



HAL
open science

Scènes de la décolonialité : un théâtre qui joue cartes sur table

Pénélope Dechaufour

► To cite this version:

Pénélope Dechaufour. Scènes de la décolonialité : un théâtre qui joue cartes sur table. Écritures et scènes dé-coloniales : quelles modalités esthétiques, quels imaginaires scéniques ? (III) Perspectives intersectionnelles, Pénélope Dechaufour, Mar 2024, Montpellier (34000), France. <hal-04885703>

HAL Id: hal-04885703

<https://univ-montpellier3-paul-valery.hal.science/hal-04885703v1>

Submitted on 15 Oct 2025

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire HAL, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

Journée d'étude : Écritures et scènes décoloniales : quelles modalités esthétiques, quels imaginaires scéniques ? (III) *Perspectives intersectionnelles*

Le 8 mars 2024, Université de Montpellier Paul-Valéry

Communication

Scènes de la décolonialité : un théâtre qui joue cartes sur table Pénélope Dechaufour (RIRRA 21, Université de Montpellier Paul-Valéry)

Derrière ce titre sans doute un peu décalé pour un contexte universitaire, je voudrais en fait aborder les imaginaires de la table et du repas dans les théâtres de la décolonialité notamment portés par des artistes femmes. Le motif de la table est effectivement un motif qui revient de manière récurrente chez des artistes comme Eva Doumbia, Caroline Guiela Nguyen ou encore Rébecca Chaillon et le spectacle *Plutôt vomir que faillir*, qui est présenté en ce moment à Montpellier et qui m'a donné l'occasion d'organiser cette journée d'étude en est un exemple. C'est un motif qui me semble être porteur d'éléments emblématiques parmi ceux qui animent les gestes artistiques décoloniaux aujourd'hui. Il rejoint plus particulièrement les enjeux politiques de formes qui travaillent par ailleurs à un endroit d'intersectionnalité, en questionnant les discriminations de genre, puisque comme le signale Nora Bouazzouni dans *Faiminisme – quand le sexisme passe à table* : « Que ce soit par la division sexuée du travail, la ségrégation alimentaire ou l'orientation des pratiques de consommation à travers les interdits, les discriminations ou les diktats esthétiques, la nourriture sert à maintenir les femmes à la place qui leur a été assignée, depuis des millénaires, dans l'espace ou la société » (p.8). Dans *La cuisine a-t-elle un sexe ?*, Kilien Stengel – qui dirige cet ouvrage collectif – rappelle que « Le genre féminin et masculin, dans les métiers de bouche comme dans la vie ménagère, est le cœur de l'évolution d'une société. L'homme aux fourneaux des cuisines des grands restaurants, la femme chargée de la préparation du repas quotidien, sont autant des stéréotypes, des caricatures que des réalités encore présentes. » (p. 11).

Les imaginaires de la table nous ramènent en outre à la présence du rapport aux aliments qui est l'une des modalités performatives marquante du travail de Rébecca Chaillon... Il emboîte aussi le pas à une poétique de la dévoration qui, chez cette artiste en particulier, incarne « la fracture coloniale ». Nous verrons donc, qu'au-delà même de la table ou de scènes de repas, les aliments sont aussi au cœur de la question coloniale et décoloniale aujourd'hui comme en témoigne l'enquête menée par Nicolas Kayser-Bril dans *Voracisme. Trois siècles de suprématie blanche dans l'assiette* (2021). Il s'agit, par ailleurs, d'un topos dans le théâtre et les arts depuis toujours : du banquet tragique du *Thyeste* de Sénèque au banquet politique de *La Noce chez les petits bourgeois* de Brecht, en passant par le repas familial impossible chez Lagarce – des scènes de repas traversent toute l'histoire du théâtre de Marivaux à Tchekhov en passant par Molière – mais aussi l'histoire de l'art ou encore le cinéma avec l'emblématique *Festen* de Thomas Vinterberg pour ne citer que ce film tant la liste serait longue à dresser. Les scènes de repas, de banquet, ont tour à tour symbolisé notamment un rapport aux codes culturels, une appartenance à une classe donnée mais surtout une réflexion sur des notions comme l'ordre et l'harmonie, qui sont le plus souvent mises à mal dans ces situations

dramatiques-là où il peut pourtant être question de ménager un espace de parole puisque le repas est aussi une occasion de parler (et de se parler). Il dit l'espoir de convivialité, de rassemblement voire annonce la possibilité du réconfort. Mais, très souvent, les enjeux des scènes de repas au théâtre se situent à l'endroit même où ces derniers tournent mal et où les relations entre les personnes attablées vont être marquées par la rupture, alors même que le festin appelle à l'harmonie ou à la réconciliation... Le repas est aussi une manière de ramener le réel et de tenter de produire de la relation.

