



Mélissa BERTRAND

[melissabertrand06@gmail.com](mailto:melissabertrand06@gmail.com)

Doctorante à l'Université Sorbonne Nouvelle  
LIRA (Laboratoire International de Recherche en Arts).  
*Compagnie de L'Archée*

Mélissa est doctorante en études théâtrales à la Sorbonne Nouvelle (diverses publications, participations à des colloques en France et à l'international, organisation d'événements de recherche) ainsi qu'autrice et metteuse en scène pour la *Compagnie de l'Archée*. Elle enseigne en tant qu'ATER à l'Université Paris 8 dans le département Théâtre de 2020 à 2022. En 2021 elle co-fonde le groupe *Scènes & Genres*. Ses champs de recherche portent sur les corps et les matières en scène (nourriture, eau, boue, glace, etc.), les écritures dramatiques contemporaines et la rencontre entre études de genre et études théâtrales.

## **INTERVIEWÉE**

Rébecca CHAILLON

Rébecca Chaillon est une performeuse, autrice, comédienne et metteuse en scène *queer* et racisée. En 2006, elle crée la compagnie Dans le Ventre avec Margault Chavaroche, Léa Ferrez-Le Guet, et Marianne Vigneulle. En 2012, avec son texte *L'Estomac dans la peau*, elle est lauréate des « Dramaturgies plurielles » au CNT. Ses créations portent sur les identités féminines, le genre, la sexualité, le corps et la racialisation au travers d'une esthétique à la fois très corporelle (performances ultra physiques et éprouvantes, importance de la nourriture et du maquillage sur scène) et dans laquelle la langue se fait chair.

Interview réalisée le 16 octobre 2020 en visioconférence.



## **Mélissa BERTRAND en dialogue avec Rebecca CHAILLON** **« Travailler l'empathie organique »**

### **RÉSUMÉ :**

Rébecca Chaillon, autrice, performeuse, comédienne et metteuse en scène, revient sur des moments clés de son parcours d'artiste et sur son processus de création. Elle évoque notamment le rapport qu'elle entretient avec son corps sur scène, mais aussi comment son écriture s'est construite en alliant mots, nourriture, maquillage, performance physique et projection vidéo. Des sujets comme le désir, la sexualité, les questions de genre et d'identification raciale traversent les spectacles qu'elle mentionne dans cet entretien.

Mots-clés : performance, nourriture, corps, maquillage, écriture, genre, art corporel.

### **ABSTRACT:**

Writer, performer, actress and stage director Rébecca Chaillon tells us about key moments of her career as an artist. She also lets us discover her creative process. She talks about the relationship she has with her body on stage, but also about how her writing is constructed by combining words, food, make-up, physical performance and video projection. Topics such as desire, sexuality, gender and racial identification run through the shows she mentions in this interview.

Key words: performance, food, body, make-up artist, writing, gender, body art.



## 1/ La nourriture, une matière-limite qui permet d'explorer son identité et de performer son corps dans l'épreuve

MELISSA BERTRAND : *Dans tes œuvres, l'oralité et la matière revêtent une importance capitale : il y a à la fois des textes, donc de la parole qui par moment se répand sur scène (énumérations, monologues...), mais en même temps des corps très présents, et notamment des parties du corps comme la bouche et le ventre qui sont particulièrement investies. Dans plusieurs de tes spectacles et performances il y a de la nourriture qui est ingérée sur scène, parfois en grande quantité, parfois crue. La nourriture passe donc dans le corps, mais elle s'étale aussi à sa surface, dans des scènes où des aliments sont étalés à même la peau. Comment as-tu commencé à travailler avec la nourriture dans tes créations ?*

REBECCA CHAILLON : J'essaie de me rappeler, dans les spectacles plus classiques que j'ai faits, si la nourriture était déjà présente comme un signe ou pas, mais je ne crois pas. Je crois que ça a commencé avec le stage de chantier que j'ai fait avec Rodrigo García en 2010. Ce stage a été assez explosif dans mon travail, il fallait se débarrasser des metteur·euse·s en scène et être des performeur·euse·s de la scène. Il y avait dix projets et quatorze artistes dans de grands locaux, chacun·e avec son espace, le principe était de travailler sur sa matière, sa matière personnelle. J'avais envoyé un texte à l'époque où je voulais travailler sur des personnages de femmes qui seraient des organes. Une femme langue, une femme estomac, une femme peau. Au moins ces trois-là. Et celle qui m'a inspirée le plus était la femme estomac. J'avais marqué plein d'aliments référents dont j'avais l'impression que ces aliments, métaphoriquement, pour leur couleur, pour leur matière, pouvaient être des inducteurs d'écriture ou de performance. Mais c'était très nouveau à l'époque. Donc la première que j'avais posée et celle que j'avais envoyée pour être sélectionnée, c'était la femme-viande.

