

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LES REPRÉSENTATIONS SCÉNIQUES DU COSTUME CULTUREL DE DANSE
COLOMBIEN DANS UN CONTEXTE D'INTERCULTURALITÉ : UNE
AUTOETHNOGRAPHIE DU MÉTISSAGE.

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
À LA MAÎTRISE EN THÉÂTRE

PAR
MANON GUIRAUD

MAI 2019

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.07-2011). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

À Véronique Borboën, ma directrice de recherche et de création, pour sa disponibilité, ses encouragements, sa connaissance, ses précieux conseils et sa bienveillance.

À l'équipe de *Colombia Colora'* pour avoir cru en ce projet fou. Merci à Zoé Burns-Garcia pour son accompagnement, son écoute et pour avoir porté ce carnaval avec moi. À Charlotte Gandin, Lisandre Coulombe, Carol-Anne Bourgon Sicard, Anne-Audrey Deltell et Emmanuelle Guiraud, formidable équipe de production qui a su réaliser des miracles. À Danae Serinet Barrera, María Múnera, Gina Parrado, Brenda Díaz, Valery Drapeau, Jayro Alonzo, Diego Andrés Robayo, Fabian Silguero et Luis Alberto Cabanzo pour leur générosité, leur énergie, leur joie de vivre et la beauté de leurs corps dansants.

À Valentina, Esmeralda, Isabella et Adolfo Mariño pour la chaleur de leur accueil, leur confiance, leur générosité et pour m'avoir ouvert les portes de leur pays. À tous ces Colombiennes et Colombiens qui ont croisé et enrichi mon parcours et qui m'ont donné l'amour de ce pays.

À Marianne Thomas, complice de voyage et de danse.

À Eduardo Ruiz Vergara pour son expérience et la générosité de ses conseils.

À Nancy Bussièrès et Angela Konrad pour leur participation au jury.

Enfin, merci à ma famille et mes ami-e-s, proche ou lointains, pour leur soutien, leurs douceurs et leurs encouragements sans limites.

DÉDICACE

A Valentina porque así empezó esa vaina.

TABLES DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES	vi
RÉSUMÉ	vii
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I À la recherche de costumes métissés.....	5
1.1 Le métissage pour penser l'interculturalité.....	5
1.1.1 Une identité métissée : la Colombie.....	5
1.1.2 Une pensée de la tension, entre rencontre, dialogue et confrontation.....	8
1.1.3 L'exemple de Dada Masilo et Eun-Me Ahn.....	10
1.2 La recontre de trois pratiques culturelles : la <i>salsa</i> , la <i>cumbia</i> et le <i>vallenato</i> ...11	
1.2.1 La <i>cumbia</i> : rythme, élégance et fierté	12
1.2.2 Le <i>vallenato</i> : entre légende et réalité.....	15
1.2.3 La <i>salsa</i> : une pratique urbaine et cosmopolite.....	17
1.3 Entre art et tradition.....	19
1.3.1 Art populaire, tradition et folklore	20
1.3.2 Entre costume de scène et artisanat.....	22
1.3.3 L'exemple de Grupo Corpo	25
CHAPITRE II La remise en question du point de vue occidental	28
2.1 Les enjeux de mon occidentalité	28
2.1.1 La création occidentale dans une dynamique interculturelle.....	29
2.1.2 La pensée festive décoloniale : revendiquer d'autres points de vue	32
2.2 L'anthropophagie comme angle d'approche.....	37
2.2.1 « Transformer la violence de l'invasion dans une possibilité de recréation. ».....	37
2.2.2 L'anthropophagie dans une création occidentale.....	40
2.3 L'exemple de Laura Anderson Barbata.....	41

2.3.1	Humilité, apprentissage et réciprocité	42
2.3.2	La rencontre à travers le costume.....	43
2.3.3	Un acte politique	44
CHAPITRE III Le voyage, la rencontre et le processus de création des costumes...		46
3.1	<i>Colombia Colora'</i> : un hommage carnavalesque.....	46
3.1.1	Une dramaturgie issue du carnaval	47
3.1.2	Des costumes performatifs et évolutifs	50
3.1.3	La violence de l'invasion.....	52
3.2	La recherche de la couleur	55
3.2.1	Les médiums : imprimer la danse en couleur	55
3.2.2	Symbolique et contrastes des couleurs	62
3.2.3	La mort des costumes	66
3.3	Métissage de ma pratique du costume.....	69
3.3.1	La création dans l'inconfort et le lâcher-prise	70
3.3.2	Désordre et décroissement des disciplines	73
3.3.3	La création à travers le corps, une nouvelle sensualité	78
CONCLUSION		81
ANNEXE A Maquettes des costumes		84
ANNEXE B Exploration de la couleur.....		93
ANNEXE C La sensualité des corps en mouvement.....		97
ANNEXE D Mise en scène de la mort des costumes.....		100
ANNEXE E Discours		103
ANNEXE F Vestiges des costumes.....		108
BIBLIOGRAPHIE.....		116

LISTE DES FIGURES

Figure	Page
1.2.1 La <i>pollera</i>	14
3.2.1 Renouvellement des codes du <i>sombrero vueltiao</i>	58
3.2.1 La Reine d'or : symbole de la perfection caleña.....	60
3.2.2 Lancement du bal des couleurs par la Reine.....	64

RÉSUMÉ

Ce mémoire-création s'intéresse aux pratiques de danses traditionnelles colombiennes de la *cumbia*, la *salsa* et du *vallenato* et leurs représentations scéniques dans un contexte interculturel. Il s'interroge sur les capacités du travail de conception de costumes   témoigner de la richesse métissée, historique, sociale et symbolique de ces pratiques. En s'appuyant sur des pensées latino-américaines placées dans une vision décoloniale, il relève l'importance de la notion de culture dans l'esthétique scénique, questionne la position occidentalocentriste de l'artiste et remet en perspective la hiérarchie entre les concepts d'art et d'artisanat.   travers une approche autoethnographique cette recherche rend compte des tentatives de l'artiste-chercheuse à se rapprocher d'une esthétique métissée du costume, témoin de sa rencontre avec la culture colombienne. L'auto-analyse des carnets de voyage et de recherche permet d'identifier les conditions nécessaires à une rencontre interculturelle respectueuse telles que l'humilité, la réciprocité et le lâcher-prise. Il sera alors possible de développer une pratique scénographique métissée allant à l'encontre des dynamiques violentes de domination occidentale. De la pensée colombienne du costume se dégageront les principes de décloisonnement des disciplines, de désordre et d' ph m rit . Ces principes nourriront la création et les costumes de *Colombia Colora'*, hommage à la culture colombienne prenant la forme d'un carnaval de trois soirs inspiré de diverses formes festives du pays.

Mots clés : Colombie, costume, pensée décoloniale, danse, tradition

INTRODUCTION

Sans en connaître les raisons, j'ai depuis très jeune été fascinée et attirée par la culture colombienne. À seize ans à peine je développai un attachement singulier pour ce pays, pour sa langue, ses couleurs, ses paysages et ses musiques que je découvrais à travers l'amitié de Valentina Mariño, une jeune étudiante colombienne en échange scolaire. En 2013, j'y voyageai pour la première fois. Je fus alors envoûtée par la générosité de ces gens, leur dignité, leur façon de vivre tout en musique, par et pour la danse. En effet, l'identité du peuple colombien s'affirme nationalement et mondialement à travers ses traditions musicales et dansées (Wade, 2000). Ces pratiques font partie intégrante du quotidien. Elles animent les fêtes de famille, rassemblent les générations, elles sont partage, fierté, dialogue et émotions. Présentes dans les foyers, les rues, les bars, elles sont également mises en scène sous forme de ballets folkloriques ou font l'objet de compétitions endiablées. Dans ces contextes, les danses sont maîtrisées dans des chorégraphies étudiées, les costumes magnifiés et enrichis de perles et de rubans. L'objectif est d'éblouir, de montrer toute la virtuosité et le talent colombien. Un public averti comprend les référents culturels et apprécie l'effort de sublimation artistique. Sur scène, la spontanéité et le dialogue de ces danses sociales laissent alors place à une esthétique plus sophistiquée et contrôlée, mais ils n'en demeurent pas moins présents dans la salle où le public chante et danse pour célébrer.

Cependant, qu'en est-il face à un public étranger, par exemple québécois, qui ne comprend pas les codes exposés sur scène ? Bien souvent, ce regard extérieur à la culture, de par l'absence de connaissance de ces pratiques s'arrête à ce qu'il voit sur

scène sans pouvoir apprécier la dynamique sociale qui les anime. Les couleurs, les rythmes, les cris de joie perdent de leur spontanéité. Les représentations ne deviennent alors que de pâles imitations sans vie. Dans l'incompréhension, un jugement faussé peut émerger. Cette manière de célébrer paraît souvent superficielle, sexiste, parfois même kitsch. Les pratiques de danses colombiennes sont alors soit reléguées à l'état de pratiques folkloriques et exotiques à exposer derrière la vitrine d'un musée, soit considérées comme appartenant à l'univers des bars dansants machistes et frivoles. Dans peu de cas seulement, le spectateur étranger adoptera une position d'intérêt artistique.

C'est donc face à ce constat que je me permets de remettre en question l'impact de ce genre de représentations scéniques qui semble s'affaiblir hors du contexte national. En tant que conceptrice costume, je remarque que ce clivage entre la scène et le public est notamment dû aux costumes qui ont perdu une part de leur spontanéité au profit d'un raffinement esthétique. Figée dans des images très colorées, mais sans vie, leur apparence devient le véhicule international d'une certaine idée du folklore colombien. Une mini-jupe de salsa jaune vif et parsemée de paillettes sera considérée comme indécente, voire hypersexuée. Au contraire, une grande jupe aux multiples volants, brodée de fleurs multicolores et ornée de rubans satinés provoquera un regard presque nostalgique, car considéré à tort comme appartenant au passé. Y aurait-il un moyen pour permettre au regard non avisé de voir au-delà des clichés et de comprendre autrement ces pratiques colombiennes ?

Au début de cette recherche, ma position face à ce clivage était particulière. Entourée de Colombiens, je ne tardais pas moi aussi à oublier la préciosité des volants et des paillettes pour apprécier le spectacle et me mettre à danser. Cependant, mon regard changeait lorsque j'étais accompagnée de personnes étrangères à cette culture. Tout à coup, les costumes et les danseurs m'apparaissaient sous un autre jour et un jugement artistique se formulait dans mon esprit. Je me trouvais alors à cheval entre ces deux

cultures, ayant tantôt un regard occidental, tantôt colombien. Cette position d'entre-deux faisait de moi un pont entre ces cultures. Je me questionnai alors sur le rôle à jouer dans cet espace intermédiaire. Quelle position adopter en tant que conceptrice costume pour proposer un point de vue différent sur ces pratiques culturelles colombiennes ? À travers ma pratique du costume, comment partager avec un public nord-américain mon regard sur ces traditions et ainsi l'amener à aller au-delà des stéréotypes dus au manque de référents culturels ? Quelle place adopter dans cet univers sans dénaturer ou altérer ces pratiques culturelles ? Ce mémoire-crédation propose donc de repenser le travail de conception de costumes comme véhicule interculturel luttant contre des clichés tels que le sexisme et le machisme, l'exotisme ou encore l'idée de traditions désuètes et folkloriques.

Trois pratiques culturelles colombiennes formeront l'objet de la recherche : tout d'abord la cumbia, danse traditionnelle célébrée sur la côte Caraïbe, puis la salsa caleña, pratique plus urbaine qui s'est développée à Cali dans les années 1930, et enfin le vallenato dont les villes de Rioacha et Valledupar se disputent l'origine. Traditions aux dynamiques très variées, elles reflètent toutes l'identité métissée du pays. C'est par cette pensée du métissage que j'aborderai la question d'interculturalité inhérente à ce projet, autant dans les fondements théoriques que dans la pratique artistique. Le Chapitre I exposera donc les différentes tensions métisses présentes dans cette recherche. La réflexion sera nourrie par le travail de Dada Masilo et Eun-Me Ahn, deux chorégraphes dont les œuvres jouent avec la question du métissage.

Dans le chapitre II, il s'agira de remettre en question le point de vue occidental de cette recherche. Le passé colonial de la Colombie influence encore les questions identitaires du pays et une dynamique de dominant/dominé s'est instaurée dans ses relations avec l'Europe et l'Amérique du Nord. À la lumière des concepts latino-américains de colonialité et d'anthropophagie, je tenterai de repenser le processus de création afin que celui-ci ne s'ancre pas dans un système occidentalocentré. De ces

considérations en ressortira la nécessité de métisser et de déplacer ma pratique artistique. Les principes d'humilité, de respect, d'écoute et de réciprocité de l'artiste mexicaine Laura Anderson Barbata nourriront cette réflexion.

Enfin, le chapitre III étudiera par une approche autoethnographique l'application de ces concepts dans la recherche artistique. Par l'analyse de deux carnets qui m'auront accompagnée lors de mon immersion en Colombie, puis lors des laboratoires et enfin pendant le processus de création du spectacle, je tenterai de comprendre comment la pensée colombienne du costume est venue modifier et métisser ma pratique.

CHAPITRE I

À LA RECHERCHE DE COSTUMES MÉTISSÉS

Par son sujet, mais aussi par son contexte, ce travail est indissociable de la notion d'interculturalité soit « [...] la dynamique qui, en activant échanges et relations réciproques entre les groupes de la “mosaïque” multiculturelle, brise l'ethnocentrisme et ses préjugés. » (Fistetti, 2009, p. 132) Cette recherche met en dialogue la culture française — dont je suis originaire, québécoise — dans laquelle elle prend forme, et colombienne — sujet principal de la réflexion. Parmi les diverses théories qui abordent l'interculturalité, la pensée du métissage s'est vite imposée comme une évidence.

1.1 Le métissage pour penser l'interculturalité

1.1.1 Une identité métissée : la Colombie

Malgré son indépendance en 1821, et en dépit de ses origines européennes, africaines et indigènes, la Colombie a longtemps été victime d'une définition héritée de la pensée coloniale comme étant « un pays blanc, catholique et d'origine européenne » [Nous traduisons] (Ospina, 2013, p.26). Les élites au pouvoir, les yeux rivés vers l'Europe, tentaient d'imiter ses métropoles, son fonctionnement et son mode de

pensée. La Colombie, comme beaucoup de pays d'Amérique Latine, était alors perçue comme n'étant qu'une pâle copie du modèle européen. Tout ce qui n'était pas blanc et européen était considéré comme inférieur et impur. L'écrivain et poète colombien William Ospina, dans son ouvrage *Pa' que se acabe la vaina* (2013), dénonce ce racisme colonial et le tient pour responsable de toutes les difficultés qu'a éprouvé le peuple colombien à se définir et à surmonter les guerres et les crimes qui ont marqué son histoire.

Dans le pays le plus métissé du continent, où les unions matrimoniales se faisaient entre personnes de toutes ethnies, il n'y a rien eu de plus persécuté que l'amour libre et de plus discriminé que les enfants nés d'unions non bénies par l'Église [...] Comment un pays qui se développe dans la haine des indigènes et des noirs, qui sont l'origine indéniable de la majorité de la population, peut-il s'aimer ? Comment un pays où les enfants de l'amour sont interdits et considérés comme des individus de seconde classe, peut-il se développer sans intolérance et sans rancœur ? [Nous traduisons] (Ospina, 2013, p.24)

Dans son ouvrage *Music, Race and Nation, Música Tropical in Colombia* (2000), l'anthropologue britannique Peter Wade soutient que la musique et les questions identitaires d'un pays sont intimement liées. Selon lui, la musique reflète et constitue l'identité du pays. Il parcourt d'ailleurs l'histoire de la Colombie à travers son héritage musical, plus particulièrement celui de la côte caribéenne. Étant un port d'entrée pour le reste du pays, cette région du nord de la Colombie a été marquée par l'esclavage. Sa population est issue en majorité des esclaves noirs et indigènes alors que l'intérieur du pays possède des origines plus européennes. Pendant longtemps cette région a donc été mise de côté dans sa culture et sa musique, considérées comme disgracieuses et animales.

The connections often made in Colombia between people from the country's Caribbean region, their music and dance, and their "hot" sexuality, have been constructed, and not just imposed, in a particular

history which includes slavery in the region, African cultural influences, and domination by a colonial power for which dancing was often defined as sinful. (Wade, 2000, p.22)

Ainsi, à la fin du XIXe siècle et jusqu'au début du XXe siècle, plutôt que la *cumbia*, le *vallenato* ou encore le *porro*¹, c'est le *bambuco* andin, style musical de l'intérieur du pays aux sonorités plus européennes, qu'on déclara comme la forme musicale et dansée nationale. Néanmoins, en 1991, la nouvelle constitution reconnaissait officiellement l'identité multiculturelle et pluriethnique du pays. Peu à peu, les cultures issues des communautés afro-colombiennes et indigènes furent appréciées au-delà de leurs frontières géographiques, jusqu'à devenir un emblème international de la culture musicale colombienne. Certes, de par son succès, cette culture a été sujette à la surmédiation de l'industrie musicale (Wade, 2000). Mais cette surconsommation l'a également propulsée et elle fait maintenant partie du visage culturel colombien. Encore aujourd'hui, la Colombie souffre beaucoup du racisme comme le démontre l'un des départements les plus pauvres du pays, le Choco, où plus de 80 % de la population est afro-colombienne, ou encore l'élite blanche qui peuple les écrans des télévisions colombiennes. Cependant, le peuple colombien se considère comme métissé et met de l'avant les richesses pluriethniques de son pays, notamment sur la scène musicale et de danse nationale et internationale.

Ainsi, pour mieux appréhender cette culture qui me fascinait, mais aussi pour comprendre les enjeux dans lesquelles se situait ma recherche, je n'avais pas d'autre choix que de me tourner vers la pensée du métissage.