Les imaginaires de la table revêtent des enjeux politiques et questionnent les modalités du collectif, ce qui façonne nos sociétés contemporaines, et c'est la raison pour laquelle les artistes jouent avec ces codes. Bien qu'il s'agisse d'une œuvre au sujet de laquelle on peut émettre aujourd'hui des réserves, on se souvient de l'installation de Judy Chicago dans les années 1970, *The Dinner Party*, considérée comme une des premières œuvres plastiques féministe de grande envergure dans laquelle la plasticienne imagine les convives avec qui elle voudrait prendre un repas, c'est-à-dire ici, les figures féminines qu'elle voudrait sortir du dessous de la table de l'histoire. Mais, on peut aussi penser à la série *Kitchen* de Marina Abramovic qui est une figure importante pour Rébecca Chaillon.

Cet imaginaire de la table n'échappe pas aux propositions de metteuses en scène dont les spectacles déploient une réflexion décoloniale aujourd'hui. Au-delà de Rébecca Chaillon, je parlerai d'Eva Doumbia avec *Afropéennes* et *Autophagies (Histoires de bananes, riz, tomates, cacahouètes, palmiers. Et puis des fruits, du sucre, du chocolat)*. Mais, c'est un motif central également dans un spectacle comme *Saïgon* de Caroline Guiela Nguyen.

Pour autant, je n'ai pas choisi ce titre par hasard et bien sûr, il s'agit aussi d'évoquer la dimension frontale de formes artistiques qui jouent – car elles jouent avec les imaginaires justement – pour mieux « déjouer » (c'est-à-dire contrer) mais elles se distinguent aussi par le fait de ne pas cacher leur jeu, de ne pas dissimuler le motif pour lequel elles agissent, ni les moyens dont elles font usage pour faire aboutir le projet décolonial. C'est pourquoi, il me semble qu'on peut dire qu'il s'agit bien d'un « théâtre qui joue cartes sur table » et au sein duquel les imaginaires de la table – selon des modalités qui diffèrent d'une créatrice à l'autre – représentent une des stratégies de déstabilisation d'un projet qui, dans le sillon des théories décoloniales, pose par la scène la question de la persistance d'une « colonialité du pouvoir » (pour reprendre la formule de Quijano) et dont la destitution passe par la modification de l'ordre et de l'équilibre en place. Ces théâtres mettent en œuvre par la scène ce que Walter Mignolo a conceptualisé par l'idée de « désobéissance épistémique » pour citer le titre de l'ouvrage dans lequel il développa ses réflexions sur une rhétorique de la modernité, tout en nous renseignant sur les logiques de la colonialité et la grammaire de la décolonialité à travers un panorama de la pensée du groupe Modernité/Colonialité. Ce n'est pas un hasard non plus si les artistes qui posent la question décoloniale sur les plateaux des théâtres le font par le biais des esthétiques de la performance. En effet, la performance aspire à des effets directs qui la rapprochent du projet critique de la pensée décoloniale.

Cette frontalité ne s'exerce d'ailleurs pas que vers le public mais opère par un aller-retour qui mobilise tant la scène que la salle : « 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'aie 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 » (Chaillon, « En digestion », *Décolonisons les arts !*).