M.B. : *C'est celle qu'on retrouve à la fin du spectacle L'Estomac dans la peau (2014).*

R.C. : Voilà, c'était ce personnage. En tout cas, dans l'écriture c'était quelqu'un qui parle d'une crise de nourriture, de vouloir tout avaler, même la chair. Et sur scène, il y avait deux choses. D'abord, la nourriture. Travailler en performance consistait à ingérer une grande quantité de nourriture. Ça ne se voit peut-être pas sur scène, mais c'est quatre cents grammes de viande crue, un steak pas découpé, pas préparé, à manger sans fourchette ni couteau. Il fallait le manger de la manière la plus proche du corps, avec les doigts, avec la bouche. Dans ce spectacle, il y a l'idée d'enlever une partie des codes sociaux qui entourent la nourriture. Plein de gens mangent japonais et mangent du poisson cru. Mais si tu ramènes le poisson avec sa tête, sa queue, les écailles, les abats et que tu l'ouvres devant les gens et que tu le manges directement, tout le monde est complètement « fucké » alors qu'en réalité ceux qui aiment ça mangent déjà du poisson cru. Dans *L'Estomac dans la peau*, l'autre élément c'était le maquillage, avec le principe, à la base en tout cas, d'associer ce que tu ingères à ce qui te transforme à l'extérieur. J'étais plus allée sur une femme « décharnée » ou « charnée », je ne sais pas comment dire, mais où les chairs étaient retournées. Ça peut faire référence aux femmes indiennes à qui ont balancé de l'acide sur la gueule et qui, du coup, deviennent monstrueuses. Mais ça pouvait aussi, dans ce numéro tel qu'il est organisé, faire référence à des travailleuses du sexe ou à des strip-



teaseuses parce qu'on saucissonne les chairs, elles apparaissent fort. Ou ça peut simplement faire référence à quelqu'un qui se prépare pour un gros repas.

M.B. : *Je trouve qu'il y a, à la fin de ce spectacle, un manifeste pour une nouvelle manière de manger. Tu énonces de nouvelles règles de table qui sont les tiennes.*

R.C. : Oui. Ce texte me travaille encore. Par exemple j'ai la hantise que les gens ne terminent pas leur assiette. Du coup, je sais que j'ai beaucoup grossi en finissant les assiettes de tout le monde à table. « Chaque ingrédient a donné sa vie pour toi », ça reste un truc. Tous les soirs après le spectacle *Elle/Ulysse* (2020) je repars avec le confit de canard parce qu'ils veulent le mettre à la poubelle, parce que c'est un accessoire de théâtre. Pour moi ce n'est pas juste un accessoire de théâtre.

M.B. : *J'ai l'impression qu'il y a aussi un rapport sacrificiel à la viande et au poisson.*

R.C. : Oui, après, c'est un imaginaire que j'ai écrit avec mes origines culturelles et mes origines sociales. C'est quelque chose qu'on voit chez les personnes précaires ou chez les personnes qui ont manqué. Mais aussi chez les très riches. J'ai l'impression que c'est en train de bouger. La viande, le poisson, ce droit de vie et de mort sur l'animal et le fait d'en avoir dans l'assiette est preuve de richesse et de maintien de la vie. Je pense qu'il n'y a pas un plat que j'ai mangé durant ma croissance où il n'y avait pas de poisson ou de viande. C'était au centre du repas. Moi, j'ai toujours vu ça comme des nourritures qui donnent de l'énergie, pas comme les légumes ou les féculents. Pour ma mère les légumes, c'était ce qu'il y a autour de la viande. J'ai mis vachement de temps à comprendre que les pâtes puissent être un plat en soi. J'avais cet imaginaire-là. Après je l'ai relié à ce langage où si je mange de la langue, je reprends de la puissance de communication, si je mange du cœur je me charge en amour, si je mange de la cervelle, etc. J'ai mes propres rituels et ma propre religion de la nourriture sur scène.

M.B. : *Oui, il y a un côté un peu magique dans certaines performances.*

R.C. : J'aime refaire vivre la bête sur scène, donner une seconde vie, parfois réanimer. J'aime aussi donner vie au contenant, à quelque chose qui est mort. Par exemple, pour le confit de canard, la boîte va aussi être mise en jeu. Il faut travailler avec ce que le capitalisme a fait du rapport à la nourriture.

M.B. : *Toi aussi, en utilisant le maquillage, tu deviens l'aliment que tu manges.*

R.C. : Oui, j'essaie d'en donner une interprétation. Si je dis "maquilles-toi en femme-viande", il y a mille façons de le faire, d'interpréter, de se maquiller. J'aime bien le rapport à la matière. Dans la femme-viande, il y a par exemple des coulées de ketchup que je pourrais manger. Ça pourrait aussi bien être du maquillage que du faux-sang. D'ailleurs tout se mélange. J'ai dû manger un nombre de merdes incroyable. Avec ce spectacle j'ai chié des paillettes comme jamais. En plus je ne supporte pas qu'on jette les aliments au plateau alors je les récupérais pour moi, je les lavais, je les cuisais... Donc il y avait vraiment une volonté de ne pas gâcher ce qui était sur scène et remercier les aliments, mais aussi que les matières et couleurs se mélangent dans le spectacle.



