobodova, K. (2023). « Violence symbolique et agressions réelles », La Pointe [en ligne], consulté le 29 juillet 2025. Accessible à : <https://lapointe.be/2023/07/28/carte-noire-nommee-desir-2/>

³⁷ Voir : Magnaudeix, M. (2023) « Depuis Avignon, le “plaisir gâché” de Rebecca Chaillon et ses comédiennes », Mediapart [en ligne], consulté le 29 juillet 2025. Accessible à : <https://www.mediapart.fr/journal/culture-et-idees/291123/depuis-avignon-le-plaisir-gache-de-rebecca-chaillon-et-ses-comediennes>

³⁸ Voir : Barbéris, I. (2023) « “Carte noire nommée désir” à Avignon : les faits derrière la polémique », Marianne.net [en ligne], consulté le 29 juillet 2025.

³⁹ Voir : Le Parisien. (2023). « Festival d'Avignon : les actrices d'une pièce victimes d'agressions physiques et verbales ; le directeur condamne » [en ligne], consulté le 29 juillet 2025. Accessible à : <https://www.leparisien.fr/culture-loisirs/festival-davignon-les-actrices-dune-piece-victimes-dagressions-physiques-et-verbales-le-directeur-condamne-26-07-2023-CPY4EKSMMFRFLPBCDIPSV77JBHY.php>

numérique. Des extraits du spectacle ont été sortis de leur contexte pour alimenter des discours identitaires et réactionnaires. Chaillon, avec deux autres comédiennes, a dû porter plainte pour cyberharcèlement et apologie de crimes contre l’humanité.

Face à ces réactions hostiles, de nombreux médias ont souligné la légitimité de la proposition artistique, en insistant sur sa dimension nécessaire. Le site LaPointe.be évoque une « violence symbolique et des agressions réelles », et affirme que la pièce révèle par sa réception même l’ampleur du travail à mener pour « décoloniser les institutions et transformer nos sociétés ».

Le théâtre de Rébecca Chaillon s’inscrit donc dans une filiation radicale, entre art-performance, théâtre documentaire, slapstick⁴⁰, arts plastiques et rituel. La critique (notamment dans Marianne.net⁴¹ ou Mediapart⁴²) a insisté sur sa capacité à convoquer l’héritage du grotesque, du kitsch, du trash ou encore de l’horreur, pour en faire des outils de dévoilement du racisme structurel. Ce théâtre du corps et du débordement ne cherche pas la représentation « sage », mais l’impact sensoriel, politique et émotionnel. La pièce est ainsi conçue comme un lieu de catharsis collective, de résistance incarnée, et de mise à nu des rapports de domination.

Carte noire nommée désir (2021) semble constituer aujourd’hui une œuvre charnière dans le paysage du théâtre décolonial francophone. Elle met en scène une pluralité de vécus et de corps, elle refuse l’universalisme blanc et masculin des formes classiques, et propose une narration fragmentaire, collective, performative, qui s’ancre dans les affects, les mémoires, les blessures, mais aussi les désirs des femmes noires. Sa réception polarisée témoigne de la puissance de sa proposition artistique, mais aussi des résistances à sa légitimité.

Méthodologie

Afin de rendre compte de la manière dont *Carte Noire nommée Désir* (2021) engage une démarche de décolonisation scénique du corps féminin noir, j’ai choisi d’articuler mon analyse autour de trois critères d’observation, directement issus du cadre théorique développé

⁴⁰ La comédie slapstick est une forme de performance volontairement exagérée, qui peut représenter une réalité caricaturale. Dans l’univers du slapstick, les personnages se blessent constamment, déforment leur visage avec des grimaces, agitent leurs membres de manière excessive (BBC Maestro, 2023).

⁴¹ Voir : Barbéris, I. (2023) « “Carte noire nommée désir” à Avignon : les faits derrière la polémique », Marianne.net [en ligne], consulté le 29 juillet 2025.

⁴² Voir : Magnaudeix, M. (2023) « Depuis Avignon, le “plaisir gâché” de Rébecca Chaillon et ses comédiennes », Mediapart [en ligne], consulté le 29 juillet 2025. Accessible à : <https://www.mediapart.fr/journal/culture-et-idees/291123/depuis-avignon-le-plaisir-gache-de-rebecca-chaillon-et-ses-comediennes>

précédemment. Ces critères permettent d'appréhender à la fois les enjeux de représentation, les stratégies performatives et les effets produits sur le regard et la mémoire.

Le premier critère porte sur la reconfiguration du regard, à travers l'analyse des dispositifs scéniques qui visent à retourner le regard dominant (colonial, masculin, occidental) et à impliquer le/la spectateur·rice dans une réception critique. Le second critère s'intéresse au corps comme archive vivante, envisagé comme un vecteur de mémoire, capable d'incarner les récits absents ou tués de l'histoire coloniale. Enfin, le troisième critère explore la mobilisation de la nudité comme outil de subversion, en analysant comment les corps mis à nu déconstruisent les stéréotypes raciaux et genrés, tout en refusant toute forme de fétichisation.

Ces trois axes guideront l'analyse de la pièce de Rebecca Chaillon, en mettant en lumière les stratégies déployées pour déstabiliser les représentations héritées du passé colonial et proposer de nouvelles formes de visibilité pour les corps racisés.

Critère 1 – Retournement du regard

Dans une démarche décoloniale, la scène devient un espace de trouble visuel, où le regard, historiquement construit comme outil de domination, est mis en tension, décentré ou retourné. Ce premier critère d'analyse se fonde sur l'hypothèse selon laquelle *Carte Noire nommée Désir* (2021) met en œuvre une reconfiguration du regard : celui porté sur le corps féminin noir, mais aussi celui du/de la spectateur·rice placé·e dans une position d'observation instable. L'analyse s'intéressera donc à la manière dont la pièce déjoue les regards traditionnels (masculins, occidentaux, coloniaux, racistes ou fétichisants) en produisant un inconfort, une tension, voire une culpabilité chez le public. Ce déplacement du regard invite à considérer non seulement la construction scénique du corps regardé, mais aussi l'implication émotionnelle et politique du regardant, qu'il soit témoin, voyeur ou complice.

Pour penser cette reconfiguration, je mobilise d'abord les analyses de bell hooks qui, dans « Black Looks: Race and Representation » (1992), propose la notion de regard opposé (*oppositional gaze*), permettant aux femmes noires de refuser la passivité et de reconquérir leur visibilité depuis une position critique. Il rejoint également les travaux de Chalaye et Dechaufour dans « Nudité et performance décoloniale : quand la sur-exhibition du corps racisé fait voler en éclats l'éroticolonie » (2021), qui décrivent comment certaines performances tentent de déconstruire le regard dominant, en exposant la gêne du/de la spectateur·rice face à une nudité

non érotisée, brute et frontale. Ce cadre est essentiel ici, car *Carte Noire nommée Désir* (2021) est non seulement traversée par le regard du public blanc, mais elle le met en scène, le rend visible, palpable, voire accusé. Le regard devient alors un enjeu de pouvoir mais aussi de résistance.

Enfin, j'intègre les apports de Diana Taylor, notamment dans « The Archive and the Repertoire » (2003), où elle conçoit la performance comme un lieu de transmission incarnée, mais aussi de relation dynamique entre scène et spectateur·rice. Taylor ne pense pas seulement la scène comme dispositif de représentation, mais comme expérience partagée, dans laquelle le regard produit un effet, un déplacement, un apprentissage. Ce lien entre ce qui est montré et ce que cela engage chez le regardant me semble central pour comprendre la fonction politique de certaines scènes dans la pièce de Chaillon.

À travers ce critère, je poserai donc plusieurs questions : qui regarde ? qui est regardé·e ? dans quelles conditions ? avec quels effets ? La pièce de Rébecca Chaillon active-t-elle une mise en crise du regard dominant ? Le regard du/de la spectateur·rice est-il déplacé, retourné, piégé ? Et surtout : en quoi cette reconfiguration du regard participe-t-elle d'une stratégie de décolonisation des imaginaires ?

Critère 2 – Le corps comme archive vivante

Le théâtre décolonial se caractérise souvent par une tension entre ce qui est raconté et ce qui est incarné. Dans cette perspective, le corps devient bien plus qu'un simple support de performance : il est une archive vivante, porteur de mémoires enfouies, de récits, de douleurs héritées. Ce deuxième critère d'analyse interroge la manière dont *Carte Noire nommée Désir* (2021) utilise le corps, ses mouvements, sa matérialité, ses gestes, comme un espace de mémoire incarnée, capable de transmettre l'histoire coloniale, les violences racistes et les stéréotypes genrés sans forcément passer par un discours narratif explicite.

J'utilise ici le concept central de Diana Taylor, formulé dans « The Archive and the Repertoire » (2003) et enrichi par les réflexions de Peggy Phelan et Helena Reckitt (2012), selon lequel la performance produit une forme de savoir corporel et éphémère qu'elle oppose à l'archive écrite, stable et institutionnelle. Taylor affirme que le corps peut transmettre des récits et des résistances non écrits, en engageant une mémoire du trauma, du silence ou du refus. Appliqué à la pièce de Chaillon, ce concept me permet d'examiner comment certains gestes, cris,

immobilité, exhibition, danse, résistance physique entre autres, jouent une histoire du corps féminin noir marqué par la violence coloniale et sexuelle, tout en proposant une nouvelle grammaire scénique de réappropriation.

À travers ce critère, l'analyse portera sur des scènes où le corps agit comme vecteur de mémoire, et où le geste devient politique. Il s'agira de se demander : Quelles histoires s'écrivent dans ce corps ? Que dit-il que les mots ne disent pas ? Comment la scène permet-elle de rendre visibles des mémoires absentes des archives officielles ?

Critère 3 – Nudité subversive et réappropriation du corps féminin noir stéréotypé

Dans l'histoire coloniale, le corps féminin noir a été systématiquement fétichisé, sexualisé et objectivé, tant dans les dispositifs scientifiques (expositions, anthropologie raciale) que dans les représentations artistiques. *Carte Noire nommée Désir* (2021) confronte frontalement cet héritage en mobilisant une nudité crue, assumée, parfois inconfortable, loin des canons érotiques occidentaux. Ce troisième critère analyse la manière dont la pièce utilise la nudité comme stratégie de subversion, en réactivant des stéréotypes historiques pour mieux les déconstruire sur scène. La question centrale est : en quoi ces corps mis à nu deviennent-ils des outils critiques, et non des objets de consommation visuelle ?

Je mobilise ici les travaux de bell hooks, notamment dans « Black Looks. Race and Representation » (1992), où elle analyse la fétichisation du corps noir comme une stratégie coloniale de désubjection. hooks insiste sur la possibilité d'un retournement du stigmate : rendre visible la nudité, non plus comme soumission, mais comme insoumission, en exposant ce que le regard dominant attend pour mieux le piéger. Dans la pièce de Chaillon, cette stratégie est clairement à l'œuvre : les corps sont montrés mais désexualisés, brutalisés ou poétisés, dans une logique de trouble plutôt que de séduction.

Ce critère d'analyse rejoint également les travaux d'Audre Lorde qui, dans « Uses of the Erotic » (2018), décrit l'érotisme comme une force subversive, émancipatrice, et profondément politique, dès lors qu'il est détaché des logiques de domination patriarcale. Dans la performance de Chaillon, la nudité est donc envisagée non comme exposition passive mais comme un moyen de reprendre possession d'un corps historiquement stigmatisé, hypersexualisé ou invisibilisé. Il conviendra d'observer comment cette nudité est mise en scène (dans le jeu, la lumière, les

accessoires), et dans quelle mesure elle produit une tension entre assignation et autonomie corporelle.

En résumé, ce critère me permettra d'analyser comment la nudité dans *Carte Noire nommée Désir* (2021) participe d'une désidentification critique, en mobilisant les stéréotypes raciaux et genrés (exotisation, hypersexualisation, animalisation) pour en révéler les mécanismes et les effets sur scène. Il s'agira de se demander : qu'est-ce qui est montré ? qu'est-ce qui est refusé ? comment les corps déjouent-ils les attentes ? En quoi cette nudité est-elle un acte de résistance plutôt qu'un retour à l'objectivation ?

Ces trois axes constitueront les entrées principales de l'analyse, structurée en chapitres thématiques faisant écho aux enjeux performatifs de la pièce.

Analyse de la pièce

L'analyse qui suit repose sur une observation rigoureuse de la captation filmée de *Carte Noire nommée Désir* (2021), complétée par une attention portée aux dispositifs scéniques mis en œuvre et à la manière dont ils orientent la réception. Il ne s'agit pas ici de mesurer les effets réels sur les spectateur·rices, mais plutôt d'interroger les conditions scéniques et performatives susceptibles de produire un trouble, un déplacement, ou une reconfiguration du regard. Ainsi, cette partie propose une analyse à partir des trois axes théoriques définis dans la méthodologie. Ces axes ne sont plus présentés comme des "critères", mais comme des entrées analytiques structurées en chapitres thématiques, en écho à la matérialité scénique, à la poétique corporelle et aux enjeux politiques portés par le spectacle. Chaque chapitre interroge un aspect central de la performance : le renversement du regard et la reconfiguration du rapport au public, le corps comme espace d'archive et de mémoire, et enfin la nudité comme stratégie de subversion et de réappropriation du corps féminin noir. Cette structuration permet d'articuler les outils théoriques aux dispositifs esthétiques du spectacle, en rendant compte de la portée critique, performative et politique de la mise en scène.

Enfin, cette lecture analytique s'inscrit dans une posture située : en tant que chercheuse blanche, j'aborde cette œuvre en prenant en compte les asymétries de pouvoir et de représentations qui la traversent. Mon intention n'est pas de me substituer aux vécus des artistes afrodescendantes, mais de proposer une analyse critique attentive aux dynamiques de visibilité, de mémoire et de réappropriation corporelle activées sur scène. Cette perspective m'amène à mobiliser, pour chaque critère d'analyse, des concepts théoriques issus des études postcoloniales, féministes

noires et décoloniales, afin de rendre compte de la complexité des gestes performatifs à l'œuvre dans cette création.

Chapitre 1 – « ... un monde qui ne me voit pas, un monde qui me regarde mal... » (1h40 – Séquence 3)⁴³

Introduction

Dans ce premier chapitre, le critère du retournement du regard et du trouble scénique sont mis à l'œuvre. Dans une perspective épistémologique, il semble pertinent d'interroger dans quelle mesure certaines scènes de *Carte Noire nommée Désir* (2021) de Rébecca Chaillon, à la lumière des concepts développés par bell hooks, Sylvie Chalaye, Pénélope Dechaufour et Diana Taylor, participent d'un retournement du regard dominant en particulier occidental, masculin et colonial. Ce premier critère d'analyse n'a pas pour ambition d'établir d'emblée le caractère décolonial de la pièce dans sa totalité mais de proposer une lecture de certaines scènes comme opérant un déplacement du regard, susceptible d'entrer dans une dynamique décoloniale, si celle-ci se confirme à travers d'autres critères complémentaires.

La question du regard, qui regarde ? Qui est regardé·e ? Dans quelles conditions et avec quels effets ? Ces questions sont centrales dans cette exploration. Certaines scènes de la pièce semblent activer une reconfiguration radicale du regard sur le corps féminin noir, en orchestrant un dispositif scénique où le regard dominant est mis à nu, retourné et assigné à une place instable, inconfortable, parfois accusée.

Pour interroger la manière dont la mise en scène de Rébecca Chaillon travaille, détourne ou met en tension le regard du public, l'analyse s'articule autour de quatre axes étroitement liés à la dynamique du regard : la scénographie bi-frontale, qui décentre la position spectatorielle ; les jeux de regards entre comédiennes et publics captés par la caméra ; la mise en visibilité du corps des performeuses et les modalités de sa réception ; et enfin, l'usage du décor comme élément scénique participant activement à la perturbation des régimes visuels dominants.

1.1 La disposition bi-frontale pour décentrer le regard

⁴³ Pour faciliter le repérage de la scène dans la captation, son emplacement est indiqué selon la timeline. La séquence correspondante, parmi les cinq retenues pour le découpage, est également précisée. Le descriptif détaillé de ces cinq séquences, établi dans une version antérieure de ce mémoire, est disponible en annexe.

Dans *Carte Noire nommée Désir* (2021), Rébecca Chaillon déconstruit les régimes traditionnels de visibilité en plaçant le regard au cœur d'un théâtre du trouble⁴⁴. Le dispositif scénique bi-frontal qui oppose un public exclusivement composé de femmes noires et afrodescendantes à un public mixte, matérialise immédiatement une dissymétrie du regard : chaque spectateur·rice est exposé·e au regard de l'autre. Ce choix scénographique décentre le regard occidental en le sortant de son privilège habituel. Il ne peut plus s'installer dans la position confortable d'observateur : il est vu, scruté, mis en scène dans son propre malaise.



Ce retournement visuel rejoint la notion d'*oppositional gaze* développée par bell hooks dans *Black Looks: Race and Representation* (1992), qui émet l'idée que les femmes noires doivent résister à la passivité imposée par le regard dominant, en reconfigurant leur propre visibilité depuis une posture critique. Par le choix du placement du public en bi-frontal, un pouvoir est redonné au regard des femmes afrodescendantes du public. Elles deviennent ici des sujets légitimes et privilégiées.

Ce dispositif produit un véritable jeu de miroirs dans lequel une tension est particulièrement palpable dans la scène d'ouverture (00h01 à 00h17 - séquence 1), lorsque Rébecca Chaillon, à genoux, lave le sol et son propre corps sous les yeux du public durant une période très longue provoquant un inconfort certain. Le dispositif bi-frontal oblige chacun·e à se confronter à l'image que l'autre côté lui renvoie, brouillant la frontière entre qui regarde et qui est regardé et accentuant le malaise de la scène.

⁴⁴ Par « théâtre du trouble », j'entends un dispositif scénique qui perturbe les codes de représentation habituels, déstabilise les attentes spectatoriels et introduit une zone d'incertitude perceptive et interprétative. Il s'agit d'un théâtre qui, par ses choix esthétiques et politiques, brouille les catégories établies (identitaires, genrées, raciales, narratives) afin de susciter un déplacement du regard et une remise en question des cadres de perception dominants.

Ce brouillage des positions est tout aussi manifeste dans la scène des mimes (1h58 à 2h16 - séquence 4), où les performeuses rejouent de manière satirique la hiérarchisation raciale et l'assignation des corps noirs à des stéréotypes coloniaux (Bounty, Tête de N****, serveuse de cantine, femme de ménage, etc.). Interpellés directement, les deux publics sont mobilisés pour déterminer la bonne réponse aux mimes, annonçant naturellement des réponses à caractère racistes, par ce fait les spectateur·rice·s du public blanc sont contraint·e·s de réagir sous le regard du public noir, qui peut à son tour observer ces réactions. Le malaise, le rire gêné ou même l'absence volontaire de réaction s'inscrivent dans l'espace scénique comme autant de micro-performances involontaires, transformant la salle en théâtre du regard réciproque.



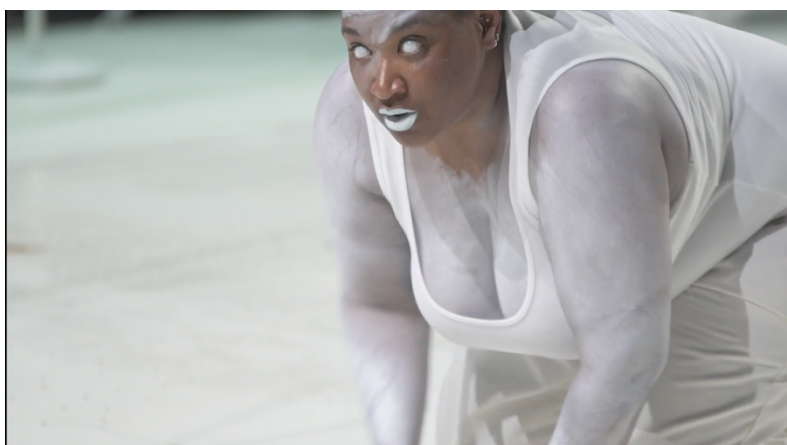
Prenons l'exemple de la comparaison de ces deux photographies met en évidence une différence notable dans la réception du même mime, en l'occurrence celui désigné par l'expression « Bounty ». Ce terme péjoratif renvoie à une personne noire perçue comme s'étant conformée aux codes et comportements associés à la blancheur, en occultant ou reniant ses origines noires. La première image, capturée à 2h00, et la seconde, à 2h01, se rapportent à la même séquence scénique, ce qui permet d'écarter l'hypothèse d'une variation de contenu. La distinction observée tient donc à la composition du public : dans la captation issue d'une représentation en



non-mixité, la réaction se manifeste par un rire franc et collectif, relevant d'une dérision partagée, tandis que dans la configuration d'un public mixte, les réactions sont plus contenues, allant d'un sourire discret à l'absence totale de réponse visible.