Cette sublimation qu'évoque Rébecca Chaillon, relève d'un processus complexe qui s'exprime dans ses créations par le fait de multiplier les langages, les écritures, les images, les registres... Elle nous fait perdre le nord et renverse la table ! Et parmi les ingrédients qu'elle utilise, les aliments et les scènes de repas sont particulièrement significatifs. Ils rejoignent par ailleurs un rapport à la quotidienneté qui sera bien plus marqué dans le travail d'Eva Doumbia. En effet, les théâtres de la décolonialité, vont travailler à défaire les stéréotypes comme ceux qui concernent l'identité « afropéenne », une identité qui n'est pas considérée par la société française qui n'intègre pas encore que la nationalité n'est pas une histoire de couleur de peau. Comme l'explique Léonora Miano en 2013 dans un entretien donné au *Magazine Littéraire* : « il faut formuler le concept d'afropéanisme, pour qu'il existe, que l'on comprenne que les Noirs que l'on croise dans la rue ne sont pas forcément des immigrés ». Faire prendre conscience que l'on est « noire d'ici » va donc devenir un enjeu majeur. C'est aussi pourquoi les dispositifs scénographiques tendent à reproduire de manière documentaire certains espaces. En cela, les propositions d'Eva Doumbia – dans *Le iench* notamment - sont proches de celles de Caroline Guiela Nguyen. C'est aussi ce qui explique que ces formes puissent parfois apparaître comme étant relativement « didactique », une dimension aujourd'hui ouvertement revendiquée par Eva Doumbia. Ce phénomène de l'« ici » contre « l'ailleurs » se matérialise entre autres par la présence de l'univers de la maison dans ce qu'il peut avoir de banal et de quotidien – auquel la table et le repas appartiennent. Bien sûr, cet univers n'est pas une donnée immuable, au contraire, les artistes joueront du décalage entre réalisme et distorsion du réel.

Penda Diouf fait démarrer *La Grande Ourse* par des scènes familiales où il est question de repas sans que l'on ne puisse tout de suite envisager à quel point la situation dramatique va virer à la dystopie par la suite. Ces théâtres de l'intérieur correspondent aussi à des poétiques de l'intime qui contribuent à produire de nouveaux récits, des récits afropéens. En effet, il est intéressant de remarquer que ces dramaturgies émergent dans les années 2010 avec l'affirmation de l'afropéanisme, un concept que Léonora Miano appelle à théoriser lorsqu'elle obtient le prix Femina en 2013 pour *La Saison de l'Ombre* ainsi que je viens de l'évoquer. Dans un ouvrage ultérieur, *Afropea, utopie post-occidentale et post-raciste*, elle en propose la vision suivante :

« Pour la plupart dans l'Hexagone, le préfixe *afro* ne saurait renvoyer qu'à un ailleurs, un hors de France essentiel plus qu'originel. Cela justifierait que soit classé, dans la catégorie afropéenne, tout individu d'ascendance subsaharienne établi dans le pays. [...] L'imaginaire de la France européenne résiste avec force à son renouvellement et peine à assimiler les plus criantes évidences. Alors définissons : est dite afropéenne une personne d'ascendance subsaharienne, née ou élevée en Europe. Ce sont des individus présentant ce profil qui ont promu cette ethnicité, l'ont revendiquée et ont tenté de l'incarner. Les concernés sont avant tout dépositaire d'un vécu européen. [...] Les Afropéens sont souvent enfants, petits-enfants ou arrière-petits-enfants d'immigrés subsahariens. Contrairement à leurs ascendants, ils ne connaissent que la vie en situation de minorité, l'existence dans un espace rétif à se

reconnaître en eux. [...] Afropea est un agent de liaison au sens positif du mot. Ne la percevoir que comme une identité noire vécue sur le sol européen apporterait de l'eau au moulin des nationalistes culturels qui voient, dans toute catégorie de l'afrodescendance, la représentation d'une africanité en exil. Il n'y aura pas de retour vers une Afrique qui, non seulement n'attend personne, mais pour laquelle la couleur de la peau est un marqueur d'appartenance insuffisant, proprement invalide. C'est à partir de soi et de son lieu que chacun est invité à œuvrer pour transformer le monde. Pour cela, il convient d'habiter pleinement sa demeure. » (p.10/p.218)

Dans les théâtres d'Eva Doumbia, de Rébecca Chaillon ou encore de Penda Diouf, on retrouve ce rapport à l'intime et à la « maison » (qu'évoque Léonora Miano) dans une vision de la scène qui répond à cette démarche visant à chercher comment « habiter pleinement sa demeure ». C'est d'ailleurs la raison pour laquelle la sororité – au sens où l'entend belle hooks - qui est à l'œuvre dans des spectacles comme *Afropéennes* (Eva Doumbia) ou *Carte noire nommée désir* (Rébecca Chaillon) fait des imaginaires du repas des espaces de refuge qui correspondent sans doute étroitement à une matérialisation même de la notion d'Afropea - qui rappelle d'ailleurs la théorie du « tiers espace » selon Homi K Bhabha. Mais, cette demeure c'est aussi d'abord l'espace intérieur, celui d'un corps que l'on porte « qui porte une souffrance que ses aînées lui taisent » comme le dit Rébecca Chaillon dans le texte « En digestion » qui constitue sa contribution au volume *Décolonisons les arts !*.