M.B. : *Il y a un rapport un peu boulimique dans L'Estomac dans la peau. Est-ce que tu choisis en avance les aliments qu'il y aura sur scène ou est-ce qu'il y a parfois une part de hasard, ou de compulsion indifférente au choix des aliments ?*

R.C. : Non, je ne pense pas que je suis boulimique, mais je fais des crises où j'ai besoin de manger, mais maintenant c'est plus maîtrisé. Je crois qu'on appelle ça du "craving". Je n'ai pas de rapport au vomissement derrière, ni au contrôle. Donc je choisis tout car ça fait partie de l'écriture : sous quelle forme va être l'aliment, en quelle quantité... C'est assez écrit. Sauf dans une performance où j'incarnais la mort dans *Ubu Roi*, en théâtre d'objets. Dans une scène Ubu tue tout le monde et à chaque fois le comédien jetait les personnages (qui étaient des crabes ou autre) et moi j'incarnais une sorte de grande poubelle. On avait fait exprès de varier les aliments (crabes, asperges, oignons...) pour que ça ressemble à une poubelle. Dans ta poubelle, tu vas avoir trois à quatre repas différents et t'as pas envie d'être dedans.

Sinon il y avait la soirée « Dans le Ventre », pour les dix ans de ma compagnie, au Générateur (Gentilly), où on avait travaillé avec les poubelles du marché qu'on déversait sur mon corps allongé. Là ce qui importait c'était l'odeur. Lors de cette soirée, il y avait des performances dans chaque espace et chacune durait environ une heure mais on pouvait passer d'une salle à l'autre comme dans une exposition vivante. Il y en avait une avec quelqu'une qui séparait des nouilles-alphabet pour écrire des messages, une autre performance avec une personne qui ne faisait que séparer le blanc du rose des lardons. Je faisais aussi une performance avec un pote où on tenait chacun·e le bout d'un spaghetti entre nos deux bouches pendant une demi-heure, puis pendant l'autre demie heure on se gavait de spaghettis sans s'arrêter. Dans une salle, il y avait quelqu'un qui coupait des oignons en pleurant, et il y avait une fille qui traînait des casseroles en pleurant également. Il y avait une femme qui tirait son lait pendant une heure et en faisait boire des shots au public ; deux amoureuses qui ne font que se quitter et se retrouver toute la soirée et à chaque retrouvaille elles trinquent et se roulent des pelles puis se re-séparent, etc. J'avais travaillé avec une plasticienne-performeuse, Charlie Chine. Il y avait en tout une trentaine de performances, dont certaines qui reprenaient des performances passées. Il y avait par exemple une femme qui se faisait peindre et qui devenait une « geisharcuterie ». Il y avait un homme-légume, qu'on tondait et sur lequel on disposait des légumes que le public pouvait venir manger.

M.B. : *Dans certaines performances, comme Le Gâteau, tu travailles avec des aliments gras et sucrés, qui sont connotés dans la société comme étant mauvais.*

R.C. : Ce n'était pas ce qui m'intéressait à ce moment, surtout que je les mange séparément alors je ne les perçois pas comme sucrés. À part le sucre, bien sûr, qui est horrible à manger seul car on a l'impression qu'on est en train de péter tes dents ! Avec cette performance je voulais fêter les cinq ans de ma compagnie, et donc est née l'envie de faire un gâteau mais avec cette idée du temps qui passe trop rapidement, par exemple quand tu ne vois pas tes neveux et tes nièces pendant un moment et que tu te rends compte que le temps est passé... Avec *Le Gâteau*, je voulais symboliser le fait qu'à chaque anniversaire on me fout un gâteau et que c'est censé représenter un an de ma vie alors que non, pendant un an il s'est passé des milliers de choses. Et je trouvais que dans la fabrication du gâteau il y avait beaucoup de violence, d'aliments et d'éléments qui ne te font pas vivre les mêmes choses. Je voulais disloquer cette chose-là. Quand on a un gâteau on a quelque chose de fini, mais quand on le déconstruit il se démultiplie, et tu



vois ce que c'est que cent grammes de farine. Pour sentir ce que c'est, c'est en le touchant, en le faisant ingérer à quelqu'un que ça se passe. J'ai systématiquement des gens qui sont morts de rire pendant les cinq premières minutes du spectacle puis après tout le monde est en *bad*. Parce que, par exemple la farine, je suis obligée de l'ingérer avec le lait sinon je m'étouffe, et ça dure vingt minutes. Pareil pour le beurre. Les gens ressentent ça très fort car le temps est déplié. Donc je n'avais pas d'intention vis-à-vis du sucre si ce n'est que le gâteau c'est festif et chouette, c'est censé n'être que bonheur. J'avais envie d'en montrer l'aspect violent. J'aime beaucoup travailler sur ce qui attire et ce qui dégoûte. Par exemple dans cette performance je suis assez sexy mais bizarre, avec un tablier sous lequel je suis nue ou avec des cache-tétons, des talons en forme de cochon, des lentilles de contact qui font un peu peur... Je ne sais pas si tu vois comment se déroule la performance, mais après avoir ingéré tous les aliments je mélange le gâteau en twerkant puis je le cuis en fumant et enfin je glace le gâteau avec du Nutella, des Smarties et de la Chantilly et les gens viennent manger sur moi. Il faut que les gens aient éprouvé assez d'empathie pour avoir envie de se lever, entre ceux qui disent que le Nutella c'est de l'huile de palme, puis le fait qu'on m'a vue à la limite de vomir juste avant...