Ce que ces Amériques (...) ont inventé, c'est un style de vie, des manières d'être, des façons de voir le monde, de rencontrer les autres, de parler, d'aimer, d'haïr, dans lesquels la pluralité est affirmée non comme fragilité

1 Traditions musicale et dansée de la côte Caraïbe colombienne.

provisoire, mais comme valeur constituante. (Nous et Laplantine, 2008, p.28)

1.1.2 Une pensée de la tension, entre rencontre, dialogue et confrontation

Il est important de préciser que le métissage n'est pas synonyme de pluralisme, globalisation ou multiculturalité. Ces termes, intimement liés au concept de mondialisation proposent des nuances qui entrent parfois en contradiction avec l'idée de métissage. Certes, la mondialisation facilite aujourd'hui la circulation et la rencontre de cultures très différentes les unes des autres. Cependant, la multiculturalité ou la globalisation qui en découlent entraînent souvent l'effacement de ces dites cultures au profit d'une culture de masse unique.

La mondialisation, qui prend appui sur les nouvelles technologies de l'information et de la communication, est sans doute en mesure de favoriser la multi- et l'interculturalité, et de réaliser — à sa manière, car la multiculturalité n'est pas le métissage, mais parfois son contraire — le projet même d'une esthétique du métissage » (Berthet et al., 2002, p.18)

Le métissage propose une dynamique où les éléments se confrontent, s'intervalorisent, s'influencent et surtout dialoguent tout en gardant leur identité propre. « [...] N'étant pas identité, [le métissage] n'est pas non plus altérité, mais identité et altérité entremêlées, y compris en liaison avec celui qui refuse le mélange et cherche à démêler. » (Nous et Laplantine, 2008, p.70)

Cette dynamique est décrite par Alexis Nous et François Laplantine dans leur ouvrage *Le Métissage* (2008), comme une tension perpétuelle, qui ne peut être résolue ou acquise définitivement. « [...] À l'exemple du rapport amoureux, les choses ne sont jamais données une fois pour toutes, mais chaque fois à reconsidérer

dans leur nouveauté. » (Nouss et Laplantine, 2008, p.83) Selon les écoles de pensée, cette tension se révèle fertile ou destructrice. Le penseur Roger Toumson voit le métissage comme le produit d'une incapacité à représenter l'Autre dans son entièreté, une incompréhension de son altérité. Il en arrive alors à la conclusion que les éléments en dialogue se retrouvent dans une relation de domination de l'un sur l'autre. Selon lui, il y a donc impossibilité d'un réel échange égalitaire entre les cultures. Au contraire, le poète Édouard Glissant décrit le métissage comme une source de possible richesse. L'écrivain martiniquais voit une relation d'intervalorisation dans la rencontre de cultures différentes. Les éléments interagissent pour créer quelque chose de nouveau. « Le chiffre fétiche du métissage est le chiffre trois. [...] Dans la logique du fantasme, 1 et 1 font trois. » (Berthet et al., 2002, p.25) Cette recherche se situe à la croisée des deux pensées. Certes le processus de métissage, même s'il y participe, ne suffit pas à établir un équilibre dans la rencontre de plusieurs cultures. L'histoire de l'Amérique Latine et de ses peuples colonisés en a donné et donne encore de nombreux exemples. Cependant ces civilisations, nées du métissage, ont su puiser leur identité dans cette rencontre culturelle forcée et créer de nouvelles manières de vivre et de penser tout aussi riches. Elles ont développé un art, celui du métissage, inconnu des savoir-faire européens, et qui parce qu'il n'est justement pas dans la fusion, emprunte beaucoup à l'esthétique du collage et du bricolage. Il n'est pas une synthèse harmonieuse des éléments opposés. Il est parfois l'un, parfois l'autre, parfois autre, dans une logique qui peut sembler incohérente à notre sensibilité occidentale.

Ce qui nous frappe chez les Latino-Américains, c'est, au contraire, leur capacité à être occidentaux et non-occidentaux, intellectuels et sensuels, modernes et traditionnels, athées et religieux, chrétiens et païens, raisonnables et sentimentaux, critiques et lyriques et parfois (...) honnêtes et menteurs. (Nouss et Laplantine, 2008, p.28)

1.1.3 L'exemple de Dada Masilo et Eun-Me Ahn

Parce qu'il est une tension en mouvement qui se déploie dans le temps plutôt que l'espace, les auteurs du *Métissage* (2008) l'ont associé plus facilement à l'art de la musique. Cependant, le travail des chorégraphes Dada Masilo et Eun-Me Ahn semble s'inscrire parfaitement dans cette pensée de la tension métisse.

Originaire de Soweto, une banlieue de Johannesburg en Afrique du Sud, Dada Masilo (1985) a cumulé plusieurs formations en danse classique et contemporaine. Elle entre alors dans l'univers du ballet en s'emparant de classiques tels que *Carmen* ou *Le Lac des Cygnes*. Elle en propose des versions revisitées avec humour, grâce et légèreté où les pas de danse classique rencontrent des techniques de danses sud-africaines et d'ailleurs. Dans son spectacle *Le Lac des cygnes*, créé en 2010, « [...] les arabesques se déploient, où les pieds nus frappent le sol, les hanches ondoient, les torsos dénudés se bombent et les chants s'élèvent. » (Saint-Pierre, 2015, p.88) Les danseurs évoluent en tutu, mais leurs pieds sont nus, les laissant libres d'user autant de la pointe que du talon. La grâce du ballet partage la scène avec les mouvements saccadés et déhanchés qui siéent parfaitement aux tutus en révélant toute leur ampleur et leurs multiples couches de tulles — ce que des mouvements de danses classiques ne dévoileraient peut-être pas autant. Les danseurs rythment et animent la musique de Tchaïkovsky par leurs cris et claquements de pieds au sol, dans lesquels on ne peut s'empêcher de percevoir une pointe d'humour et beaucoup de joie de vivre. Enfin il ne faut pas oublier de mentionner les saluts, dans lesquels les danseurs tombent au sol à la manière de pantins désarticulés tout en prenant une pose qui ne peut qu'évoquer la silhouette d'un cygne. Dada Masilo va au-delà de la grâce occidentale du ballet classique. Elle la met en dialogue avec une autre forme de sensualité, tout aussi puissante, pour servir le propos de l'histoire qui est racontée.

De son côté, Eun-Me Ahn (1963), chorégraphe sud-coréenne, tente de conjuguer tradition et modernité dans son spectacle *Dancing Grandmothers* créé en 2011 et

premier volet d'une trilogie sur les danses intergénérationnelles. Dans cette œuvre, les interprètes professionnels partagent la scène avec de véritables grand-mères coréennes qui ont connu la Corée du Sud avant son essor économique. Dans une dynamique d'humilité, les plus jeunes apprennent de leurs aïeules et de leur savoir-faire de danseuses amateurs. Les pas sont simples, répétitifs, mais témoignent du plaisir contagieux qu'ont ces femmes à danser. C'est ce que la chorégraphe tente de transmettre dans plusieurs de ses œuvres : le bonheur de danser, peu importe ses talents et capacités. Les costumes, dont Eun-Me Ahn est la conceptrice, font eux aussi partie de cette rencontre de cultures non pas ethniques, mais générationnelles. Tantôt pyjamas, tantôt longues jupes de grand-mères, tantôt kimonos, ces costumes conjuguent avec subtilité les codes de la Corée d'hier et d'aujourd'hui. Les motifs traditionnels et contemporains sont imprimés dans des couleurs vives qui rappellent celles de la pop coréenne, tandis que les superpositions de jupes, chemisiers et gilets évoquent le style vestimentaire de ces femmes.

Ainsi, que ce soit une tension culturelle, générationnelle ou entre amateurs et professionnels, les œuvres de ces deux femmes attestent de la tension métisse possible dans la danse et les arts vivants. Avec humour et légèreté, elles amènent des univers très différents à se confronter, mais surtout à dialoguer. À l'image de leur travail, il serait intéressant d'explorer les différentes tensions culturelles, mais aussi artistiques présentes dans ma recherche.

1.2 La rencontre de trois pratiques culturelles : la *salsa*, la *cumbia* et le *vallenato*

Une tension majeure de mon travail se situe dans les pratiques culturelles colombiennes ciblées pour la recherche : la *cumbia*, le *vallenato* et la *salsa*. Parmi les multiples styles musicaux et dansés que possède la Colombie, ces trois pratiques

avaient été la porte d'entrée dans ma découverte du pays. Ce choix s'imposait donc comme une évidence. Entre les légendes et les faits historiques, il est difficile de raconter la réelle histoire de ces traditions. Plusieurs versions existent suivant les époques et les régions, mais si elles se contredisent, elles ne s'invalident pas pour autant. Comme le souligne Peter Wade, la recherche tend à vouloir clarifier et unifier l'origine de chaque tradition. Elles sont souvent définies par leur forme d'origine et toute évolution contemporaine d'une pratique est alors accusée de dénaturer son authenticité. Mais la réalité et l'origine de ces pratiques sont bien plus chaotiques et confuses. Dans ce chapitre je tenterai donc de présenter la nature de la *cumbia*, du *vallenato*, puis de la *salsa* tout en respectant les parts de confusions qui constituent leur histoire.

1.2.1 La *cumbia* : rythme, élégance et fierté

La *cumbia*, dont les rythmes ont dépassé les frontières colombiennes pour contaminer le reste de l'Amérique et de l'Europe prend ses origines sur la côte caribéenne, au nord du pays. Son histoire serait directement reliée à celle de la traite des esclaves. En effet, malgré les divergences des versions, toutes s'accordent sur le fait que la *cumbia* serait née de la rencontre de traditions indigènes, africaines et espagnoles. L'une de ces versions affirme que la *cumbia* serait apparue au XIXe siècle, lors des festivités catholiques de la fête de la Chandeleur, lorsque les maîtres espagnols autorisaient leurs esclaves à pratiquer leurs mœurs. (Olaciregui, 2000) Cette danse de séduction entre un homme et une femme se pratique traditionnellement en cercle appelé *rueda*. Un cercle d'hommes est formé entourant un autre cercle de femmes. Au cours de la danse, ces cercles s'entrecroisent, les couples se forment et se défont, l'homme ne devant jamais toucher la femme. Celle-ci élégante et fière, se promène tout en jouant

avec son séducteur, tandis que l'homme tente par tous les moyens de capter son attention.

Cumbia is taken to represent the sexual union between indigenous woman and black man – or the sexual conquest of the first by the second – giving rise to the process of mixture which is seen as characteristic of the Colombian nation. (Wade, 2000, p.61)

Traditionnellement, l'homme invite la femme à danser en lui offrant une chandelle. Ce symbole fort de la *cumbia*, qui représente la séduction et son feu sacré, pouvait servir d'éclairage puisque cette danse se pratiquait principalement la nuit. Parfois la femme peut s'en servir dans le jeu de séduction pour éloigner l'homme. Le costume de la danseuse possède également un rôle symbolique. Vêtue d'une jupe très ample ornée de volants, la *pollera*, la femme joue avec son costume pour séduire son partenaire. Elle peut la déployer en levant les bras et former un véritable cercle de tissu autour de son corps, l'agiter de diverses manières et donner l'illusion d'une mer infinie de textile ou encore envelopper l'homme dans les méandres de son costume. « [...] Le mouvement de la jupe féminine, longue, aux larges basques, “*el faldeo*”, signifie le oui et le non, l'attirance et l'éloignement entre la femme et l'homme. » (Olaciregui, 2000, p.157) L'homme quant à lui, porte la *mochila* et le *sombrero vueltiao*², accessoires dont il se sert dans sa séduction. Le rythme très identifiable des tambours de *cumbia* a été repris à l'international dans de multiples versions et dans des styles musicaux très différents (Pastor Lopez, Quantic and Flowering Inferno en sont des exemples). Lorsqu'elle n'est pas traditionnelle, la *cumbia* se danse également en couple, mais sans autant de symbolisme. Les partenaires peuvent se toucher et les pas de danse sont moins sophistiqués. Elle est un incontournable dans les fêtes de famille et de village dans beaucoup de régions.



Figure 1.2.1 *La pollera*
Photos : Jennifer Pitoscia et Joël Guiraud

Ainsi cette tradition empreinte d'humilité, de fierté et de symbolisme, est un élément capital de l'identité culturelle colombienne.

1.2.2 Le *vallenato* : entre légende et réalité

Deux villes se disputent les origines du *vallenato*. La première, Riohacha dans le département de la Guajira, au nord-est du pays, héberge le festival de Francisco el Hombre, grande légende du *vallenato*. La seconde, Valledupar, située dans la vallée du Cesar au sud de la Guajira, est animée chaque année par le Festival de la Leyenda Vallenata. Cette tradition est en fait née des ménestrels qui voyageaient de village en village pour raconter les nouvelles tout en chantant. Avec l'arrivée au XIXe siècle de l'accordéon par les bateaux commerçants venant d'Europe, les conteurs s'en sont emparé et en ont fait l'instrument principal du *vallenato*. Peu à peu, le style musical a évolué pour mettre de l'avant les talents littéraires du chanteur qui devait inventer l'histoire en même temps qu'il la racontait. Ces histoires, de plus en plus extravagantes, étaient parfois inspirées de faits réels, mais prenaient bien vite l'allure de fables et de contes. Des joutes verbales et musicales avaient alors lieu dans des événements nommés *piquerías*. C'est lors de l'un de ces duels poétiques que la légende veut que Francisco el Hombre ait vaincu le diable. Entre mythe et réalité, le *vallenato* est à l'image de ses chansons. Certains musiciens et auteurs tels que Diomedes Díaz, Alejandro Durán, El Maestro Turco Gill ou encore Emiliano Zuleto Vaquero sont devenus des légendes, et il est parfois difficile de discerner le mythe de la réalité. Cette tradition autrefois considérée comme paysanne, vulgaire et alcoolisée, a peu à peu gagné en popularité notamment grâce à Gabriel García Márquez, grand adepte du *vallenato*. L'auteur de *Cien años de soledad*, qui a beaucoup écrit sur cette tradition, affirme lui-même que son roman n'est qu'un *vallenato* de trois cents pages. (Ochoa, 2005) Le personnage de Francisco el Hombre apparaît d'ailleurs au village

imaginaire de Macondo. Dans son article *García Márquez, macondismo, and the soundscapes of vallenato*, la chercheuse en musicologie Ana María Ochoa affirme que le réalisme magique et le *vallenato* sont intimement liés.

It is then that macondismo – the Latin Americanist celebration of magical realism – becomes an interpretive metaphor for Colombia and vallenato music becomes the sonorous emblem of this metaphor. (Ochoa, 2005, p.207)

Ainsi, le *vallenato* est un genre musical très littéraire, mais il existe également une tradition dansée même si celle-ci n'a pas réussi à dépasser les frontières du Cesar et de la Guajira, comme l'ont fait les chansons. Bien souvent, la musique d'accordéon qui accompagnait ces danses ne comportait pas de paroles. Les pas, au début improvisés, ont peu à peu été institutionnalisés. La plupart illustrent les faits et gestes de l'homme pour séduire la femme, dans une relation plus quotidienne que la *cumbia* : la protéger du soleil avec son chapeau, dépoussiérer le sol pour qu'elle puisse marcher sans se salir, aider la femme à faire sécher le maïs, etc. À ses débuts, les adeptes de cette danse se retrouvaient dans des *colitas*, lieux de rendez-vous pour jouer et danser le *vallenato*. Dues au caractère paysan et grossier de la tradition, ces *colitas* étaient tenues secrètes, mais elles se sont peu à peu ouvertes avec l'essor du style musical. Néanmoins, la plupart des Colombiens, ne connaissant pas ces danses, apprécient la musique vallenata « mostly by [...] dancing and drinking for long hours with vallenato playing at high volume. » (Wade, 2000, p.vii) Enfin, certaines versions affirment que le *vallenato* aurait également des origines autochtones, renforçant l'identité métissée de la tradition. Les rythmes musicaux auraient été influencés par le peuple arhuaco, vivant dans les montagnes de la côte nord. Certains racontent même que lors des premiers festivals, les autochtones descendaient des montagnes pour partager leurs savoir-faire musicaux. Lors de ma découverte de la Colombie, cette tradition avait marqué mon esprit par sa poésie, mais aussi par cette sorte de

simplicité paysanne mêlée à l'émotion et la fierté de ces grands chanteurs et musiciens qui ont marqué leur pratique.

1.2.3 La *salsa* : une pratique urbaine et cosmopolite

La *salsa*, pratique reconnue mondialement, n'est pas exactement une tradition colombienne au même titre que la *cumbia* ou le *vallenato*. En effet, les deux traditions évoquées plus tôt sont nées en Colombie et leur histoire est intrinsèque à la naissance du pays. L'histoire de la *salsa* en Colombie est plus tardive, elle est liée à l'ouverture du pays sur le reste du monde et appartient au milieu urbain. Cette pratique cubaine développée dans les ghettos new-yorkais est arrivée en Colombie dans les années 1920 grâce à l'export du café effectué via le port de Buenaventura sur la côte pacifique. La voie fluviale utilisée pour le transport du café passait par la vallée du Cauca et la ville de Cali qui est depuis devenue la capitale de la *salsa* colombienne. (Waxer, 2001) Tout d'abord par la radio puis par les disques, ces marins nommés *chombos* ont fait voyager ce style musical cubain qui a su séduire la sensibilité des *caleños*³. Cependant, plutôt que de reproduire cette nouvelle musique avec leurs instruments, la plupart des *caleños* préféraient danser sur les disques importés. « [...] Dancing to records of this music was something everyone could do, even if one could not execute the fancier or more athletic steps. » (Waxer, 2001, p.78) Une culture de la danse et de la performance s'est alors développée autour de ces rythmes cubains joués dans les bars de la classe ouvrière. Les meilleurs danseurs étaient réputés pour leur dextérité et inventivité sur la piste de danse. Vers la fin des années 1960, des compétitions de danse étaient régulièrement organisées dans les bars : les pas se raffinaient et se complexifiaient. Peu à peu, un style s'est développé

3 Habitants de Cali, dans la Vallée du Cauca

pour donner naissance à la *salsa caleña*. En accélérant le tempo des disques, les caleños ont créé un style de danse plus rapide que la *salsa* cubaine. Plus les pas étaient dynamiques et nerveux, meilleurs étaient les danseurs. Cette pratique est rapidement devenue un élément important dans la vie quotidienne des quartiers ouvriers, puis s'est propagée au reste de la ville et des environs. Elle régissait la vie sociale, faisait l'objet de rassemblements et il n'existait plus de partie télévisée de *soccer* – autre élément fort dans la vie *caleña* – qui ne soit rythmée par le son de la *campana*⁴.