C'est donc un théâtre qui est aussi fait de cette « souffrance », qui est habité par la colère – là aussi au sens où l'entend bell hooks avec le concept de « rage assassine » -, autant d'éléments qui participent à enclencher un travail sur la « visibilité » qui se traduira par des formes qui peuvent aussi être liées à l'« excès » mais à un excès qui va ici concerner des éléments du réel que la scène va venir exacerber. Il n'en demeure pas moins qu'à cette esthétique de la frontalité, une artiste comme Rébecca Chaillon va adjoindre un degré de complexité important en tressant différents langages scéniques et corporels pour aboutir à une forme hybride demeurant au final insaisissable et substituant à la trivialité de certaines réalités qui sont dénoncées par l'image, des visions poétiques qui subjuguent le public et lui permettent de s'élever en regardant vers l'avant. Mais pour en arriver là, il aura fallu d'abord « renverser la table ».

Pour ce faire, les créatrices vont s'appuyer sur des éléments communs. On pense d'abord aux questions corporelles pour mettre en abyme ce corps victime de racialisation et maintenu dans les marges. Ainsi, l'un des premiers motifs apparents est un élément corporel : le cheveu. On le retrouve dans *Moi et mon cheveu cabaret capillaire* d'Eva Doumbia dès 2011, le cheveu est aussi très présent dans le travail de Wanjiru Kamuyu avec la performance chorégraphique *Portraits in red*. On le retrouve enfin de manière magistrale dans *Carte noire nommée désir* de Rébecca Chaillon où il dit une dramaturgie diasporique de la sororité et du tressage qui combine les écritures scéniques dans un esprit « trans'artistique » en mêlant les mediums eux-mêmes.

Les théâtres décoloniaux, s'ils peuvent parfois être narratifs, sont surtout des théâtres particulièrement visuels. Ils procèdent de l'image car c'est aussi par l'image qu'on a fixé les stéréotypes et les clichés dont il s'agit de se déprendre. Ces images fonctionnent elles-mêmes sur le principe du détournement d'éléments connus, familiers voire quotidiens et le titre

même d'un spectacle comme « Carte noire nommée désir » renvoie à la façon dont le marketing alimentaire – il s'agit ici de café – a pu figer des stéréotypes racistes et sexistes en s'appuyant sur un rapport par ailleurs exotique directement hérité des imaginaires coloniaux. Que faire de ces images aujourd'hui ? C'est l'une des questions que Rébecca Chaillon prend à bras le corps dans son spectacle en la mettant courageusement sur la table.

Les langues se délient enfin dans ces théâtres décoloniaux et le repas peut aussi se revêtir d'une dimension plus explicitement subversive qui rejoint un des gestes esthétiques emblématiques de ces scènes : le détournement des images et des formes iconiques – du patrimoine parfois, comme ça a été le cas pour Bintou Dembélé avec le spectacle *Les Indes galantes* qui se réapproprie une forme du passé – et plus généralement des situations qui n'ont pas fait de place aux personnes non-blanches ou au sein desquelles les personnes racisées ont toujours occupé l'arrière-plan, dans une position de subalternité. C'est notamment le cas avec les scènes de banquet qui représentent un topos significatif dans les arts visuels et scéniques. Ces scènes de banquet déploient l'opulence d'une certaine classe qui a pu festoyer sur le dos du reste du monde... Symbole de l'appétit gargantuesque de l'impérialisme occidental, qui a estimé que l'on devait lui apporter le monde sur un plateau d'argent, le banquet fait partie des symboles de l'histoire de l'art avec lesquels les artistes contemporains jouent aujourd'hui dans une perspective décoloniale. On peut penser à *Party Time* de Yinka Shonibare – qui peut d'ailleurs être proposé dans une lecture parallèle à *Scramble for Africa* du même artiste - ou encore à *Exhuming Gluttony : a lover's requiem* de Wangechi Mutu.