M.B. : *Ce qui est intéressant dans cette performance, c'est que ça réveille des choses en nous parce qu'on voit les aliments de manière brute, dans tout ce qu'ils ont de matériel. La matérialité des aliments révèle notre matérialité à nous. Te voir manger quelque chose de dégoûtant pendant longtemps, ça nous remue aussi.*

R.C. : Complètement, j'ai l'impression que d'un seul coup les gens sentent leur œsophage, ils sentent leur foi, ils se disent : « Ah, j'ai mal au ventre pour elle ». Il y en a qui ont des remontées acides ou des envies de vomir. Comme ils sont en train de regarder, ça touche à leur vue puis à leur cerveau. Ils se disent : « Non mais c'est bon, elle mange du beurre, moi aussi je mange du beurre. Mais je mange du beurre sur du pain. Et là c'est une grosse quantité de beurre ». Après quand les gens m'en parlent, j'ai la sensation d'avoir accédé à leur intérieur.

M.B. : *Il y a aussi une dimension participative à la fin quand ils viennent manger directement sur ton corps. Qu'est-ce que tu voulais provoquer avec ça ?*

R.C. : Je me suis sacrifiée pour faire ce gâteau, alors on va prendre le temps de le manger, de vivre ce moment ensemble, de partager. Et puis ça me fait rire aussi ce rôle de femme noire qui cuisine pour un public essentiellement blanc alors je me dis : « J'ai cuisiné, maintenant vous allez manger ce gâteau et il y a besoin de vous ». Ce n'est pas quelque chose d'érotique pour moi, c'est plus l'idée que : « Vous avez voulu voir un spectacle, maintenant on va le terminer ensemble ». Après, évidemment il y a des choses différentes qui se passent, notamment vis-à-vis du rapport homme-femme, par exemple quand un homme vient me manger et qu'il y a sa meuf dans la salle. J'ai aussi joué ça au Cameroun, dans un village, il y avait des enjeux économiques. C'est de la nourriture, c'est pas rien donc : « Non, on ne va pas te laisser repartir et niquer le Nutella et les Smarties sous la douche ». Il y a des gens qui sont restés me lécher jusqu'à faire tout disparaître sur mon corps. Il y a aussi des gens qui vont être un peu à la limite, comme avec Marina Abramović dans *Rythm 0*<sup>1</sup>, où on va tester, au début on va doucement

---

<sup>1</sup> *Rythme 0* est une performance de Marina Abramović datant de 1974, qui eut lieu à la Galleria Studio Morra à Naples. L'artiste yougoslave y avait dressé un buffet composé de différents objets, dont certains pouvant provoquer le plaisir ou la souffrance. La performeuse se tenait entièrement à disposition du public qui pouvait employer





puis comme la comédienne ne fait rien, il y en a qui vont me pincer le téton, me mordre... Il y a des gens qui vont répondre de manière provocante à ma proposition parce qu'elle leur paraît provocante aussi. Il y a aussi des choses sexualisantes, mais d'autres qui ne le sont pas avec des gens qui vont venir pour réparer, pour dire merci. Il y a des gens qui vont me faire un bisou, d'autres qui vont juste prendre un petit Smarties pour me dire : « Je suis avec toi » et d'autres qui vont y aller plus goulument pour dire : « Tu as donné de la force, je vais t'en rendre aussi ». C'est assez drôle, ces langages, comment les gens viennent te parler d'eux-mêmes. Et puis il y a ceux qui ne peuvent pas bouger.

M.B. : *Pour qualifier ton travail dans mes recherches, notamment au sujet de la performance Le Gâteau, j'ai pensé utiliser l'expression « devenir-ingrédient du corps<sup>2</sup> ». Au début de cette performance, c'est toi qui cuisines mais tu te mêles vraiment à la nourriture et à la fin c'est toi qui deviens le gâteau en soi, tu deviens passive et ce sont les autres qui viennent te manger.*

R.C. : Oui, au début je dis que je suis un moule et que je vais me remplir de ce gâteau. Il m'est arrivé de le faire et que les gens attendent que j'aie fait caca et que ce soit ça le gâteau. J'aime beaucoup travailler avec le fait d'ingurgiter mais j'aime bien l'idée de garder à l'intérieur, je ne joue pas avec le caca ni le vomi, je ne redonne pas ce que j'ai ingéré. Les gens s'attendent à des choses un peu différentes. Alors j'ai plusieurs statuts. Je suis l'ingrédient, le gâteau, le moule, le four, la chaleur du four... Je m'amuse à être à toutes ces places-là pendant la conception.