As an important point in the weekly cycle of work and leisure among Cali's working-classes, these informal gatherings were not merely a routine way to pass time. Rather, they became cultural rituals in which recordings of música antillana were intertwined with other important elements of local cultural practice – dance, drink, sport and conversation – to establish and strengthen social ties. For Caleños, dance has become a *modus vivendi* in itself, entrenched as a key expressive practice that underscores cultural identity and patterns of socialisation. (Waxer, 2001, p.67)

Avec la création du Championnat mondial de Salsa à la fin des années 1970, la ville de Cali s'est autoproclamée capitale de la *salsa*. Comme le souligne l'auteur canadienne Lise Waxer

The fact that Caleños proclaimed their city to be the 'world capital of salsa' [...] stems less from whether or not Cali was actually a bonafide 'salsa capital', but rather from the conviction that Caleños believed they were more passionate about salsa than anyone else on the planet. (Waxer, 2001, p.71)

4 Instrument de musique qui prend la forme d'une cloche similaire à celle accrochée au cou des vaches et dont le son est caractéristique de la salsa.

La *salsa* à Cali a été un emblème d'ouverture sur le monde. Elle était pour ses habitants une fierté et un symbole fort d'identité autant localement qu'à l'international. (Waxer, 2001) Aujourd'hui, cette pratique est encore en évolution, de nouveaux pas sont inventés, et lors des compétitions, les danseurs ne cessent de repousser les limites de la danse. L'élégance a toujours été de mise lorsqu'il s'agit des costumes de *salsa*. Dans les années 1970, les couples en compétition accordaient la couleur de leurs costumes et l'emphase était mise sur les souliers afin de bien attirer le regard sur la rapidité des pas. Aujourd'hui, si les tenues dans les bars se font plus quotidiennes tout en conservant une certaine élégance, les paillettes et les couleurs fluorescentes illuminent les compétitions et spectacles. Ainsi cette pratique cosmopolite témoigne d'une autre part d'histoire de la Colombie. Urbaine et sociale, cette danse de couple permet un réel dialogue entre les participants, un jeu de performance où les limites sont repoussées, un défi de dextérité et de célérité entre partenaires.

Si ces trois pratiques étudiées possèdent des origines communes, elles n'en restent pas moins très différentes dans leur essence. Vouloir les rassembler dans un spectacle unique relève d'une tension métisse au sein même de la culture colombienne.

1.3 Entre art et tradition

La seconde tension majeure présente dans ce travail se situe entre l'art et la tradition. À travers ma pratique du costume de scène, je souhaitais partager mon vécu de la culture colombienne. Les costumes de ces pratiques culturelles en sont des emblèmes si puissants qu'ils sont parfois utilisés comme symboles du patrimoine national. Comment créer la rencontre de cet univers colombien avec ma pratique artistique ? Comment déplacer ces costumes sur une scène ? En les sortant de leur contexte, est-il

possible de percevoir toute l'ampleur sociale et humaine que représentent ces costumes ?

1.3.1 Art populaire, tradition et folklore

Avant toute chose, il est nécessaire de s'arrêter sur la définition des termes qui permettent de réfléchir le clivage entre art et tradition. Qu'il s'agisse de *folklore*, *art populaire*, *tradition*, *patrimoine intangible*, et bien d'autres encore, tous ont été fortement discutés par certains auteurs afin de revisiter les liens qui les unissent entre eux ainsi qu'à la modernité. Pour cette recherche, j'ai retenu les définitions qu'en a faites Nestor García Canclini. Dans son ouvrage, *Cultures hybrides, stratégies pour entrer et sortir de la modernité* l'anthropologue et philosophe argentin, part d'un constat d'opposition entre le populaire et le cultivé, le traditionnel/le folklore et le moderne, le subalterne et l'hégémonique. Il y a donc ici une forte opposition entre deux univers : celui du populaire et des traditions, face à l'hégémonie du monde moderne et cultivé. Cependant, Canclini va remettre en question ce rapport d'opposition simple. Sa première affirmation est que la culture populaire

[...] ne peut plus correspondre simplement à son opposition à la culture bourgeoise dans laquelle l'avait cantonnée la modernité, non plus qu'à l'opposition subséquente qui l'avait identifiée à la culture ouvrière, pas plus qu'elle ne peut équivaloir à son association étroite avec la "culture de masse", puisqu'elle est à la fois tout ça et autre chose en plus, que l'on peut synthétiser finalement dans l'idée d'une "culture urbaine", d'une culture prenant sa consistance dans les villes. (Côté, dans Canclini, 2010, p.2)

C'est donc que les rapports entre populaire et cultivé, monde moderne et traditions, sont plus complexes qu'ils ne paraissent. Par cette définition du populaire, Canclini

affirme que ces deux univers ne sont pas strictement opposés, mais qu'ils interagissent l'un avec l'autre. Quant au folklore, l'auteur prend une position diamétralement opposée face aux pensées classiques des folkloristes et des anthropologues. Tout d'abord, il dénonce une certaine « mise en scène du populaire » (Canclini, 2010, p. 35). Selon lui, le folklore est une notion construite à travers l'histoire par les penseurs occidentaux pour désigner et comprendre les cultures périphériques. Cette idée persiste encore aujourd'hui par la théâtralisation qu'en font les folkloristes, les médias et les sociologues politiques. « Le patrimoine existe en tant que force politique dans la mesure où il est une théâtralisation : dans des commémorations, des monuments et des musées. » (Canclini, 2010, p.175) Dans son article « Aquello que llamamos danza : danza-ritual y "danza artística" en Oruro, Bolivia », le chercheur Bolivien Javier Reynaldo Romero Flores va plus loin encore et affirme que cette mise en scène du populaire permet au monde occidental d'affirmer et de véhiculer son hégémonie sur les autres cultures. Selon lui, des termes tels que *folklore*, *manifestations populaires*, *patrimoine immatériel* ou même *idolâtrie* sont tous utilisés par l'Occident pour désigner et catégoriser les pratiques culturelles étrangères. Le terme change selon les époques, mais l'idée de cantonner ces pratiques dans un concept réducteur et subalterne reste la même. C'est donc une idée construite et réductrice des manifestations de certaines cultures, notamment d'Amérique latine, que le folklore, comme il est défini de nos jours, nous propose. Canclini, tout en dénonçant l'artificialité de la notion de folklore, propose une nouvelle définition de celle-ci. Son hypothèse est celle de la survivance. Selon lui, il faut étudier le populaire non-pas dans un contexte isolé, passé et rural, mais plutôt dans sa relation avec la modernité, car « le développement moderne ne supprime pas les cultures populaires traditionnelles. » (Canclini, 2010, p.228) Il est plutôt question de développement de ces dernières qui se transforment au contact de la société moderne. Comme expliqué plus tôt, le populaire ne peut plus se résumer à une simple opposition avec la modernité. Avec l'urbanisation de la population, les traditions ne sont plus seulement rurales. Dans les grandes villes, elles sont en contact avec

beaucoup d'éléments extérieurs qui les transforment. Les traditions deviennent cosmopolitaines, se métissent et évoluent. « La préservation pure des traditions n'est pas toujours la meilleure ressource populaire pour se reproduire et réélaborer sa situation. » (Canclini 2010, p.246) Selon l'auteur, le traditionnel est ce qui est transmis d'une génération à une autre. Mais cette passation n'implique pas que l'objet transmis reste inchangé. Au contraire, pour survivre, pour que les communautés continuent à se reconnaître en elles, ces traditions doivent évoluer avec la société.

Les faits culturels folks ou traditionnels sont aujourd'hui le produit déterminé conjointement par les intervenants populaires et hégémoniques, paysans et urbains, locaux, nationaux et transnationaux. (Canclini, 2010, p.233-234)

Cependant, les transformations qu'opère la modernité sur les traditions ne leur sont pas toujours bénéfiques. Si elle permet un renouveau de ces traditions, la modernité tend également à globaliser et stigmatiser ces pratiques culturelles, à atténuer leurs particularités, entre autres par sa mercantilisation dans le but de faire du profit (Romero, 2015). Y aurait-il un moyen de modifier cette dynamique purement économique entre modernité et cultures traditionnelles ? Si oui, l'art en serait-il un ?

1.3.2 Entre costume de scène et artisanat

Les oppositions entre le cultivé et le populaire, entre le moderne et le traditionnel, sont condensées dans la distinction établie par l'esthétique moderne entre l'art et l'artisanat. En concevant l'art comme un mouvement symbolique désintéressé, un ensemble de biens "spirituels" dans lesquels la forme prédomine sur la fonction et le beau sur l'utile, l'artisanat apparaît comme quelque chose d'autre, le royaume des objets qui ne pourraient jamais se dégager de leur sens pratique. (Canclini, 2010, p.252)

En réfutant le clivage entre culture populaire et modernité, Canclini en vient à rejeter l'opposition faite entre artisanat et art. Il dénonce la tendance des folkloristes à étudier l'art populaire en ne considérant que l'aspect matériel, en les extirpant de tout contexte, social, historique et humain.

Les biens culturels — objets, légendes, musiques — intéressent davantage que les acteurs qui les créent et les consomment. Cette fascination pour les produits, la négligence des processus et des agents sociaux qui engendrent et des usages qui les modifient, amènent à valoriser davantage la répétition des objets que leur changement. (Canclini, 2010, p.224)

Ainsi, l'artisanat est réduit à une collection des belles images figées dans les vitrines des musées, sur les scènes ou dans les livres. Pourtant, derrière ces images se trouve tout un système de pensées et de relations sociales. De la même manière que l'art est une manière de percevoir le monde qui nous entoure, les pratiques culturelles et leurs artisanats proposent leur propre rapport à la réalité. (Romero Flores, 2015) Selon le penseur bolivien, l'art occidental repose sur une relation de *sujet-objet*. D'une part il y a le *sujet rationnel et créateur* et d'autre part l'*objet construit ou créé*. Cette relation est fondée sur un rapport de domination du sujet sur l'objet. En d'autres termes, Romero Flores amène l'idée que pour percevoir la réalité, l'artiste occidental a besoin de la faire objet d'étude, afin de l'analyser, la raisonner et enfin la comprendre. Il me semble que cette relation de sujet-objet proposée par Romero Flores abonde dans le sens de Canclini lorsqu'il affirme que « l'analyse des arts cultivés requiert qu'on se libère de la prétention d'autonomie absolue du domaine des objets ». (Canclini, 2010, p. 255) Quant à l'artisanat et aux pratiques culturelles populaires, leur relation à la réalité n'est pas dans la dissociation de celle-ci, mais plutôt dans l'expérience de la réalité, dans son ressenti en tant qu'élément appartenant à un tout. Romero Flores parle « d'expérience collective » et de « dynamique festive » (2010, p.18) pour décrire ce rapport à la réalité. Ainsi, l'art cultivé se révèle plus

proche de l'objet et de la matérialisation qu'il y semblait, et l'artisanat ne se réduit plus à une collection d'objets, d'images et de pratiques dépourvus de toute spiritualité. C'est pourquoi, plutôt que d'aseptiser ces pratiques en les isolant, Canclini propose de les étudier dans le croisement de l'une et de l'autre. Les exemples historiques de tentatives de métissage entre art et pratiques culturelles montrent qu'il est très difficile de se défaire de la manière occidentale de penser l'art. Le ballet folklorique, forme scénique inspirée du ballet classique qui met en scène l'histoire et le folklore d'un pays latino-américain, est apparu dans les années 1950 dans le but de mettre en valeur l'imaginaire et le folklore d'Amérique latine. C'est Amalia Hernandez, danseuse mexicaine, qui en fut la pionnière. Issue d'une formation de ballet classique, son objectif était de mêler l'art de la danse classique avec le patrimoine culturel, les danses folkloriques et l'esthétique mexicaine. Cependant, « [...] dans leur structure et leur gestuelle, ces pièces continuaient à être fidèles au ballet de répertoire » (Dantas, 2008, p.110). Ces ballets sont encore actuels et rencontrent un certain succès en Amérique latine, mais moins à l'étranger. Les sujets sont certes puisés dans l'histoire du pays, mais leur interprétation artistique reste très marquée par la pensée occidentale.

Dans ce contexte, il devient alors de plus en plus difficile de se défaire de l'idée d'un certain retard des pratiques latino-américaines par rapport aux cultures occidentales. Il s'agit de l'invasion de l'imaginaire latino-américain par les cultures dominantes, à tel point que ce mode de production artistique devient une aspiration. Certains penseurs parlent de *colonialité du pouvoir*, notion que j'aborderai au chapitre suivant. Le fait est que les manifestations culturelles latino-américaines sont observées et analysées depuis un point de vue occidental, en prenant comme appuis théoriques ceux de l'*art cultivé*. Il n'est alors pas étonnant de retrouver un jugement d'infériorité dans ces formes culturelles, puisqu'elles ne correspondent aucunement aux canons dictés par l'art occidental. Suivant cette logique, l'idée d'un métissage entre *pratiques*

folkloriques et *art cultivé* devient la possibilité d'une évolution et d'une élévation pour les cultures populaires.

Pour structurer la tradition cultivée, les secteurs dominants définissent non seulement quels biens sont supérieurs et méritent d'être conservés ; ils disposent également des moyens financiers et intellectuels, du temps et des loisirs pour donner à ces biens plus de qualité et de raffinement. (Canclini, 2010, p.208)

Dans cette rencontre entre *art cultivé* et *art populaire*, il me semble que ce dernier est, une fois de plus, présenté comme objet d'étude ou objet de représentation. Ce qui intéresse ce sont les musiques, les costumes colorés, les pas de danse étrangers et non le contexte social, les valeurs revendiquées, ou une vision différente de la réalité. L'*art populaire* ne se libère donc pas de la vision folklorique dont il est prisonnier, et les pratiques traditionnelles et artisanales restent décoratives.

1.3.3 L'exemple de Grupo Corpo

Pour reprendre les idées de Romero Flores, il semblerait que pour créer un dialogue entre art et artisanat sans retrouver ce rapport de domination, il ne faille pas seulement s'intéresser aux formes esthétiques de l'artisanat latino-américain, mais aller puiser dans les valeurs et les contextes socioculturels qui les accompagnent. Le travail de la compagnie de danse brésilienne *Grupo Corpo* en est un bon exemple. Créée par Paulo Pederneiras en 1975, c'est en 1992, avec son spectacle *21* que la compagnie trouve sa marque et son identité : celle de la corporéité brésilienne introduite dans l'univers du ballet classique. Le chorégraphe Rodrigo Perderneiras travaille les corps avec une nonchalance dans les mouvements, les membres et la tête tout en conservant la maîtrise et l'élégance propre à la technique classique. La

corporéité brésilienne se retrouve également dans les hanches travaillées tout en liberté et souplesse.

When one sees GRUPO CORPO dance on stage it is as if all questions concerning the transit between nature and culture were being fully answered. All facets of Brazil, past and future, erudite and popular, foreign influence and local color, and the urban and the suburban come to being as art. Brazilian art. World art. (Helena Katz, <http://www.grupocorpo.com.br/en/company>)

L'esthétique brésilienne et celle du ballet classique occidental se rencontrent et dialoguent. Les arabesques cohabitent avec des pas rythmés et la désinvolture des hanches. Ici, c'est au niveau du corps et du mouvement que le métissage se fait le plus ressentir. Cependant, le travail de cette compagnie est apparu comme une réelle source d'inspiration pour ma recherche sur le costume. Au lieu de la corporéité brésilienne, il s'agissait pour moi d'exprimer à travers ma création de costumes un certain état de vivre colombien : un dialogue entre ma pratique artistique et une pensée colombienne du costume.

Ainsi, un métissage entre ma pratique artistique et les pratiques culturelles colombiennes était possible sans cependant prétendre en donner une représentation authentique. Vouloir définir et saisir une culture dans sa totalité est inutile et absurde. « Au mieux, il est sans doute possible de dire ce qu'elle a été à un moment donné et ce qu'elle est aujourd'hui, mais elle ne peut être perçue dans sa totalité. » (Lucia Silva, 2009, p.66) Ce que j'allais donner à voir, loin du témoignage documentaire ou anthropologique, ne se vivrait jamais exactement au quotidien, ne serait ni authentique, ni réel. Je devais m'intéresser aux principes fondateurs des costumes de ces pratiques culturelles. Plutôt que de m'arrêter à leur esthétique, je devais comprendre par une expérience immersive la « dynamique festive » dont parle Romero Flores (2015) et ainsi saisir autrement le pourquoi de ces costumes.