C'est que ces gestes artistiques travaillent à déplacer les points de vue, à modifier l'ordre des regards ou simplement à faire prendre conscience de l'endroit d'où l'on regarde vis-à-vis de qui nous sommes et de la place qui nous a été donnée dans l'agencement social. C'est pourquoi ils entretiennent un rapport ténu au réel et vont se saisir de moments clés de notre quotidienneté comme c'est le cas pour le repas puisque, faut-il le rappeler, en Europe et en France notamment, nous avons l'habitude manger trois fois par jour. De l'achat des aliments à leur préparation jusqu'à la consommation des repas, la nourriture occupe une place centrale dans notre quotidien.

Dans le spectacle *Afropéennes* mis en scène en 2012 par Eva Doumbia à partir de textes de Léonora Miano, c'est d'abord la table qui est le motif central du dispositif scénographique que l'on découvre au fur et à mesure que la lumière s'intensifie sur le plateau. A la droite de cette table, un petit bar surmonté de trois ampoules rappelant les loges d'un théâtre, nous donne le sentiment d'avoir peut-être un accès sur les coulisses. Et c'est effectivement dans les coulisses de l'intime de plusieurs femmes afrodescendantes que nous sommes invités à plonger. Comme le fera Rébecca Chaillon dans *Carte noire nommée désir*, Eva Doumbia rassemble pour le spectacle *Afropéennes*, des figures féminines qui vont se livrer et faire part de leurs vécus de femmes racisées en France à travers une dramaturgie qui relève du tressage et qui mobilise pour ce faire les éléments du cabaret : musique, chant en live, danse... Petit à petit, une cinquième femme - qui fait figure de narratrice, de récitante - leur apportera à boire, puis à manger ; faisant de l'espace, un moment de repas alors même que les comédiennes évoquent les injonctions faites au corps féminin. A cour et à jardin on découvre enfin des spectateurs attablés... La nourriture apparaît d'abord comme un élément de réconfort puisqu'à mesure qu'une des comédiennes se livre sur le rapport difficile qu'elle entretient

avec son corps, elle va manger de plus en plus frénétiquement le contenu du petit bol apéritif...

Une vingtaine de minutes plus tard, on assiste à un autre tableau. Quatre des comédiennes prennent un repas en se faisant sermonner par une cinquième – image maternelle - qui leur dicte les règles de bonne conduite à tenir en tant que femme afrodescendante. Les trois figures attablées vont petit à petit s'adonner à des pitreries infantiles avec la nourriture ce qui rappelle aussi le cadre familial du repas et tout ce qui s'y joue et s'y rejoue ensuite à l'âge adulte, lorsque l'on s'attable à nouveau en famille. Fait de convenances, de règles, de normes, le repas se prête à un art de la désobéissance qui est sans doute la seule voie à l'affirmation de soi et c'est ce que raconte également *Plutôt vomir que faillir* (Chaillon) à travers le détour alimentaire. Dans *Afropéennes*, le repas permet alors de convoquer la figure du mauvais garnement qui prolonge la posture du spectacle lui-même car il vient donner un coup de pied dans la fourmilière des convenances et de la place que l'on voudrait que ces jeunes femmes tiennent. C'est un spectacle turbulent qui vient faire entendre de nouvelles voix et montrer les injonctions contradictoires sous le joug desquelles les femmes afropéennes grandissent, par le prisme d'une « intégration » qui ne doit pas rimer pour autant avec « aliénation » ... Le repas souligne la dimension intime du spectacle. Il convoque un univers personnel et instaure les conditions d'une parole qui se livre au long cours puisque tout le spectacle fait penser à une grande soirée où l'on met littéralement sur la table tous les sujets qui fâchent, où l'on fait le bilan en mettant en exergue tout ce qui nous semble problématique.

Dans *Carte noire nommée désir* de Rébecca Chaillon une longue scène de banquet est également centrale. Si là aussi les artistes vont jouer les mauvais garnements c'est d'une toute autre manière car Rébecca Chaillon introduit une dimension scatologique dans la scène. Jouant sur le rapport aux convenances, la scène se termine dans un barbouillage général assez suggestif renvoyant entre autres à l'histoire des pratiques de *black face*. L'excès, le débordement, qui sont ici à l'œuvre rappellent qu'il faut souvent briser les convenances pour se faire entendre. Alors que les comédiennes du spectacle s'attablent dans une posture où tout laisse d'abord à penser qu'elles ont pris place dans un grand restaurant, c'est à un festin de « caca » qu'elles vont en fait prendre part. Cette scène vient créer un pendant à la blancheur immaculée qui ouvre le spectacle, une performance qui s'était d'abord appelée « whitewashing ». En passant du poétique au trivial, par d'incessants aller-retours entre ces modes, Rébecca Chaillon crée des interstices qui rendent visibles les endroits où les stigmates les plus indécrottables de l'histoire coloniale se nichent.