M.B. : *Est-ce qu'il y a autre chose que tu aimerais préciser au sujet de ton emploi de la nourriture sur scène ?*

R.C. : Il y a un texte que j'ai écrit qui est paru dans la revue *Nourrir (ce nourrir)*. Il y a aussi l'article qui est sorti dans *Décolonisons les arts*. Dans *Nourrir (ce nourrir)* j'explique la performance *Le Gâteau*. J'ai réalisé avec le temps, de plus en plus, que la nourriture, la matière et les aliments étaient devenus des écritures, des vocabulaires pour moi. Par exemple, dans *Elle/Ulysse*, avec Anne quand on a voulu travailler avec le confit de canard, elle voulait travailler avec des conserves réalisées par sa famille dont certaines qui ont neuf ans alors qu'une partie de sa famille est morte. Pour moi c'était impossible de travailler avec une nourriture aussi précieuse. Ça me semblait être un gâchis immense en termes de sens. Pareil pour le fait d'ouvrir de la nourriture et de ne pas la manger jusqu'au bout. À un moment, elle mange, et dans les premières dates je mangeais aussi. Puis je me suis dit que c'était ridicule, deux fois le même geste, deux fois la même histoire alors que moi si je mange j'aurais tendance à aller au bout, c'est dans mon rapport à la nourriture. Et le confit a du sens dans son histoire mais pas dans la mienne alors d'un seul coup le confit m'apparaît au plateau comme de la graisse. Je peux parler de la graisse comme produit pour démaquiller, illuminer un corps, le laver, je parle de douches

---

librement les objets à disposition sur le corps de l'artiste. Au bout de plusieurs heures, les vêtements de Marina Abramović furent découpés à l'aide de lames de rasoir et sa peau entaillée. Le galeriste intervient peu avant la fin de la performance lorsqu'un spectateur pointa un pistolet chargé, mis à disposition sur le buffet, contre la tempe Marina Abramović.

<sup>2</sup>J'emprunte l'idée et la formulation de « devenir- » à Gilles Deleuze et Félix Guattari dans le chapitre dix des *Mille Plateaux*, intitulé « Devenir-intense, devenir-animal, devenir-imperceptible » où les philosophes expliquent comment l'humain peut se transformer, dans son attitude mais aussi à un niveau quasi-moléculaire, et faire corps avec une autre identité (chose, mouvement, animal, végétal, autre genre, autre âge, immatériel...). Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, Paris, Éditions de minuit, 1980, 645 p., (« Collection "Critique" », t. 2), p. 284.



dans les pornos, il y a un côté sperme. Il y a un rapport sale et attirant que je trouvais plus proche de moi, plus intéressant. Au fur et à mesure des années qui passent, je vois même quand je fais faire des travaux à des élèves, je leur demande d'écrire l'aliment, d'aller sur Wikipédia regarder l'histoire de l'aliment, d'où il vient, je leur dis que ce n'est pas pareil si on va le chercher chez Monoprix que s'il sort d'une vache, etc. Et dans tous ces matériaux-là ce qui m'intéresse c'est la transformation et le système qui va avec, la mise en boîte, toutes les images qui viennent avec ces matériaux-là. Avec le temps j'ai développé ce vocabulaire, comme pour le maquillage. Il y a une sorte d'auto-formation, où je suis partie de ce truc débile qui est mon obsession de la nourriture et j'ai trouvé une sorte d'école, sur comment la transmettre et la chercher au plateau.

## 2/ Le maquillage corporel entre rituel magique et (re)création de soi

M.B. : *Tu travailles régulièrement avec du maquillage facial et corporel dans tes œuvres. Est-ce que tu pourrais m'expliquer ta démarche artistique vis-à-vis de ce matériau ?*