[...] l'art et la culture peuvent être, aujourd'hui, aux travaux de traduction de ce qui, en nous et entre nous, demeure déchiré, belligérant ou incompréhensible, ou parvient peut-être à s'hybrider. Il est possible que cette voie libère les pratiques musicales, littéraires et médiatiques de la mission "folklorique" de représenter une seule identité. (Canclini, 2010, p.39)

CHAPITRE II

LA REMISE EN QUESTION DU POINT DE VUE OCCIDENTAL

2.1 Les enjeux de mon occidentalité

Cette recherche se plaçait dans un contexte métissé, où la rencontre, la confrontation et le dialogue prennent place. Cependant, « le métissage ne réduit pas forcément les rapports de pouvoir asymétriques » entre les cultures. (Dantas, 2008, p.97) En tant qu'artiste occidentale, française et qui plus est, universitaire, il était important de remettre en question le point de vue que j'adopterais. À travers ma recherche et ma création, je souhaitais partager un fragment de mon expérience colombienne, culture marquée par le colonialisme et l'invasion occidentale. Mes origines pouvaient alors prêter à mon discours et mon regard des pensées qui n'étaient pas les miennes.

Le discours sur l'interculturalité se tient toujours au nom de la culture dominante, hégémonique, et de façon condescendante lorsqu'il s'adresse à d'autres cultures considérées injustement comme minoritaires ou justement menacées. (Berthet et al., 2002, p.15)

Malgré mes bonnes intentions, je devais être vigilante à ne pas adopter un discours extractiviste vis-à-vis de la culture colombienne. Ici le terme *extractivisme* est une métaphore pour évoquer une attitude d'exploitation d'une ressource sans se soucier

des répercussions sur l'environnement qui l'entoure. Ce terme d'origine brésilienne est en fait utilisé pour désigner les actions de déforestation et de surutilisations économiques des ressources naturelles du pays. (Hébert. Tremblay-Pépin, 2013) Le fait même de parler d'une culture qui n'est pas la mienne et qui plus est, qui a été marqué par une histoire colonisatrice, était très délicat. La posture adoptée dans le processus de recherche était décisive pour ce qui naîtrait de cette rencontre. Dans ce chapitre il sera donc question de la manière dont j'ai pu traiter du métissage, avec et malgré mon occidentalité.

2.1.1 La création occidentale dans une dynamique interculturelle

Tout d'abord, les débats qui animent la communauté artistique nord-américaine amènent à réfléchir le projet à partir de la question de l'appropriation culturelle. Ce terme apparu dans les années 1990 est aujourd'hui devenu maître mot lorsque le concept d'interculturalité est abordé. Il a polarisé et bouleversé les pensées. Parfois utilisé à sa juste valeur, il me semble qu'en se popularisant, son sens est devenu plus confus. En effet, sa définition est large et touche de nombreux domaines. Afin de comprendre réellement les enjeux et les questionnements que ce concept propose, il apparaît nécessaire de revenir sur les subtilités de sa signification.

Dans son ouvrage *Cultural appropriation and the Arts* (2008), le philosophe James Young tente d'en dresser un portrait en se concentrant sur son application dans les arts. L'angle d'approche de l'auteur est philosophique, à la différence des nombreux ouvrages qui couvrent déjà le sujet, et sa réflexion touche principalement les questions éthiques et esthétiques de l'appropriation culturelle. À chaque exemple, il pose la question si celui-ci pourrait être moralement condamnable et comment. Selon

lui, l'acte créateur est de faire sien la réalité qui entoure l'artiste. Toute forme d'art est alors une appropriation du réel et bien souvent, cette appropriation est culturelle.

Not all appropriation by artists is cultural appropriation. Almost all artists engage in some sort of appropriation in that they borrow ideas, motifs, plots, technical devices, and so forth from other artists. » (Young, 2008, p.4)

En partant de cette définition Young dédramatise et normalise l'acte d'appropriation culturelle dans son sens le plus littéral : emprunter à l'Autre certains éléments culturels, faire sien et partager son rapport à une autre culture. Cependant, conscient que cet acte peut porter préjudice aux communautés menacées par la mondialisation, il entreprend de dresser la liste des différentes manières dont cet acte pourrait être néfaste à la culture à laquelle il emprunte. Selon le contexte dans lequel elle est inscrite, l'appropriation culturelle par un artiste pourrait être considérée comme un vol, la violation d'un bien, une insulte ou encore une invasion violente de l'imaginaire de l'autre.

Since outsiders do not have access to the experience of insiders, one might argue, outsiders are bound to misrepresent the culture of insiders. [...] Since artists could misrepresent the culture of others in a harmful or offensive manner, subject appropriation could also be morally objectionable. (Young, 2008, p. 9)

Pourtant, dans sa conclusion, le philosophe remet en perspective ces actes néfastes d'appropriation en précisant que les « artists from almost every culture are constantly borrowing styles, stories, motifs, and other content from cultures other than their own but this borrowing is only rarely wrongfully harmful. » (Young, 2008, p.152) Selon lui, la mondialisation porte une part de responsabilité bien plus grande dans la menace de certaines cultures.

This threat does not come from artists who engage in cultural appropriation. Assimilation is the main threat. Cultural appropriation endangers a culture, not when others borrow from it, but when its members borrow too extensively from others. (Young, 2008, p. 153)

L'argumentaire de Young en revenant au sens littéral du concept invite donc à relativiser certaines accusations d'appropriation culturelle tout en ne niant point ses conséquences nuisibles. Cependant, comme le souligne Keivan Djavadzadeh (2016) dans la revue *Raisons politiques*, la définition d'appropriation culturelle ne peut se défaire totalement des enjeux de pouvoirs politiques et sociaux et des relations de dominant et dominé qui peuvent régir les relations interculturelles.

L'appropriation culturelle peut ainsi être définie comme une pratique qui consiste pour le groupe dominant à s'emparer des traits distinctifs d'un groupe subalterne racisé, le plus souvent sur un mode dépolitisé qui détache les traits appropriés du contexte social et politique qui les avait vus naître. (Djavadzadeh, 2016, p.22)

Or, si Young inclut dans son raisonnement au cas par cas le contexte social, économique et politique afin d'analyser et juger chaque acte d'appropriation culturelle, sa définition du concept même ne prend pas en compte cette dynamique de dominant et dominé. Son raisonnement philosophique semble alors incapable de s'ancrer dans la réalité des relations interculturelles actuelles. Si, en général, un acte créatif d'appropriation n'a en effet pas d'impact néfaste direct sur la culture traitée, il se doit de prendre en compte le contexte inégalitaire qui relie sa culture à celle à laquelle il emprunte. Autrement, il ne fait qu'encourager un système d'oppression malgré ses bonnes intentions. Ainsi comme le souligne le professeur français Éric Fassin, l'appropriation culturelle ne peut être définie indépendamment de la dynamique de pouvoir dans laquelle elle s'inscrit. « Après tout, l'emprunt est la règle

de l'art, qui ne connaît pas de frontières. Il s'agit de récupération quand la circulation s'inscrit dans un contexte de domination auquel on s'aveugle. » (Motet, 2018) Pour le sociologue français, à la différence de Young, le concept d'appropriation ne peut être synonyme d'un simple emprunt artistique. Il le traduit plutôt par le terme de récupération qui évoque le caractère extractiviste du geste. Sa définition doit donc inclure ces dynamiques de privilège, car souvent « [...] on parle de culture, en oubliant qu'il s'agit aussi de pouvoir. » (Motet, 2018)

Mon statut d'artiste occidentale voulant traiter d'une culture marquée par le colonialisme place ce mémoire-crédation dans le rapport économique et social d'un Occident dominant et de cultures périphériques dominées. À la lumière de cette définition de l'appropriation culturelle, cette recherche m'amène à repenser mon point de vue ethnocentré. Plutôt que d'utiliser le concept d'appropriation culturelle comme une censure, il me semble plus judicieux d'y recourir afin d'adopter une attitude d'humilité et d'écoute dans le processus de création et pouvoir ainsi accepter les remises en question artistiques et conceptuelles que ce projet exige.

2.1.2 La pensée festive décoloniale : revendiquer d'autres points de vue

Afin d'interroger ce point de vue occidental, il est nécessaire de repenser l'interculturalité et le métissage selon la pensée latino-américaine. Il s'agit ici d'enrichir la réflexion d'un autre regard sur le colonialisme et l'interculturalité. Comment les penseurs de ces pays marqués par l'invasion européenne vivent-ils aujourd'hui leurs identités métissées ?

Parmi ces penseurs, le groupe *Modernidad/Colonialidad* a développé la pensée décoloniale. Il défend l'idée que certes le colonialisme est révolu, mais que la

colonialité (*colonialidad*), hégémonie non matérielle mais d'un système de pensées économiques, politiques, scientifiques, philosophiques (etc.) a perduré.

Le colonialisme est bien sûr plus ancien, néanmoins la colonialité a su se montrer, dans les 500 dernières années, plus profonde et durable que le colonialisme. Cependant il ne fait aucun doute qu'elle fut engendrée par ce dernier et, bien plus encore, c'est par lui qu'elle a su s'imposer dans l'intersubjectivité de manière si enracinée et prolongée. [Nous traduisons] (Quijano cité dans Soto, 2008, p.12)

Le groupe M/C dénonce l'axe occidentalocentriste et plus précisément eurocentriste de ce système et souligne son caractère omniprésent. « Dans un sens, nous respirons la colonialité et la modernité quotidiennement. » (Torres cité dans Soto, 2008, p.13 [nous traduisons]) À travers la dénonciation de ce système, ces penseurs latino-américains revendiquent l'existence d'une pluralité de points de vue, de manières de percevoir et de penser le monde. En d'autres termes, ils tentent de faire parler les cultures qui ont été colonisées.

Comme devise de toute recherche sur le rationalisme, ce principe simple, et souvent oublié devrait figurer : qu'il est possible de "rationaliser" la vie depuis les points de vue les plus divers et dans les directions les plus variées. [Nous traduisons] (Weber cité dans Soto, 2008, p.24)

Cette pensée s'apparente sur certains points aux études postcoloniales, cependant elle en diffère en se concentrant plus précisément sur le contexte latino-américain. Ces auteurs parlent de la rationalité latino-américaine de leur propre point de vue. C'est ce que Romero Flores appelle la *dynamique festive* dans ses études sur les danses folkloriques d'Oruro en Bolivie, notion développée au chapitre I. Cette rationalité ne teinte pas uniquement les pratiques artistiques et culturelles, mais tous les aspects de la société : politiques, économiques, sociaux, etc. Bien que tous soient intimement

liés et qu'il soit difficile de parler de l'un sans aborder les autres, ce mémoire s'intéresse particulièrement aux concepts décoloniaux appliqués à la création et aux pratiques culturelles.

Un des concepts fondateurs de la pensée décoloniale est le « Mythe de la modernité », développé par le penseur argentin Enrique Dussel. Ce dernier remet en question l'idée même de modernité, ou plutôt ses origines. Alors que la pensée occidentale perçoit la modernité comme une évolution linéaire à travers les grands événements européens de la Rome antique au siècle des Lumières en passant par la Renaissance, Dussel affirme que la modernité correspond à l'arrivée des Européens aux Amériques. En découvrant l'Autre, l'Europe a pu se définir. En s'ouvrant sur le monde, l'Europe s'ouvre à des espaces nouveaux dont elle se considère le centre. Cette modernité est mondiale, et non centrée sur l'Europe. Elle suggère que la rencontre a autant bouleversé le cours de l'histoire européenne qu'américaine. Le rapport est inversé, modifié. Les explorateurs européens ne sont plus les porteurs de la modernité à travers le monde, mais c'est bien de leurs voyages et de leurs rencontres avec les autres cultures que découle ladite modernité. Ce principe de la modernité, même s'il est spécifique à l'Amérique Latine et peut être perçu comme réducteur, m'a inspiré une prudence et la volonté de voir les événements différemment. Il m'a invitée à inverser la dynamique dans ma relation avec la culture colombienne. Ici, la réflexion ne portait plus sur les changements que ma création pouvait apporter aux pratiques colombiennes, mais plutôt sur les enrichissements et bouleversements que cette rencontre apporterait à ma pratique et mon discours. De son côté, Aníbal Quijano, sociologue péruvien, développe la théorie de la Colonialité du pouvoir. Il dénonce l'invasion et la domination de l'imaginaire européen dans l'univers latino-américain. En s'emparant des terres américaines, l'Europe y a imposé son mode de vie et de pensées, à tel point qu'avec le temps, « L'europanisation se transforma en une aspiration. » [Nous traduisons] (Soto, 2008, p.21) Cette invasion, parce qu'elle devient aspiration, est omniprésente et donc plus sournoise. Elle se manifestait déjà

au XIXe siècle lorsque l'aristocratie colombienne, suivant le reste du monde bourgeois, imitait par snobisme la mode vestimentaire française, son style de vie et jusqu'à son langage. Aujourd'hui elle peut être observée sous plusieurs formes. Tout d'abord il suffit de prêter attention aux termes *pays développés* et *pays en voie de développement* pour comprendre que « Le modèle de ce développement doit suivre le même chemin que celui tracé par l'Europe. » [Nous traduisons] (Soto, 2008, p.20) Cette aspiration occidentale se retrouve également dans l'américanisation des modes de vie des pays d'Amérique latine. L'Amérique du Nord et plus particulièrement les États-Unis est un modèle à suivre selon l'idéal collectif. Il est maître mot dans les foyers, mais aussi dans les arts et la culture. Nombre de styles musicaux traditionnels ont été revisités dans des versions plus *pop* et américanisées. Le *vallenato* a laissé la place au *tropipop* et la *cumbia* a été revisitée en version électronique. Certes, comme évoqué au chapitre I, cette américanisation a permis de donner un second souffle à certaines pratiques traditionnelles délaissées, car justement trop lointaines de la société actuelle tournée vers le modèle occidental. Cependant il n'en reste pas moins qu'elle se place dans une dynamique foncièrement occidentalocentriste. Certains adeptes de la tradition musicale colombienne font d'ailleurs une critique virulente de « [...] cette formule si facile [...] (et) répétitive qui a vidé de toute leur profondeur les propositions que font les musiciens colombiens à partir du folklore ». [Nous traduisons] (Arias, 2009) Dans le domaine de la danse, l'exemple des ballets folkloriques évoqués dans le chapitre précédent est très représentatif de cette occidentalisation. Le thème est certes colombien, mais la direction artistique et la mise en scène restent profondément ancrées dans une pensée occidentale. De cette colonialité du pouvoir découle une autre colonialité, celle du savoir. En mettant les pieds en Amérique Latine, certains pays européens ont souvent déprécié l'imaginaire de l'Autre, et par conséquent, ont dénigré toute autre forme de savoir que la leur. L'imaginaire européen et occidental s'est placé comme sujet savant, et a fait de l'Autre un objet de connaissance.

L'Europe est civilisée. La non Europe est primitive. Le sujet rationnel est européen. La non Europe est objet de connaissance. Comme il convient, la science qui étudie les Européens s'appelle "sociologie", alors que celle qui étudie les non-Européens s'appelle "ethnographie". [Nous traduisons] (Quijano cité dans Soto, 2008, p.17)

Les connaissances et les pratiques latino-américaines sont alors reléguées à des pratiques du passé, dites primitives, ne pouvant égaler le savoir occidental. Une hiérarchie se crée dans les savoirs, de la même manière que la danse folklorique ne répondant pas aux canons de la danse occidentale dite artistique, est considérée comme inférieure. (cf. chapitre 1.3.2) Une fois de plus, la pensée décoloniale confirmait mon intuition de considérer la culture colombienne dans son entièreté, à la fois comme un sujet de ma réflexion, mais aussi comme une méthodologie de recherche et création. Afin de ne pas tomber dans cette relation sujet-objet, il était primordial de laisser une place à la rationalité colombienne dans mon travail.

À la lumière de ces théories sur la colonialité, je désirais renverser la situation. Ce n'était plus l'Occident qui envahissait la Colombie, mais bien l'imaginaire colombien qui transformerait ma création. Plutôt que d'avoir la prétention d'amener un quelconque enrichissement à ces coutumes, je devais m'ouvrir à leur dynamique festive en remettant en question l'hégémonie de la pensée occidentale dans laquelle j'avais évolué. Cependant, la pensée décoloniale semble rejeter vivement toute présence occidentale dans les identités latino-américaines. Ce rejet, plutôt violent, apparaît justifiable dans la lutte que ces penseurs mènent pour rétablir un équilibre et une égalité entre les cultures. Néanmoins, les pays d'Amérique latine sont marqués par le colonialisme et leur identité s'est construite à travers le métissage. Malgré la violence de l'invasion, une part d'Occident teinte aussi leur identité. Rejeter catégoriquement l'Occident serait donc la négation d'une part de leur identité.

2.2 L'anthropophagie comme angle d'approche

Dans la continuité de la pensée décoloniale, l'approche anthropophage développée par le poète brésilien Oswald de Andrade paraît une alternative plus nuancée. En effet, tout en assumant le fait que l'identité métissée brésilienne prend racine entre autres dans la culture européenne, cette pensée propose une résistance dans l'invasion occidentale, une insoumission créatrice.