Si cette scène contient, en outre, toute la charge sémantique de ce que j'ai pu mettre en avant depuis le début de mon intervention. Elle me permet d'aborder une dimension à laquelle vous pensez, j'en suis certaine, mais que je n'ai pas encore nommée : la dimension sacrée. En effet, toute scène de banquet ne rejoue-t-elle pas également quelque part la Cène au sens chrétien du terme ? La Cène, n'est-elle pas une des représentations iconiques de la notion même de récit fondateur avec tout ce que l'histoire de ces représentations a aussi pu véhiculer au fil des époques ? Le plasticien Yinka Shonibare, que j'ai déjà évoqué tout à l'heure, s'est aussi amusé à revisiter cette scène culte. Proposer de nouveaux récits passe par le fait de remettre en question les récits fondateurs en eux-mêmes mais également au travers des usages qui en ont été faits en rendant visibles les instrumentalisation politiques dont ils

ont fait l'objet. Vous vous rappelez sans doute que le colonialisme a en grande partie opéré par une christianisation massive des territoires envahis. Le rapport à la valeur des systèmes de croyance est une dimension importante dans les approches décoloniales. Il faut donc penser la présence de ces imaginaires du banquet à travers le prisme des enjeux liés à la réinvention de l' « eucharistie » et ce n'est pas un hasard si Eva Doumbia choisi de travailler ce motif dans son entier à travers le dispositif qu'elle créé avec *Autophagies* un spectacle qu'elle qualifie « d'eucharistie documentaire ». En jauge réduite, des scènes documentaires alternent avec des moments dansés ou chantés alors qu'un cuisiner prépare un mafé. Ici, on nous invite à prendre conscience de la présence incontournable et permanente de ce que l'on considère comme « l'ailleurs » dans nos assiettes, comme pour casser la distance présumée avec ces espaces d'altérité. Plusieurs figures, dont Eva Doumbia elle-même, raconteront l'histoire de différents aliments : le chocolat, le riz, la banane...

Dans son ouvrage *Corps marron. Les poétiques de marronnage des dramaturgies afro-contemporaines*, Sylvie Chalaye consacre un chapitre au « sacrifice eucharistique chez Koffi Kwahulé » dans lequel elle explique que :

« Koffi Kwahulé aborde le théâtre comme un don, une offrande qui va jusqu'au rituel sacrificiel. Et il s'agit bel et bien de sacrifice humain, puisque le théâtre convoque de vrais corps. Bien sûr, le théâtre ne va pas jusqu'à la mort véritable, la force du théâtre est justement de permettre la substitution que Dieu autorise à Abraham par le simulacre. Le théâtre est surtout l'œuvre qui se dresse à la place du sacrifice lui-même, ou qui en diffère le moment en en ralentissant l'échéance. [...] Le théâtre de Kwahulé est un partage eucharistique, car c'est d'abord un théâtre de chair et de sang. Un théâtre où les corps crient la violence. [...] La dimension eucharistique [de ce théâtre] est intimement liée au fait qu'il met le corps au centre de la cérémonie théâtrale, le corps se fait réceptacle de l'histoire, il porte la fable, en porte les traces, les stigmates, il se fait temple et sépulture à la fois, dépositaire de la mémoire. (pp. 88-89) L'œuvre théâtrale transcende la mort ordinaire en un sacrifice qui purge le corps social et permet de reconstituer du lien. [...] Amener la perte au statut de sacrifice, [...il s'agit de] transformer les millions d'Africains morts dans l'Atlantique et sous les coups de la traite en une offrande. [...] C'est le récit que le théâtre fait de leur mort qui les hisse au rang de victime sacrificielle, au rang d'hostie. » (p. 94)