R.C. : À l'origine, ça vient des CEMEA (Centres d'Entraînement aux Méthodes d'Education Actives). Il s'agissait d'apprendre la théorie par la pratique, en l'occurrence apprendre l'histoire de l'art non seulement en regardant les tableaux mais en les peignant sur son corps. Du coup, j'ai fait dix ans d'ateliers de maquillage avec Florence Chantriaux. Ça déconstruisait le rapport au maquillage : ce n'était pas seulement associé à la beauté, et ce n'était pas forcément quelque chose que quelqu'un fait sur toi, mais plutôt un auto-maquillage qui n'essaierait pas forcément de se rendre joli. On a travaillé sur plein de peintres et de mouvements artistiques, mais aussi sur des traditions de maquillage ethniques et sur la tradition masquée dans le théâtre dans le monde entier. Parfois, on jouait avec des effets spéciaux, je me mettais des couches de peau, je changeais d'apparence très rapidement. En même temps l'atelier durait quatre heures, donc c'était assez long et précis. Aussi, quand je suis arrivée dans le stage avec Rodrigo García, j'ai affiché mes centaines de photos d'atelier et quand je faisais des performances dans ce stage j'arrivais déjà transformée. On s'est vite dit que c'était la transformation qu'on voulait voir, avec la performance on veut montrer ce qui bouge alors Rodrigo m'a dit : « Rends ça visible », ce que j'ai fait, parce qu'il y avait de la magie dedans, il y avait la notion de rituel qui est importante dans la performance. Et puis j'aimais bien ça quand j'étais ado, notamment à travers des mangas où la question d'être une fille ou d'être un garçon était très présente. Mais aussi celle d'être blanc ou noir. Moi j'ai un peu cette chose-là, j'ingère un truc et hop je me transforme. Ou alors il est temps, j'ai vécu un truc violent ou je raconte quelque chose de violent, il faut que quelque chose bouge à l'extérieur. C'est important de se réappropriier les choses. J'ai aussi fait une petite formation à Make Up Forever, donc dans quelque chose d'assez institutionnel sur ce qu'est la beauté, ce qui est beau, pas beau, et sur les heures qu'on y passe. Je trouvais ça drôle d'arriver à des résultats sur le plateau, un peu comme si je faisais des esquisses sur un tableau très rapidement, et puis on verrait un visage. Il y a une immédiateté de la transformation avec quelques signes, en utilisant des matériaux professionnels ou parfois en faisant des maquillages avec d'autres outils. En tous cas ce rapport au maquillage a quelque chose de magique, de cérémonial. Dans la tradition masquée il y a quelque chose de l'ordre d'être un autre visage, d'être monstre, d'être possédé.e. On voit bien aussi dans le clown le rapport au masque qui te





change et qui te protège. Mais là c'est comme une seconde peau, organiquement je trouve que c'est chouette : tu sues ça bouge, tu te frottes ça bouge, ça tache, c'est un masque vivant.

M.B. : *Est-ce que tu dirais qu'il y a un parallèle entre le maquillage et l'écriture ? À chaque fois que tu te maquilles il y a du texte, projeté ou en voix-off, et ça participe à la transformation du personnage.*

R.C. : Oui, c'est comme des incantations. Après il y a des fois où j'ai envie d'un maquillage plus étudié et je ne peux pas obliger les gens à me regarder alors j'aime bien les diversions possibles au plateau, que tu puisses zapper et revenir ou choisir. Souvent le parallèle entre les deux est assez chouette parce qu'il y a quelque chose qui s'écrit sur le visage, qui s'écrit au plateau ou que tu entends. Ça marche d'autant plus quand je suis seule parce que les différentes écritures ne sont pas simples à obtenir, alors il faut jouer avec les différents médias. Mais oui, ça m'amusait. Par exemple dans *L'Estomac dans la peau*, j'ai pu le faire parce que j'avais eu le concours d'Artcena sur les dramaturgies plurielles. Il y avait cette idée d'écrire des dramaturgies qui ne sont pas forcément textuelles. Je me suis dit : « Tiens je vais écrire une dramaturgie du maquillage » : là ça commence avec un maquillage qui se fait avec de la salive et avec les doigts, puis là on va utiliser tel pinceau ou tel produit, puis là on va aller dans cet univers-là de maquillage. Chaque personnage a donc sa manière de s'inscrire sur mon corps, d'apparaître ou de disparaître. Des fois les personnages se croisent et il y a une écriture là-dedans donc ce n'est pas étonnant qu'on ait l'impression que le maquillage s'écrit comme un texte.

### 3/ Le corps racialisé : de l'invisibilisation à la re-matérialisation artistique

M.B. : *Aussi je m'interrogeais sur la manière dont tu te présentes en tant que femme noire sur scène. Il y a un héritage assez lourd concernant la représentation des femmes noires, notamment en Europe. Comment est-ce que tu te réappropries cet héritage ?*

R.C. : C'est en cours de travail dans différents spectacles. *L'Estomac dans la peau*, quand je l'ai commencé, je ne me suis pas du tout rendu compte que j'exposais mon corps en tant que femme noire, et c'est le public qui m'a dit cette chose-là que j'ai dû recevoir, même s'il y avait déjà des éléments sur le fait d'être noire, comme chanter Jocelyne Béroard, qui indiquait quelque chose. L'histoire de la banane aussi, était liée à une superstition magique que ma mère me racontait, elle disait que si je mangeais une banane j'allais mourir. Je commençais à aller chercher du côté de la femme africaine, à aller loin, à me sentir proche et à la fois étrangère. Il y avait donc déjà des choses mais je ne les ancras pas encore dans une réalité politique d'être noire. C'est un peu après, avec *Monstres d'amour* (2016), qu'on me l'a vraiment fait sentir. On m'a dit « tu es noire et tu joues la cannibale ». Ça interroge qui parle, qui regarde le spectacle. Ça commençait à devenir évident que je ne pouvais pas faire comme si je n'étais que Rébecca et que Rébecca n'avait pas de couleur de peau, pas de race, pas de sexualité, etc. Dans *Monstres d'amour*, c'était déjà un peu tard, je ne pouvais plus reculer sur certaines choses alors j'ai été chercher du côté du zombi, j'ai voulu flirter aussi entre cannibalisme et gourmet, avec l'image de la Mama qui cuisine... Finalement j'explique peu sur scène, l'idée est de laisser les choses assez ouvertes pour