2.2.1 « Transformer la violence de l'invasion dans une possibilité de recreation. »

En 1928, Oswald de Andrade publie son *Manifeste anthropophage*. C'est la naissance officielle du mouvement du même nom. Cependant, les idées défendues dans ce recueil sont issues d'une réflexion de plus longue haleine qui anime la communauté artistique brésilienne. Face à la présence envahissante de l'Occident, les penseurs et artistes brésiliens de l'époque constatent « l'absence d'une connaissance et d'une définition claire de ce que pourrait être le caractère brésilien. » (Dantas, 2008, p.85). Ils cherchent à trouver, à exprimer leur identité brésilienne. L'auteur et folkloriste Mário de Andrade — sans parenté avec Oswald de Andrade — partage les idées du poète. Il sent le besoin de se défaire de l'aliénation occidentale en valorisant les pratiques populaires brésiliennes. Mais à la différence des penseurs décoloniaux, Mário de Andrade ne rejette pas complètement les influences européennes puisqu'elles participent elles aussi à l'identité métissée brésilienne. « Il [propose], plutôt, l'assimilation de tout ce que l'artiste peut juger adéquat, par un processus de

déformation et d'adaptation de ces manifestations à ce qu'il [appelle] le caractère brésilien. » (Dantas, 2008, p.86)

C'est justement cette idée d'assimilation que l'on retrouve dans la pensée anthropophage, mais sous le principe cannibale de dévoration. En s'inspirant des pratiques des indigènes brésiliens Tupi, Oswald de Andrade appelle les artistes à revenir à l'état de nature et à dévorer la culture occidentale. Chez les Tupi, l'acte de manger l'Autre est très symbolique. Les parties du corps qui vont être dévorées sont sélectionnées pour les vertus qu'elles pourront apporter à celui qui les mange. Il s'agit donc de choisir ce qu'on veut prendre ou recevoir de l'autre. En d'autres termes, le poète brésilien propose d'accepter la présence de l'Autre, mais de rester actif dans cette invasion de sa propre culture. Cette idéologie invite à une certaine violence dans le rapport entre deux cultures, une fierté, la revendication d'appartenir à sa culture tout en acceptant l'autre. Cependant, l'acte cannibale n'est pas un acte gratuit de violence. Bien au contraire, il est réfléchi, sélectif et dans un but de création et de vie. C'est l'idée de « l'expérience d'une violence transformée » (Dantas, 2008, p.87) qu'il faut percevoir ici : violence de la dévoration, mais aussi violence de l'invasion européenne ! L'artiste doit puiser dans cette force violente pour en faire jaillir une énergie créatrice.

L'anthropophagie propose la dévoration et l'assimilation sélective des répertoires artistiques techniques et culturels de différentes origines afin de synthétiser de nouveaux produits et de restaurer son propre patrimoine culturel. De cette manière, l'anthropophagie dépasse la distinction entre culture savante et culture populaire et réintègre les exclus de cette distinction en valorisant le métissage ethnique, le syncrétisme culturel, ainsi que le mélange des langages artistiques et des procédés techniques et créatifs. En se définissant par les principes de mélange, d'absorption, d'incorporation et d'assimilation, l'anthropophagie se montre intrinsèquement métisse. (Dantas, 2008, p.373)

Avec son manifeste, Oswald de Andrade accepte sa posture de colonisé, mais ne se soumet pas pour autant. En d'autres termes, il appelle à un « nationalisme sans xénophobie » (Berthet et al, 2002, p.96), une fierté brésilienne qui permet une relation d'égal à égal entre l'Europe et le Brésil. Mais cet acte de dévoration ne peut être réellement anthropophage sans plaisir et ironie. «Tupi or not Tupi: that is the question.» (Andrade, 1982, p.267) Cette phrase issue de son manifeste reprend le célèbre vers de Shakespeare. Elle est l'exemple même de la dérision avec laquelle le poète aborde l'invasion européenne. De plus, en utilisant la métaphore anthropophage, Oswald de Andrade reprend avec sarcasme les stéréotypes européens du sauvage barbare brésilien. Il se joue du regard que porte l'Europe sur sa culture. Une fois de plus, il renverse la situation à son avantage. Enfin, l'anthropophagie amène l'idée de festin, de fête de la chair. La danseuse et chercheuse Mônica Dantas va même jusqu'à parler de logique carnavalesque.

[...] une célébration marquée par la rencontre et la dissolution des différences, où le corps en mouvement s'offre à l'exposition et à la rencontre. La logique carnavalesque est celle de la fusion, du désordre et du plaisir. (Dantas, 2008, p.375)

Y aurait-il un lien quelconque entre cette logique carnavalesque et la dynamique festive dont parle Romero Flores ?

Ainsi, la pensée anthropophage appelle à retourner à un état de nature sur le plan intellectuel afin de pouvoir poser un regard critique et sélectif sur les cultures colonisatrices, dans le but d'intégrer certains de ses aspects tout en restant fidèle à sa propre nature, et ainsi créer par assimilation une culture brésilienne.

2.2.2 L'anthropophagie dans une création occidentale

Détenir une posture anthropophage implique d'assumer qu'il n'existe pas de possibilité de pureté des traditions : les contaminations, les métissages, les hybridations sont inévitables. Mais en même temps, c'est proposer une inversion au sein de ce processus, c'est l'assumer, c'est transformer la violence de l'invasion en une possibilité de récréation. (Dantas, 2008, p.377)

Cette définition de la posture anthropophage que fait Mônica Dantas permet d'ouvrir la pensée d'Oswald de Andrade à des contextes autres que brésiliens. Elle devient alors un moyen pour comprendre le rapport à l'Autre dans des contextes d'interculturalité et de mondialisation. Une fois extrapolé, le concept anthropophage propose une attitude flexible et ouverte face à l'altérité. Il suggère l'appropriation d'éléments variés dans la joie et le plaisir « (...) en considérant toujours les implications politiques et utopiques de cette action. » (Dantas, 2008, p.377) Dans le cadre de cette recherche, mes origines occidentales font de moi l'objet dévoré. J'entends par là qu'à travers mon voyage en Colombie l'objectif était de me faire absorber, déplacer, contaminer, par cette culture. Une attitude d'ouverture à la rencontre et à l'Autre était les conditions pour un possible métissage de ma pratique et ma personne.

Ainsi, la pensée anthropophage apparaît comme une mise en pratique artistique du concept de métissage. Elle offre une forme de métissage festive et joviale dans l'ouverture à l'Autre tout en revendiquant ses particularités. Le mouvement anthropophage n'a eu malheureusement que très peu d'applications pratiques dans les années 30. Aujourd'hui, certains artistes se disent néo-anthropophages. Ils revendiquent leur attachement à la pensée d'Oswald de Andrade. Néanmoins, il me semble que de nos jours, cette pensée prend plus de sens dans la posture qu'elle

propose face à l'interculturalité plutôt que dans sa relation directe entre un Brésil colonisé et une Europe colonisatrice.

2.3 · L'exemple de Laura Anderson Barbata

Le travail de l'artiste mexicaine multidisciplinaire Laura Anderson Barbata (1958) illustre lui aussi une attitude ouverte dans l'interculturalité. Sans lien direct avec le courant anthropophage, l'ensemble de son œuvre présente de nombreux points communs avec la pensée brésilienne. Établie à Brooklyn, Barbata travaille à l'international en étroite collaboration avec diverses communautés. Ses dernières œuvres prennent la forme de manifestations sociales, de déambulatoires inspirés par la tradition africaine des Moko Jumbies. Cette pratique de danse sur échasse (*stilt dancing*) est présente dans les pays d'Afrique de l'Ouest, notamment au Sénégal. Elle permet de protéger les villages du malheur et de la maladie. On retrouve également cette tradition sur l'île de Trinidad-et-Tobago lors du carnaval annuel. Pour ses performances, Laura Anderson Barbata crée ce qu'elle appelle des *sculptures sociales* incarnées par les costumes que porteront les danseurs d'échasses, costumes à la fois marionnettiques et carnavalesques. Son travail est donc intimement relié à la notion de métissage, à la fois dans la confection des costumes, mais aussi dans sa collaboration avec les communautés qu'elle rencontre lors de ses créations. Cette artiste possède une démarche sociale et communautaire profonde et réfléchie. Ses œuvres sont certes très visuelles et colorées, mais elles prennent tout leur sens dans le contexte social et humain pour lequel elles ont été créées.

2.3.1 Humilité, apprentissage et réciprocité

Lines are usually drawn to divide and set limits, and my approach is to bring together diverse perspectives and traditions, where each one maintains its individual knowledge while in the same time exchanging and sharing diverse way of seeing through our work together. (First Indigo & Lifestyle, juillet 2006)

Réciprocité et interdépendance sont maîtres mots dans le discours de Laura Anderson Barbata. Inspirée par le cycle de la nature, où chaque élément fournit de quoi subvenir aux besoins d'un autre élément, l'artiste mexicaine applique ce principe dans sa relation à l'Autre. Chacun peut apprendre de l'Autre tout en restant fidèle à soi-même. Un partage naît de la création collective, qui enrichira chaque participant. Dans nombre de ses projets, elle se place comme pont entre deux cultures. C'est le cas dans son travail mené pendant plusieurs années — de 2008 à 2012 — à Oaxaca, au Mexique où elle a donné l'opportunité aux Brooklyn Jumbies, troupe new-yorkaise de Moko Jumbies de collaborer avec Los Zancudos de Zaachila, groupe de danseurs mexicains qui pratiquent eux aussi la danse sur échasses. Intriguée et impressionnée par le travail des artisans de la région, elle les a également invités à travailler pour la création d'échasses sculptées et peintes. C'est donc autour de Laura Anderson Barbata que se sont rassemblés des danseurs new-yorkais, des danseurs traditionnels de Oaxaca ainsi que des artisans mexicains pour la création de performances festives. Pour en arriver à ces collaborations, son parcours artistique a été parsemé de voyages et de rencontres. « My methodology combines an intuitive exploratory approach with a focus on listening. » (First Indigo & Lifestyle, juillet 2006) À chaque nouvelle rencontre, Barbata adopte une attitude d'humilité et d'écoute. Plutôt que de prendre de l'Autre, elle reste ouverte et disponible dans la rencontre. L'une de ses phrases clefs : « Toi, que peux-tu m'apprendre en échange ? » (TEDx, 2010) illustre bien la relation de réciprocité qu'elle crée avec les communautés.

Ainsi, l'approche sociale et interculturelle de Laura Anderson Barbata a été une réelle source d'inspiration pour cette recherche. Elle est un exemple concret d'une rencontre interculturelle dans l'égalité, le partage et le dialogue. « Her actions are unique examples of cultural *mestizaje* or combinations and respectful appropriation of forms of activities, art, and life from a wide variety of sources. » (Sullivan dans Wingate, 2012, p.9)

2.3.2 La rencontre à travers le costume

Son travail du costume est également un exemple puissant de métissage.

Parmi les modes expressifs propres à l'art moderne, le collage est un exemple privilégié de métissage formel. (...) La beauté surgit comme fulgurance à partir du réel et non en référence à un quelconque idéal. (Nous. Laplantine, 2008, p.93-94)

Ses créations sont en effet de véritables collages interculturels de textiles, couleurs, formes et motifs issus de traditions variées. Sur une même pièce, peuvent cohabiter des éléments aussi urbains qu'un casque de police, avec des tissus indigos teints selon la technique africaine du *plangi*. Le détournement est aussi une caractéristique de son travail du costume. Un panier pourra aisément devenir une coiffe, et un écusson de police deviendra un simple motif une fois multiplié et cousu sur un tissu. C'est avec humour et plaisir que Laura Anderson Barbata semble travailler, sans toutefois écarter la dimension politique de sa réflexion. Serait-ce de ce plaisir dont il est question dans la pensée anthropophage ?

Outre le métissage, Barbata semble donner beaucoup d'importance au mouvement dans sa création de costumes.

The movement vocabulary of a dancer towering over us expands in space. They are accentuated and can extend themselves through their use of textiles and different materials. This is where costuming is essential to the performance visuals and the message. (First Indigo & Lifestyle, juillet 2006)

Comme le veut la tradition des Moko Jumbies, les danseurs doivent être camouflés sous le costume. Les jambes, les bras et les mains, parfois même le visage disparaissent dans les plissés du tissu et les franges. Ce n'est donc pas en exhibant le corps que Laura met en valeur la danse, mais plutôt par l'ampleur des costumes, et l'abondance de tissus qui amplifient le mouvement. De plus, elle affirme que ses costumes ne prennent leur sens que lorsqu'ils sont portés par les danseurs et mis en mouvement. Ainsi, à travers sa conception et réalisation de costumes qui prennent vie dans le mouvement Laura Anderson Barbata témoigne de ses rencontres interculturelles. À travers le vêtement de danse, elle pose un acte social et humain.

2.3.3 Un acte politique

Les interventions de Barbata portent également une dimension politique forte. Les performances ne sont jamais simplement esthétiques. Elles sont toujours créées dans un objectif de revendication ou de manifestation face à un problème d'ordre social. Les exemples les plus marquants sont *Intervention Wall Street* en 2011 qui portait un discours critique face à la crise boursière, et *Intervention Indigo* en 2015 qui manifestait contre la violence policière envers les personnes racisées. Selon l'artiste, la danse est un moyen facile et efficace pour communiquer malgré la barrière

culturelle ou de la langue. « (...) it is about dance, procession, performance art, ritual and also a vehicle for communicating a message through contemporary art. » (First Indigo & Lifestyle, juillet 2006) De plus, ses interventions ont un caractère imprévisible. Elles prennent d'assaut l'espace urbain sans être annoncées. Les sculptures sociales surprennent les passants, dérangent le quotidien de la ville pour se faire voir et écouter. Une fois de plus, la démarche de Laura Anderson Barbata s'inscrit dans la pensée anthropophage. C'est avec une certaine violence festive que ces créatures étranges et colorées envahissent le tissu urbain.

Ainsi, une esthétique du métissage n'assure pas nécessairement une relation d'égalité entre les cultures. Il est donc important de réfléchir à la position et la démarche dans la rencontre interculturelle. Les philosophes décoloniaux, dont l'approche est plus extrême, ont permis une prise de conscience de ma situation d'Occidentale. À la lumière de leur lecture, j'ai peu à peu remis en question — sans pour autant les rejeter complètement — les concepts et pensées dans lesquels j'avais évolué. Le métissage étant une pensée de la tension, ma position devait se placer dans cet entre-deux conceptuel, à la fois occidental et latino-américain. Quant aux principes d'humilité, d'écoute et de réciprocité de Laura Anderson Barbata, ils ont été de réels guides lors de mon voyage en Colombie. Il s'agissait une fois de plus d'inverser les rapports entre les cultures, de me laisser dévorer par la culture colombienne afin qu'elle puisse envahir ma pratique artistique autant visuellement que conceptuellement. En me faisant moi-même déplacer et métisser, ma création pourrait témoigner de l'impact de cette rencontre interculturelle sur ma personne et ainsi proposer un regard nouveau et personnel sur les pratiques colombiennes, un regard à la fois étranger et ouvert.

CHAPITRE III

LE VOYAGE, LA RENCONTRE ET LE PROCESSUS DE CRÉATION DES COSTUMES

Les concepts théoriques développés dans ce mémoire m'ont donc peu à peu amenée sur le chemin d'une création hommage aux diverses formes de festivités colombiennes : un spectacle mêlant danse et performance où les traditions de la *cumbia*, du *vallenato* et de la *salsa* seraient à l'honneur. N'ayant aucunement la prétention de connaître cette culture et ces traditions dans leur entièreté, l'intention était de partager un regard personnel à travers le travail du costume de danse, médium à la fois de réflexion et d'expression. Mais il fallait avant tout ouvrir et métisser mon regard au contact de la culture colombienne. En décembre 2017, je suis donc partie pour un voyage d'un peu plus de deux mois dans l'objectif d'interroger ma pratique et ma manière de penser.

3.1 *Colombia Colora'* : un hommage carnavalesque

Tout d'abord, c'est dans l'essence même des festivités auxquelles j'ai assisté lors de mon voyage que s'est précisée, puis affirmée ma création : un spectacle construit à travers la dynamique carnavalesque. La fin de mon voyage avait été marquée par le Carnaval de Barranquilla, deuxième plus grand carnaval d'Amérique-Latine après

celui de Rio de Janeiro. Ce festival de la côte caribéenne qui célèbre notamment la *cumbia*, est devenu une source d'inspiration principale pour la création.

3.1.1 Une dramaturgie issue du carnaval

Bien que le carnaval de Barranquilla se déroule officiellement sur quatre jours, ce temps de festivités demande plusieurs mois de préparation. Dès octobre, le compte à rebours est lancé et ponctué par des défilés et des orchestres de rue. C'est la période de précarnaval, tout aussi importante que le Carnaval même. C'est également à ce moment qu'est couronnée la *Reina del Carnaval* (Reine du Carnaval), personnage emblématique et adoré de tous les *barranquilleros*⁵. Lors de mon passage sur la côte au mois de janvier, chaque lieu que je visitais était habité par la rumeur du Carnaval à venir. Excitation et effervescence de tout côté : dans les rues, les orchestres se préparaient pour le grand jour, dans les maisons, on confectionnait les costumes et les jeunes filles attendaient anxieusement de savoir qui serait élue la *Reina* du village. Le Carnaval animait les conversations et volait la vedette aux fêtes de Noël. Ainsi, cette célébration enflamme la côte caraïbe durant tout le mois de janvier et février. C'est une parenthèse dans la vie citoyenne. Les lois civiles sont abolies et le temps est régulé par l'horaire des défilés et des fêtes improvisées. Lors de mon voyage, j'ai eu la chance de pouvoir également assister au Carnaval dans un ancien port industriel délaissé avec le temps, nommé Puerto Colombia, à quelques kilomètres de Barranquilla. Je fus impressionnée par l'énergie et la vie qui vibraient dans ce petit village si tranquille le reste du temps. Les rues étaient animées de danses et musiques traditionnelles, et les costumes et chars allégoriques, certes moins fastueux que ceux de Barranquilla, n'en étaient pas moins ingénieux. C'est donc de cette énergie si

5 Appellation des habitants de Barranquilla.

puissante et vibrante qu'est née l'idée de *Colombia Colora'*, dont le titre est un hommage à la fameuse chanson de *cumbia*, *La Pollera colora'*. Ce titre — *La Pollera Colora'* — fait référence aux *polleras*, grandes jupes portées par les danseuses de *cumbia*. Il signifie la « Pollera Colorée ». L'apostrophe imite l'accent typique de la côte caraïbe qui a tendance à aspirer la dernière syllabe. Plutôt que « colorada », on dira « colora' ».