C'est exactement ce que met en place Eva Doumbia dans son dispositif. Elle pousse cette eucharistie jusqu'au bout puisqu'à la fin d'*Autophagies*, le public est invité à manger dans un plat commun. L'hostie s'est transformée en un mafé préparé en direct pendant le spectacle. Un acte au sujet duquel la metteuse en scène dira qu'il était important pour elle que le public « mange le spectacle ». Ici, c'est le dispositif théâtral lui-même qui fait office de repas et là où les aliments transformés en caca chez Rébecca Chaillon témoignent d'une histoire sale à regarder en face – qu'il ne faudrait pas mettre sur la table - autant qu'ils représentent la manière dont les ressorts du racisme et du sexisme agissent intérieurement sur les personnes qui en sont victimes ; chez Eva Doumbia, les aliments deviennent la représentation des identités broyées par l'histoire, des esclaves qui périssent aux cultivateurs qui risquent leur vie tous les jours dans des conditions de pauvreté extrême en passant par les migrants qui tentent de fuir un système oppressif pour ne trouver finalement refuge nulle

part. Ces corps et voix enfouis sont convoqués par les aliments et le repas que la metteuse en scène invite à partager en toute conscience.

On ne peut pas dire non ni crier. Non. On ne peut pas crier.
On ne peut pas non plus vivre dans sa tête quand on a compris ce que l'on sait,
ce
que tout le monde sait.
Car la cervelle sait. Sans le vouloir, ma cervelle a mangé
l'exacte vérité. Ainsi, depuis toujours mon corps savait ce
qu'aujourd'hui j'ai compris que je savais. [...]
Ici où je ne suis pas née la terre écorchée suinte ses purulences de vérité. Morts
dégueulés par paquets.
Là-bas hier, sur la terre cimentée, moi, l'homme cannibale, j'ai croqué des
petits doigts
bruns de Nestlé. Et gicle par ma bouche la faim de mon cousin d'Odienné.
[...] Je mange mes morts pendant qu'ils sont vivants.
Je suis autophage quand je bois du Nescafé.
Autophage, quand je fume le tabac que mon cousin
Ahmidou cultive pour Marlboro, pour dix franc par jours seulement.
Autophage.
Je mange les noirs de là-bas où je ne vis pas.
Les noirs ici mangent les noirs de là-bas. Les
humanistes ici mangent les hommes de là-bas. Les
épaules et pieds d'incivils enfants, aux peaux noires,
bronzées ou blanches portent avec fierté les sigles des
industries vampires de leurs parents. Partout. Sur les cinq continents.
Il n'y a pas de haine vide et les anges n'existent pas.
[...] La haine vide n'existe pas. Seule la colère d'un savoir étouffé parle en
moi. [...] (Eva Doumbia, *Autophagies*)

Dans son ouvrage, Sylvie Chalaye prolonge cette réflexion sur l'eucharisite par sa mise en relation avec ce qu'elle nomme « une canibalistique théâtrale » :

« Les dramaturgies d'Afrique et des diasporas ne manquent pas de convoquer cannibalisme et anthropophagie avec le plus souvent humour et dérision. Mais au-delà de la provocation, le festin cannibale convoque un rituel de dépassement des violences sociales, celles notamment issues des questions d'intégration et d'altérité [ici elle renvoie au travail d'Oswald de Andrade qui invite l'artiste à la dévoration de l'histoire et des modèles du passé pour en capter la force tout en les métabolisant afin d'affirmer une identité créatrice innovante et subversive, souligne-t-elle en note]. [...] Les théâtre afro-caribéens contemporains sont travaillés par des visions eucharistiques qui interrogent les pouvoirs du désir face à l'irréductibilité de l'Autre. [...] Le détour gastronomique traduit les violences des relations humaines au cœur du raffinement exacerbé des sociétés de consommation. Comme si l'exaspération du consumérisme, la surmédiatisation avait dérégulé le désir. Il s'agit clairement d'un détour, autrement dit, évoquer par la cuisine et l'élaboration des mets cette capacité qu'a l'humain à accommoder le monde, à le transformer pour le faire sien et l'ingérer. » (pp. 121-123)