1.2 Les jeux de regards avec le public

Ce retournement de regard, tel qu'expliqué par hooks dans *Black Looks: Race and Representation* (1992), se poursuit aussi dans la pièce par le fait que les performeuses ne se contentent pas d'être regardées : elles regardent en retour. Plusieurs moments de « confrontation du regard » jalonnent la performance, transformant la relation spectateur·rice/actrice en un échange direct et assumé. Le regard devient alors un geste politique, un contre-pouvoir qui déstabilise la position d'observateur·rice.



Ces échanges visuels, continus tout au long du spectacle, varient en intensité et en signification. Dans certaines scènes, ils se muent en véritable acte performatif. Dès l'ouverture (00h01 à 00h17 - séquence 1), Rébecca Chaillon, à quatre pattes, récure le sol à la javel, son corps peint en blanc, et relève régulièrement la tête vers les deux côtés de la salle. Ses regards, parfois



insistants, parfois furtifs, captent les réactions du public, accentuant le malaise ou la tension. Ce contact visuel soutenu inscrit le spectateur·rice dans la scène, l'obligeant à se positionner face à ce corps exposé et actif ; Lors du rituel de tressage (00h39 à 1h00 - séquence 2), le regard devient encore plus codé et symbolique. Tandis qu'une performeuse tresse les cheveux de Chaillon, elle adresse au public mixte des regards neutres, presque distants, et réserve des regards complices et chaleureux aux femmes afrodescendantes présentes. Ce double registre visuel, relevé dans les notes de mise en scène, ne se limite pas à un geste amical : il vient renforcer la dimension symbolique du tressage comme acte de soin, de mémoire collective et de réappropriation culturelle. La différence de traitement dans l'adresse visuelle matérialise ainsi une hiérarchie volontaire dans la relation aux publics, semblant d'une certaine manière inverser celle historiquement imposée par le regard colonial. Dans ces moments, *l'oppositional gaze* se matérialise littéralement : il ne s'agit plus seulement de renverser le regard occidental, mais de le priver de sa toute-puissance et d'affirmer un espace visuel et émotionnel privilégié entre les performeuses et le public afrodescendant. Le regard devient alors un langage scénique autonome, capable de signifier, de provoquer et de relier, sans qu'aucune parole ne soit nécessaire.

1.3 Détournement du regard sur le corps

La mise en visibilité du corps des performeuses est également une stratégie qui rejoint ce que décrivent Sylvie Chalaye et Pénélope Dechaufour dans « Nudité et performance décoloniale : quand la sur-exhibition du corps racisé fait voler en éclats l'éroticolonie » (2021) à propos de certaines performances décoloniales qui selon leur théorie, exposent la gêne du/de la spectateur·rice face à une nudité non érotisée. Chaillon propose ici une nudité désérotisée, frontale, qui trouble les attentes du public potentiellement habitué à la fétichisation des corps noirs féminins. Prenons l'exemple de la première scène qui survient pendant 20 minutes (00h00 – 00h20) : Rébecca Chaillon qui performe une femme de ménage noire et grosse, est donc à quatre pattes, dans une position inconfortable, humiliante et douloureuse pour le corps. Elle frotte le sol avec une éponge qu'elle plonge de temps en temps dans un seau à proximité, l'air sent l'eau de javel. Elle adopte une posture constante de soumission : à genoux, recroquevillée, à plat ventre, jamais debout. Elle frotte, tombe, glisse, rampe. Le déshabillage est lent, ritualisé : chaque vêtement devient outil de nettoyage, des serpillères. Même nue, elle reste à terre, exposée, se contorsionne pour se déshabiller. La scène est longue, répétitive, fatigante. La scène met en exergue un double rapport de domination : racial et genré. Une femme noire travaille, à genoux, devant un public blanc, passif. Cette mise en scène rappelle

les dispositifs de pouvoir coloniaux et patriarcaux. Cette scène, de par la pénibilité de la longueur et l'absence d'autres choses à regarder, oblige le/la spectateur·rice à regarder, à dominer du regard, cela rend mal à l'aise et dérange. L'effet de voyeurisme est renforcé par la nudité progressive de la performeuse, qui utilise ses vêtements pour continuer à nettoyer. Mais ces image, loin de flatter l'œil, le dérange : ce corps n'est ni décoratif ni offert, il est excessif, incontrôlable, salissant. Le regard du/de la spectateur·rice est ainsi confronté à ses propres réflexes de consommation visuelle⁴⁵.

Vers 00h24, le regard du public est de nouveau mis à l'épreuve lorsque la performeuse commence à frotter son propre corps avec l'éponge imbibée de javel. Elle tente de décaper la peinture blanche appliquée sur sa peau. Ce geste, entre purification et désespoir, donne à voir un corps qui rejette littéralement le masque de la blanchité. L'image devient brûlante de sens : le regard du public est forcé d'assister à l'auto-effacement d'un corps noir rendu blanc, mais qui se rebelle. Comme l'analyse Frantz Fanon dans « Peau noire, masques blancs » (1952), ce masque est à la fois protection et enfermement. Ici, il démange, irrite, brûle. Le/la spectateur·rice assiste à l'échec du projet colonial : le corps ne peut plus supporter la blanchité imposée.



Ce dispositif visuel s'inscrit dans le concept de bell hooks dans « Black Looks: Race and Representation » (1992) que nous avons déjà évoqué : le regard opposé (*oppositional gaze*), une pratique critique qui, en refusant la passivité, expose les conditions mêmes du regard et sa construction idéologique. La scène ne donne pas à voir une femme noire domestique, elle donne

⁴⁵ Nous pouvons faire ici un lien avec *le colonial gaze* et *le male gaze*. *Le colonial gaze* fonctionne comme une manière de percevoir, représenter et interpréter les personnes colonisées à travers un prisme de supériorité et de domination propre aux puissances coloniales. *Le male gaze* concerne l'acte de représenter les femmes et le monde, dans les arts visuels et la littérature principalement, selon une perspective masculine et hétérosexuelle qui présente les femmes comme des objets sexuels destinés au plaisir du regard masculin hétérosexuel (traduction libre, Mulvey, 1989).

à voir le regard blanc qui l'a figée dans ce rôle, et ce faisant, le retourne contre lui-même. Les lentilles blanches, le visage effacé, les gestes lents, la position à quatre pattes rappellent les figures de femmes colonisées dans les dispositifs coloniaux d'exhibition (avec par exemple Joséphine Baker qui se mettait dans des positions suggestives) mais ici, cette exposition est sans séduction ni exotisme. Elle devient allégorie d'un regard raciste : désincarnant, silencieux, voyeur, coupable.

Ce corps ne cherche pas à séduire ni à se conformer à une quelconque attente esthétique : il s'expose dans sa souffrance, son inconfort, son altérité assumée. Comme le souligne bell hooks dans « Black Looks: Race and Representation » (1992), l'*oppositional gaze* est un regard actif, qui refuse d'être consommé dans les termes du pouvoir dominant. Ici, la performeuse ne se contente pas d'être regardée : elle contraint le public à se confronter à son propre regard, à son désir de comprendre, de dominer ou d'éviter.

Peu après (00h28), une tentative d'échappatoire survient : Chaillon, nue, rampe vers le bord de scène, comme si elle cherchait à fuir. Mais une autre performeuse la rattrape par le bras et la traîne au centre. Le public observe ce geste de contrainte comme un rappel violent : même le corps qui tente de s'échapper est immédiatement ramené à sa fonction, à son espace d'assignation. Ici, le regard est aussi un outil de capture. Diana Taylor dans « The Archive and the Repertoire » (2003), nous invite à penser la performance comme espace de relation dynamique : ce moment de retour forcé est plus qu'une scène, c'est une expérience imposée au public, un effet produit.



La scène transforme le regardant en complice silencieux du système de la théorie de bell hooks dans « Black Looks: Race and Representation » (1992) : la performeuse oppose un refus actif

à l'objectivation. En se dénudant sans offrir son corps à la consommation, en occupant l'espace sans interaction visuelle ni érotisme, elle fait de sa nudité une stratégie d'invisibilisation à rebours. Ce refus du spectacle crée une dynamique décoloniale en brisant le pacte implicite entre regardant et regardée. En cela, la scène semble participer d'une dynamique de retournement : le regard blanc se voit renvoyé à lui-même, piégé dans l'impossibilité de consommer l'image. Le regard est forcé de persister dans la gêne, sans pouvoir se détourner, tant la lumière blanche crue rend tout visible. La mobilisation du regard dans ce contexte est un regard qui refuse la régulation par l'autre comme souligner par hooks (1992) : ici, le corps exposé force le/la spectateur·rice à voir mais désactive tout pouvoir de récupération symbolique ou esthétique.

Par ailleurs, cela se poursuit vers 00h35, scène durant laquelle la performeuse est hissée nue sur un tabouret, dos voûté, regard vide. Le silence persiste. Le corps n'est ni dansé, ni érotisé. Il est là, offert à voir, mais sans rien offrir. En refusant les codes de présentation attendus, ce corps nu et avachi devient protestation. Comme le soulignent Chalaye et Dechaufour dans « Nudité et performance décoloniale : quand la sur-exhibition du corps racisé fait voler en éclats l'érotocolonie » (2021), certaines performances décoloniales produisent une gêne profonde par leur refus de la codification esthétique. Ici, le public ne sait que faire : regarder ? Se détourner ? Le regard se retourne sur lui-même, piégé par sa propre attente.



1.4 Le décor comme forme de subversion du regard à part entière

Nous pouvons mobiliser encore une fois la scène d'ouverture (00h00 à 00h20 – séquence 1) de la pièce de théâtre où la performeuse principale, Rébecca Chaillon, se tient au centre d'un plateau entièrement blanc (chariot de ménage, tables, poussette, chaise, blouse, bonnet, peau peinte, lentilles) incarnant une femme de ménage noire, agenouillée, dans une

posture douloureuse et animalisante. Ce tableau, qui dure environ vingt minutes, installe un dispositif voyeuriste inversé : le public, encore en train de s'installer, est immédiatement happé par cette exposition corporelle lente, brutale, inconfortable. La scène force la visibilité, mais dans les termes d'un corps noir contraint, aliéné, enduit d'une blanchité symbolique. Le regard est ici frontal, homogène, sans zone d'ombre ni d'échappatoire. Le silence sonore accentue l'inconfort et le sentiment d'étrangeté. La durée de la scène sans musique accentue une impression d'interminable labeur et invite à une observation forcée. D'ailleurs, plusieurs journaux ont expliqués de nombreuses personnes ont quittés la salle durant cette première scène à cause de longueur et le malaise qu'elle induit.



Par la suite, la scène suivante (00h35) fait également appel à la mobilisation du regard voyeuriste. La présence du tabouret au centre du plateau, sur lequel Chaillon, nue, est assise, accentue la dimension spectaculaire de la scène en faisant penser à une estrade. Elle est littéralement mise en exposition, offerte aux regards du public dans une posture qui évoque l'objectivation et le spectacle voyeuriste. L'utilisation des cordes suspendues pour faire des tresses rajoute un aspect spectaculaire à la performance.



Diana Taylor dans « The Archive and the Repertoire » (2003) conçoit la scène comme un espace de transmission incarnée, où la relation entre regardant·e et performeur·euse est centrale. Ce n'est pas un théâtre de simple représentation, mais une expérience partagée où le regard produit un effet, une émotion, une culpabilité, un déplacement. Dans *Carte Noire nommée Désir* (2021), cette dynamique se concrétise dans des scènes d'interaction directe avec le public : par exemple, lorsque les performeuses montent dans les gradins pour s'emparer de sacs et manteaux. Ce geste, à la fois ludique et symbolique, inverse la logique coloniale de la saisie et de la possession. En effet, ce ne sont plus les corps noirs qui sont capturés mais les objets des spectateur·rice·s blanc·che·s qui deviennent objets de tension. Ce moment performatif piège le regard et implique physiquement le public, ce qui peut susciter des réactions différentes, ce qui est l'essence même d'un acte performatif. Nous avons pu voir que cette scène a déjà suscité une panique révélatrice lors du Festival d'Avignon, où une comédienne fut frappée par un spectateur⁴⁶. Cet incident rend tangible la charge politique du regard quand celui-ci cesse d'être unilatéral. À travers ces scènes, la pièce met donc en crise le regard dominant (occidental, masculin, colonial) pour le retourner, le rendre instable, et ainsi reconfigurer les rapports de pouvoir. Le regard ne peut plus être un instrument distant : il devient acteur de la scène, affecté et impliqué dans une logique de décolonisation perceptive.

En somme, à travers le décor, les jeux de regards et des formes de nudité imposées aux spectateur·rice·s, cette reconfiguration du regard ne se joue pas uniquement sur le terrain de la dénonciation. Elle s'incarne pleinement dans ce que Diana Taylor développe dans son ouvrage « The Archive and the Repertoire : Performing Cultural Memory in the Americas » (2003) comme étant la performance comme transmission incarnée. Pour Taylor, la performance n'est pas seulement un spectacle visible : c'est un lieu de relation active entre ce qui se joue et ce qui se reçoit.

Lorsque Chaillon frotte sa peau avec violence ou rampe en dehors de la scène, lorsque le silence pèse sur la scène nue, ou lorsque les spectateur·rices sont invité·es à deviner des mimes raciaux, ce qui est transmis n'est pas seulement un message, c'est une mémoire, un inconfort, une charge historique. La salle devient le lieu d'une résonance affective. Le regard, dans ce cadre, ne peut rester neutre. La performance agit alors comme un déclencheur d'apprentissage sensoriel, un processus dans lequel le public ressent dans son propre corps la violence de ce qu'il voit : gêne,

⁴⁶ Voir : Sceneweb. (s.d). « Les comédiennes de Carte noire nommée désir victimes d'agressions racistes à Avignon », [en ligne] (consulté le 29 juillet 2025). Accessible à : [<https://sceneweb.fr/les-comediennes-de-carte-noire-nommee-desir-victimes-dagressions-racistes-a-avignon/>]

honte, inconfort, silence, regard fuyant. Le regard est affecté, et c'est là, selon Taylor, que se produit la décolonisation : dans ce moment où l'on ne peut plus simplement "regarder", mais où l'on est touché, désorienté, déstabilisé. Ainsi, la performance ne cherche pas à "informer" le public blanc, mais à le traverser, à lui faire sentir physiquement sa propre position historique.

Chapitre 2 – « Je suis Fatou mais je ne suis pas votre Fatou » (1h25 – Séquence 3)

Introduction

Ce deuxième chapitre propose d'interroger les modalités par lesquelles *Carte noire nommée désir* (2021) met en scène des corps comme outils porteurs d'histoire, de silence et de mémoire. Le critère d'analyse mobilisé ici se concentre sur le corps comme archive stéréotypée à travers la performativité et la déconstruction scénique. Loin de se contenter d'un rôle illustratif ou narratif, le corps performatif y semble investi d'une fonction de transmission non discursive, où le geste et la posture prennent en charge une mémoire que les mots peinent parfois à formuler. Il s'agira donc ici d'examiner dans quelle mesure les corps scéniques fonctionnent comme des archives vivantes, capables de réactiver, par la performance, les traces des violences raciales, coloniales et genrées, tout en ouvrant des espaces de résistance et de subjectivation. Il ne s'agit pas ici de traiter de la nudité comme telle car ce sera l'objet du chapitre suivant, mais davantage de mettre en lumière la manière dont le corps, dans sa gestuelle, sa position, sa mise en scène, incarne une mémoire coloniale et raciale que la pièce entreprend de fracturer, parodier ou désarmer. À travers l'analyse de plusieurs séquences clés, nous verrons comment la pièce articule mémoire corporelle et critique politique, dans une tension permanente entre héritage subi et geste de rupture.

Plutôt que de postuler dès l'abord que ces scènes relèvent d'une dynamique décoloniale, ce chapitre mobilisera les outils théoriques présentés précédemment notamment la notion de mémoire corporelle performée de Diana Taylor dans « The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas » (2003) pour analyser la manière dont certaines séquences de la pièce rejouent, déforment ou subvertissent l'héritage colonial inscrit dans les corps noirs féminins. Pour ce faire, ce chapitre se structurera en trois temps : il s'ouvrira sur la réactivation critique des stéréotypes raciaux par un dispositif scénique interactif, se poursuivra avec l'exploration des identités fragmentées et des assignations coloniales liées au care et se

conclura par l'analyse d'une scène où s'inscrit le corps comme forme collective de réappropriation mémorielle et de résistance transgénérationnelle.

2.1 Le jeu des mimes : le corps comme archive stéréotypée et retournement du regard

Ce point vise à se concentrer sur une séquence particulièrement marquante (1h58 à 2h16 - séquence 4) dans laquelle les performeuses invitent le public à participer à un jeu de mimes structuré autour de deux équipes : « cantine » et « ménage ». Ces catégories ne sont pas anodines : elles renvoient directement à des assignations professionnelles raciales et genrées, historiquement associées aux femmes noires dans les sociétés postcoloniales. Le simple intitulé du jeu convoque ainsi l'imaginaire colonial et néocolonial qui confine les femmes noires aux tâches domestiques et alimentaires.



Le procédé scénique est simple, mais redoutablement efficace. Chaque performeuse mime des objets ou figures stigmatisantes (Fatou, Bounty, Tête de N****, etc.) et les spectateur·rices sont invité·es à deviner ce qui est représenté. Ce mécanisme produit un double effet : d'un côté, il expose sur scène la violence symbolique des stéréotypes raciaux ; de l'autre, il force le public à en devenir l'interprète actif. Ce qui est généralement tu, ignoré ou intériorisé se trouve ici activé par le regard même du·de la spectateur·rice. Le public, supposé neutre, se retrouve mis à l'épreuve. La gêne, les hésitations, les rires nerveux, les silences pesants deviennent autant d'indicateurs corporels d'un inconfort face à la reconnaissance ou non, de ces stigmates raciaux.

Cette stratégie scénique incarne avec force le retournement du regard que nous avons abordé dans le chapitre 1 et tel que théorisé dans les esthétiques décoloniales : le regard occidental, longtemps hégémonique et invisible, est ici rendu visible, mis en lumière, exposé dans son

fonctionnement. Le théâtre n'est plus simplement un lieu de représentation : il devient un dispositif réflexif qui renverse les logiques d'assignation et les reconfigure. Cette scène ne cherche pas à produire un savoir discursif sur le racisme : elle le fait émerger dans l'interaction même entre scène et salle.

En cela, *Carte noire nommée désir* (2021) semble proposer un dépassement de la simple dénonciation des stéréotypes. Elle déjoue les habitudes perceptives du public majoritaire en lui imposant une position active, parfois inconfortable, qui met au jour ses propres biais. Si cette scène peut être lue comme un dispositif de confrontation éthique avec le public, elle mobilise aussi, dans un second temps, le corps comme vecteur de mémoire coloniale. Le théâtre devient alors un espace d'archivage vivant où ces représentations sont rejouées, non pour les valider, mais pour les exposer et les déconstruire. En dépassant la simple dénonciation, cette scène engage une réflexion sur la mémoire incorporée : comment les gestes, les attitudes et les signes visuels, hérités d'un système colonial, peuvent être mobilisés comme outils critiques. Le corps devient à la fois archive et outil d'émancipation, capable de retourner contre le regard dominant les images mêmes qui l'ont façonné.