Tout d'abord, l'idée d'une création évolutive s'est vite imposée comme une évidence. Plutôt qu'un spectacle répété soir après soir, cet événement devait se développer sur plusieurs jours à la manière d'un festival. Chaque soirée serait unique, sans possibilité de reprise, et laisserait place à la soirée suivante, continuant ainsi la narration du carnaval. De plus, la dramaturgie même de la création, développée au cours des trois soirées, serait puisée dans celle du Carnaval, mais aussi d'autres festivals colombiens auxquels j'avais pu assister. Les festivités ouvriraient avec *La Batalla de flores* (La Bataille de fleurs), nom donné au premier défilé du Carnaval de Barranquilla. Cette représentation serait un hommage à la *cumbia*. La deuxième soirée, *Noche de arboles* (La Nuit des rouges) nommée d'après le classique de *salsa* du même nom, chantée par l'icône Joe Arroyo, poursuivrait les festivités. La *salsa y* serait à l'honneur dans une ambiance plus urbaine et cosmopolite, inspirée cette fois-ci de la Feria de Cali. Enfin, *La muerte de Joselito Carnaval* (La mort de Joselito Carnaval), du même nom que le défilé de clôture du Carnaval de Barranquilla, conclurait ces trois jours de fête en célébrant la mort de toutes les manières possibles : du *vallenato* romantique au défilé burlesque en passant par des chants mélancoliques et dramatiques. De plus, comme dans tout carnaval, *Colombia Colora'* se devait d'avoir des personnages emblématiques qui animeraient la fête. À la différence des personnages théâtraux, ces derniers ne sont pas construits avec finesse et précision. Ils sont plutôt des repères grotesques et plaisants qui incarnent la société et s'en moquent parfois. En effet, le Carnaval « est la plus grande célébration de la joie d'un peuple qui se moque de lui-même et de la vie. » [Nous traduisons] (Youtube, 2012).

Les personnages du Carnaval de Barranquilla tels que la *marimonda*, la *negrita puloy* ou encore *María Moñitos*, étaient intimement liés à leur contexte caribéen. J'ai donc préféré rendre hommage aux personnalités qui avaient marqué mon voyage et ma recherche. Ainsi est né *El señor de la bicicleta* (l'homme à la bicyclette) aussi appelé *El poeta* (le poète), inspiré d'une scène incongrue à laquelle j'avais assisté à Valledupar.

Et puis est apparu un personnage digne d'un film. Il est arrivé avec sa bicyclette arrangée à son goût, avec un poste de radio accroché sur le côté, un drapeau blanc à l'arrière et un sac de graines sous le guidon. Une fois sur la place il a mis sa musique en marche, une chanson pop et romantique, et il s'est mis à lancer des graines tout en pédalant. Tous les pigeons des environs se sont bien sûr précipités sur lui et il a fait le tour de la place en continuant de lancer des graines dans un nuage de pigeons. [...] il pourrait avoir vécu à Macondo cet homme, dans un réalisme magique, ou il pourrait être le héros d'une chanson de *vallenato*. (Carnet de Voyage. 12 février 2017, Dapa)

Un autre exemple est celui du *Morenito de Quiebra Canto* (Le Petit métis de Quiebra Canto⁶). Ce dernier, nommé d'après la chanson de salsa « *El negrito de la salsa* » (Le noir de la salsa), rend hommage à un danseur particulièrement impressionnant que j'avais eu le bonheur d'observer dans un bar à Cartagena. Enfin, il m'était impossible d'évincer complètement la *Reina del Carnaval* tant son rôle est emblématique. Cependant, la *Reina de Colombia Colora'*, n'était pas une reine de carnaval classique. La danseuse qui incarnait ce rôle, Gina Parrado, se démarquait par son âge inhabituel pour une *Reina del Carnaval*. Plutôt qu'une jeune femme, j'ai préféré une femme dans la cinquantaine, portant sa féminité avec fierté. Lors de mes voyages en Colombie, j'étais restée fascinée et impressionnée par ces femmes d'âge mûr, dignes

6 En espagnol, le qualificatif « morenito », traduit littéralement par « petit métisse » n'a pas de connotation péjorative ou raciste, il est plutôt utilisé de manière affective. Il en va de même pour le qualificatif « negrito » (petit noir), très courant et affectueux.

ambassadrices de leurs traditions et folklore. Cette *Reina* leur rendait donc hommage. Ces personnages étaient certes moins caricaturés que ceux du carnaval de Barranquilla, mais participaient à l'hommage personnel rendu aux traditions et à la culture colombiennes. Afin de recréer une mythologie sur laquelle le public pourrait s'appuyer lors du spectacle, chaque maquette de costume était imprimée en grand format et affichée dans le théâtre, présentant ainsi chacun des personnages accompagnés d'une description tirée de mon carnet de voyage. (voir annexe A)

3.1.2 Des costumes performatifs et évolutifs

De cette expérience carnavalesque est née une réflexion sur l'éphémérité et l'authenticité de ces costumes, sur leur existence hors du contexte de la célébration. Avant mon voyage, j'étais déjà convaincue qu'un costume de danse qui n'était pas en mouvement perdait une grande partie de sa subtilité. Mais à présent, la réflexion allait plus loin : la valeur de ces costumes réside à la fois dans le mouvement des corps dansants, mais aussi dans leur contexte social et festif. Les lectures de Nestór García Canclini confirmaient mon hypothèse. L'art populaire est trop souvent réduit à sa simple matérialité. C'est dans leur contexte social, économique et historique que les artisanats prennent tout leur sens.

Depuis sa perspective, l'art populaire n'est pas une collection d'objets, l'idéologie subalterne n'est pas un système d'idées et les coutumes ne sont pas des répertoires fixes de pratiques : tous sont des dramatisations dynamiques de l'expérience collective. (Canclini, 1989, p.232)

Pendant des mois, ces costumes sont pensés, conçus en vue d'être portés et dansés le temps d'un carnaval, puis, une fois les festivités terminées ils s'éteignent, perdent leur

sens et leur raison d'être. De cette manière, ils vivent au rythme du carnaval. Ils ont une naissance et une mort.

C'est ainsi que s'est affirmée l'idée d'un travail performatif autour du costume. Cette réflexion avait déjà été amorcée lors de mes premières expérimentations pratiques à l'hiver 2017. J'avais présenté une courte performance de *cumbia* où je dansais moi-même, vêtue d'une *pollera* de coton blanc, ornée de motifs de rubans blancs inspirés de l'art *tairona*⁷. Lors de la performance, je dansais tout en manipulant des poudres colorées. L'objectif était de révéler les motifs à travers la couleur qui viendrait tacher la jupe et faire ressortir la texture des rubans. Si l'usage de ces poudres colorées n'a pas dévoilé les spirales *taironas* autant que je l'espérais, il a cependant enrichi la danse en soulignant ses qualités rituelles et symboliques. Il venait transformer le costume, le faire vibrer au hasard des mouvements et des jets de poudres. À travers les incidents, les imprévus et les imperfections, l'aspect performatif permettait de conserver la nature sociale de cette danse. Dans *Colombia Colora'*, j'ai donc poursuivi cette recherche. Cependant, plutôt que de vouloir contrôler la tache de couleur sur le costume par des motifs préétablis, j'ai préféré favoriser le hasard du mouvement qui s'imprimerait sur le corps et les costumes. Les neuf danseurs de *Colombia Colora'* manipulaient donc différents types de médiums colorés, tels que les fameuses poudres, mais aussi de la peinture, des paillettes, de l'argile ou encore une pâte dorée simulant l'or liquide. C'est donc le concept de mouvement en couleur et d'évolution qui a guidé toute la recherche en laboratoire et par la suite la création. Chaque soir, après la représentation, les costumes étaient rangés sans être lavés. Les médiums auxquels ils avaient été exposés séchaient donc sur les tissus, laissant la trace des danses et de la fête passées. Le lendemain, les danseurs revêtaient ces costumes transformés par les événements de la veille, œuvre que la représentation

7 Tairona : peuple indigène précolombien qui a vécu en Colombie.

suiivante allait poursuivre. Le travail évolutif des costumes s'étalait donc sur trois soirs plutôt qu'un. De cette manière je souhaitais briser l'aspect précieux du costume de scène qui est lavé puis repassé avant chaque représentation afin de donner l'illusion que ce qui est présenté sur scène ne s'est jamais passé auparavant. Dans *Colombia Colora'*, les costumes étaient les témoins des festivités passées. Ils apparaissaient sur scène avec leur vécu et leur histoire. De plus, de cette manière, le travail performatif s'effectuait par couches et permettait plus de possibilités. Avec l'accumulation, une texture venait se créer et participer à l'ornementation des costumes.

Le travail de performance est donc devenu intrinsèque au processus de création de ces costumes. Quels textiles accueilleraient le mieux ces médiums ? Quelles formes, quelles matières seraient révélées dans la couleur ? Quels contrastes et superpositions de couleurs et de textures pour enrichir le costume ? De plus, le caractère performatif venait remettre en question le processus de conception ordinaire. Sur mes maquettes, je ne pouvais que dessiner l'état initial et pur des costumes. La suite était remise au hasard des représentations.

Salir le costume avec de la couleur ? Oui, il y a quelque chose de cet ordre-là. Je veux que la couleur vienne donner vie à ces costumes, les faire vibrer, les envahir. Salir c'est aussi laisser place au hasard. En salissant je ne contrôle plus comment la couleur vient se poser sur les costumes. (Carnet de recherche, 9 mars 2017, Montréal)

3.1.3 La violence de l'invasion

Comme expliqué dans le chapitre 2.2.1, la fête carnavalesque présente une violence anthropophage, une violence de l'invasion. « L'anthropophagie offre une idée de culture en tant que festin, en tant que carnaval. Le carnaval, la fête de la chair. »

(Dantas, 2008, p.375) Ce caractère violent de la logique carnavalesque est devenu omniprésent dans le processus de création. Ma recherche étant guidée par les pensées décoloniales et anthropophages, il fallait que *Colombia Colora'* ne soit pas un simple hommage à la culture colombienne. Il fallait qu'une partie de cette culture envahisse le milieu universitaire et en prenne possession de manière joyeuse et festive, le temps d'un carnaval. C'est pour cette raison que j'ai vite délaissé mon désir premier de présenter *Colombia Colora'* dans la rue ou sur une place publique, lieux pourtant propices à la dynamique carnavalesque par leur caractère social. Je devais proposer une fête carnavalesque dans un lieu qui ne l'était pas : une salle de théâtre dans une université. Ainsi j'invitais la culture populaire et colombienne à envahir le milieu universitaire et intellectuel. Pour reprendre les idées de Canclini et Romero, je désirais présenter de l'art populaire dans un lieu de diffusion artistique. Je voulais poser la question de « cette séparation illusoire, qui constitue une partie du processus colonial, entre l'*art* et le "folklore" ou entre "la culture distinguée" et la "culture populaire" » [Nous traduisons] (Romero, 2015, p.22).

Cette invasion colombienne s'est tout d'abord manifestée dans le processus même de création. L'équipe de danseurs était composée de huit Colombiennes et Colombiens et d'une Québécoise, Valéry Drapeau. Certains des danseurs ayant des difficultés en français, les répétitions se déroulaient à la fois en français et en espagnol. Cet exercice était pour moi un plaisir : pouvoir intégrer si intimement la pensée espagnole à mon processus de création. J'en oubliais parfois quelle langue j'utilisais, favorisant inconsciemment l'espagnol, et Valéry se retrouvait dans un environnement qui lui était étranger. Il en allait de même avec l'équipe de production, majoritairement francophone, qui s'est prêtée au jeu de la rencontre. Pour certaines des conceptrices, l'esthétique colombienne était très éloignée de la leur, et l'invasion s'est immiscée jusque dans leur création. Ainsi, cette invasion a été une réelle rencontre culturelle au sein de l'équipe. Par ailleurs, la communauté colombienne de Montréal a beaucoup participé au projet de *Colombia Colora'*. La coopérative *Intégrons*, entre autres, s'est

grandement impliquée pour aider à la recherche de fonds, mais aussi au niveau de la publicité sur les réseaux sociaux. La compagnie de danse *Yambae*, dont plusieurs des danseurs étaient issus a aussi participé à la campagne de publicité. Ainsi, lors des représentations, le public différait un peu de celui que l'on croise habituellement à l'UQAM. Aux spectateurs universitaires ou professionnels de théâtre se mêlaient Colombiennes et Colombiens venus pour célébrer et fêter. La conférence qui introduisait chacune des soirées, à la fois en espagnol et en français, incitait ces différents publics à se rencontrer. (voir annexe E) Conviviale et informelle, elle se voulait une invitation à considérer ces manifestations festives, non plus comme folkloriques, mais comme une forme d'art à part entière. À travers le récit de mon expérience personnelle, elle proposait au public nord-américain de déplacer son regard et de se laisser porter et dépayser par la culture colombienne, d'appréhender une nouvelle corporalité. Pour le public colombien, elle tentait de traduire toute la gratitude et l'admiration que je portais pour son pays.

Enfin, l'invasion carnavalesque s'est aussi manifestée au niveau des contraintes techniques de la salle de théâtre. Ce que la rue permettait, le théâtre, lieu privilégié de représentation, le craignait. La dynamique carnavalesque est désordre et plaisir (Dantas, 2008, p. 375). L'usage des médiums, qui composait une grande partie de ma recherche créative, était intimement lié à cette dynamique. Lors des représentations, la peinture, les confettis et les poudres colorées transformaient le sol et le visage du Studio Claude Gauvreau. Cependant, les paillettes ont été source de problème. Volatiles, elles collaient aux costumes, attrapaient la lumière et créaient des contrastes forts avec les autres médiums. Elles étaient donc un outil formidable dans la recherche et j'avais décidé d'en faire mon médium principal pour la deuxième soirée afin de souligner l'esthétique parfois clinquante des costumes de *salsa*. Cependant, ces caractéristiques qui en faisaient un atout dans la recherche devenaient un problème une fois en salle. Elles risquaient d'altérer le matériel technique. C'est donc la veille de la première que je me suis vue interdire leur usage et il a fallu

trouver d'autres sortes de paillettes. Plus grosses, plus lourdes et en plus petite quantité, leur effet était moins puissant et l'évolution des costumes lors de la deuxième soirée en a souffert.

Ainsi, avec *Colombia Colora'*, je désirais rendre un hommage personnel à ce pays qui me passionne. À travers le modèle du carnaval, c'est le savoir-faire musical, festif, social et artistique colombien que je souhaitais célébrer. Savoir-faire aux accents anthropophages ? Les origines catholiques et européennes de cette célébration forcent à poser la question. Issue du colonialisme, les peuples d'Amérique-Latine ont su s'approprier et développer cette tradition avec humour et ingéniosité.

3.2 La recherche de la couleur

L'expérience du Carnaval de Barranquilla a donc marqué mon voyage et est vite devenue centrale dans la création. Cependant ma rencontre avec la Colombie a également été une découverte de l'art colombien de manier les couleurs.

3.2.1 Les médiums : imprimer la danse en couleur

L'un des enjeux premiers de ma recherche était de créer des costumes qui mettent en valeur l'essence des danses que j'avais ciblées : la *cumbia*, la *salsa* et le *vallenato*. Lors de mon premier voyage en Colombie, j'avais été marquée par l'omniprésence de la danse et de la musique ainsi que leur rôle dans la société. À la fois sociales, festives et rituelles, elles imprégnaient la vie quotidienne. C'était donc ces dynamiques, directement reliées à la société colombienne et son histoire, que je cherchais à mettre en scène à travers la manipulation des médiums et le travail de performance. L'usage

des médiums permettait d'imprimer en couleur le mouvement des danseurs sur leurs corps et leurs costumes, et ainsi donner à voir les dynamiques entre les corps dansants. Cependant, les traditions que j'avais choisies étaient très différentes et présentaient chacune leurs particularités. Il a fallu adapter le travail à chacune d'elles. Le défi était d'intégrer les médiums à des danses déjà très codifiées et établies. Deux avenues sont apparues au fil des explorations : fondre le médium directement dans les mouvements de danse en le camouflant, ou au contraire, l'ajouter à la danse en assumant son artifice. Ces deux options, quoique différentes, incitaient tout autant les danseurs à se renouveler et à sortir des pas traditionnels afin d'accueillir les médiums tout en conservant l'essence de la danse.

La *cumbia* traditionnelle a été la porte d'entrée pour cette recherche. Par son empreinte symbolique forte, elle offrait de multiples possibilités. Instinctivement, j'ai voulu lui associer la peinture. Son aspect liquide rappelait la cire des chandelles portées par les femmes, coulant en coulisse le long de leurs bras. En remplaçant la chandelle par des éponges imbibées de peinture, les danseuses pouvaient contrôler le débit de peinture qui coulait le long du bras puis sur le costume. Afin de conserver le geste symbolique de l'homme offrant la chandelle à la femme, nous avons eu l'idée de cacher l'éponge dans le fond des *sombreros vueltiaos*⁸ remplis de peinture. Les danseurs arrivaient en portant leurs chapeaux comme des récipients, puis offraient l'éponge à la danseuse.

Lorsque l'homme tendait l'éponge imbibée de peinture à la femme et qu'ils la pressaient ensemble et que la peinture coulait sur leurs bras, c'était tout simplement magnifique. De son côté Diego⁹ tendait son chapeau à la danseuse qui prenait elle-même l'éponge dans le chapeau. Un autre geste très symbolique aussi même si moins sensuel. (Carnet de recherche, 2 novembre 2017, Montréal)

8 Sombbrero vueltiao : chapeau traditionnel colombien en herbe tressée.

9 Diego : un des danseurs de *Colombia Colora'*

Par la suite, l'homme, ne devant jamais toucher la femme, pouvait user de la peinture du chapeau pour animer le jeu de séduction déjà présent dans cette danse. Cette utilisation de la peinture sous forme de projections (voir annexe B-I) nous a amenés à renouveler certains codes de la *cumbia*. En déposant les chapeaux, attributs masculins, sur la tête des danseuses afin que les restes de peinture coulent sur leurs cheveux, de nouvelles images sont apparues, mélangeant les codes préexistants. Cette manipulation très symbolique contrastait fortement avec l'usage des poudres colorées plus ludique lors des *cumbia* sociales. L'homme et la femme pouvaient se toucher, la danse était plus simple, moins codifiée. Plutôt que de dissimuler le médium dans la danse, je demandais aux danseurs d'assumer le fait d'aller le chercher dans les pots qui étaient à vue. Ils pouvaient ensuite revenir danser et « devaient sans cesse se réinventer pour venir salir le corps de l'autre [...] Il y avait comme un jeu qui s'installait. » (Carnet de recherche, 5 mars 2017, Montréal) Cette utilisation plus libre venait renforcer l'aspect social de la danse et les jets de poudre la dynamique carnavalesque.