La notion d'écriture cannibale est, en outre, centrale pour la théoricienne bell hooks notamment dans le texte « Eating the other: Desire and resistance », présent au sein de *Black Looks: Race and Representation* (Boston, South End Press, 1992). Le retournement des clichés autour du cannibalisme est au cœur du geste artistique de Rébecca Chaillon, un geste qui travaille l'intersectionnalité par l'exploration du motif « freak ». Associé à l'image de ce banquet de merde, c'est aussi la monstruosité retournée qui me semble être en question. Le motif « freak », lui-même polysémique puisqu'il renvoie à la monstruosité produite dans la fiction ainsi qu'au rejet des valeurs de la société bourgeoise, est intéressant car il s'agit par lui d'évoquer la marginalité. Chez Rébecca Chaillon, comme chez Renate Lorenz dans son ouvrage *Art queer, une théorie freak* (éditions B42, 2018) - freak et queer sont à l'origine d'images inventives et astucieuses qui donnent lieu à un rapport plastique à la scène innovant et marqué par la culture pop'.

Enfin, le motif même de la « gerbe » est lié à cet imaginaire du repas qui dégénère... Rébecca Chaillon a longtemps ingéré sur scène des quantités de nourriture très importantes (on peut penser à *Monstres, on ne danse pas pour rien* ou encore à *La où la chèvre est attachée*) comme une métaphore de tout ce qui pouvait la « gaver » et qui à force de trop plein finissait pas ressortir dans la violence d'un vomissement. Ce rapport à l'évident, à la restitution et au fait d'exécrer, est aussi présenter par la scène comme un motif de survie – que l'on retrouve dans le titre de la pièce *Plutôt vomir que faillir* - puisque c'est par un mécanisme d'auto-défense vis-à-vis de ce qui nous contamine que le corps va rejeter dans un vomissement ce qui est toxique pour lui :

Purée,

A table, j'ai posé les coudes, soulevé mon assiette et me suis mirée dedans. J'ai vu du blanc et du lisse. La nourriture a coulé, j'ai recraché dans un même geste, j'ai renversé le verre, j'ai jeté les couverts et les adultes ont failli jeter l'éponge.

J'ai compris que je devais m'enfuir de l'endroit, voguer vers l'enfer, fuir le rendez-vous quotidien.

Rester à table mais la retourner. Présent·e et absent·e.

Ne plus rien avaler.

Ou, si, tout prendre et tout rendre. Ingérer sans digérer sans intégrer.

Plutôt bouffer qu'être en restes.

Plutôt risquer que regarder.

Plutôt vomir que faillir. (p. 53) Boudin, biguine best of banana (Chaillon)

Ainsi, dans les théâtres décoloniaux qui sont marqués par les notions de réconciliation et de réparation, il n'est pas surprenant qu'un travail spécifique soit fait autour du motif du repas. Il s'agit d'abord de mettre des vérités sur la table. Dès lors, l'enjeu même du projet théâtral convie en quelque sorte la société française à prendre place collectivement autour de la table. Ce qui sous-tend les imaginaires du repas dans ces théâtres est exemplaire à plus d'un titre. Ils inscrivent les enjeux du spectacle à la fois dans un rapport à l'histoire coloniale qui est aussi (et beaucoup) une histoire liée à l'alimentation occidentale, dans un rapport au genre puisque la cuisine rappelle dans la sphère domestique les rôles que l'on a voulu attribuer à la femme dont on a fait une figure de

mère-nourricière, dans un rapport de classe car ce que l'on a dans l'assiette nous rappelle la condition sociale qui est la nôtre, dans un rapport au sacré, enfin. Mais, on peut penser aussi bien sûr au rapport à l'écologie qui s'inscrit en filigrane des spectacles. Colonialisme, capitalisme et désastre écologique sont à penser dans une même perspective ainsi que l'a montré Malcolm Ferdinand dans *Une écologie décoloniale*. C'est également ce que mettent en exergue ces imaginaires du repas qui symbolisent un certain ordre mondial qui s'est employé à tout uniformiser jusqu'à nos pratiques alimentaires qui rejaillissent hélas trop souvent sur nos identités (on est ce qu'on mange paraît-il...mais manger ne dépend pas toujours de notre volonté). Manger est enfin un acte particulièrement intime et de *Plutôt vomir que faillir* (Chaillon) à *Autophagies* (Doumbia), si les modalités dramaturgiques diffèrent profondément, cette question d'un vécu « de l'intérieur » qui se livre et cherche une voie de métabolisation par la scène, reste un des enjeux majeurs. La scène est un espace où l'on tente de digérer...