2.2 Le corps-care en servitude : assignations coloniales et dépossession identitaire

L'un des ressorts les plus saillants de *Carte noire nommée désir* (2021) réside dans sa capacité à exhumer les stéréotypes les plus tenaces associés aux corps noirs féminins, pour les rejouer de manière critique. Nous l'avons déjà soulevé avec le premier point et la scène des mimes raciaux. Cependant, une autre scène est tout aussi marquante quant à l'assignation racialisée du corps féminin noir : la séquence centrée sur la figure de la nounou racisée, surnommée « Fatou » (1h14 à 1h26 – Séquence 3), en constitue un exemple particulièrement éloquent. Elle convoque un imaginaire hérité de la colonisation et réactivé dans les sociétés néocoloniales contemporaines, où la femme est en elle-même assignée à un rôle de *care* maternel, corvéable et discret, mais ce rôle attribué aux femmes noires est souvent dans les marges invisibles de la sphère domestique blanche. Sur scène, les performeuses incarnent avec une outrance volontairement grotesque des mères blanches qui « se partagent » une même nounou, illustrant ainsi une logique d'appropriation du corps noir féminin comme ressource à disposition. Le langage utilisé est significatif : « on se la prête », dit l'une d'elles, banalisant la mise à disposition d'un être humain comme d'un objet de service. On peut par exemple entendre des phrases comme :

Mon enfant très difficile, moi je n'arrive pas à lui donner de lait, je n'en ai plus mais par contre Fatou elle a plusieurs enfants, trois ou quatre je ne sais plus, mais en tout cas elle a assez de lait pour mon enfant et les siens. Fatou fait tout ! (1h16 – Séquence 3).

Le dispositif scénique redouble ce discours par l'image : sous la jupe de Fatou a lieu un accouchement symbolique où des bébés blancs sont empalés sur les piques de son gilet, tandis que des bébés noirs pendent dans son dos. Cette scénographie visuelle met en tension la dépossession des femmes noires forcées de prendre soin des enfants des autres au détriment des leurs et leur instrumentalisation comme corps reproductif au service du système racial. Ce que montre cette scène, ce n'est pas seulement la parole raciste, c'est son incarnation dans une gestuelle performative : le soin imposé, le port d'enfants, la présence physique obligée. La scène donne littéralement corps à une mémoire historique silencée, celle des nourrices noires, invisibilisées et surexploitées, que la performance semble raviver pour mieux la dénoncer.

La performance opère ici une forme de théâtralisation de l'archive raciale. Comme le montre Diana Taylor dans « The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas » (2003), l'archive ne se limite pas aux documents écrits mais peut s'incarner dans les gestes, les postures, les sons, les affects. La scène rend ainsi visible une mémoire collective du racisme domestique, en mobilisant des artefacts mémoriels comme la poussette, les bébés, les accessoires de soin tout en détournant les affects attendus : au lieu de tendresse, on assiste à un déchaînement d'ironie, de caricature et d'excès. Les rires gras, les voix affectées, les accents bourgeois accentuent le caractère absurde de ces discours prétendument bienveillants. Cette exagération fait apparaître le racisme ordinaire non comme une exception, mais comme un soubassement structurel des relations sociales et raciales.

La scène atteint un point de bascule avec l'apparition du monologue « Je ne suis pas votre Fatou » interprété par Fatou Siby. Dans l'obscurité partielle, alors que les autres performeuses détournent ostensiblement le regard, la voix de la performeuse devient vectrice d'un savoir vécu. Ce monologue fonctionne comme une contre-archive incarnée, un témoignage corporel qui rompt avec la fiction grotesque précédemment jouée. « J'ai été silence, obéissance, discrétion, observation... », égrène-t-elle, dans une litanie des rôles imposés au corps noir féminin, du domestique au sexuel. Mais aussi, l'énumération : « bonne élève, bonne employée, bonne amie, bonne, bonne et définitivement bonne » met à nu la logique d'effacement du sujet noir, réduit à des fonctions, des qualités, des rôles toujours définis de l'extérieur. Ce passage

illustre ce que Taylor (2003) nomme le « repertoire » : un savoir performatif transmis par le corps, qui porte les traces du trauma et de la domination, mais aussi celles de la résistance. En prononçant « Je suis Fatou mais je ne suis pas ta Fatou », la performeuse pose un acte de désidentification radicale : elle brise le miroir du regard blanc qui fige, essentialise, et assigne une fonction.

En cela, la séquence n'illustre pas seulement un stéréotype : elle l'exhume, le pousse à saturation, et ouvre un espace de parole et de refus. La tension entre le récit grotesque des mères et la parole grave de Fatou articule précisément cette dynamique entre mémoire corporelle héritée et tentative de réappropriation. Le théâtre décolonial, tel que le conçoit Chalaye dans « Race et théâtre : Un impensé politique » (2020) ne vise pas à dénoncer frontalement par le discours mais à rendre visible, dans le corps même des performeuses, les rapports de domination qui traversent l'histoire coloniale et postcoloniale. Le corps de la nounou devient ici un corps-care⁴⁷ contraint, porteur d'une archive silencieuse et d'un trauma reconduit, dont la performance scénique cherche à inverser la charge. Dans une autre séquence (1h44 à 2h20 – Séquence 4), la pièce *Carte noire nommée désir* (2021) mobilise une série de dispositifs langagiers et corporels pour dénoncer la réduction du corps noir féminin à une marchandise, une ressource consommable. Le point de départ est simple, mais redoutablement efficace : le parallèle explicite entre couleur de peau et couleur du café. Derrière l'apparente métaphore sensorielle (« J'aime ta couleur café ») se dessine une logique coloniale familière : celle qui associe l'altérité raciale à un produit exotique, désirable et exploitable. Par exemple, dans la scène qui dure de 1h50 à 1h51, on peut entendre une performeuse réciter ceci : La scène se poursuit par



⁴⁷ Ce traitement scénique s'inscrit dans ce que Myriam Bourache et Sanna Mansouri appellent le corps-care : un corps assigné à des fonctions de soin dans l'espace privé, à l'intersection du genre, de la race et de la classe. Le corps-care désigne une corporéité vulnérabilisée par les rapports de domination qui l'orientent vers des tâches invisibles, souvent précaires, au service d'autrui. Dans une logique néocoloniale, ce corps est perçu comme naturellement prédisposé au don de soi, à la maternité, à la sollicitude, autant de qualités valorisées socialement lorsqu'elles sont au service de la blancheur.

la performeuse qui invite les autres à boire : « Mes filles, mes sœurs, buvons, voulez-vous ». Chaque femme boit son café imaginaire, dans un soupir de plaisir. Toutefois, la performeuse aux attributs coloniaux se distingue par un plaisir surjoué, sarcastique. Cette dernière interroge alors : « Tu veux un café ? Espresso ? Un petit noir ? Très serré ? », l'allusion sexuelle est ici explicite. Elle enchaîne avec des analogies de plus en plus oppressantes sous un ton ironique et condescendant : « Un américain ? Noir ? Noyé ? Ne respire plus ? ». Elle continue « Hume l'arôme, boisé, sauvage, caoutchouteux, rude et qui reste longtemps en bouche » ; « Long ? Tenace ? Avec un arrière-gout amer ? ». Elle repose la question : « tu veux un café ? Avec une goutte de lait ? Une toute petite goutte de lait ? Une Jim Crow goutte de lait ».



Vers 1h54, elle ajoute : « Je ne sais pas où tu pousses, ni comment tu pousses mais j'aime ta couleur café, tes cheveux café » ou encore « Je ne sais pas de quel arbre tu proviens, de quel pays tu arrives, ni comment sont tes fleurs mais j'aime quand tu dances pour moi ». Ce type de discours s'inscrit dans une longue histoire de fétichisation raciale, dans laquelle le corps noir est perçu non pas comme un sujet autonome, mais comme un plaisir gustatif, visuel ou sexuel à disposition du regard dominant. Staszak dans son article « Danse exotique, danse érotique. Perspectives géographiques sur la mise en scène du corps de l'Autre » (2008) a bien montré comment les systèmes coloniaux ont construit des stéréotypes raciaux fondés sur l'hypersexualisation et l'animalisation, assignant aux femmes noires une sensualité « naturelle » dont la scène ici rejoue la caricature. À travers les formules ambiguës telles que « un petit noir très serré », ou les descriptions olfactives « boisé, rude, caoutchouteux », la pièce évoque le désir colonial dans ce qu'il a de plus cru et d'objectivant.

Mais l'intérêt de cette séquence ne réside pas uniquement dans l'évocation de ces clichés : il tient à la manière dont elle en sature les codes pour les désarmer. La charge érotique des métaphores alimentaires est poussée à l'absurde et les performeuses exposent, par l'excès même du discours, le mécanisme de déshumanisation qu'il suppose. Le corps noir devient ici archive du fétichisme colonial, dans ce qu'il a de plus tenace et insidieux.



La scène se prolonge par un dispositif scénique qui évoque explicitement la hiérarchisation raciale, non plus seulement dans le langage mais dans la spatialisation des corps. Les performeuses, alignées, sont présentées comme un « catalogue » de femmes à consommer, chacune assignée à une origine (Brésilienne, Éthiopienne, Ivoirienne...) et à une teinte de peau, assimilée à des produits (chocolat, tabac, thé). Ce classement rappelle les logiques d'exposition raciale à l'œuvre dans les zoo humains, analysés dans la littérature coloniale (Boetsch & Savarese, 1999⁴⁸ ; Le Bihan, 2006⁴⁹), où les femmes étaient sélectionnées, regardées, choisies selon des critères d'« exotisme » et de soumission présumée.

⁴⁸ Voir Boëtsch, G., & Savarese, E. (1999). Le corps de l'Africaine : érotisation et inversion. *Cahiers d'Études Africaines*, 39(153), 123–144. <http://www.jstor.org/stable/4392916>

⁴⁹ Voir Le Bihan, Y. (2006). L'ambivalence du regard colonial porté sur les femmes d'Afrique noire. *Cahiers d'études africaines*, 183(3), 513–537. [https://doi.org/10.4000/etudesafriques.15292:contentReference\[oaicite:95\]{index=95}](https://doi.org/10.4000/etudesafriques.15292:contentReference[oaicite:95]{index=95})

La corporalité mise en scène ici n'est donc pas neutre : elle porte la mémoire d'une mise en marché racialisée, d'une objectification corporelle structurée par le regard blanc, qui persiste dans les imaginaires contemporains. Mais cette mise en scène n'est pas reconduction : elle est dévoilement. En jouant les rôles, en mimant les clichés, en s'exhibant sur le mode critique, les performeuses mettent en œuvre une grammaire scénique du retournement, qui convoque le stéréotype pour mieux le fissurer.



Ainsi, dans cette séquence, le corps devient à la fois support et véhicule de mémoire, à travers un langage performatif où le geste, la posture et l'alignement des corps produisent un discours critique en creux. En exposant les logiques de tri, d'assignation, de désir racial, la pièce fait du corps noir une archive vivante de l'économie coloniale du regard tout en en appelant, par la saturation performative, à sa relecture et à sa désarticulation.

Cette stratégie de saturation visuelle et sonore agit comme une déconstruction scénique de l'imaginaire colonial. En amplifiant les stéréotypes, en les rendant visibles, bruyants, désagréables, elle en expose la violence et l'intériorisation sociale. Le corps devient ici un lieu d'exposition critique : il ne se contente pas de rejouer les rôles attribués, il les explose de l'intérieur, en les rendant trop visibles, trop présents, trop caricaturaux. Ce faisant, la pièce ne se contente pas de dénoncer : elle produit une esthétique du malaise, qui rend impossible la contemplation passive du/de la spectateur·rice. Comme le souligne Chalaye dans « Race et théâtre : Un impensé politique » (2020) le théâtre décolonial n'est pas un lieu de confort mais un espace de « désorientation politique et sensorielle », où le corps est à la fois trace, mémoire et outil de résistance.

2.3 Mémoire corporelle et transmission transgénérationnelle : vers un corps racine

Alors que les séquences précédentes déconstruisaient frontalement les stéréotypes raciaux et sexistes à travers l'excès, la caricature et la satire, la dernière partie de la pièce adopte un ton résolument plus introspectif, presque rituel, pour inscrire les corps dans une temporalité généalogique et transgénérationnelle (2h30 à 2h41- Séquence 5). Cette transition, marquée à la fois par une modification sensible de l'ambiance scénique avec des lumières tamisées et par un recentrage de la parole, permet de faire émerger un autre registre de mémoire : celui de l'héritage corporel, du lien entre les femmes noires à travers le temps et de la réécriture des lignées. Ainsi, dans la dernière scène de *Carte noire nommée désir* (2021), le corps cesse d'être uniquement un lieu d'assignation pour devenir pleinement espace de réappropriation et de collectivité incarnée. La dynamique performative opère un basculement : du corps fragmenté, marchandisé, stéréotypé, on glisse vers un corps-racine, mémoire plurielle et résistante, enracinée dans des filiations oubliées.



Le point d'orgue de cette mutation scénique est sans doute la scène de l'arbre de vie. Les longues tresses de Rébecca Chaillon, suspendues au plafond, deviennent littéralement des racines et des branches, matière organique et symbolique d'un arbre généalogique afrodescendant. L'une des performeuses grimpe dans cette structure capillaire et s'y love, mimant un retour au cocon, à la matrice. Ce geste scénique fait écho à ce que Diana Taylor appelle « mémoire incarnée » dans « The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the America » (2003) : une transmission qui ne passe pas par la parole ou les archives écrites, mais par la chair, les sensations, les postures.



Cette dimension mémorielle est renforcée par l'adresse directe au public de femmes afrodescendantes par l'une des performeuses, qui convoque une généalogie féminine dans un texte poétique : « Mes mères, mes sœurs, laissez-nous poser notre forêt généalogique à nos pieds (...) toutes ensemble, réunifiées, les pieds bien ancrés dans les cendres métisses et encore bouillantes de leurs génitrices. » Ici, le langage corporel se double d'une parole fondée sur l'évocation du sol, des cendres, de l'eau, autant d'éléments organiques qui soulignent la matérialité de cette mémoire transmise. Ce passage déplace la perspective coloniale verticale (hiérarchique, racialisée) vers une horizontalité solidaire où les corps-racines s'agrègent, se renforcent mutuellement et refusent la séparation imposée par l'histoire coloniale.

Ce travail de recomposition identitaire atteint un sommet avec le monologue insulaire de Rébecca Chaillon, prononcé à 2h24. Son corps immobile devient alors un espace de projection poétique et politique, tandis que sa parole tisse une métaphore filée du corps noir comme île isolée, convoitée, colonisée, puis rendue à elle-même. En disant : « Je ne veux pas qu'on appuie sur mon île comme sur un interrupteur pour avoir la lumière quand on a peur du noir », elle produit une critique frontale de l'instrumentalisation du corps noir féminin, souvent convoqué comme palliatif symbolique ou comme surface de compensation dans les récits dominants. L'île, dans cette configuration, ne renvoie pas à l'isolement volontaire mais à une condition imposée, que la parole cherche à renverser. Elle dit encore : « Je veux la rapprocher du continent, pour l'éloigner à ma guise », revendiquant une souveraineté sur son propre corps, son histoire, sa mobilité. Le recours à cette géopoétique du corps, proche de la pensée de Fanon dans « Peau noire, masque blanc » (1952), permet à Chaillon d'articuler une réinscription subjective du corps noir dans une cartographie non coloniale. L'île devient ici une contre-figure : non pas une marge, mais un lieu de résistance, un point d'émission d'un nouveau récit. Cette parole engage le corps dans un travail de reterritorialisation symbolique : il ne s'agit plus de

fuir l'archive coloniale, mais de la réinvestir, de l'absorber, de la tordre pour en faire naître une mémoire propre. En ce sens, *Carte noire nommée désir* (2021) articule une scénographie politique de la mémoire, où le corps n'est plus simplement témoin, mais agent de transmission, de rupture et de renaissance.



Chapitre 3 – « *L'alliance cœur noir, pénis blanc* » (1h13 – Séquence 2)

Introduction

Dans *Carte noire nommée désir* (2021), la nudité occupe une place centrale dans plusieurs séquences, où elle semble articuler des enjeux de mémoire, de représentation et de pouvoir. Ce chapitre mobilise différents cadres théoriques pour interroger la manière dont cette nudité peut fonctionner comme une stratégie performative, participant à la déconstruction des stéréotypes raciaux et genrés et à une réappropriation queer et féministe du corps noir.

La réflexion s'appuie sur plusieurs approches complémentaires : le regard opposé défini par bell hooks dans « Black Looks: Race and Representation » (1992), permettant de penser la nudité comme un geste de résistance visuelle ; la notion de performativité subversive développée par Judith Butler dans « Gender Trouble » (1990) pour comprendre comment certains gestes corporels détournent les normes qui les structurent ; la conception de l'érotisme comme ressource de pouvoir et de connaissance formulée par Audre Lorde dans « Uses of the Erotic » (1978).

Ce chapitre vise ainsi à analyser comment la nudité, telle que mise en scène par Rébecca Chaillon, peut à la fois convoquer et subvertir les imaginaires hérités de la colonialité, en les reconfigurant dans une perspective politique, mémorielle et émancipatrice.

3.1 Héritage colonial réactivé sur scène

L'une des scènes les plus frappantes où la nudité est mise en scène se trouve dans la séquence 2 (00h35 à 1h13), lorsqu'une performeuse, nue, reçoit sur son corps du chocolat liquide et des paillettes, dans une chorégraphie lente qui associe sensualité et mise en valeur ostentatoire de la peau noire. Plus tard, dans la séquence 4 (1h44 à 2h20), les performeuses exposent, sur un mode satirique, la marchandisation des corps noirs féminins en les comparant à des produits de consommation (café, cacao, thé) et en rejouant les stéréotypes liés à leur prétendue "exotisme". Cette stratégie rejoint ce que Saidiya Hartman nomme les *scenes of subjection* dans son ouvrage « *Scenes of Subjection* » (1997) : des mises en spectacle du corps noir qui, sous couvert de divertissement ou d'exotisme, reproduisent les structures de domination raciale et sexuelle. Hartman montre comment ces scènes, même lorsqu'elles sont dénonciatrices, peuvent risquer de reconduire le regard voyeuriste. La tension qu'elle identifie, entre rendre visible pour dénoncer et éviter de réinscrire le corps dans un dispositif d'exploitation, est centrale pour comprendre le geste de Chaillon.

Ces images scéniques ne fonctionnent pas dans un vide symbolique. Elles réactivent consciemment une mémoire visuelle héritée du regard colonial, où la femme noire est réduite à un corps désirable, disponible et consommable. Cette construction, documentée par les historien·ne·s de la colonisation et de la représentation (Gilman, 1985), a été cristallisée dans des figures comme Sarah Baartman et Joséphine souvent associées à des imageries coloniales. Le lien avec la scène de Chaillon est direct : là où Baartman et Baker étaient cadrées dans un dispositif de spectacle où leur corps nu ou semi-nu était offert au regard colonial, Chaillon reprend les mêmes codes visuels : brillance de la peau, association à des produits tropicaux, mais pour les détourner. En couvrant son corps de chocolat, elle ne reproduit pas un geste érotisé à la manière d'un numéro burlesque exotisant : elle pousse le cliché jusqu'à l'absurde, le saturant d'excès, et en montre ainsi la construction artificielle.