Pour la *salsa*, danse cosmopolite et sociale, toute la force de l'usage des médiums résidait dans la beauté du dialogue des corps dansants. Alors que dans la *cumbia* traditionnelle les taches de peinture étaient plus de l'ordre du *dripping*, dans la *salsa* les marques colorées révélaient le passage des mouvements. (voir annexe C-I) On pouvait, par exemple, nettement distinguer le passage d'une main dans le dos. De plus, les amas de couleur marquaient distinctement les parties du corps qui étaient davantage en contact, telles que la nuque ou les hanches. (voir annexe B-II) Comme dans la *cumbia*, l'ajout des médiums nous a amenés à renouveler certaines dynamiques de la danse. Les bras couverts d'or liquide apportaient beaucoup de sensualité à la danse et appelaient à jouer plus avec les mains que d'ordinaire. Plutôt que de la peinture, les rythmes *caleños* m'ont inspiré l'or et la paillette. Très tôt dans le processus, il était évident pour moi que la *Reina* devait être couverte d'or pour la



Figure 3.2.1 Renouvellement des codes du *sombrero vultiao*
Photos : Joël Guiraud

soirée hommage à la *salsa*. C'était certes une référence aux bains d'or de la légende de l'Eldorado dans lesquels se baignaient les indigènes précolombiens, mais surtout une métaphore de la perfection désirée de la femme *caleña*. En effet, la vallée du *Cauca* a été fortement marquée par la présence des narcotrafiquants et a gardé de cette histoire une culture forte du corps et de la chirurgie esthétique. Mon désir aurait été de la faire danser avec l'un des danseurs afin de voir nettement l'or déteindre sur le costume de l'homme. Cependant, ce qui était visible et subtil en répétition a disparu dans les éclairages. En voulant refléter l'esprit festif de la soirée avec des lumières colorées, nous avons affaibli les teintes des médiums. Il en est allé de même pour l'argile qui était le second médium utilisé pour la *salsa*. En répétition, son aspect terreux et poussiéreux offrait des contrastes puissants avec la préciosité de l'or et des paillettes. (voir annexe B-II) Cependant, le problème technique lié aux paillettes ainsi que les éclairages saturés ont atténué la force de ces contrastes. L'évolution des costumes, cette soirée-là, en a été malheureusement affaiblie.

Le *vallenato* a été la tradition la plus complexe à travailler. Pourtant forte de symbolique et d'histoire, son origine littéraire et chantée le rendait difficile à mettre en scène. De plus, plus je m'aventurais dans mes recherches et plus je me rendais compte que le sujet de la danse *vallenata* était confus. Certains affirmaient que le *vallenato* possédait sa propre danse traditionnelle. D'autres me répétaient que le *vallenato* ne pouvait s'apprécier qu'en chantant avec une bouteille d'aguardiente¹⁰ à la main. De plus, la majorité de mes danseurs n'étant pas de cette région, il était difficile de travailler la dynamique de la danse traditionnelle. La recherche a été longue et difficile. Nous avons testé plusieurs avenues. L'une d'entre elles a été de proposer des scènes plus théâtrales afin de retrouver l'esprit littéraire de cette tradition. C'est ainsi que s'est créée la scène des danseuses qui se coiffaient avec des

10 Aguardiente : alcool fort colombien à saveur d'anis fait à partir de canne à sucre



Figure 3.2.1 La Reine d'or : symbole de la perfection caleña
Photo : Claire Renaud

fleurs ramassées au sol. « Brenda¹¹ [me disait] que [cette scène] lui faisait penser à chez elle, à Barranquilla, quand elle se préparait avec ses sœurs/cousines/amies et que le père jouait son *vallenato* dans le salon. » (Carnet de recherche, 2 novembre 2017, Montréal) De plus, tout comme la *cumbia*, le *vallenato* possède lui aussi une version plus sociale que nous avons pu explorer. Cette danse de couple très intime permettait le même jeu de médiums que pour la *salsa*. Afin de créer une variante, j'ai voulu trouver un moyen de travailler le pétale de fleur. Cet élément à connotation un peu trop romantique illustre justement un penchant de cette tradition. Malheureusement, par manque d'argent et de temps nous n'avons pas suffisamment exploré ce médium et la pluie de pétales lors des représentations eut un effet anecdotique. Les pétales ne collaient pas aux costumes pourtant humides de peinture et tombaient sur le sol.

Ainsi, au travers de ces traditions, la manipulation des médiums oscillait entre le rituel, dans l'usage symbolique de la couleur, et le social par l'impression du mouvement sur le corps. La dramaturgie des trois soirées était construite selon un schéma guidé par les couleurs.

[...] il faut qu'il y ait une progression dans l'utilisation des médiums pour laisser le temps au public de voir et sentir la pureté blanche du costume. Ensuite une utilisation placée et symbolique des couleurs, intégrée à la danse, camouflée dans les mouvements. Puis un jeu entre les danseurs, une taquinerie où le *party* prendrait place. (Carnet de recherche, 19 octobre 2017, Montréal)

En d'autres termes, la conception de ces costumes n'était pas simplement esthétique. Par son approche performative, elle est vite devenue dramaturgique.

11 Brenda : Une des danseuses de *Colombia Colora'*

3.2.2 Symbolique et contrastes des couleurs

À travers les médiums et la matière, s'est également effectuée une recherche autour des agencements de couleurs et leurs symboliques. Malgré mon goût prononcé pour des palettes vives et contrastées, dans mes conceptions de costumes j'avais tendance à rejeter le multicolore, le fluorescent et le brillant. Je l'appréciais en voyage, mais je ne me l'autorisais pas sur scène. En partant en Colombie pour la deuxième fois, je désirais réapprendre à manier la couleur au contact de cette culture. À Cali, la palette vive des fleurs imprégnait la mode féminine et les paillettes faisaient vibrer les costumes de salsa. À Barranquilla, lors du carnaval, les façades des maisons, les magasins, l'aéroport même, étaient vêtus de couleurs fluorescentes. À Cartagena le jaune d'or tapissait les rues. À Valledupar et dans les villages de la côte, les publicités étaient peintes à même les murs. Et lorsque je demandais pourquoi tant de couleurs sur les costumes de danse, on me répondait simplement que c'était ainsi, que c'était festif, comme si cette manière d'agencer les couleurs était naturelle et évidente. Ainsi, au fil de mon voyage, je me suis de plus en plus concentrée sur la couleur, laissant de côté la forme qui avait été mon intérêt premier.

Le noir, couleur si commune en Amérique du Nord et en Europe, était presque absent des paysages colombiens, au profit du blanc et de son élégance. Cette couleur est surtout présente sur les côtes caribéenne et atlantique marquées par l'esclavage. Lors de la colonisation, les esclaves n'étaient pas autorisés à porter des vêtements blancs. À la place, leurs maîtres les vêtissaient de teintes grisâtres. Ainsi, cette couleur n'a pas une valeur uniquement esthétique. Elle est chargée d'histoire et de mémoire. Gabriel Garcia Marquez lui-même s'est vêtu de blanc, en hommage à son peuple, lorsqu'il reçut le Prix Nobel de Littérature en 1982. C'est donc ce blanc colombien qui a été la base de la conception : des costumes entièrement blancs animés par un désordre de couleurs. L'état initial des costumes ne serait visible que les premiers instants de la soirée d'ouverture. L'instant où la couleur viendrait briser la pureté du

blanc portait donc une symbolique forte. De plus, le contraste que créait l'abondance de couleur sur cette toile immaculée rendait cet instant d'autant plus dramatique. « Petit frisson la première fois qu'ils se touchent : la belle image pure va se détruire, les couleurs vont se mélanger, s'altérer, se transformer. » (Carnet de recherche, 18 avril 2017, Montréal) En pressant l'éponge pour la première fois, la *Reina del Carnaval* lançait le bal des couleurs. Le choix de la peinture qui sortirait de cette éponge devait être minutieusement réfléchi, car il était porteur de sens malgré lui.

Au départ j'avais choisi le rouge, car cette couleur est très présente dans les costumes de *cumbia*, avec le blanc. Les taches de rouge prenaient peu à peu l'allure de taches de sang et le caractère solennel de la danse me faisait penser à son histoire issue des esclaves africains et indigènes. Ici la peinture prenait une tout autre allure, dramatique, théâtrale et symbolique. (Carnet de recherche, 18 avril 2017, Montréal)

La violence du rouge sang de la peinture dégoulinante était pour moi symbole de la survivance d'un peuple qui malgré un passé lourd et sombre a su rester fort et généreux. Cependant, la guerre civile qui a frappé la Colombie au siècle dernier était encore trop sensible dans les mémoires de la communauté colombienne. Après discussion avec mon équipe de danseurs, nous avons opté pour de l'orange, plus joyeux et moins violent.

En laboratoire, je me suis vite rendue compte que le travail des contrastes était étroitement lié aux médiums utilisés. La peinture humide ne me permettait que d'avoir des camaïeux. Des couleurs complémentaires auraient créé du brun en se mélangeant. Je devais travailler le contraste en alternant les matériaux. Nous avons donc opté pour un fond de peinture de couleurs chaudes, plus flatteuses sur la peau, sur lequel les poudres et les paillettes viendraient créer des taches froides. Les contrastes étaient subtils et vibrants. De plus, le changement de texture amenait de la richesse dans le textile, à la manière d'une broderie. C'est dans l'accumulation que



Figure 3.2.2 Lancement du bal des couleurs par la Reine
Photo : JenniferPitoscia

cette idée fonctionnait. Au début la couleur formait une tache sur le vêtement, et peu à peu elle devenait motif et texture. Cependant, les compositions et contrastes étaient laissés dans les mains des danseurs qui devenaient peintres le temps d'une soirée. Pris dans le rythme de la danse et l'excitation de la représentation, certains en ont oublié les poudres colorées. L'effet multicolore exploré en laboratoire s'est alors fait moins ressentir.

Lors des laboratoires, j'ai voulu explorer d'autres avenues pour travailler le mouvement en couleur. Les jupes amples et les volants sans fin de la *cumbia*, m'ont amenée à explorer les doublures et les jupons. Par l'envers du costume et le mouvement qui dévoile la couleur, je tentais de rendre la tenue quotidienne spectaculaire. (voir annexe B-III) C'était le cas, par exemple, de la *pollera* blanche de la *Reina* lors de la première soirée. Le volant du bas était doublé dans un tissu à motifs de fleurs et végétaux. Il en allait de même pour María et Danae¹² qui portaient des jupons colorés. Si l'effet des jupons était plus subtil et ne se révélait que lorsque les danseuses faisaient tourner leur jupe, le volant de la *Reina* faisait vibrer sa *pollera* lorsqu'elle jouait avec son costume et accentuait l'impression d'une jupe sans fin. Il est également intéressant de noter que lors de la période de confection, il a été difficile de trouver des tissus fleuris dans la charte de couleurs du projet. Cette anecdote illustre parfaitement l'importance de la culture dans les couleurs et leurs agencements.

À travers l'usage de la lumière noire, j'ai également voulu explorer une charte de couleurs fluorescentes. Ce projet était un réel défi pour moi qui n'avait jamais manié ces teintes si particulières. L'idée était de peindre des motifs sur les costumes dans une peinture transparente à la lumière du jour, mais qui se révéleraient dans la lumière noire. Malheureusement les résultats n'ont pas été convaincants. Les couleurs

12 María et Danae : danseuses de *Colombia Colora'*

n'apparaissent que subtilement et uniquement lorsque la source de lumière était très proche des costumes. Il a donc fallu évacuer cette idée et par manque de temps, je n'ai pas poursuivi la recherche. Peut-être que des jupons et doublures fluorescents auraient davantage attrapé le regard et eu plus d'impact. Avec du recul je pense que cet aspect de la recherche a manqué dans le résultat de *Colombia Colora'* et aurait complété son univers carnavalesque.

3.2.3 La mort des costumes

La mort est présente, elle fait partie de la vie. Bien plus que dans notre société occidentale, il me semble. [...] Mais il faut vivre avec, il faut continuer, il faut profiter de la vie, *disfrutarla, gozarla, rumbear, bailar, cantar*¹³. Couleurs vives sur fond noir, les deux vont de pair, et c'est là que le noir prend tout son sens. (Carnet de voyage, 2 février 2017, Bogotá)

Malgré les couleurs vives que j'avais pu admirer en Colombie, le noir avait son importance dans *Colombia Colora'*. En effet, j'ai vite compris que cette festivité et joie de vivre si fortes du peuple colombien ne pouvaient exister sans son histoire lourde de violence et de meurtres. Le tissu traditionnel des *polleras* illustre très justement cette interdépendance. Confectionné dans un coton noir ou sombre et parsemé de fleurs multicolores, il est nommé « *viuda alegre*¹⁴ » en référence à ces veuves qui portent le deuil tout en conservant une grande coquetterie et séduction. En Colombie, la mort est encore très présente dans le quotidien et les traditions : dans les villages, les veuves portent le deuil en s'habillant de noir, le *bullerengue*, tradition de chants funèbres résonne encore sur la côte des Caraïbes et enfin, le Carnaval de Barranquilla lui-même s'achève dans le deuil de Joselito Carnaval. À cette occasion

13 Traduction : « En profiter, la savourer, la fêter, danser, chanter. »

14 Traduction : « veuve joyeuse »

le *Reina* et toute la ville s'habillent de noir et pleurent son époux perdu. Marquée par cette expérience du deuil, j'avais décidé très tôt que la *Reina de Colombia Colora'* serait une « *Reina Viuda Alegre. Una reina vieja pero noble, elegante, orgullosa.*¹⁵ Qui sait qu'elle est belle. La *Viuda Alegre* à son apogée. » (Carnet de recherche, 9 mars 2017, Montréal) C'est ainsi que s'est imposé le noir, mais aussi que s'est construite la troisième soirée. *La muerte de Joselito Carnaval* célébrerait le deuil sous tous ses aspects : le deuil joyeux, absurde, mélancolique, saoul et festif. Comment amener le noir dans cette explosion de couleurs ? Comment signifier la mort à travers la vie et le mouvement ? Les premières idées exploraient le voile de crêpe traditionnellement porté lors d'un deuil. En recouvrant les costumes d'un voile noir, le tissu aurait laissé transparaître les marques colorées des costumes blancs tout en assombrissant leurs teintes. C'est ici qu'intervenait le travail de lumière noire qui aurait fait apparaître des motifs de couleurs vives sur ce fond noir. Cependant, comme expliqué plus tôt, la lumière noire ne fonctionnait pas. De plus, doubler le costume pour chaque danseuse et danseur aurait été trop coûteux. Puis m'est venue l'idée qu'à la place de tâches de couleur sur des costumes noirs, nous allions recouvrir la couleur de peinture noire. Comme un vêtement qui deviendrait cendre. Qui serait passé du blanc, à la couleur de la fête et de la vie, pour finir noir, sans autre évolution possible. Seule le *Reina* se vêtirait d'un voile de deuil. À l'inverse, les autres danseurs l'habilleraient de peintures et poudres colorées, comme l'espoir que le carnaval va renaître, comme un hymne à la *Viuda Alegre*. (voir annexe C)

Cette manière de mettre en scène le deuil était en fait issue de toute une réflexion sur la mort des costumes. En effet, le simple fait de les transformer en les salissant venait perturber l'idée même du costume de scène, conservé précieusement lorsqu'il n'est pas porté et destiné à rester identique représentation après représentation.

15 Traduction : « Une Reine Veuve Joyeuse. Une reine agée mais noble, élégante et fière. »

[...] le premier moment de se salir est toujours délicat, ou plutôt réticent. Je sens comme une sorte de crainte ou de timidité dans les premiers mouvements des danseurs, ce qui est intéressant, car c'est comme un moment en suspension où on retient son souffle. (Carnet de recherche, 19 octobre 2017, Montréal)

Voir mes costumes se transformer était une expérience troublante lors des premiers laboratoires, et les danseurs semblaient partager cette sensation inhabituelle. Le soir de la première fut d'autant plus désorientant, car après des semaines en atelier à m'assurer que le blanc des costumes reste immaculé, je voyais tout ce travail évoluer sous mes yeux — devrais-je dire se détruire ? — et prendre vie sans que je puisse y participer.