que les gens puissent se poser des questions sur la radicalité des actes performés. Ce n'est pas comme si juste je l'évoquais et que je n'en parlais pas. Les actes de manger et de se peindre prennent du temps et laissent aux gens le temps de se prendre la tête. Mais ça se durcit de plus en plus. Dans *Où la chèvre est attachée, il faut qu'elle brouste* (2018), ça commence avec quarante-cinq minutes où je mange des pizzas, je bois des bières et je fume des clopes en une sorte d'endurance, de contre-sport, de nommer le fait d'être grosse et de devenir grosse sur scène, sale, anti-sport, anti-hygiéniste. Ça permet de nommer le fait que je suis une femme noire grosse et lesbienne dans les premières prises de parole et de raconter le racisme à des endroits comme le sport, ou dans le regard de mon père pour qui les femmes noires doivent faire de l'athlétisme et pas du patinage artistique parce qu'économiquement ce n'est pas supportable. Dans ce spectacle qui est sur le genre dans le football, il y a plein de nourritures qui sont introduites : de films qui arrivent, de livres qui sont traduits. Donc en trois ans on est passé de la question du genre à évoluer autour de la classe, de la race, du handicap. La question de la race a pris beaucoup de place alors que ce n'était pas prévu. Dans *Carte noire nommée Désir* (2021), je l'assume complètement. Donc il y a quelque chose qui s'écrit. Dans *Elle/Ulysse* finalement la question de l'origine et de la race dans la sexualité arrive aussi : je ne peux plus l'ignorer, c'est présent dans tout ce que je fais. *Whitewashing* (2018), qui constitue le début de *Carte noire*, était une performance où j'étais d'abord seule et où je me blanchissais la peau pour imiter les filles blanches de mon école qui disaient que j'étais sale parce que j'étais noire puis pour imiter les copines noires qui me disaient que j'étais pas assez noire. Après ça je faisais le ménage de moi-même à la javel où je chantais « astiquer, balayer... ». Ensuite il y a eu une autre étape où on était deux avec Aurore Déon et où on a questionné les institutions : les gens entrent dans le théâtre et nous on est déjà en train de faire le ménage, voilà ce que tu ne vois pas quand tu te poses au théâtre. Il fallait aussi rendre palpable la matière, la sensation de brûlure, l'odeur de la javel qui saute à la gorge, ce sont des manières pour moi de travailler l'empathie organique.

M.B. : *Avec cette performance tu prends des risques physiques. Dans les autres aussi, comme dans Le Gâteau où la farine t'étouffe. Mais là, la javel est corrosive. C'est impressionnant.*

R.C. : Oui, c'est une grosse connerie ! Je vois que j'ai commencé à jaunir, à blanchir, ça m'a fait vachement peur. Jusqu'à présent mon équipe a toujours été un peu effrayée par ce que je fais, où je monte en équilibre sur deux fours avec des talons et de la sauce tomate partout, on me disait « c'est dangereux ». Déjà je me disais que potentiellement je pouvais tomber, me faire très mal. Dans *L'Estomac...*, quand je monte sur la table alors que je suis saucissonnée, c'est horrible, ça glisse, c'est très dangereux. Mais à la limite, c'est moi qui décide. Là il y a un truc extérieur, la javel c'est reconnu comme quelque chose qui est dangereux. Personne de mon équipe est d'accord avec moi, tout le monde me dit qu'il n'y a pas besoin. Moi je suis dans mon trip de refus du théâtre, en référence à Marina Abramović, et je me demandais ce qui pouvait évoquer la douleur sans m'être douloureux immédiatement ou sans que j'aie l'impression de me faire du mal. Du coup, la javel, c'était ma négociation. Mais j'arrive au moment où le spectacle va être joué et rejoué. Le sacrifice que ça implique, devant des personnes blanches, a moins de sens. En plus, comme il y a cette notion de faire et refaire qui sort un peu de la performance, les gens ne croient pas que c'est de la javel sur mon corps. Donc si en plus on est à cet endroit où on n'est pas sûr que ce soit possible... Si on est sur des choses performatives, un peu éphémères et brutes, c'est possible de le faire, mais sur un spectacle qui va jouer plusieurs fois, personne ne veut ça et moi non plus. Je vais devoir adapter un peu, essayer de diluer, de diffuser



de la javel pour que l'odeur soit présente et qu'on ait le trouble. Entre le seau de ma partenaire, qui ne contient pas de javel, et le mien on ne peut pas faire la différence, on ne sait pas ce qui est versé comme la javel n'a pas de couleur ou de texture particulière.