En saturant l'espace scénique d'images stéréotypées jusqu'à l'inconfort, Chaillon semble précisément répondre à cette problématique. La performativité de ces scènes ne réside pas dans la simple reproduction des clichés, mais dans leur distorsion : elles forcent le public à percevoir

la violence qui les sous-tend. Ce procédé s'inscrit dans ce que bell hooks nomme le regard opposé (ou *oppositional gaze*) dans « Black Looks: Race and Representation » (1992): une stratégie par laquelle les personnes racisées, et en particulier les femmes noires, renversent le cadre du regard dominant pour en révéler la violence symbolique. Ici, le corps nu, loin d'être passivement offert, devient l'outil qui renvoie au public l'image stéréotypée qu'il attend, mais sur un mode distordu et critique. Ainsi, la réactivation de l'héritage colonial sur scène n'est pas ici une répétition passive : c'est une mise en tension qui confronte le public aux structures historiques du racisme et du sexisme, tout en interrogeant les conditions mêmes de leur représentation.

3.2 Nudité performative et retournement du regard

Dès l'ouverture de *Carte noire nommée désir* (2021), dans la séquence 1 (00h01 à 00h30), Rébecca Chaillon se présente nue, la peau recouverte d'une couche de peinture blanche, agenouillée pour frotter le sol à la javel. Cette image, d'une intensité visuelle extrême, juxtapose plusieurs strates de signification : la nudité imposée, la référence à la figure stéréotypée de la femme de ménage noire et la métaphore du blanchiment comme effacement de l'identité noire sous la norme blanche. La couche blanche appliquée sur la peau agit comme une archive matérielle de la mémoire coloniale, au sens où l'entend Diana Taylor dans « The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas » (2003). Elle matérialise sur le corps une trace historique que la performance rend visible, pour mieux la travailler et la subvertir. Ce moment de la pièce met en tension deux formes de nudité. La première, héritée du contexte colonial et patriarcal, est une nudité forcée, résultat de l'objectification et de l'assignation raciale. La seconde, que Chaillon revendique sur scène, est une nudité performative : elle ne se contente pas d'exposer un corps, mais produit un discours par le corps. Ce dispositif visuel résonne avec ce que Saidiya Hartman décrit dans « Scenes of Subjection » (1997), où les corps noirs, même dans des contextes prétendument sécurisés ou artistiques, restent exposés à des régimes de visibilité hérités de l'esclavage. Dans la performance de Chaillon, cette réactivation n'est pas un simple rappel historique : elle devient matière à confrontation et à détournement, ouvrant un espace où l'artiste revendique la maîtrise de cette exposition.

Le geste de se montrer nue tout en accomplissant une tâche dégradante, dans une lumière clinique qui accentue l'aspect presque chirurgical de la scène, active ce que Judith Butler définit comme la performativité : la répétition de gestes et de signes qui produisent du sens social et

peuvent, lorsqu'ils sont détournés, subvertir les normes. Ici, la performativité se déploie dans la collision entre un imaginaire imposé et son retournement critique. La réception de cette scène est renforcée par le dispositif scénique bi-frontal et la présence d'un public non-mixte sur une partie des représentations. Comme le souligne bell hooks (1992) dans son concept de regard opposé, le fait de déplacer la position du/de la spectateur·rice et de lui faire prendre conscience de son propre regard ouvre la possibilité d'un renversement de pouvoir. Chaillon ne permet pas une consommation passive de son corps : elle oblige le/de la spectateur·rice à se confronter à la symbolique politique de cette nudité.

La séquence 2 de 00h35 à 1h13, où une autre performeuse lave lentement le corps de Chaillon pour enlever les traces de blancheur, prolonge ce retournement. La lenteur du geste, sa dimension quasi rituelle, transforme la nudité en un espace de réparation symbolique : il ne s'agit plus d'un corps nu soumis, mais d'un corps libéré de la charge coloniale et raciale inscrite sur sa peau. Ce moment, où la scène se charge d'une atmosphère à la fois intime et politique, montre comment la nudité performative peut devenir un outil de réappropriation. Ce rapport entre nudité, soin et retournement du regard trouve un écho dans *Span II* (1997) de Tracey Rose. Dans cette performance, l'artiste, nue et le crâne rasé, est placée dans une vitrine comme un objet d'exposition, tressant ses propres cheveux. Elle détourne ainsi l'imaginaire muséal et ethnographique hérité des exhibitions coloniales pour en faire un espace de réappropriation corporelle et de déstabilisation des attentes spectatorielles. De manière tout aussi signifiante, Chaillon intègre à son tour le rituel du tressage dans une scène (00h39 à 00h59) où son corps nu devient le centre d'un geste collectif et ritualisé. Ce moment déplace la nudité hors du registre de l'objectification pour l'inscrire dans une relation de soin et de transmission. Comme chez Tracey Rose, la scène crée un double régime de regard qui reconfigure la relation scène/salle et fait de la nudité un outil actif de mémoire, de résistance et d'émancipation

3.3 Réappropriation queer et féministe

La séquence 3 de 1h13 à 1h44 marque un basculement dans l'usage de la nudité : elle s'affranchit de l'héritage colonial et patriarcal pour se placer dans un registre de désir et de plaisir défini par et pour les femmes noires. La scène sensuelle entre deux performeuses dont Rébecca Chaillon, entièrement nues, dans une danse zouk lente, en est l'exemple le plus manifeste. Ici, la nudité n'est plus associée à la soumission ou à l'objectification, mais devient l'espace d'une connexion érotique choisie, dénuée de toute médiation par le regard masculin

blanc. Cette dynamique est encore accentuée par le moment où, tout en dansant collées l'une à l'autre, l'une des performeuses prend la parole pour affirmer son identité en tant que femme, noire, aimant les femmes :

J'ai un cul, plat, c'est comme ça que se façonne mon corps. Je pense à mes seins, grands. Gras. C'est ainsi que se donne mon corps. Et je regarde mes amours, cassantes, solides, féroces, et c'est ainsi qu'elles désarçonnent autour de moi un monde qui ne me voit pas, un monde qui me regarde mal, un monde qui s'énervé sur moi, un monde qui s'excite sur moi, un monde qui prie pour que je ne sois pas moi, un monde qui me veut cramer en enfer. Mais cramée ? Je le suis mais je sais qui je suis, là dans les bras d'une femme comme moi, qui n'est pas moi.

Le texte, à la fois personnel et politique, fonctionne comme un manifeste performatif sur la corporalité, la normativité, le rejet et la fierté. Il s'inscrit dans une perspective intersectionnelle, dénonçant les multiples formes de marginalisation vécues par les femmes racisées, queer et grosses. Nous avons vu dans la partie théorique que l'intersectionnalité était l'un des critères présent dans ce que l'on pourrait qualifier une pièce de théâtre dans une dynamique décoloniale.

De ce fait, le geste scénique articule explicitement le corps et la parole, produisant une performativité qui rend visible une position intersectionnelle trop souvent invisibilisée dans les récits dominants. L'érotisme, ici, ne se réduit pas au contact physique : il devient un langage politique qui relie désir, identité et mémoire collective. Ce geste scénique trouve un écho direct dans les écrits d'Audre Lorde, notamment dans « Uses of the Erotic » (1978), où l'érotisme est défini comme une ressource de pouvoir, profondément ancrée dans le vécu et la subjectivité des femmes. Lorde distingue cet érotisme de la pornographie : là où la pornographie vide le désir de son pouvoir, l'érotisme, réapproprié par les femmes, devient une force de connaissance et de transformation. La scène de Chaillon et de sa partenaire s'inscrit dans cette logique : la nudité n'est pas un spectacle destiné à exciter un spectateur hétérosexuel, mais une manifestation visible d'un désir qui circule entre femmes noires. Et cela s'articule également au travail du discours de la performeuse qui met en avant l'ambivalence du regard masculin sur le corps et la sexualité des femmes noires. En mettant en scène un contact charnel doux et affirmé, Chaillon mobilise cet imaginaire : l'intimité entre femmes noires devient un acte de souveraineté corporelle, une manière de réécrire les représentations dominantes de la sexualité noire, souvent hypersexualisée et hétérocentrée. Le choix du zouk, une danse historiquement associée aux

Caraïbes et aux diasporas noires, ajoute une dimension culturelle à cette réappropriation. Ici, la nudité n'est pas « neutre » : elle est inscrite dans un espace affectif, communautaire et politique où le corps noir féminin est libéré des assignations historiques pour devenir un lieu de création de désir et de mémoire.

3.4 Subversion des symboles de l'objectification

Les séquences 2 (00h35 à 1h13) et 4 (1h44 à 2h20) multiplient les références visuelles et linguistiques aux clichés coloniaux qui associent les corps noirs à des produits exotiques : chocolat, café, sucre, épices. Dans ces moments, Chaillon et les performeuses ne se contentent pas de citer ces symboles : elles les amplifient, les répètent, les mettent en scène de manière ostentatoire, jusqu'à saturer l'espace visuel et sonore. Par exemple, dans la séquence 2, le corps nu enduit de chocolat et recouvert de paillettes renvoie immédiatement à l'imaginaire exotisant qui associe la peau noire à une surface « savoureuse » et décorative. Mais ici, la matière coule en excès, les paillettes scintillent presque jusqu'à l'aveuglement, transformant l'image érotique en tableau grotesque et inconfortable. La surenchère visuelle fonctionne comme une hyperbole critique : en exagérant le cliché, Chaillon en révèle la fabrication et en brise la charge sensuelle attendue.

Dans la séquence 4 (1h44 à 2h20), la marchandisation est encore plus explicite. Les performeuses se présentent comme des produits à « choisir » selon leur couleur de peau ou leur origine, mimant des situations de consommation ou de service (cantine, ménage), tout en scandant ou parodiant des insultes racialisées. Ce dispositif met en tension l'esthétique du spectacle et la violence de son contenu, contraignant le public à reconnaître les stéréotypes qu'il a peut-être intégrés. Cela rejoint la notion de performativité subversive développée par Judith Butler dans « Gender Trouble » (1990) et prolongée par Peggy Phelan dans « Unmarked » (1993) : utiliser les codes existants pour les reproduire de manière parodique ou excessive, afin de les déstabiliser. Chez Chaillon, cette subversion est doublement marquée par la racialisation du corps : il ne s'agit pas seulement de jouer avec les codes du genre, mais aussi avec ceux de la colonialité et de l'exotisation. Le résultat est un brouillage volontaire : le/la spectateur·rice ne peut pas consommer l'image sans être simultanément confronté à son caractère stéréotypé et violent. L'objectification, ainsi réappropriée, perd sa fonction de domination pour devenir un outil de critique et de résistance.

Conclusion

Ce mémoire avait pour objectif d'interroger la manière dont la pièce Carte Noire nommée Désir (2021) de Rébecca Chaillon met en scène, détourne et réinvestit les héritages coloniaux et patriarcaux dans la représentation du corps féminin noir, et d'évaluer dans quelle mesure cette œuvre tend vers une démarche décoloniale. La question de départ formulée était : « Comment la pièce Carte noire nommée désir de Rébecca Chaillon mobilise-t-elle la corporalité des artistes afrodescendantes pour interroger et potentiellement subvertir les stéréotypes raciaux et genrés hérités du regard colonial, tout en reconfigurant le rapport au public dans un cadre scénique décolonial et intersectionnel ? ». Les hypothèses initiales supposaient que : (1) La représentation scénique des corps féminins noirs dans Carte noire nommée désir pourrait contribuer à déconstruire certains stéréotypes raciaux et genrés hérités de l'histoire coloniale, en proposant de nouvelles formes de visibilité et de narration ; (2) La relation instaurée entre les performeuses et le public pourrait participer à redéfinir les rapports de pouvoir dans l'espace théâtral, en remettant en cause les positions traditionnelles du regard et de la réception.

Pour répondre à cette problématique, la première partie a été consacrée à l'établissement d'un cadre théorique ancré dans les études postcoloniales, décoloniales, féministes et performatives. Les travaux de Diana Taylor ont été déterminants, en particulier sa distinction entre l'archive (matérielle, écrite) et le répertoire (incarné, performé, transmis par le corps). Cette approche a permis de concevoir le corps sur scène non comme simple objet visuel, mais comme porteur de mémoire, de savoirs situés et de stratégies de résistance. Les réflexions de Peggy Phelan et Helena Reckitt sur le « savoir-corps » ont prolongé cette perspective, en soulignant l'importance de la corporéité dans les pratiques artistiques féministes. De son côté, Saidiya Hartman a enrichi l'analyse par la notion de *scenes of subjection*, qui ouvre la voie à des récits sensibles et incarnés comme alternatives aux silences de l'histoire coloniale dans l'attention de ne pas reproduire la dynamique voyeuriste coloniale.

Le concept de « regard opposé » développé par bell hooks a fourni un outil central pour appréhender les dispositifs scéniques qui déplacent ou inversent les rapports de pouvoir liés au regard. Dans cette optique, le théâtre devient un espace de négociation entre celui/celle qui regarde et celui/celle qui est regardé·e, où la performativité du corps, qui est lié avec la théorie de Judith Butler qui associe la performativité à la répétition et la subversion de normes, permet de mettre en crise les imaginaires imposés. Les analyses d'Audre Lorde sur l'érotisme comme

ressource de pouvoir ont également joué un rôle clé, notamment pour comprendre la réappropriation queer et féministe du corps féminin noir dans un registre qui échappe à la pornographie et au regard masculin dominant.

Ces références ont permis de dégager, dans la partie théorique, six critères critiques servant de balises pour évaluer le caractère potentiellement décolonial d'une œuvre scénique : (1) travail critique sur les héritages coloniaux, (2) pluralité des voix et subjectivités, (3) remise en question des normes esthétiques dominantes, (4) centralité du corps comme lieu de mémoire et de lutte, (5) prise en compte du contexte de création et de réception, et (6) implication critique du regard spectatorial. Ces critères ne constituent pas une grille normative fermée mais une base d'observation articulée aux apports des autrices mobilisées.

L'analyse de *Carte Noire nommée Désir* (2021) a montré que la pièce de Chaillon tend à activer ces différents critères. D'une part, le travail critique sur les héritages coloniaux et raciaux se manifeste par la convocation et la subversion de figures stéréotypées tels que Sarah Baartman et Joséphine Baker, ainsi que par la mise en lumière des violences historiques et contemporaines liées à la colonialité du genre. D'autre part, la pluralité des voix s'exprime à travers une distribution exclusivement composée de performeuses afrodescendantes et par la mise en avant de récits et de gestes situés.

La remise en question des normes esthétiques se traduit dans l'hybridation des formes c'est-à-dire entre théâtre, danse, performance, musique et arts visuels, et dans l'usage de dispositifs scéniques non conventionnels, comme la configuration bi-frontale et la participation active du public. La centralité du corps comme archive vivante, cœur de la réflexion théorique de Taylor, se déploie notamment dans les séquences où la nudité performative se fait vecteur de mémoire et d'émancipation, brouillant les frontières entre vulnérabilité et puissance.

Le contexte de création et de réception, marqué par une controverse médiatique et des agressions racistes lors du Festival d'Avignon, éclaire la portée politique de la pièce et la manière dont elle s'inscrit dans une actualité brûlante des débats sur la visibilité des artistes racisé·es. Enfin, l'implication critique du regard spectatorial, travaillée à travers des gestes de retournement du regard et des configurations scéniques inclusives ou non-mixtes, met le public face à sa propre position dans le régime visuel colonial et patriarcal.

Si ces éléments tendent à confirmer les hypothèses de départ, ils ne permettent pas de conclure de manière définitive sur le caractère décolonial de *Carte Noire nommée Désir* (2021). D'après l'analyse menée, la pièce active plusieurs leviers identifiés dans la littérature théorique comme propres aux pratiques décoloniales, mais cette qualification resterait à confirmer en la confrontant à d'autres cadres critiques, en élargissant la comparaison avec d'autres œuvres scéniques et en mobilisant des approches issues d'autres champs, comme la théorie *queer of color*⁵⁰ et les études sur la réception⁵¹.

En ce sens, ce travail apporte une contribution à la réflexion sur ce que pourrait être l'une des formes de « théâtre décolonial » aujourd'hui : un théâtre qui interroge les héritages historiques, qui déplace les normes de représentation et qui redonne aux corps racisés la capacité d'agir et de raconter. Mais comme le souligne Sylvie Chalaye, il n'existe pas une catégorie unique et figée de théâtre décolonial : cette notion recouvre une pluralité de formes et de démarches artistiques, qui se renouvellent au contact de contextes et d'expériences divers. Cette catégorie se construit donc dans le dialogue critique entre artistes, publics et chercheur·ses et nécessite d'être sans cesse réévaluée à la lumière de nouvelles pratiques, de nouveaux contextes sociopolitiques et de nouvelles perspectives théoriques.

⁵⁰ La théorie *queer of color*, conceptualisée notamment par Roderick A. Ferguson dans « Aberrations in Black: Toward a Queer of Color Critique » (2004) la manière dont les expériences queer racisées remettent en cause les normes sociales dominantes. Elle met en lumière l'intersection entre sexualité, race, genre et classe, et offre ainsi un cadre particulièrement pertinent pour analyser une œuvre qui, comme celle de Chaillon, engage des récits corporels et politiques depuis la perspective de femmes noires queer.

⁵¹ Les études sur la réception, quant à elles, permettraient d'approfondir l'analyse de l'impact de la pièce en examinant comment les publics, selon leur composition raciale, genrée ou socio-culturelle, perçoivent, interprètent et réagissent aux choix esthétiques et politiques de l'œuvre. Cela ouvrirait la voie à une compréhension plus fine des dynamiques de pouvoir qui se jouent dans l'espace théâtral, au-delà de la seule intention artistique (Debrosse, 2020).

Bibliographie

Sources académiques mobilisées

- Allen-Paisant, J. et Finburgh Delijani, C. (2022). Qu'est-ce qu'un théâtre postcolonial ? *Théâtre/Public*, 246(4), 20-25. <https://doi.org/10.3917/thepu.246.0020>.
- Bachelot Nguyen, M. (2017). Décoloniser son théâtre à tâtons. *Tumultes*, 48(1), 127-140. <https://doi.org/10.3917/tumu.048.0127>.
- Bancel, N., Blanchard, P., Boëtsch, G., & al. (Éds.). (2002). *Zoos humains. De la Vénus hottentote aux reality shows*. La Découverte.
- Bancel, N., Blanchard, P., Boëtsch, G., & al. (Éds.). (2019). *Sexualités, identités & corps colonisés. XVe–XXIe siècle*. CNRS Éditions.
- Chalaye, S. (2013). Introduction : Artiste noir en France au XXIe siècle : paradoxe et utopie. *Africultures*, 92-93(2), 8-11. <https://doi.org/10.3917/afcul.092.0008>.
- Chalaye, S. (2015). Le personnage a-t-il une peau ? *Africultures*, 103-104(3), 256-259. <https://doi.org/10.3917/afcul.103.0256>.
- Chalaye, S. (2020). *Race et théâtre : Un impensé politique*. Actes Sud-Papiers.
- Chalaye, S. et Dechaufour, P. (2021). Nudité et performance décoloniale : quand la sur-exhibition du corps racisé fait voler en éclats l'érotocolonie. *Corps*, 19(1), 261-271. <https://doi.org/10.3917/corp1.019.0261>.
- Collins, P. H. (2000). *Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment*. Routledge.
- Crenshaw, K. (1989). Demarginalizing the intersection of race and sex: A black feminist critique of antidiscrimination doctrine, feminist theory and antiracist politics. *University of Chicago Legal Forum*, 1989(1), 139–167.
- Duvoux, N. (2017). Chapitre III - Les formes de l'assignation identitaire. Les inégalités sociales (p. 56-80). Presses Universitaires de France. <https://shs.cairn.info/les-inegalites-sociales--9782130627159-page-56?lang=fr>.
- Fanon, F. (1952). *Peau noire, masques blancs*. Éditions du Seuil.
- Féral, J. (2008). Entre performance et théâtralité : le théâtre performatif. *Théâtre/Public*, 190, 12-19. <https://hal.science/hal-01497288>
- Finburgh Delijani, C. (2022). Le grin de Fanon et le théâtre postcolonial en France. *Théâtre/Public*, 246(4), 36-46. <https://doi.org/10.3917/thepu.246.0036>.
- hooks, b. (1992). *Black Looks: Race and Representation*. South End Press.

Lorde, A. (2018). *Sister outsider : Essais et propos sur la poésie, l'érotisme, le racisme, le sexisme*. . . Mamamelis.

Lugones, M. (2010). *Toward a Decolonial Feminism*. *Hypatia*, 25(4), 742–759.
<http://www.jstor.org/stable/40928654>

Mohanty, C. T. (2003). *Feminism without Borders: Decolonizing Theory, Practicing Solidarity*. Duke University Press.

Phelan, P. (1993). *Unmarked: The Politics of Performance*. Routledge.

Quijano, A. (2000). Coloniality of Power, Eurocentrism, and Latin America. *Nepantla: Views from South*, 1(3), 533–580.

Reckitt, H. and Phelan, P. 2012. *Art and Feminism*. Phaidon

Schechner, R. (2001). Performance Studies in/for the 21st Century. *Anthropology & Humanism*, 26(2), 158-166. <https://doi.org/10.1525/ahu.2001.26.2.158>

Staszak, J.-F. (2008). Danse exotique, danse érotique. Perspectives géographiques sur la mise en scène du corps de l'Autre (XVIIIe-XXIe siècles) *Annales de géographie*, 660-661(2), 129-158. <https://doi.org/10.3917/ag.660.0129>

Staszak, J.-F. (2014). L'écran de l'exotisme. La place de Joséphine Baker dans le cinéma français. *Annales de géographie*, 695-696(1), 646-670. <https://doi.org/10.3917/ag.695.0646>.

Taylor, D. (2003). *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Duke University Press.

Taylor, D., & Levine, A. (2016). *Performance*. Duke University Press.
<https://doi.org/10.2307/j.ctv11smgbg>

Sources académiques consultées

Bachelot Nguyen, M. (2017). Théâtre, pouvoirs et puissances. *Théâtre/Public*, 224(2), 75-79.
<https://doi.org/10.3917/thepu.224.0075>.

Boëtsch, G., & Savarese, E. (1999). Le corps de l'Africaine : érotisation et inversion. *Cahiers d'Études Africaines*, 39(153), 123–144. <http://www.jstor.org/stable/4392916>

Chalaye, S. (2003). Quand on n'a que son corps à imposer au monde... *Africultures*, 54(1), 93-101. <https://doi.org/10.3917/afcul.054.0093>.

Chalaye, S. (2013). Reconstruire le corps de Saartjie Baartman. *Africultures*, 92-93(2), 124-127. <https://doi.org/10.3917/afcul.092.0124>.

Chalaye, S. (2022). Performance décoloniale : un geste marron. *Théâtre/Public*, 246(4), 26-35. <https://doi.org/10.3917/thepu.246.0026>.

Debrosse, A. (2020). Les études de réception en Occident : un art de la différence. *Revue de littérature comparée*, 376(4), 407-418. <https://doi.org/10.3917/rlc.376.0026>.

Duvoux, N. (2017). Chapitre III - Les formes de l'assignation identitaire. Les inégalités sociales (p. 56-80). Presses Universitaires de France. <https://shs.cairn.info/les-inegalites-sociales--9782130627159-page-56?lang=fr>.

Hartman, S. V. (1997). *Scenes of Subjection : Terror, Slavery, and Self-Making in Nineteenth-Century America*. OUP USA.

Jobert, T. (2009). "Corps noir" : l'avènement historique d'une figure du racisme quotidien. *Migrations Société*, 126(6), 57-70. <https://doi.org/10.3917/migra.126.0057>.

Le Bihan, Y. (2006). L'ambivalence du regard colonial porté sur les femmes d'Afrique noire. *Cahiers d'études africaines*, 183(3), 513-537. [https://doi.org/10.4000/etudesaficaines.15292:contentReference\[oaicite:95\]{index=95}](https://doi.org/10.4000/etudesaficaines.15292:contentReference[oaicite:95]{index=95})

Le Bihan, Y. (2011). *Femme noire en image : racisme et sexisme dans la presse française actuelle*. Editions Hermann.

Phelan, P. (1993). *Unmarked: The Politics of Performance*. Routledge

Senghor, L. S. (1977). *Liberté 3 : Négritude et civilisation de l'universel*.

Soubrier, V. (2013). La Vénus hottentote sur la scène contemporaine, ou le théâtre en question. *Africultures*, 92-93(2), 116-123. <https://doi.org/10.3917/afcul.092.0116>.

Vergès, F. (2019). *Un féminisme décolonial*. La Fabrique.

Sources non académiques consultées

France Culture. (2023, mai). *La Tragédie du roi Christophe d'Aimé Césaire, mise en scène de Christian Schiaretti* [Article en ligne]. France Culture. Disponible sur <https://www.radiofrance.fr/franceculture/evenement/la-tragedie-du-roi-christophe-daime-cesaire-mise-en-scene-de-christian-schiaretti-6410472>

Mawa Theatre Company. (s. d.). Disponible sur <https://mawatheatrecompany.com/>

Amnesty International France. (s.d). « Qu'est-ce que l'apartheid ? ». Disponible sur <https://www.amnesty.fr/focus/apartheid>

Ritimo. (2022). *Racisation, racialisation : émergences, résistances et appropriations*. Disponible sur <https://www.ritimo.org/Racisation-racialisation-emergences-resistances-et-appropriations>

Wyatt, D. (2014, 26 septembre). *Exhibit B 'human zoo' show cancelled by the Barbican following campaigner protest*. The Independent. Disponible sur <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/news/exhibit-b-human-zoo-show-cancelled-by-the-barbican-following-protest-9753519.html>

Annexes

(1) Analyse séquence une (00'00' – 30')

LA SCÉNOGRAPHIE

○ L'espace scénique

Quels sont les caractéristiques et les éléments du terrain de jeu et est-il évolutif, unique ?

→ La scène est entièrement blanche, conférant un aspect uniforme et aseptisé. L'exception est une harpe brune à droite de la scène (vision spectateur·rice) qui se situe à côté d'une performeuse qui fait de la poterie. De ce côté toujours, on retrouve également une poussette



blanche avec des bébés, une chaise blanche et un panier de linge, toujours blanc. Du côté gauche du plateau, on retrouve une table blanche avec des chaises retournées dessus ainsi qu'un chariot de nettoyage. Au centre du plateau, un seau blanc près duquel une seconde performeuse frotte le sol avec une éponge.

Est-il encombré, vide, minimaliste ?

→ L'espace, bien que pourvu de nombreux objets, donne une impression de minimalisme en raison de l'omniprésence du blanc et de l'organisation spécifique.

Quelle est sa structure : circulaire, rectangulaire, carrée?

→ Le plateau est de forme rectangulaire, avec une occupation majoritairement centrée de l'espace scénique.

Que représente cet espace ?

→ L'accumulation d'éléments blancs prend tout son sens au fil de la performance. Le chariot de nettoyage peut être lu comme une référence à la figure de la femme de ménage noire ; le panier de linge sale et la poussette évoquent quant à eux les stéréotypes de la domestique ou de la nounou noire, ancrés dans l'imaginaire colonial.

- La lumière

À quel moment intervient-elle ?

→ La lumière demeure constante tout au long de cette première scène. Elle est tamisée mais froide, sans mise en relief particulière.

Fonction : éclairer, dissimuler, accentuer, commenter ?

→ Elle a une fonction strictement utilitaire : éclairer l'ensemble de la scène de façon homogène, permettant au public de scruter chaque élément du décor. Cette neutralité contribue à l'effet de malaise et de contemplation prolongée.

- L'environnement sonore

Comment les sources musicales sont-elles produites (en direct par des musiciens ou enregistrées et introduites par la régie techniques) ?

→ Il n'y a pas de musique durant les premières vingtaine de minutes. Seuls sont audibles les bruits ambiants : frottements de l'éponge, éclaboussures de l'eau de javel, et au début, les voix des spectateur·rice·s qui s'installent.



À partir de la 24e minute, Rébecca Chaillon, toujours à genoux, se met à chantonner tout en nettoyant. Les mélodies sont indistinctes, comme effacées, impossibles à identifier clairement. Ce chant, à mi-chemin entre berceuse et murmure mécanique, évoque une tentative de se raccrocher à quelque chose d'humain.

Fonction du son : narratif, documentaire, immersif ?

→ Le silence sonore accentue l'inconfort et le sentiment d'étrangeté. La durée de la scène (environ 25 minutes) sans musique accentue une impression d'interminable labeur et invite à une observation forcée.

- Les costumes

Vêtements, costumes, maquillage, accessoires ?

→ La performeuse principale est entièrement habillée en blanc : blouse de ménage, bonnet métallique, peau peinte en blanc, yeux et lèvres recouverts de blanc. La deuxième performeuse porte une tunique blanche, mais aussi un pantalon et des chaussures noires qui contrastent avec la blanchité dominante.

Quelles sont les fonctions des costumes : caractériser une époque, un milieu social, etc.?

→ La blanchité excessive du plateau fait évidemment penser à la norme civilisationnelle et de blanchité comme vérité absolue. Ces vêtements renforcent l'idée imposée comme norme. La performeuse noire, enduite de blanc, incarne la violence symbolique du projet colonial de "civilisation" de l'Autre.

- La mise en scène

Par qui est assurée la mise en scène du spectacle ?

→ Deux performeuses partagent la scène sans interaction verbale ni contact visuel. L'une fabrique de la poterie, l'autre (Rébecca Chaillon) incarne une femme noire, peinturlurée de blanc, à quatre pattes, nettoyant inlassablement le sol. Son regard, déshumanisé par des lentilles blanches, est vide.



Quelle est la place du texte ?

→ Il n'y a aucun texte, aucun dialogue. Seuls les sons des gestes et des objets sont audibles et des musiques chantonnées à partir de la 24^e minute.

Quel est le rapport entre le texte et l'image ?

→ Le son de l'éponge et de ses vêtements mouillés de javel qui claquent sur le sol puis le bruit du frottement de ceux-ci sont les seuls bruits qui emplissent la pièce. L'absence d'un autre son rend encore plus la scène longue et malaisante. Ainsi, l'image parle d'elle-même. Le silence donne une place accrue aux gestes, aux regards, à la lenteur. La scène devient une allégorie brute de la domination.

Quel est le discours transmis ?

→ Dès le début de la scène, et ce tout du long, les spectateur·rice·s sont confrontés à une scène de domination qui met mal à l'aise. La scène met en exergue un double rapport de domination : racial et genré. Une femme noire travaille, à genoux, devant un public blanc, passif. Cette mise en scène rappelle les dispositifs de pouvoir coloniaux et patriarcaux. Cette scène, de par la pénibilité de la longueur et l'absence d'autres choses à regarder, oblige le/la spectateur·rice à regarder, à dominer du regard, cela rend mal à l'aise et dérange.

L'effet de voyeurisme est renforcé par la nudité progressive de la performeuse, qui utilise ses vêtements pour continuer à nettoyer. La violence symbolique atteint son paroxysme lorsqu'elle nettoie son propre corps avec l'eau usée, comme une tentative vaine de "blanchiment" perpétuel, écho direct à l'idéologie assimilationniste coloniale. Mais aussi comme tentative désespérée de désincruster cette blanchité qui lui colle à la peau.



LA PERFORMANCE DE L'ACTEUR·RICE

- La description physique

Gestuelles, mimiques, postures, attitudes

→ Rébecca Chaillon qui performe une femme de ménage noire et grosse, est donc à quatre pattes, dans une position inconfortable, humiliante et douloureuse pour le corps. Elle frotte le sol avec une éponge qu'elle plonge de temps en temps dans un seau à proximité, l'air sent l'eau de javel. Elle adopte une posture constante de soumission : à genoux, recroquevillée, à plat ventre, jamais debout. Elle frotte, tombe, glisse, rampe. Le déshabillage est lent, ritualisé : chaque vêtement devient outil de nettoyage, des serpillères. Même nue, elle reste à terre, exposée, se contorsionne pour se déshabiller. La scène est longue, répétitive, fatigante. La performeuse essuie de temps en temps son front pour montrer la pénibilité de la scène.



Puis, c'est son corps qu'elle lave, elle frotte parfois avec hargne, elle passe l'éponge dans l'eau souillée et remplie de javel et se tente d'effacer la peinture blanche sur son corps. Lorsqu'elle commence à frotter sa propre peau avec l'éponge, le geste ressemble moins à un nettoyage qu'à un grattage compulsif : on a l'impression que la blanchité appliquée sur sa peau la démange, comme un masque qui irrite.



À partir de **la 27e minute**, la deuxième performeuse entre en scène et lui retire l'éponge. Privée de cet outil, la femme de ménage poursuit néanmoins ce rituel de manière encore plus frénétique : elle continue à se gratter, à se frotter le corps contre le sol, comme si elle tentait désespérément d'arracher quelque chose qui lui colle à la peau — une présence intrusive, une salissure identitaire, un stigmate dont elle ne peut se défaire.



À la 28e minute, Rébecca Chaillon tente de quitter le plateau en se trainant sur le sol. Comme si elle cherchait à fuir un fardeau devenu insupportable. Mais elle est rapidement rattrapée par la deuxième performeuse qui la rattrape brusquement par le bras. Elle la traine jusqu'au centre de la scène, soulignant l'impossibilité d'échapper au rôle imposé. Cette action scénique rend visible la contrainte sociale : celle qui tente de s'émanciper est ramenée à sa fonction, à sa visibilité subalterne, à son espace de servitude.



- Rapport de l'acteur·rice et du groupe

Contacts physiques, jeux de regards, communication non verbale

→ De temps en temps, Rebecca Chaillon lance des regards au public, notamment lorsqu'elle se déshabille et nettoie le sol avec ses vêtements. Son visage affiche un plaisir, celui de déstabiliser et de rendre mal à l'aise son public.

COMPARAISON REPRÉSENTATIONS COLONIALES

(1) Position du corps noir

→ La femme de ménage noire est enfermée dans une posture d'humiliation : toujours au sol, elle ne se redresse jamais, comme si elle en était à la fois empêchée et incapable, exténuée par une tâche sans fin. Son corps, contraint à se tordre dans des positions inconfortables, rappelle celui d'une poupée disloquée, exhibant malgré elle des parties intimes, mises à nu sous le regard du public.

(2) Regard porté sur le corps

→ La nudité montrée par cette scène fait évidemment référence à l'érotisation coloniale du corps féminin noir, où la nudité était considérée comme naturelle et une prédisposition à le posséder et à le regarder. Cela était également remarquable dans les spectacles de Joséphine Baker notamment avec la scène où elle rentre seins nus et une ceinture de banane. Ou encore avec Sarah Baartman qui était exposée nue, aux yeux de toutes, comme objet de fantasme, de désir et de monstruosité.

(2) Analyse séquence deux (35' – 1h13')

LA SCÉNOGRAPHIE

○ L'espace scénique

Quels sont les caractéristiques et les éléments du terrain de jeu et est-il évolutif, unique ?

→ Un tabouret est placé au centre de la scène, ce sera le plan central de la performance. Des cordes suspendues au plafond vont également être utilisées. La harpe situé à droite de la scène sera également mis en application dans cette scène par une des performeuses.

Est-il encombré, vide, minimaliste ?

→ Toujours minimaliste, il n'y a pas d'éléments rajoutés à cette scène outre la mobilisation des cordes et la harpe, nous restons concentrés sur la performance centrale. Néanmoins, à partir de la 44^e minute, l'espace se dynamise par l'arrivée d'autres performeuses.

Que représente cet espace ?

→ La présence du tabouret au centre du plateau, sur lequel la femme noire, nue, est assise, accentue la dimension spectaculaire de la scène en faisant penser à une estrade. Elle est littéralement mise en exposition, offerte aux regards du public dans une posture qui évoque l'objectivation et le spectacle voyeuriste. L'utilisation des cordes suspendues pour faire des tresses rajoute un aspect spectaculaire à la performance.



○ La lumière

À quel moment intervient-elle ?

→ La lumière se fait plus tamisée sur les bords du plateau, tandis qu'un éclairage plus chaud et focalisé vient désormais souligner le centre de la scène, où se trouvent les deux performeuses lors du rituel purificateur puis, plus tard, la performance du tressage avec toutes les autres performeuses. Ce recentrage lumineux accentue la portée symbolique de l'action en cours et dirige l'attention du public.



Fonction : éclairer, dissimuler, accentuer, commenter ?

→ Dans ce cas-ci, la lumière vise à accentuer la performance au centre de la scène et sur la performeuse qui danse, la lumière reflète les paillettes et le liquide semblable à du chocolat sur sa peau.



○ L'environnement sonore

Comment les sources musicales sont-elles produites (en direct par des musiciens ou enregistrées et introduites par la régie techniques) ?

→ Jusqu'à la **50e minute**, aucune parole n'est prononcée par les performeuses. L'environnement sonore reste minimaliste, ponctué uniquement par le clapotis de l'eau

dans le seau lors de la scène de nettoyage. Plus tard, l'arrivée des autres performeuses introduit un nouveau son : celui des tresses qui claquent contre le sol alors qu'elles commencent à tresser les cheveux de Rébecca Chaillon. Puis, par la prise de parole de Chaillon qui lit les petites annonces de rencontre dans un journal.

Par la suite, **à partir de la 50^e minute** il y a une prise de parole tour à tour par les performeuses jusqu'à **1h07** où l'une des performeuses entame une mélodie sur la harpe positionnée sur scène et une seconde se met à danser et à réciter un texte, parfois à chanter.

Fonction du son : narratif, documentaire, immersif ?

→ Encore une fois, au début de la scène, le silence sonore accentue le sentiment d'étrangeté de la scène mais contrairement à la première séquence (nettoyage du sol), le silence donne l'impression ici de donner un sentiment d'intimité et de douceur, cela fait évidemment aux gestes doux de la performeuse qui nettoie en douceur le corps de Chaillon. L'absence de parole à ce moment la permet de se concentrer davantage sur les images qui nous sont présentées.

Puis, la première prise de parole émerge sous la forme d'une lecture d'annonces tels des fragments de fantasmes racialisés, qui viennent rompre ce mutisme. Ensuite, il y a le son de la harpe qui donne un côté immersif à la scène qui se joue devant nous, appuyé par le texte de la performeuse entrecoupée de séquences de musique, permettent de s'immerger plus profondément dans la performance en suscitant des émotions diverses (amusement, effarement, etc.) d'autant plus que des touches d'humour sont souvent ajoutées.

○ Les costumes

Vêtements, costumes, maquillage, accessoires ?

→ Rébecca est toujours nue, tandis que les autres performeuses sont habillées, pas uniquement de blanc cette fois mais dans des tenues classiques.

Quant à la séquence de danse, la performeuse se déshabille pour rester uniquement vêtue d'un foulard blanc sur les cheveux et d'une longue jupe.



- La mise en scène

Par qui est assurée la mise en scène du spectacle ?

→ Dans cette scène, en plus des deux premières performeuses, cinq autres performeuses entrent en scène, chacune à leur tour. Elles restent toutes sur scène tout le long de la séquence.

Quelle est la place du texte ?

→ Les premières minutes de cette scène sont silencieuses et seuls les bruits des actions des performeuses emplissent le théâtre. **C'est à partir de la 50^e minute**, que Chaillon, commence à lire des annonces de rencontre venant d'un journal. La première annonce est celle-ci : « Homme blanc, français, la cinquantaine, cultivé, propre, élégant, allure sportive, yeux bleus 1m73, 72kg. Cherche sa perle noire en France pour relation sérieuse et durable », elle poursuit : « Homme blanc, soixantaine, veuf, look jeune, non-fumeur, tendre, candauliste, facile à vivre, recherche femme black sans tabou, look très sexy pour vie à deux et sentiments sincères. Sorties proposées : club, brocante et forêt ».

A la 54^e minute, une des performeuses prend la parole en parlant dans une tasse de café suspendue. Elle dit : “Femme noire, 37 ans, vivant dans la campagne du Loiret à la flemme de plaire et séduire, à pourtant beaucoup d'énergie à revendre, aimant la couture, le bricolage et le jardinage. Cultive actuellement son potager intérieur. Merci de bien la laisser tranquille.”