M.B. : *En tant que blanche, j'essaie aussi de cheminer et dans Elle/Ulysse tu as employé le terme « racialisée ». Je connaissais « racisée » et je me demandais quelle était la différence. Tu n'es pas obligée d'expliquer si c'est quelque chose qui t'ennuie.*

R.C. : Non, non. Racialisée et racisée, c'est pareil, mais dans « racialisée » il y a plus le mouvement extérieur. C'est le mouvement de quelqu'un qui te racialise. Pour ne pas perdre les gens complètement je trouvais que c'était plus intéressant d'utiliser ce processus, surtout qu'à ce moment je parle du regard des autres sur nous.

M.B. : *Aussi, tu es souvent dénudée dans tes spectacles et il y a tout un héritage théâtral d'exposition des femmes noires nues ou dénudées, où on les a rendues exotiques, c'est assez violent. Je comprends qu'au début tu disais ne pas forcément avoir eu envie de parler de ça mais que maintenant ça te rattrape. Je me demandais si c'était politique ou non, si c'est juste qu'il y a des moments où tu as envie d'être nue ou si c'est en réponse à cet héritage colonial.*

R.C. : Quand je pense à quand je travaillais avec Rodrigo, quand j'avais fait *La Femme Saumon*, au début j'avais gardé ma culotte et il m'avait dit : « Franchement, si c'est pour garder ta culotte, ça dit juste que ton corps est morcelé et que cette partie-là, non, on ne peut pas ». Du coup si tu travailles avec ton corps, tu travailles avec ton corps. Quand je me peins je ne vais pas faire semblant de me peindre des petits bouts pour pas choquer, ça ne raconte que ma pudeur, et j'en ai de moins en moins par rapport à ce corps. Quand j'ai commencé à me mettre nue pour les performances, c'était par nécessité, et je voyais plein de spectacles où les meufs étaient nues et ça ne me dérangeait pas. Je n'avais pas pris conscience que ce que je montrais c'était un corps noir, nu, de femme, grosse. Ça m'a donné le même raisonnement. Je me suis dit ce corps que tu ne veux pas voir, que tu ne veux pas nommer, là il va être là, il va s'assumer, se montrer avec ses vergetures. *L'Estomac dans la peau*, quand je l'ai commencé je faisais quinze kilos de moins qu'aujourd'hui. Je me sentais un peu ronde mais je ne me sentais pas grosse. Mais quand j'ai commencé à le rejouer, et que d'un seul coup ça a résonné fort pour moi, je me disais : « Tiens, je fais un spectacle où je mange pendant une heure, là je suis vraiment grosse ». C'est devenu beaucoup plus intimidant pour moi. Puis je me suis retrouvée au mois de mars à devoir le rejouer et j'avais peut-être trente-cinq kilos de plus. C'était une autre étape. Puis même les montées, les courses, c'était physiquement épuisant. Ce spectacle m'a prise de court. Mais sinon la nudité c'est par refus de mettre de la pudeur là où il n'y a pas besoin, par nécessité. Tu vois dans *Elle/Ulysse*, je fais des taches sur mon costume qui ne partent pas, donc ça veut dire que je dois laver le costume tous les jours mais la graisse de canard ne part pas de la robe et si je la lave trop je perds les sequins... Moi, quand je travaille clairement sur là où je veux aller, je n'ai pas besoin de costumes, ça c'est un truc de théâtre. J'ai pas envie de faire la lessive derrière et je préfère partir de là où je suis, c'est des choses débiles des fois, mais c'est encombrant parfois. Et puis je suis fière de mon corps alors je suis fière de le montrer dans ses changements aussi. Je n'ai pas de grand message avec la nudité hormis de dire que je m'assume au plateau et que j'ai envie que les gens le voient. J'ai été pas mal accusée par une meuf noire politisée d'auto-exotisme. Mais la réappropriation de la violence, ce n'est pas du tout pareil, par exemple ça n'a



pas le même sens si quelqu'un me demande d'être nue sur scène ou si c'est moi qui décide. Par exemple, il y a un spectacle sur lequel j'ai travaillé une fois, il y a eu un moment de frottement avec la personne qui fait la mise en scène : j'ai proposé une version de la scène que cette personne n'a pas validée sur le moment mais qu'elle a ensuite proposée selon un autre angle, qui n'était pas le mien. Ce n'était pas évident car j'ai eu l'impression que ça ne venait pas de mon cheminement de pensée. C'est quelque chose de fragile.

M.B. : *Vous avez réussi à trouver un terrain d'entente ?*

R.C. : Non, j'ai dû laisser tomber et accepter le compromis de travailler avec cette personne qui n'a pas le parcours que j'ai d'écriture de la performance et qui est beaucoup plus en maîtrise. Ça m'a beaucoup mise en colère au début puis j'ai lâché l'affaire, quand j'ai vu que les personnes *queer* et racisées n'étaient pas traumatisées et que ça s'écrivait quand même malgré moi ailleurs. Mais je crois que dans le récit tel qu'il est fait – il y a un mélange de différents récits dans ce spectacle – fait que je suis moins en possession de toute l'écriture. Mais je ne me force pas dans ce spectacle, la personne qui fait la mise en scène me respecte beaucoup, et me demande ce que je veux faire, mais ce n'est pas mon spectacle.