Après ce passage, Rébecca Chaillon poursuit avec les petites annonces : “Ravissante et dynamique, femme africaine et ukrainienne désire rencontrer hommes sérieux romantique souhaitant s’investir dans une relation stable. Profil vérifié.” Ou encore : “jeune femme camerounaise, 2 enfants, 29 ans, claire de peau, sexy commis de cuisine dans un restaurant camerounais. Valeurs morales fiables, femme d’intérieur attentionnée, fidèle, sensuelle, respectueuse et honnête. Cherche relation fiable en vue de mariage avec homme blanc, français, européen, pas sérieux s’abstenir”

A la 56e minute, une autre performeuse prend la parole avec la tasse suspendue : “Femme, 37 ans, métisse hongro-sénégalaise et Suisse, cherche un homme Suisse ou pas, pour un bon plan cul ou une relation stable mais ouverte. Pas de type particulier tant que son désir n’est pas motivé par le fait qu’il n’a jamais couché avec une femme noire auparavant ou parce qu’il pense que nous sommes toutes des tigresses ou encore parce qu’il aimerait connaître la couleur de mon clitoris”.



Rébecca Chaillon reprend la lecture du journal : “Désespérément seul, vie désespérément fade, Christian, 60 ans, divorcé, aspire à rencontrer compagne africaine enjouée, charmeuse, sensuelle, mince, resident sur Paris, region parisienne. Moi : sportif, cool, timide, j’aime l’océan, le farniente à l’abris d’un parasol, je mesure 1m73 pour 79 kg, chevelure grise.”

A la 58e minute, une troisième performeuse prend la parole dans la tasse de café et dit : “Jeune personne, 25 ans, afro descendante, n’ayant jamais sortie avec un homme afro descendant,

travailleuse du sexe, ayant pour clientèle principalement des hommes blancs et riches, apprentie yogi, recherche la sagesse de ne rien chercher”



Rébecca Chaillon poursuit sa lecture : “Femme africaine d’origine congolaise de Brazzaville, séropositive de 45 ans, apparence jeune, cherche homme de même statut, stable de 50 à 65 ans, de 1m75 à 1m80, Congo Kinshasa Bienvenu, aventurier s’abstenir”

A la 59e minute, une quatrième performeuse prend à son tour la parole : “Meuf, métisse, bisexuelle, non monogame, ne sortant pas avec des hommes blancs, cherche femmes afro descendantes pour histoire sympa ou homme blanc soumis uniquement pour formatage et réparation”



Sur cette lancée, Chaillon poursuit : “Homme blanc célibataire, 57 ans, dominateur soft, souhaite éduquer en châtiment corporel doux de belles et grosses femmes africaines de 85 à 115 kg, célibataire, de 30 à 60 ans, indisciplinée, coquine, sportive, sexy, résidant Amiens, Paris ou Lyon” ou encore : “Femme malgache, 29 ans, cherche homme de 35 à 50 ans pour fonder un foyer dans l’amour et dans la confiance, j’aime voyager, la plage, le sport, danser. Passion : cuisiner et chanter. Pour plus de renseignements, contactez ma tante Marie Denise 2 rue couvant sacré-Cœur”

A la 60e minute, la cinquième performeuse prend la parole : “Jeune femme afro descendante, bipolaire, très fumeuse, céramiste, professeure agrégée, en couple avec jeune femme afro descendante, recherche sperme afro descendant. Annonce très sérieuse. Méthode artisanale, pas de coparentalité, vous êtes priez de me contacter via Instagram @mac_coco”



Rébecca Chaillon poursuit : “Homme 69 ans, origine Afrique, habitant Paris, sans soucis de santé ni financier, bonne présentation, peut être important de nos jours, est à la recherche d’une femme douce, fine, peu importe son origine, de 45 à 50 ans, habitant paris et ses banlieues, ou même les Antilles ou autre pays du monde”

A 1h02', la sixième performeuse prend la parole : “Femme, 42 ans, issue d’une union entre une grand-mère noire Zaïroise et d’un grand-père blanc colon, conscientisant sa négritude depuis peu, amoureuse d’un homme blanc plus âgé qu’elle, lui-même amoureux d’elle, cherche après s’être rompu les deux tendons d’Achilles, appui et souplesse entre le noir et blanc”



Rébecca Chaillon reprend la parole : “Femme antillaise, 64 ans, cherche homme blanc, sain d’esprit, j’insiste. De 60 à 65 ans, prêt à vivre en Guadeloupe avec permis de conduire car je n’en ai pas”.

Enfin, la dernière performeuse prend la parole avec la tasse à café : “F. 35 ans, gouine, gémeaux ascendant gémeaux, célibataire par choix, ne veut plus de couple, encore moins avec une personne blanche, pas envie de régler des problèmes à deux qu’on n’a pas à régler quand on est seule. En revanche, cherche une maison dans la drome, près de Crai, un T6 au moins”



Quel est le rapport entre le texte et l'image ?

→ On peut établir un parallèle entre la posture d'exposition imposée à Rebecca Chaillon sur scène et les annonces de rencontres, souvent rédigées par des hommes blancs, recherchant explicitement des femmes noires. Ces annonces reconduisent des logiques de fétichisation raciale et érotisent l'altérité, tout comme la mise en scène spectaculaire du corps noir ici exhibé à la convoitise du regard.

Lors de la scène de danse sur un fond musical de harpe, la performeuse, seins nus et uniquement vêtue d'un ruban et d'une jupe fait beaucoup penser visuellement à Joséphine Baker. Le texte qu'elle récite marque particulièrement l'accent sur l'érotisation et la fétichisation du corps de la femme noire comme objet de plaisir et de possession. Le lien entre le texte et l'image est particulièrement sensé et explicite.

Quel est le discours transmis ?

→ La scène du nettoyage prend une dimension rituelle et purificatrice, qui peut être lue comme une métaphore de la réappropriation de la négritude, à l'instar de ce que défendait Aimé Césaire dans *Cahier d'un retour au pays natal*. En effaçant la peinture blanche recouvrant le corps de la femme noire, c'est un masque de blanchité qui se délie et s'efface, révélant une tentative de réparation identitaire face à la tentative de blanchité. La séquence suivante, celle du tressage, prolonge cette dynamique de réappropriation : le soin apporté aux cheveux devient un acte de réaffirmation culturelle. Dans de nombreuses cultures africaines, les tresses sont porteuses d'un symbolisme profond, liées à l'histoire et à la résistance. Ici, elles accompagnent la transformation de la femme de ménage, figure stéréotypée et subalterne, en un corps porteur de puissance et de vie. La performance opère alors un basculement : elle dénonce l'assignation genrée et racisée, celle d'une femme noire cantonnée à l'exploitation, pour affirmer un corps en lutte et en conquête de réappropriation identitaire.

Durant la séquence des petites annonces, puis dans la lecture du texte par Rebecca Chaillon et le récit performé par la danseuse, de nombreuses occurrences viennent expliciter la manière dont les femmes noires ont été, et continuent d'être, érotisées et fétichisées. Ces récits puisent directement dans l'héritage colonial, où se mêlent domination sexuelle et pouvoir impérial. L'imaginaire du colon blanc en quête de jouissance exotique s'incarne dans des formulations

crues, à l'image de : « La verge boussole tendue vers le nord, il arrive ! », ou encore « Il arrive ! Celui dont le désir est pollué » et « Lui, il rassure : que son foutre divin sauvera le monde. Métissant et bouilla besant à tout bout de champ ». Ici, le lien entre l'entreprise coloniale et la domination sexuelle est explicite : il ne s'agit pas uniquement de conquérir des terres, mais également de s'appropriier les corps, en particulier ceux des femmes noires, perçues comme disponibles, désirables, et donc exploitables. Ce qui est particulièrement intéressant ici, c'est que chaque performeuse, entre les petites annonces, se sont appropriés leurs propres annonces avec une touche d'humour, certainement dans le but de déconstruire l'hypersexualité des femmes afro descendantes.

Le texte donne également à entendre le positionnement ambigu et contraint des femmes noires face à cette violence : « Et d'épuisement, elle le croit. D'épuisement, elle veut bien croire qu'elle le croit. Il sait dans quelle espèce de femme il a mis son doigt. Il sait dans quelles lèvres pendantes il pourra s'envelopper. Dans quels bras musclés d'énervée, il pourra se reprêter. Il connaît le spécimen. Il connaît le crépu en laine de ses cheveux, l'odeur boisée du creux profond de sa poitrine, le rond de son patois dans lequel il se love et se hait ». Cette citation mobilise des stéréotypes typiques du regard colonial : les cheveux crépus, les odeurs corporelles et le langage deviennent des marqueurs d'altérité, à la fois fétichisés et méprisés. Le langage, par exemple ici : « le rond de son patois », est présenté comme doublement chargé : il attire autant qu'il répugne, cristallisant l'ambivalence fondamentale du regard colonial, à la fois fasciné et répulsif, où l'exotisme alimente le désir tout en justifiant la domination par une prétendue infériorité culturelle.

Un peu plus loin, la danseuse détourne les paroles d'une célèbre chanson de Yannick Noah : « Nous sommes métisses, un mélange de couleur oh oh » pour en proposer une relecture critique. Cela souligne que ce métissage n'est pas le fruit d'un amour partagé, mais d'une histoire de violence : « Mais pas par le désir de nos parents consentants ». Le texte continue en évoquant l'abandon postcolonial : « Il part et laisse l'île se noyer, laissant son mobilier de marbre écraser la case en paille. Ne restent que les bijoux plaqués or et ses femmes qu'il a plaquées sans argent. L'alliance cœur noir, pénis blanc : naquit, naquit et naquit toujours plus faisant naître une dépendance sombre à l'argent éclatant, accouchant de chimères exilées qui péguèrent leur identité. »

Ce passage dénonce plusieurs niveaux d'oppression : d'une part, la colonisation sexuelle, c'est-à-dire l'appropriation non consentie des corps féminins noirs, et d'autre part, les effets

persistants de la colonisation économique, symbolisés par l'enrichissement matériel du colon opposé à la précarité laissée aux colonisé·e·s. La figure de l'enfant métis devient ici un symbole de l'ambivalence identitaire et de la violence historique : issu d'un acte de domination, il est pris entre deux mondes, celui de la blancheur dominante et celui de la négritude assignée, sans réel ancrage identitaire. Dans son texte, Rébecca Chaillon met en lumière la manière dont ces violences structurelles se transmettent, affectant jusqu'à l'intime : la filiation, l'identité, le rapport au corps et à l'histoire

LA PERFORMANCE DE L'ACTEUR·RICE

○ La description physique

Gestuelles, mimiques, postures, attitudes

→ Dans cette deuxième séquence, après avoir contraint Rébecca Chaillon à rejoindre le centre de la scène, la seconde performeuse y dépose un tabouret blanc, sur lequel elle installe Chaillon, nue, dans une posture assise. Cette dernière apparaît toujours figée, le regard perdu, comme absente. Face à elle, la performeuse s'équipe d'un seau rempli d'eau claire et d'une éponge propre : elle s'apprête à entamer un rituel de nettoyage, dont la lenteur et la douceur donnent l'impression d'un moment de tendresse et de réconfort.



Le geste est doux, appliqué. Elle nettoie le corps de Chaillon dans un silence pour ensuite l'hydrater avec de la crème (beurre de karité) qu'elle utilise également pour nourrir son cuir chevelu.



A **partir de la 38^e minute**, elle tire sur une corde pendue au plafond et se saisit d'une des tresses de Chaillon et commence à les tresser ensemble, toujours sans parole. Entre la 30^e et la 50^e minute, la scène est habitée uniquement par ce duo : Rébecca Chaillon et celle qui, peu à peu, l'aide à se réapproprier son corps.



Progressivement, **à partir de la 46^e minute**, d'autres performeuses, parfois assises parmi les spectatrices dans la section non-mixte du public, rejoignent la scène. Elles se joignent au rituel du soin en décrochant les cordes et en tressant elles aussi les cheveux de Chaillon, lui créant de longues tresses épaisses. Le corps nettoyé, soigné, paré, la figure de la femme de ménage s'efface alors pour laisser place à une image puissante, presque divine. L'exploitée devient déesse, l'incarnation d'une force collective.



A la 50^e minute, Rébecca Chaillon enlève ses lentilles blanches, dernières traces de blanchité, en se tournant pour chaque œil, du côté public non-mixte puis mixte. Ensuite, elle prend un journal et entame la lecture d'annonce de rencontre.



A partir de la minute 60e, une des performeuses utilise un drap ou un long foulard blanc et l'enroule autour de ses cheveux pour former un turban tandis que Chaillon poursuit sa lecture et que les autres performeuses viennent se présenter tour à tour en parlant dans une tasse de café suspendue.

Puis, chaque performeuse attrape une ou deux tresses qui font été faites avec les cordes se placent tout autour de Chaillon. Cette dernière récite un texte qui ressemble à un poème, écrit par elle-même. Pendant ce temps, la performeuse qui se faisait un turban, enlève son top et reste seins nus, uniquement habillé de son turban blanc et de sa jupe.





A 1h05, la lumière tamisée qui éclairait toute la scène, s'obscurcit davantage sur les bords du plateau et la lumière se focalise sur Chaillon, toujours au centre de la scène. Elle prend une cigarette roulée qui ressemble à un joint, qu'elle allume pendant que trois autres performeuses entreprennent de tresser entre elles toutes les tresses de ses cheveux. Une autre performeuse s'installe derrière la harpe qui se trouve à droite du plateau.





A 1h07, la performeuse commence à jouer de la harpe et la musique emplît le théâtre. La performeuse au turban, entame une danse plutôt du style contemporain, son regard est vide, les sourcils froncés comme une poupée qui n'avait pas de choix que de danser. De la fumée apparait sur scène. Elle se met à chanter. Deux autres performeuses arrivent sur scène avec chacune deux tasses qui contiennent un liquide ressemblant à du chocolat, elles versent les contenus sur le corps de la performeuse qui danse et chante. Elles ont aussi des récipients avec des paillettes qu'elles soupoudrent au-dessus du liquide épais noir qui coule sur le corps de la performeuse.





La scène prend fin à 1h13 avec un cri général par toutes les performeuses comme un cri de colère, de fatigue et de haine.

- Rapport de l'acteur·rice et du groupe

Contacts physiques, jeux de regards, communication non verbale

→ Pendant la scène de nettoyage, aucun contact visuel n'est établi entre les deux performeuses. Ce silence du regard renforce l'atmosphère de recueillement et de rituel. En revanche, lors de la scène de tressage, la seconde performeuse commence à adresser régulièrement des regards bienveillants au public non-mixte, créant une impression de lien complice. Des regards circulent ensuite entre les performeuses, au fur et à mesure que la scène se transforme en un moment collectif. Tout au long de cette séquence, les performeuses échangent également des regards ponctuels avec les deux publics.



Un autre moment de jeu de regard marquant a lieu lorsque Rébecca Chaillon enlève ses lentilles. Ce geste symbolique qui signifie le retrait des dernières traces de blanchité, est suivi d'échanges visuels directs avec les deux côtés du public – mixte et non-mixte et également au moment de la lecture des petites annonces.



COMPARAISON REPRÉSENTATIONS COLONIALES

(1) Position du corps noir



→ À travers la mise en scène et les textes récités dans cette séquence, l'imaginaire colonial projeté sur le corps féminin noir est parfaitement représenté. Rébecca, immobile et assise, évoque l'image d'un corps-objet, exposé à la contemplation, rappelant inévitablement la figure

de Sarah Baartman et l'histoire des exhibitions coloniales. Parallèlement, une autre performeuse incarne une esthétique proche de celle de Joséphine Baker : elle danse, seins nus, le corps couvert de paillettes qui captent et reflètent la lumière. Deux femmes noires sont ainsi mises en scène : l'une dans la lumière, l'autre dans l'ombre. Pourtant, toutes deux sont soumises au même regard dominant, un regard blanc, voyeur, qui dénude et dispose les corps pour son propre plaisir. Ces mises en scène réactivent des schémas visuels hérités de la colonisation, où le corps noir féminin est à la fois objet de désir, d'exotisme et de contrôle.

(2) Regard porté sur le corps



→ Le regard colonial porté sur le corps féminin noir s'illustre toujours dans cette séquence, autant avec la mise en scène que les textes racontés. On retrouve cette logique dans la nudité des performeuses mais aussi dans les petites annonces.

La logique de fétichisation et d'exotisation s'inscrit déjà la simple mention de l'origine : « femme africaine », « malgache », « antillaise ». Cela suffit à construire une altérité érotisée perçue comme plus sensuelle, plus maternelle, plus docile que les corps féminins blancs.

Les annonces rédigées par les femmes elles-mêmes intègrent parfois ces codes, révélant une intériorisation des critères de désirabilité dictés par le regard masculin blanc. On y retrouve des formules telles que « sexy commis de cuisine », « ravissante et dynamique femme africaine et ukrainienne », « apparence jeune », ou encore la mention explicite d'une couleur de peau claire, suggérant une hiérarchisation de la « négritude » selon des normes raciales esthétisées.

Du côté des hommes, les annonces reconduisent une hypersexualisation explicite du corps noir féminin, comme en témoignent des formulations telles que : « recherche femme black sans tabou, look très sexy » ; « compagne africaine enjouée, charmeuse, sensuelle » ; ou encore « souhaite éduquer en châtiment corporel doux de belles et grosses femmes africaines (...) indisciplinée, coquine, sportive, sexy ». La femme noire y est ainsi réduite à une série de stéréotypes physiques et moraux : « perle noire », « très sexy », « sensuelle », « coquine »... Cette essentialisation participe à une réduction du corps noir à un objet fantasmatique, sexuel, et disponible.

Par ailleurs, les femmes dans ces annonces valorisent fréquemment des traits associés à la respectabilité blanche comme la fidélité, le respect, la domesticité, le désir de relation sérieuse, comme s'il s'agissait de répondre à une attente implicite de conformité pour accéder à l'amour ou à la stabilité. En miroir, les hommes blancs se présentent souvent comme figures dominantes ou sauveurs, exprimant une volonté de contrôle affectif ou sexuel, consolidant ainsi des rapports de pouvoir néocoloniaux.

Dans ce contexte, le regard porté sur la femme noire n'est jamais neutre : c'est un regard de tri, d'évaluation, de possession. Elle devient une marchandise affective et sexuelle, à l'image d'un territoire à conquérir. Ce regard reproduit des normes à la fois sexistes et raciales, valorisant la peau claire, la docilité domestique, la disponibilité sexuelle, et réduisant la femme noire à un ensemble d'attributs conformes à des fantasmes masculins dominants.

Néanmoins, on retrouve aussi des formes de réappropriation par les performeuses de ces petites annonces notamment en les détournant avec humour. Elles interviennent à intervalles réguliers avec des prises de paroles personnelles. Elles déconstruisent les stéréotypes et marque le refus des fantasmes exotiques « tant que son désir n'est pas motivé par le fait qu'il n'a jamais couché avec une femme noire ». Ces interventions ouvrent un espace de pluralité identitaire, où peuvent s'exprimer d'autres expériences : la bipolarité, l'identité métisse, la sexualité non-monogame, le lesbianisme ou le travail du sexe. Il s'agit là d'un processus de réappropriation du corps et du désir, en rupture avec les normes sexuelles coloniales toujours actives dans les régimes postcoloniaux et patriarcaux. Ces voix minorisées mettent ainsi en crise l'imaginaire dominant pour proposer des narrations multiples et incarnées de la subjectivité noire féminine.

(3) Analyse séquence trois (1h13' – 1h44')

LA SCÉNOGRAPHIE

- L'espace scénique

Quels sont les caractéristiques et les éléments du terrain de jeu et est-il évolutif, unique ?

→ Dans cette séquence, plusieurs éléments constitutifs du plateau sont mobilisés comme par exemple, la poussette avec les bébés qui était positionné à droite du plateau mais aussi, la table posée à gauche.

- La lumière

À quel moment intervient-elle ?

→ L'éclairage scénique varie en fonction des moments clés de la performance. Lors des prises de parole collectives des performeuses, l'ensemble du plateau est éclairé de manière uniforme. Lorsque Fatou prend la parole, la lumière se tamise et se recentre exclusivement sur elle, accentuant la focalisation sur son discours. Pendant la scène à caractère scatologique, l'éclairage se restreint à la table, isolant visuellement cet espace d'action. Enfin, lors de la séquence de danse ou de twerk désarticulé, l'ambiance lumineuse devient sombre.

- L'environnement sonore

Comment les sources musicales sont-elles produites (en direct par des musiciens ou enregistrées et introduites par la régie techniques) ?

→ Il y a plusieurs types de sons durant cette séquence. Ça commence avec les différentes prises de parole ayant une fonction narrative. Il y a également les bruits de bouche (bruit de pet) qui tournent en dérision la scène scatophile. Ensuite, il y a la musique de la harpe et le chant de la harpiste qui a une fonction immersive et qui permet aux deux performeuses de danser. Enfin, il y a la prévention de la prochaine scène avec l'utilisation de la musique d'Aya Nakamura.

- Les costumes

Vêtements, costumes, maquillage, accessoires ?

→ Les vêtements sont toujours les mêmes. Rébecca Chaillon est toujours nue, la danseuse est également encore seins nus et une seconde performeuse se déshabille durant la scène des danses frénétiques.

- La mise en scène

Par qui est assurée la mise en scène du spectacle ?

→ Toutes les performeuses jouent dans cette scène, c'est la performeuse Fatou qui est au centre de cette performance en tant que « nounou noire ».

Quelle est la place du texte ?

→ Le texte est omniprésent dans cette séquence et complémentaire de la manipulation des objets (les bébés embrochés). Lorsque Fatou prend la parole pour son monologue, c'est uniquement le texte poignant qui prime.

Quel est le rapport entre le texte et l'image ?

→ À chaque prise de parole de la figure de la "maman blanche" relatant son expérience avec la nounou, une performeuse embroche un bébé en plastique. Ce geste, répété à plusieurs reprises, intensifie la dimension de violence symbolique de la scène, en soulignant la brutalité à la fois du discours tenu et des actions réalisées sur scène.

Quel est le discours transmis ?

→ A travers les répliques des mamans blanches, les stéréotypes sur la femme noire sont ainsi passés à la moulinette de la parodie et de l'excès grotesque.



Par exemple, on peut entendre :

- « La grossesse s'est bien passée. J'ai super bien récupéré parce que, bon, je ne suis pas toute seule à la maison. J'ai beaucoup de chance, j'ai Fatou qui m'aide. Et grâce à elle, j'ai du temps pour moi et je récupère très bien. »
- « En tout cas moi au bout de trois mois, j'ai dit : c'est clair je reprends le boulot ! Et heureusement, ma voisine avait déjà eu un enfant et avait travaillé avec Rachida mais j'étais pas super à l'aise mais là maintenant avec Fatou je suis vraiment plus rassurée et donc on se l'a prête, c'est sur le même palier »
- « Alors moi Fatou je l'adore et mes deux jumeaux (...) adorent aller chez Fatou parce qu'au moment de la sieste, ils s'endorment parce qu'elle leur chante des comptines en africain »
- « Nous à la maison on aime se dire universaliste, on a déjà une aide-ménagère qui vient des Philippines, et puis pour avoir un peu la représentation de l'Afrique, on avait besoin de Fatou.»
- « j'ai fait un petit baby blues, la vie de femme moderne et active me manquait donc grâce à Fatou, j'ai pu rapidement la retrouver »
- « J'ai hyper confiance en Fatou mais euh, comment dire ? Ma maman m'a toujours dit que la confiance n'exclut pas le contrôle donc j'ai acheté quelques caméras chez Gifi, des chinoiserie comme on dit, et comme ça je peux la surveiller pendant que je suis au bureau »
- « ce qui super avec Fatou, c'est que c'est vraiment une grande travailleuse. Elle est super disponible à toute heure et quand j'ai besoin d'elle : elle vient ! C'est vraiment hyper pratique. J'ai beaucoup de respect pour cette femme parce que vraiment elle est forte, ça doit être dur »
- « Mon enfant très difficile, moi je n'arrive pas à lui donner de lait, je n'en ai plus mais par contre Fatou elle a plusieurs enfants, trois ou quatre je ne sais plus, mais en tout cas elle a assez de lait pour mon enfant et les siens. Fatou fait tout !»
- « Fatou ramène des tissus de son pays ce qui fait que mon enfant a des doudous très colorés, ça met de la joie ! »
- « Quand j'ai récupéré mes enfants de chez Fatou, j'ai remarqué qu'ils avaient une petite odeur particulière alors je me demandais ce que c'était et ils m'ont raconté qu'elle leur

faisait des petits plats (...) et ben ils ne digèrent pas bien, ils aiment, c'est bon mais c'est un peu compliqué à digérer, il y a un peu trop d'épices »

- « Je trouve que Fatou est très à l'écoute, et que c'est hyper bien d'être écoutée sur les problèmes que je rencontre mais une fois j'ai choppé une conversation qu'elle avait avec quelqu'un de sa famille en langue et on dirait qu'elle a abandonné ses enfants au Mali. Bon, je ne sais pas comment elle fait, elle a vachement de courage »
- « C'est très bien que Fatou travaille au noir, du coup c'est pratique, par exemple pendant les confinements j'ai pas eu besoin de ses services alors j'ai économisé plein d'argent pour les restos avec les copines. Bon, je l'ai ré-engagée juste après, je ne suis pas une brute ! »

Ces récits sont livrés sur un ton *satirique* : rires gras, voix caricaturales, attitudes exagérément bourgeoises. On y lit une dénonciation incisive du racisme ordinaire, de l'exploitation domestique et de l'appropriation culturelle.

Le fait qu'elle porte ainsi sur son ventre des bébés blancs et sur son dos des bébés noirs, comme si elle devait délaissier sa propre communauté au profit des familles blanches.

Ainsi, construction scénique déjoue ainsi avec ironie le cliché de la tendre et maternelle nounou noire et dénonce ces parents blancs qui profitent des femmes noires sous-payées pour garder leurs enfants.

C'est avec la prise de parole de Fatou avec son texte « Je ne suis pas votre Fatou » que l'image de la « nounou noire » est ainsi déconstruite. Dans ce texte, elle aborde les injonctions patriarcales de son père et la perpétuation de ces oppressions : « J'ai été privée par mon père, mais le patriarcat me prive encore » mais aussi son obéissance, les violences invisibles : « j'ai été silence, obéissance, discrétion, observation, télévision, lisser, natter, rajouter, mater, toucher, peloter, ignorée. J'ai été de bons conseils, eu le bon accent, les bons papiers, j'ai été de bonne éducation mais de mauvaise famille. Bonne élève, bonne employée, bonne amie, bonne, bonne et définitivement bonne ». Elle aborde aussi la question de la polygamie, comment elle l'a vécue dans sa famille avec deux mamans et un papa mais aussi, son expérience de l'excision. Elle conclut son texte en disant « Je suis Fatou mais je ne suis pas ta Fatou. Celle qui ferait des gosses que pour les allocations familiales et qui ne maîtriserait pas les codes de la douce France. Et j'aimerais qu'on arrête d'écrire ma vie parce que je suis capable de le faire seule ».



A 1h36, une nouvelle prise de parole commence. Une performeuse déclame une série de formulations. On peut entendre : « Être noire et handicapée. Être noire et malade. Être noire et s'être fait embourgeoisé. Être noire et marxiste. Être noire et se défriser les cheveux. Être noire et arabe. Être noire et n'être jamais allé dans son pays d'origine ou celui de ses parents. Être noire et ne pas être cisgenre. Être noire et être hétérosexuelle. Être noire et asiatique. Être noire et être travailleuse du sexe. Être noire et ne pas aimer le chocolat. Être noire et ne sortir qu'avec des blancs et des blanches. Être noire et être tout simplement noire. Être noire et être rejetée par les blancs quand on vit sa négritude. Être noire et ne plus savoir qui on est en dehors de ces constructions. Être noire et blanche (...) Être noire et ne pas avoir l'accent qui colle à la gueule ». Ces phrases affirment la multiplicité et la complexité des identités noires, il n'existe



pas une seule identité noire. Cela fait évidemment référence au concept d'intersectionnalité de Crenshaw.

Plus tard, lorsque Chaillon et une seconde performeuse font du zouk ensemble, cette dernière prend la parole : « J'ai un cul, plat, c'est comme ça que se façonne mon corps. Je pense à mes seins, grands. Gras. C'est ainsi que se donne mon corps. Et je regarde mes amours, cassantes, solides, féroces, et c'est ainsi qu'elles désarçonnent autour de moi un monde qui ne me voit pas, un monde qui me regarde mal, un monde qui s'énervé sur moi, un monde qui s'excite sur moi, un monde qui prie pour que je ne sois pas moi, un monde qui me veut cramer en enfer. Mais cramée ? Je le suis mais je sais qui je suis, là dans les bras d'une femme comme moi, qui n'est pas moi ».

Le texte, à la fois personnel et politique, fonctionne comme un manifeste performatif sur la corporalité, la normativité, le rejet et la fierté. Il s'inscrit dans une perspective intersectionnelle, dénonçant les multiples formes de marginalisation vécues par les femmes racisées, queer et grosses.

LA PERFORMANCE DE L'ACTEUR·RICE

○ La description physique

Gestuelles, mimiques, postures, attitudes

→ La séquence s'ouvre sur une ambiance sonore douce, presque comme une berceuse. De nouveaux éléments de décor entrent en scène : le tabouret est retiré, et la poussette contenant des bébés, jusqu'alors discrète dans un coin de la scène (à droite), est avancée au centre. Une performeuse enfile un gilet muni de piques à l'avant et à l'arrière.

L'une après l'autre, les femmes se positionnent face à la tasse-micro et interprètent, dans un ton parodique et satirique, des personnages de mères blanches racontant leur expérience de maternité avec le soutien de leur nounou racisée qu'elles se partagent entre elles, prénommée ici Fatou. Ces discours sont truffés de stéréotypes, de condescendance et d'orientalisme déguisé en reconnaissance.



En toile de fond, une scène symbolique se joue : **sous la jupe de Fatou**, une mise en scène d'accouchement a lieu, et les bébés sont empalés sur les piques fixés à son gilet. Elle porte ainsi sur son ventre des bébés blancs et sur son dos des bébés noirs, comme si elle devait délaissier sa propre communauté au profit des familles blanches.





A **1h17**, les performeuses se déplacent vers la table sur le côté gauche de la scène, la dressent avec des assiettes et des couverts. La dernière prise de parole au micro se termine, et toutes s'installent autour de la table, sauf **Fatou**, restée debout au centre de la scène, entourée des bébés empalés.

Elle entame alors le monologue « **Je ne suis pas votre Fatou** » de **Fatou Siby**, dans une lumière tamisée qui isole sa présence. Les autres performeuses, plongées dans l'obscurité, adoptent une posture de désintérêt, détournant le regard. En fond sonore, des bruits de la vie ambiante qu'un quartier: cris d'enfants, voix lointaines, ambiance urbaine.



La scène bascule dans une ambiance étrange et dérangeante : une musique évoquant une vieille radio des années 50 s'élève. Les performeuses attablées s'exclament bruyamment, rient, tendent leur assiette en attendant d'être servies. L'une d'elles, munie d'une **poche à douille** remplie d'une mousse brune (évoquant la mousse au chocolat mais métaphoriquement liée à des matières fécales), commence un service théâtral. À chaque plat, elle annonce des plats ayant des produits de couleur noir : « Caviar, trompettes de la mort et râpé de truffe noire » ; « Purée d'haricots noirs au poivre de Madagascar ».



À chaque mise en assiette, les performeuses imitent des bruits de pets, crachent avec exagération, avant de consommer la crème noire en utilisant leurs doigts, leurs couverts ou même en s'en étalant sur le visage. Avec des touches d'humour, certaines se lèvent à leur tour et expriment des répliques dans un registre absurde, scatologique et ironique :

- « On a bien choisi notre restaurant... gastro ! »
- « Est-ce que quelqu'un aurait vu la ca-ca--carte ? »
- « On ne nous a vraiment pas prises pour de la merde »





Et certaines répliques sont davantage explicites : « ah mais quel bel étron ! » ou encore « il est directement ressorti de mon colon ! ». Ensuite, elles appliquent cette crème brune sur les bras en faisant des références comme « oh mais quel bronzage » ; « regardez c'est la même carnation que ma peau » ou « je m'attendais à un dessert aux traits négroïdes, pas hémorroïdes ». Une performeuse récite alors une série de plats africains avant de conclure par « blanquette de veau », qu'elle rectifie aussitôt. Honteuse, elle se donne des tapes sur les fesses en s'exclamant : « *Oh non, ma blanchité revient !* »

Vers **1h30**, les performeuses se lèvent et commencent à twerker contre la table. La scène devient désarticulée, volontairement chaotique. Une musique robotique, oppressante, accompagne ces mouvements saccadés, érotisés à l'extrême. L'une d'elles commence à se déshabiller.



Après 5 longues minutes de vision de ces danses chaotiques et érotisées, à **1h36**, une nouvelle prise de parole commence. Une performeuse déclame une série de formulations, affirmant la multiplicité et la complexité des identités noires.

À **1h38**, une performeuse commence à jouer une mélodie à la harpe. Cette séquence musicale marque la transition vers une nouvelle scène. L'éclairage se réduit drastiquement : seule une lumière centrale reste allumée, concentrée sur l'espace scénique où deux performeuses, dont Rébecca Chaillon, rejoignent le centre. Les deux sont entièrement. Le reste du plateau demeure dans l'obscurité totale, ce qui focalise l'attention du public sur ce duo central. En arrière-plan, on entend encore quelques gémissements et respirations entrecoupées, renforçant l'atmosphère intime et sensuelle de la scène.

La performeuse à la harpe entame alors un chant de zouk, introduisant un registre musical populaire, associé à la danse de couple sensuelle. Les deux performeuses, Chaillon et sa partenaire, se mettent à danser de manière rapprochée, dans un mouvement de zouk collé-serré, en rythme avec la musique.



Pendant qu'elles dansent, la performeuse accompagnant Chaillon prend la parole, tout en poursuivant la chorégraphie. Son discours est adressé aux deux publics, situés de part et d'autre de la scène, qu'elle regarde successivement en tournant.

La scène est coupée par une autre musique qui arrive sur scène qui provient d'une enceinte amenée par une des performeuses qui entre sur scène en dansant. C'est une musique d'Aya Nakamura, chanteuse contemporaine noire très populaire.

Pendant que cette performeuse poursuit sa danse, les autres remettent en ordre le plateau : la table et les chaises sont placées au centre de la scène, et les objets utilisés dans les séquences précédentes sont rangés ou évacués. La scène reprend ainsi une configuration plus neutre.

La performeuse danseuse quitte le centre du plateau pour se diriger vers le public non-mixte, situé d'un côté de la salle. Elle interagit directement avec les spectatrices, les invite à danser avec elle.

- Rapport de l'acteur·rice et du groupe

Contacts physiques, jeux de regards, communication non verbale

→ Tout du long de son monologue, Fatou capte le regard des publics, tout comme que les performeuses lors des prises de parole.

COMPARAISON REPRÉSENTATIONS COLONIALES

(1) Position du corps noir

→ Durant la séquence, l'espace scénique devient ainsi le **lieu physique et symbolique de l'assignation raciale**, où se rejouent les rôles sociaux attribués aux femmes noires, en particulier dans le travail domestique et de soin.

Les bébés blancs sur le ventre et les bébés noirs sur le dos de Fatou ne sont pas des accessoires anodins : ils rendent visible la *double peine* imposée aux femmes noires – celle de s'occuper des enfants des autres (blancs), tout en portant le poids de leur propre communauté souvent reléguée ou ignorée. La scène met en lumière le stéréotype selon lequel les femmes noires sont perçues comme naturellement maternelles, serviables, sacrificielles.

Par ailleurs, le texte de Fatou est un moment de bascule dans la performance. Il déconstruit point par point les stéréotypes construits autour de la figure de la « nounou noire ». Sa déclaration finale – « *Je suis Fatou mais je ne suis pas ta Fatou* » – révoque la dépossession identitaire. Elle refuse d'être *définie par l'autre*, de servir de surface de projection à la blancheur

néocoloniale. Cela rejoint l'analyse de Frantz Fanon sur le besoin de « briser le miroir du regard blanc » qui enferme l'individu noir dans une identité figée et aliénée. Cela fait également référence à la pluralité d'identités que peuvent avoir une multiplicité, à l'intersectionnalité. En effet, la dernière prise de parole « être noire et... », liste les multiples identités possibles, souvent contradictoires, fragmentées, non conformes. Cette séquence performe littéralement l'intersectionnalité (Crenshaw), mais aussi la complexité des subjectivités noires dans un monde qui tend à les simplifier, les essentialiser. Ce passage montre que la négritude ne suffit pas à dire l'expérience noire : classe, genre, orientation sexuelle, validisme, religion, corps, désir... tout vient croiser cette identité.

(2) Regard porté sur le corps

→ La nudité de Rebecca Chaillon et de son acolyte performeuse ne sont pas anodines. Elle dérange, bouscule, provoque. Là où le corps noir féminin est souvent *fétichisé*, *sexualisé* ou *désincarné* (cf. Sarah Baartman, Joséphine Baker), ici il se donne à voir sans se soumettre au désir du regard dominant. C'est-à-dire que la scène de danse n'est pas interprétée comme une scène d'exhibition mais plutôt de réappropriation de leur corps, sur une musique afro descendante, le zouk. Il s'impose comme un corps politique, un corps-sujet, non pas comme un corps-objet offert à la consommation. Quand la performeuse décrit ses seins, son ventre, son « cul plat », elle prend acte de sa corporéité dans ses termes à elle. Elle sort de la posture imposée de la « femme noire forte », maternelle et sacrificielle, pour assumer ses contradictions, ses failles, ses désirs.

Dans cette performance, le corps féminin noir est d'abord présenté comme **le lieu d'une domination plurielle** : raciale, genrée, économique. Réduit à une fonction – maternelle, domestique, sexuelle – il est instrumentalisé, observé, exploité. Mais à mesure que la performance avance, ce corps devient **un espace de résistance**, d'énonciation et de réappropriation. La scène montre **l'impact du regard blanc, mais aussi la puissance du regard retourné**, de la parole qui se libère, du corps qui s'affirme. C'est une déconstruction des clichés (la nounou, la bonne, la travailleuse au noir) et une *reconstruction de soi*.

(4) Analyse séquence quatre (1h44' – 2h20')

LA SCÉNOGRAPHIE

- L'espace scénique

Quels sont les caractéristiques et les éléments du terrain de jeu et est-il évolutif, unique ?

→ Dans cette séquence, la table est de nouveau mobilisée, cette fois-ci placée au centre de la scène. Aux alentours de 1h52, de la mousse commence à émerger de la table, envahissant progressivement l'espace scénique.

Plus tard, la scène du jeu de mime mobilise différents objets notamment un chariot de ménage et un chariot contenant de la nourriture pour représenter l'équipe « cantine » et « ménage ».



- La lumière

À quel moment intervient-elle ?

→ Elle allume tout le plateau de manière uniforme sans mettre l'accent particulier sur quelque chose.

- L'environnement sonore

Comment les sources musicales sont-elles produites (en direct par des musiciens ou enregistrées et introduites par la régie techniques) ?

→ Il y a de la musique avec un baffle durant les premiers instants de la scène, puis c'est du texte récité par les performeuses. Et une chanson chantée durant l'un des mimes par la chanteuse lyrique.

- Les costumes

Vêtements, costumes, maquillage, accessoires ?

→ L'un des costumes d'une des performeuses est principalement mobilisé dans cette séquence, la chanteuse lyrique arbore un costume évoquant une figure bourgeoise de l'époque coloniale : ses mains sont peintes en blanc, à la manière de gants, le devant de ses cheveux est également teint en blanc, et elle porte un corset d'inspiration victorienne. L'ensemble de son apparence construit une esthétique renvoyant clairement à l'imaginaire colonial et aristocratique du XIX^e siècle.

Par la suite, pour les mimes de nombreuses performeuses ne dénudent parfois pour être entièrement nue, parfois pour n'être que seins nus.



- La mise en scène

Quel est le discours transmis ?

→ La performeuse qui prend la parole à **1h45** déclame un récit qui évoque un père nostalgique, attaché à des objets familiers, jusqu'à sa mort solitaire, la tête noyée dans un bol de café au lait. On peut y entendre par exemple : « C'est un zombi qui erre dans la maison de mon enfance » dit-elle, « toutes les boissons pour s'empêcher de dormir, il pouvait faire » ou encore « Il est

mort dans sa solitude noyé la tête dans son bol de café au lait trop sucré ». Elle rajoute : « Moi je ne dors pas la nuit, j'ai longtemps rêvé que ma maison brûlait, que les objets en torches lumineuses, se tordaient dans le noir de la nuit. Alors je ne peux pas dormir, de peur d'étouffer dans mes draps blancs de coton, dans mon oreiller blanc de coton. » ou encore « Surtout je me tais, pour écouter le silence assourdissant chaque fois que je pense à l'endroit où j'aurai du pousser », elle poursuit : « Moi, graine de café, torréfié, terrorisée dans une tasse blanche made in Limoges ». Ces phrases marquent possiblement les conséquences postcoloniales d'une domination, une perte d'identité au profit d'une culture dominante basé sur l'exploitation de leur propre culture (le café, le sucre, le coton).

LA PERFORMANCE DE L'ACTEUR·RICE

○ La description physique

Gestuelles, mimiques, postures, attitudes

→ La séquence s'ouvre sur l'arrivée d'une performeuse au son d'une chanson d'Aya Nakamura. Celle-ci interagit brièvement avec le public non mixte.. Pendant ce temps, les autres performeuses s'affairent : elles nettoient la scène, déplacent la table, réorganisent l'espace. Lorsque la performeuse précédemment en activité dans le public, tente de s'asseoir, une autre femme intervient immédiatement pour l'en empêcher. Ce schéma se répète : chaque tentative d'assise est interrompue par une performeuse différente, qui crie avec force « pas de place ». Ce refus d'accès à la chaise est répété jusqu'à l'entrée d'une nouvelle figure à **1h45** : une performeuse vêtue d'un corset victorien, arborant des cheveux et des mains blanchis, incarnant de manière visuellement explicite une posture de colon blanc. Son entrée est accompagnée d'un



chant lyrique, dans un style opératique, rajoute une dimension élitiste à la figure du blanc. C'est elle qui offre enfin une place à la femme noire exclue.

Une ambiance de tension s'installe : les autres femmes quittent la scène avec des regards hostiles, ponctuant leur départ par un « j'abandonne ». **A partir de 1h45'** s'ensuit alors une performance textuelle : la performeuse nouvellement assise déclame un récit qui évoque un père nostalgique, attaché à des objets familiers, jusqu'à sa mort solitaire, la tête noyée dans un bol de café au lait. La performeuse évoque ses propres insomnies, hantée par des visions de sa maison en flammes, de draps blancs étouffants, de coton omniprésent.

Pendant cette récitation, les autres performeuses interviennent tour à tour, en déposant sur la table une série d'objets symboliques : une tasse, du café, du lait, du sucre, une cuillère. Chaque geste, apparemment banal, suggère une imposition : comment boire, respirer, se comporter. Le moment où le lait déborde de la tasse marque un tournant visuel fort : une métaphore de la blanchité imposée jusqu'à la saturation, au point d'altérer l'essence même du contenant, ici possiblement le corps noir.



La scène se poursuit par la performeuse qui invite les autres à boire : « Mes filles, mes sœurs, buvons, voulez-vous ». Chaque femme boit son café imaginaire, dans un soupir de plaisir. Toutefois, la performeuse aux attributs coloniaux se distingue par un plaisir surjoué, sarcastique. Cette dernière interroge alors : « Tu veux un café ? Espresso ? Un petit noir ? Très serré ? », l'allusion sexuelle est ici explicite. Elle enchaîne avec des analogies de plus en plus

oppressantes sous un ton ironique et condescendant : « Un américain ? Noir ? Noyé ? Ne respire plus ? ». Elle continue « Hume l'arôme, boisé, sauvage, caoutchouteux, rude et qui reste



longtemps en bouche » ; « Long ? Tenace ? Avec un arrière-gout amer ? ». Elle repose la question : « tu veux un café ? Avec une goutte de lait ? Une toute petite goutte de lait ? Une Jim Crow goutte de lait ».

A 1h54, elle prend une cruche avec du lait, et chante « Du plus noir au plus blanc. Du plus brute, au plus corrompu. J'adoucis ton amertume avec mon lait. J'annule ton aigreur avec mon lait. J'arrange ton goût avec mon lait ». Puis, elle fait un cri guttural, s'assoie sur les genoux de l'autre performeuse qui était à l'autre bout de la table. Elle dit « Je te pompe le sucre et tu me portes le sac de sucre ah ah ah ». Puis, elle lui verse du lait dans la bouche au point que l'autre en étouffe et que ça déborde de sa bouche. Elle lui lèche ensuite le visage avant d'ajouter : « Je ne sais pas où tu pousses, ni comment tu pousses mais j'aime ta couleur café, tes cheveux



café » ou encore « Je ne sais pas de quel arbre tu proviens, de quel pays tu arrives, ni comment sont tes fleurs mais j'aime quand tu dances pour moi ».

Elle enchaîne ensuite en désignant les autres performeuses alignées comme une série de choix exotiques : « Brésilienne ? Éthiopienne ? Ougandaise ? Ivoirienne ?... », qu'elle décrit comme des marchandises ou des cafés à consommer. Elle marque aussi l'importance de la couleur de peau en disant : « Avec un petit carré de cacao ? Plus clair ? Mexicaine ? Colombienne ? Vietnamiennne ? Indonésienne ? Avec une petite roulée de tabac ? Du thé ! »



Puis, elle poursuit en reposant sa question « qui veut un petit café ? », elle se couche sur la table, enveloppée de mousse et toujours en faisant des vocalises, joue une scène de masturbation. Les autres performeuses attendent entre ses cuisses avec des tasses de café, au moment de la jouissance un jet de café sort d'entre ses cuisses et les autres performeuses en réception la



boisson. Elles clôturent la scène en disant la célèbre phrase « What else ? » d'une marque populaire de café. La performeuse toujours allongée sur la table ajoute : « Buvez-moi mais vérifiez qu'il n'est pas écrit poison ».

A 1h54, les performeuses s'affairent à ranger les objets de la scène, en bougeant la table afin de laisser la scène vide et accessible. **A 1h56**, une performeuse saisit un micro sur pied et clame ceci : « Il est l'heure de sortir de vos coffres mal fermés de vos chambres, les costumes troués du 16^e siècle, le maquillage rouge et noir, le latex pour faire des cicatrices sur le dos, les chaines, les boulets, les diamants, les capes de fantômes blanches, les chevaux noirs, les afro multicolores de la Foire fouille, les croix enflammées, (...), les voitures de police qui courent vite, (...) les boubous, les Fatou, les loulous, (...) les dents blanches et oh, les ballons de baskets ! Les armes à feu, le feu, le feu ! » Elle poursuit : « On joue à nos guerres, à tout ce qui se dit dans nos têtes tout le temps. On joue à l'esclavage, rage, nage, cage et coule ! ». Ensuite, elle introduit le jeu de mime qui va se dérouler en présentant les deux équipes qui sont constituées des performeuses. L'une des équipes est l'équipe « cantine », l'autre est l'équipe « ménage ». Les publics sont invités à répondre et à deviner les mimes que chaque équipe va faire. Ici, c'est particulièrement intéressant parce que l'on fait intervenir le public, qui rentre dans la dynamique d'un spectacle performatif. Plusieurs situations, objets relatifs à l'esclavage et au racisme sont alors mimés par les équipes, on peut notamment voir le mime de la Mer Noire, qu'elles miment en se noyant par terre. Ou encore, le mime de l'expression « bounty » qui qualifie une personne minorisée de traître à sa propre communauté et complaisant envers les dominants. D'ailleurs, elle précise bien la définition de l'expression Bounty une fois que celle-ci a été devinée par un membre du public non mixte : « une noire blanche à l'intérieur ».

Le prochain mime est une des performeuses de l'équipe ménage qui dispute ses enfants, le mot recherché était « la Mère noire » de nouveau. Personne n'a trouvé, dès lors la performeuse qui tient le micro ajoute : « Qu'est-ce qui vous a manqué pour trouver ? Des petites gifles peut-être ? ». Elles enchaines avec un mime pour faire deviner d'autres mots comme par exemple la barre chocolatée Lion ; le quart d'heure africain de votre mariage (le moment où les gens mettent une musique aux notes africaines et caribéennes et qu'ils disent aux personnes noires « on l'a mise pour toi danse tu as le rythme dans la peau ») ; Whitney Houston ; le chocolat Twix (l'une des performeuses à la peau foncée se dit être le chocolat et une seconde à la peau plus clair dit être le caramel, elles s'enlacent pour former le twix) ; le racisme anti-blanc et



même le mime de Joséphine Baker (couchée avec une banane qui se réveille entourée des autres artistes dans la panthéon). Et même la Vénus Noire a été le centre des mimes, avec une mise en scène où l'une des performeuses est couchée sur le dos, les jambes écartées et qu'une autre performeuse tient un long couteau et dit « qu'on lui coupe la vulve ». Cela fait évidemment

référence à l'histoire de Sarah Baartman qui a été érotisée par sa morphologie et dont les parties intimes lui ont été enlevées à son décès.



Cette séquence se termine par un texte révolté à **partir de 2h17** où l'une des performeuses prend la parole en s'adressant au public mixte (blanc donc) et exprime : « Nous nous sommes bien pris la tête pour vous montrer que nous ne sommes pas ce que vous pensez que nous sommes. (...) Nous avons aimé le noir, tout ce qui était noir : le marché, le travail, la nuit, l'humour. (...) Nous nous sommes bien pris la tête à aimer de nos grands-parents devant vous, nous nous sommes vieillies par votre faute. (...) Nous avons le droit de nous en battre les seins de vouloir rien. De n'être rien dans vos yeux et que vous ne soyez rien dans les nôtres. »

COMPARAISON REPRÉSENTATIONS COLONIALES

(1) Position du corps noir

→ La performance de cette séquence explore plusieurs couches de signification imbriquées : d'une part, elle met en scène les mécanismes d'exclusion, de hiérarchisation et de domination symbolique au sein de l'espace social et colonial. Le motif récurrent du refus de s'asseoir peut s'interpréter comme une métaphore du refus d'accès à la reconnaissance et à l'égalité. Le personnage qui incarne la figure coloniale, blanche, dominante, paternaliste, intervient pour accorder ou refuser cette place, mettant en lumière les logiques de pouvoir qui structurent les rapports raciaux et genrés mais aussi les pouvoirs économiques postcoloniaux (notamment avec l'aide au développement par exemple).

Nous retrouvons également, une critique frontale de l'exotisation et de la marchandisation des corps noirs. En associant la couleur de peau aux catégories de café, la performance révèle l'héritage imaginaire d'une culture coloniale qui consomme le corps noir comme un produit, une denrée, un plaisir à la fois gustatif et sexuel, cela se caractérise par des formulations comme « « Je ne sais pas où tu pousses ni comment tu pousses mais j'aime ta couleur café, tes cheveux café » ou encore « Je ne sais pas de quel arbre tu proviens, de quel pays tu arrives ni comment sont tes fleurs mais j'aime quand tu dances pour moi ». L'ironie mordante de la performeuse blanche incarne cette violence symbolique.

Un clin d'œil est également fait aux traumatismes transgénérationnels liés à l'exil, à la mémoire coloniale et à l'identité raciale avec les phrases comme « Surtout je me tais, pour écouter le silence assourdissant chaque fois que je pense à l'endroit où j'aurai du pousser » ou « Moi, graine de café, torréfié, terrorisée dans une tasse blanche made in Limoge ».

(5) Analyse séquence cinq (2h20' – 2h49')

LA SCÉNOGRAPHIE

○ La lumière

À quel moment intervient-elle ?

→ La lumière est sombre tout le long de cette séquence, seul une faible lumière posée à droite du plateau illumine légèrement verticalement la scène et notamment Rebecca Chaillon lorsqu'elle récite son texte. Et une lumière bleue/mauve illumine la scène **à partir de 2h45**.

○ L'environnement sonore

Comment les sources musicales sont-elles produites (en direct par des musiciens ou enregistrées et introduites par la régie techniques) ?

→ **De 2h20 à 2h23**, les performeuses s'activent en silence à nettoyer le plateau de la mousse et des derniers objets restants. Aucune parole n'est prononcée, nous entendons uniquement le son de l'eau et des tissus qui frottent contre le sol. Puis, lecture d'un texte écrit par Rebecca Chaillon.

LA PERFORMANCE DE L'ACTEUR·RICE

○ La description physique

Gestuelles, mimiques, postures, attitudes

→ **A 2h24**, Rébecca Chaillon récite un texte écrit par elle-même, elle cite : « Je ne veux plus être un enfant de cette terre, qui me recouvre de boue. Je suis cachée sous mon île et je l'avais porté du bout de mes doigts avec précaution pour que rien ne puisse encore la couler. Je veux la rapprocher du continent, pour l'éloigner à ma guise. Je ne veux pas que mes anciens et mes anciennes se noient sans désir. Je ne veux pas qu'on appuie sur mon île comme sur un interrupteur pour avoir la lumière quand on a peur du noir. Et sans bouée, je veux nager libre. Maintenant, je sais les courants mauvais, je sais les filets des pêcheurs (...) Je sais le langage des ignorés de l'eau, des coulés qui ne voulaient pas couler. (...) et tous ces témoins des eaux profondes me parlent si bien. (...) Je serai une inconnue et tu voudras m'exposer, m'examiner, me couper, me tordre car j'aurai survécu à ma mort annoncée. On ne revient pas d'une noyade, je suis le passé désormais (...) et toi tu voudras me dévorer avec un baril de rhum vieux, tu me feras glisser le long de ta gorge ou bien me mettre en collection sur ta cheminée. (...) »



A partir de 2h28, les longues tresses de Chaillon sont utilisées pour former une sorte d'arbre de vie, attachée au plafond sur lequel une des performeuses y grimpe et s'y love comme dans un cocon réconfortant. Les autres performeuses sont assises aux pieds de cette construction,

aux côtés de Chaillon comme les racines de cet arbre majestueux où y pendent des tasses de café.

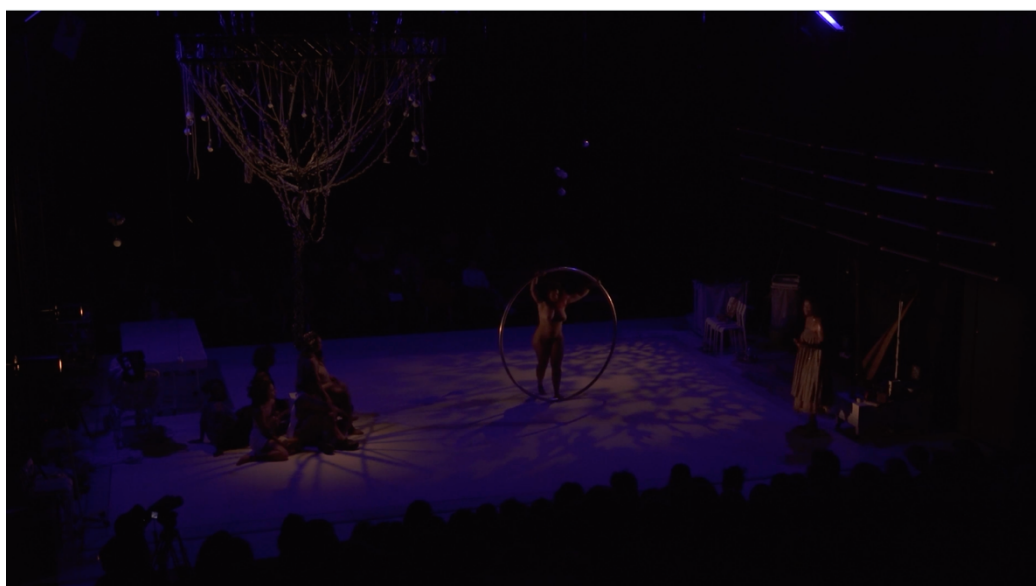


A 2h33, une des performeuses se tourne vers le public non mixte et déclame : « Mes mères, mes sœurs, laissez nous poser notre forêt généalogique à nos pieds, une histoire démente (...), quelques secrets rampent encore aux racines (...), le reste se noie dans l'eau salée, dans le sol argileux. Herman, femme poutre, la mère des mères qui s'appelait comme un homme pour ne pas mourir à la naissance. Dans son terrier lourd, la vie bat féroceement. Deux, cinq, onze, seize bébés qui sortent seuls ou accompagnés, sanglante naissance dont elle rêve depuis le jour où on lui annonce son corps et ses possibles compétences. Elle dormait et on la pénétré douze fois sur les douze douloureux coups de minuit. Depuis, elle erre. (...) ses seins pendent d'avoir tant allaité. (...) C'est l'histoire de la mère de ta mère, de la sœur de ta mère, de la sœur de la mère de ta mère, de la sœur qui se sent frère, de la cousine qui lèche la cousine, de la tata qui pique l'argent de la taty (...). La sœur du dessus éleva la sœur du dessous, qui éleva la sœur du dessous (...). Ici, la sœur était mère avant d'être femme. Toutes ensemble, réunifiées, les pieds bien ancrés dans les cendres métisses et encore bouillantes de leurs génitrices.

A partir de 2h38, la performeuse suspendue dans l'arbre de vie se dénude tandis que toutes les performeuses chantent en chœur : « Le matin on se lève, et avant de nous maquiller, nous disons une prière pour elles. Touche pas à nos cheveux, ce sont des émotions que nous portons. Qui mène le monde ? Les femmes. Qui mène le monde ? Les femmes. Qui mène le monde ? Les femmes. Qui mène le putain de monde ? Qui mène le putain de monde ? C'est si bon, c'est si bon (...) Dieu seul sait, Dieu seul sait (...). Ces filles sont en feu, ces filles sont en feu, elles

marchent sur le feu, ces filles sont en feu. Plus de peine, plus de peine (...). Plus de drame dans ma vie, plus personne ne me fera souffrir encore. Nous appelons, nous entendez-vous ? Nous vous appelons. L'oiseau vole haut. Tu sais comment je me sens, le soleil dans le ciel. TU sais comment je me sens. Une brise caresse mon bras, tu sais comment je me sens. C'est une nouvelle aube, un nouveau jour, une nouvelle vie pour nous oui ? Une nouvelle aube, un nouveau jour, une nouvelle vie. Et nous nous sentons bien. »

Puis, à **partir de 2h44** la performeuse suspendue fit des acrobaties dans un grand et large cerceau tandis qu'une autre performeuse citait un autre texte, où on peut entendre : « Pomper sa vie. On la voulait goutte que goutte sa sève. (...) Comment résister à autant d'intérêt sans pencher ? Admirable mais intouchable. Resplendir sans s'offrir en bouquet, sans meurtrir ses tiges, sans faire saigner ses épines. Nous te voulons toi mais sans toi. Tu es belle mais trop pour que nous puissions accepter ton arôme, ton parfum accommode de force nos nez instruits et fins. Tu es belle mais trop pour que nous puissions te voir sans cesse. Tu es belle mais à force, tu es laide. Nous te préférons morcelée et sans essence. Ton genre envoute, tu es vorace (...). Je coagule de rage d'être le monstre alors que je pourrais être joyau. (...) »



La pièce prend fin à 2h49.