Une fois les trois représentations terminées, une ultime étape manquait au processus pour conclure le cycle de vie de ces costumes : celle du vestige. Sept mois après *Colombia Colora'*, j'ai ressorti les costumes secs pour observer et photographier les fragments des festivités fossilisés dans les fibres des textiles. Couche par couche, on pouvait lire sur le tissu les mouvements, les frottements et les jets de poudres. La manipulation délicate de ce travail s'apparentait aux gestes de l'archéologue. Il fallait être minutieuse afin de ne pas altérer les traces, les paillettes collées dans la peinture ou les poudres restées dans les replis d'une poche ou d'une manche. À travers les couleurs et les textures, il m'était alors possible de retracer les mouvements et les corps. (voir annexe F) Certaines empreintes avaient estampé en négatif les plis et superpositions des costumes. Le manque de couleurs révélait alors que telle chemise était rentrée dans le pantalon, ou que la *mochila* avait été portée sur telle l'épaule. D'autres empreintes, quant à elles, imprimaient le mouvement en positif. Les amas de couleur dévoilaient les parties des corps qui avaient été le plus souvent en contact, telles que les épaules, les nuques et les hanches. Ces empreintes en positif permettaient également de déterminer la nature des mouvements : le passage net d'une main décomposé dans les plis d'une jupe témoignait de la proximité des

partenaires, alors que les giclures de peinture sur le costume de la *Reina* rappelaient la distance imposée par la *cumbia*. En outre, les médiums révélaient toute la richesse des costumes : leur texture, leur tissage, leurs reliefs tels que les boutons ou les paillettes brodées. Par le frottement des corps dansants, les reliefs de la structure interne des vêtements venaient s'imprimer sur la surface du textile. Chaque couture, pli et repli qui construisait le costume apparaissait dans la couleur. Enfin, ces costumes rigidifiés par les médiums secs avaient perdu toute la mouvance et la fluidité qui les caractérisaient. Les textiles avaient conservé la forme des corps et le noir de la dernière soirée avait terni les couleurs. Consumés, momifiés, ces costumes ne seraient plus jamais portés ni dansés. Étaient-ils encore des costumes ou devenus leurs cendres ? Étaient-ils morts malgré toute la vie imprimée sur leurs tissus ? Continuaient-ils à raconter un carnaval passé ?

Ainsi, ce projet a été pour moi une opportunité pour repenser la couleur, remettre en question les notions d'harmonie ou de mauvais goût. Il m'a fait explorer la couleur dans ses teintes, ses symboliques, mais aussi dans sa matérialité. Si le résultat de *Colombia Colora'* n'a pas toujours été à la hauteur de mes attentes, je pense tout de même que « la Colombie m'a appris à manier les couleurs autrement, à ne pas avoir peur des mélanges, des contrastes et du multicolore. » (Carnet de voyage, 2 février 2017, Bogotá)

3.3 Métissage de ma pratique du costume

En partant en Colombie, l'objectif était certes de questionner et transformer ma pratique du costume, mais surtout d'apprendre à la métisser. Le principe même du métissage, issu de la colonisation, est intimement lié aux cultures d'Amérique-Latine. En effet, comme le souligne Monicas Dantas « [...] les concepts de métissage et

d'hybridité ont été présents dans la production culturelle [...] latino-américaine, avant qu'ils ne soient réappropriés par la pensée postmoderne. » (Dantas, 2008, p.98) Mes lectures sur ce concept m'avaient permis de mieux comprendre ses dynamiques, mais il fallait maintenant que j'en fasse l'expérience dans le voyage et la création.

3.3.1 La création dans l'inconfort et le lâcher-prise

Ma découverte de l'artiste Laura Anderson Barbata et de ses principes d'Écoute et d'Humilité — développés au chapitre 2.3 — m'avait préparée pour cette seconde rencontre avec la Colombie. Cependant, malgré mon premier voyage à l'été 2013, je me suis retrouvée bouleversée au sein de cette culture que j'affectionnais tant : « J'ai l'impression de m'être éloignée de cette culture. Il me semble que je suis plus critique. Peut-être que ce n'est que le temps de me réadapter. Après tout, le Québec aussi m'a dévorée. » (Carnet de voyage, 28 décembre 2016, Cali) Il s'agissait de trouver le bon équilibre entre l'analyse critique de mon regard occidental et l'acceptation sans condition de certaines valeurs très opposées aux miennes. Malgré mon désir d'expérimenter sans analyser, je me trouvais dans une zone d'inconfort. Tantôt je m'identifiais dans une culture qui n'était pas la mienne, tantôt je ne comprenais plus l'Autre. Il a donc fallu que j'accepte cette condition ambivalente pour pouvoir pleinement vivre cette culture.

Je ne viens pas ici pour devenir colombienne, mais pour me métisser. Cet inconfort est donc normal. Je me reconnais dans certains aspects de la culture colombienne et moins dans d'autres. Et c'est justement là que c'est intéressant, c'est justement de ça dont je dois parler aussi. (Carnet de voyage, 5 janvier 2017, Cali)

Le métissage étant une pensée de la tension, je devais donc me nourrir de l'inconfort dans lequel je me trouvais pour enrichir ma création. En acceptant cette double position, je me laissais guider par la culture colombienne et par le fait même je pouvais adopter une attitude d'Écoute. « Jamais une intention, mais toujours la vigilance de l'intentionnalité : demeurer disponible et attentif à l'autre. [...] La rencontre ne s'annonce pas plus qu'elle ne se prépare. » (Nous et Laplantine, 2008, p.101) Se laisser mener par la Colombie impliquait aussi d'accepter cette culture et ses traditions dans leur totalité. La Colombie, par son héritage de pays colonisé, portait des traits occidentaux. Dans mes lectures, ma recherche d'authenticité avait eu tendance à délaissé ces aspects culturels. Mais une fois sur place, la Colombie m'a rattrapé et je n'avais plus le choix de les accepter.

Accepter le *tropipop*¹⁶. Les penseurs diront ce qu'ils voudront, le *tropipop* fait partie de la culture colombienne. Il est certes moins riche musicalement [...] la qualité sonore a diminué, mais l'émotion reste. (Carnet de voyage, 30 décembre 2016, Cali)

J'expérimentais alors le clivage entre une théorie qui recherchait le concept pur et la pratique d'une réalité ambivalente et métissée. Cette remise en question sur l'authenticité s'est poursuivie dans la création des costumes. Dans le désir de respecter la tradition et l'histoire, j'avais l'idée fixe de confectionner les *polleras* en coton. Cependant, suite à ma rencontre avec Gary Julio Escudero, directeur de l'école de danse *Fundación Experimental de la Guajira*, ainsi qu'aux recherches textiles lors des laboratoires, j'ai pris conscience que des tissus, certes plus synthétiques et moins traditionnels, mettaient mieux le mouvement des jupes et des danseuses en valeur. Je me suis rendue compte que j'étais tombée dans le piège que j'essayais d'éviter. Je m'étais perdue dans la matérialité de ces traditions plutôt que de me concentrer sur

16 Tropipop : Voir chapitre 2.1.2

leur contexte social, historique et symbolique. Enfin, cette humilité que j'avais adoptée pendant le voyage, je devais la conserver dans la création. Je ne prétendais pas transmettre un regard objectif, ni même embrasser la culture colombienne dans sa totalité. Je ne pouvais qu'en présenter un fragment perçu à travers mon regard et mon expérience. De plus, sans une équipe majoritairement composée de Colombiennes et Colombien, *Colombia Colora'* aurait été insensé. Dès le début du processus, je souhaitais laisser une part de création aux danseurs. Généreux et enthousiastes, une dynamique d'échange et d'écoute s'est rapidement établie. Chaque suggestion ou interrogation de leur part était l'occasion pour moi d'en apprendre plus. L'exemple de la peinture rouge expliqué plus tôt illustre très justement le processus de création du projet. Sans leur approbation, je ne pouvais pas proposer un signe aussi fort et violent. C'est en me laissant guider par la création et mon équipe que de belles surprises sont apparues. Le *bullerengue*, tradition de chants funèbres féminins, ne faisait pas partie de ma recherche, mais à plusieurs reprises mes danseurs y faisaient allusion. J'ai finalement cédé, et une exploration faite avec de la peinture noire s'est révélée très émouvante. La danse des femmes était construite à travers un jeu sensuel de jupes, comme si elles essuyaient leurs larmes et leur corps dans le tissu. Les bras peints des danseuses venaient alors marquer chacun des mouvements et transformer entièrement le costume par des empreintes noires. (voir annexe D) Cette danse s'appliquait parfaitement à mes recherches sur les médiums. De plus la nostalgie des chants venait compléter le tableau de deuil que je tentais de construire pour la dernière soirée, *La muerte de Joselito Carnaval*. À travers ma propre recherche, j'ai donc été surprise et dépassée par la culture colombienne. Enfin, l'idée même du costume performatif amenait la nécessité d'un travail collectif. Je concevais la forme initiale des costumes, mais une fois en représentation je devais accepter de perdre le contrôle sur ma création. Le processus classique de la conception de costumes admet une certaine passation entre le concepteur et l'interprète. En effet, une fois sur scène, le costume est habité par le corps de l'acteur qui lui donne forme et vie, et ainsi fait apparaître le personnage. Cependant, dans *Colombia Colora'*, la transmission allait plus loin. Je

donnais le relais aux danseurs qui poursuivaient la création par l'application de couleurs. Je leur donnais les outils et la toile, et leurs corps en mouvement continuaient le travail. Par la performance ces costumes devenaient donc collectifs.

3.3.2 Désordre et décloisonnement des disciplines

Le métissage intervient toujours après, comme péché, déchéance et dégradation de ce qui était initialement pur, pour le purisme de la pensée, il provoque le même type de scandale : celui du chaos, de l'informel, de l'hétéroclite, de l'imbroglio inextricable, du quiproquo, du malentendu, de l'équivoque. Ambivalent et indéfini, le métissage ne peut être qu'incohérent. (Nouss et Laplantine, 2008, p.73)

Ce désordre dont parlent Nouss et Laplantine peut en effet être déstabilisant pour notre sensibilité occidentale. Voyageant pour la deuxième fois en Colombie, j'y étais déjà familière, mais il n'en a pas moins marqué mon voyage. Un désordre social, sonore et esthétique : ce pays me demandait d'accepter de vivre dans le contraste et l'ambivalence, de m'épanouir dans un désordre où les choses les plus contradictoires cohabitent. « Le spectacle [était] partout. Sur la scène, dans la rue, en simultané. Sur un morceau de trottoir, des couleurs roses et jaune vif : c'est *Swing Latino*¹⁷ qui [faisait] son *show* de salsa. » (Carnet de voyage, 29 décembre 2016, Cali) Il m'était impossible de classer et identifier chaque chose, je devais me laisser porter. Je devais apprendre à respirer dans ce désordre. Mais plus déstabilisante encore était sa cohabitation avec une recherche de propreté et justement d'ordre. L'ordre était un élément de désordre. Entre les sacs de plastique qui volaient au vent et les carcasses de viande qui séchaient au soleil, apparaissait une femme élégamment habillée de blanc, en talons hauts qui faisait son marché. Troublée, je préférais rejeter cette vision,

17 Swing Latino : école de salsa très reconnue de Cali.

comme si je ne l'acceptais pas dans l'idée que je me faisais de la Colombie. Était-ce mon regard d'Occidentale en quête de cohérence qui refusait cette cohabitation ?

Les rues colombiennes sont tellement pleines de vie et de diversité, de choses hétéroclites, de personnalités différentes. Je me demande pourquoi tant de lisse dans la représentation d'une culture si texturée, bricolée. Mais peut-être que c'est mon regard d'Occidentale qui met cet aspect du pays en avant. Car la Colombie c'est aussi la perfection de la femme, les longs cheveux sensuels, la belle peau dorée et lisse, un corps tout en courbe et des vêtements qui le montrent. C'est aussi des hommes qui se mettent du vernis transparent sur les mains. C'est l'importance du concours de Miss Univers. [...] Je crois que les costumes de scène [colombiens] font partie de cet aspect plus lisse et maniéré. Est-ce dû à une certaine culture occidentale ? Je ne sais pas. Mais ce qui est certain c'est que la Colombie est bricolée de lisse et de texture, de poussière et de brillants : un désordre esthétique déstabilisant et enrichissant. (Carnet de voyage, 2 février 2017, Bogotá)

Les costumes des ballets folkloriques et des compétitions de salsa, que je jugeais trop précieux et maniérés dans les débuts de ma recherche, m'étaient maintenant présentés comme faisant partie de ce chaos colombien qui m'attirait tout en me troublant. Une conversation avec Orger Baena, professeur d'art et de folklore à l'université de Valledupar, avait également soulevé ce point. Ce que je voyais comme une tapisserie belle et lisse manquant de spontanéité, Orger me le présentait comme la perfection que doivent atteindre les représentations scéniques des danses folkloriques. La maîtrise minutieuse des maquillages, des coiffures et des costumes relevaient de l'art selon lui. Ce désir à tendre vers une perfection spectaculaire était-il lié à la colonialité du pouvoir dont parle Quijano ? Je n'avais pas de réponse, mais je décidais d'intégrer ses propos dans mon apprentissage.

Je trouve très beau et vrai le fait que tous ces éléments scéniques soient de l'art, mais je pense aussi que ce qui se passe dans la rue, dans les fêtes

et dans les réunions de famille a quelque chose d'artistique parce que rempli de vie et d'émotions. (Carnet de voyage, 7 février 2017, Bogotá)

En acceptant la pensée d'Orger Baena comme faisant partie d'un aspect de la culture colombienne, je m'ouvrais à une esthétique que j'avais rejetée auparavant. À la poussière, je venais de rajouter les paillettes. Une fois de plus, la Colombie m'avait rattrapée et je sentais que je faisais un pas de plus dans sa culture.

De retour de Colombie, ce désordre a teinté ma recherche. Il était parfois l'objet de prises de décision conscientes. Parfois déstabilisant, il s'imposait à moi, me faisait sortir de mes repères. Les artistes que j'avais eu la chance de rencontrer lors de mon voyage m'avaient appris que créer dans le métissage demandait de décroiser les disciplines. Les concepteurs de costumes, notamment, étaient avant tout des danseurs. Ils concevaient des costumes pour une discipline qu'ils ne connaissaient pas uniquement de manière rationnelle, mais qu'ils avaient éprouvée à travers leur corps. Au contact de l'écrivain bogotano Alberto Bejarano, j'ai compris que

[...] vivre avec et dans son corps n'est pas incompatible avec une certaine manière de raisonner. Cet homme était profondément colombien, dans sa chaleur humaine, sa manière de parler, de danser [...] Et il écrivait là-dessus, transformant cette manière de vivre en poésie. (Carnet de voyage, 17 février 2017, Dapa)

C'est d'ailleurs de son recueil de texte, *Y la jaula se ha vuelto pájaro*¹⁸, qu'est issu le poème lu par la danseuse Danae Barrera et le danseur Diego Robayo :

Il y a quelque chose de plus, quelque chose de la nuit, écrire/danser, deux mouvements qui vont main dans la main, une oscillation, une manière

18 Traduction : Et la cage est devenue oiseau

d'attirer l'animal ; *un sonido bestial*¹⁹, qui surf, qui survole. [...] Écrire est une autre forme de prière, disait le poète brésilien. Il le disait en chantant parce que nous sommes ainsi, nous les hommes des Tropiques. Nous écrivons sans regarder la montre et sans compter le nombre de pages écrites. Nous écrivons comme nous dansons (bien sûr, tout le monde ne danse pas aussi bien). [Nous traduisons] (Bejarano, 2014, p.102)

Ce texte récité en espagnol et en français à chaque soirée de *Colombia Colora'*, fut central dans l'exercice du métissage de ma pratique. Il décrivait très justement ce que le penseur Javier Reynaldo Romero Flores explique à propos de l'acte créateur latino-américain (voir chapitre 1.3.1). Plutôt que de m'extraire de cette réalité colombienne, pour l'observer puis créer, je devais m'y plonger à corps perdu. Je devais donc moi aussi créer à travers mon expérimentation de la danse. De retour à Montréal j'ai tenté de continuer à danser, j'ai fréquenté les bars latino-américains, afin de nourrir ma création. Décloisonner les disciplines signifiait également me prêter au jeu de la mise en scène, exercice très confrontant pour moi. En répétition, je devais à la fois guider les danseurs, préparer les médiums, analyser le mouvement, les couleurs et les costumes. Avec l'aide précieuse de Zoé Burns-Garcia, tout était réalisé dans le vif du moment, laissant place à l'imprévu, aux incidents et aux idées. De plus, vouloir créer trois représentations différentes en l'espace de quelques mois seulement était un objectif très ambitieux. Le résultat qui en a découlé était à l'image du désordre colombien : une esthétique esquissée et imparfaite, mais vibrante. Chaque soirée était construite selon un *story-board* résumant chacune des scènes, et certaines danses avaient été chorégraphiées par Luis Alberto Cabanzo. Cependant une grande liberté d'improvisation était laissée aux danseurs dans l'objectif de conserver la spontanéité de ces danses sociales. Ni tout à fait carnaval, ni complètement spectacle de danse, *Colombia Colora'* se retrouvait au croisement de différentes formes scéniques et évènementielles. Enfin, ce projet proposait un mélange de plusieurs traditions. La

19 Un sonido bestial : « Un son bestial » Grand classique de salsa chanté par Ricardo Bay et Bobby Cruz

cumbia, le *vallenato*, et la *salsa* sont des pratiques aux origines géographiques et historiques très différentes. Les rassembler dans un même spectacle était en soi un acte métissé. De plus, à travers les choix de musiques, les danses et bien sûr les costumes, ce carnaval se voulait un espace de cohabitation entre le traditionnel, le rituel, le cosmopolite, l'urbain, le contemporain, le spectaculaire et le quotidien.

Trouver quelque chose ici, dans cette superposition de deux univers. Créer un hybride. La salsa est à la fois spectaculaire, virtuose et vive, mais elle est aussi sociale, souvenirs et dialogues. (Carnet de voyage, 30 décembre 2016, Cali)

Ainsi, c'est à travers ce désordre colombien, entre la perfection et l'instable, que s'est développée ma conception de costumes et la création de *Colombia Colora'*. Parfois déstabilisant, ce chaos me donnait une grande liberté. « Je [pensais] le costume à travers la danse, à travers la musique, à travers les danseuses et les danseurs. Je [pensais] le costume en parlant espagnol. » (Carnet de voyage, 24 novembre 2017, Montréal) À travers l'usage d'une langue qui ne m'était pas maternelle, je devenais autre. Je pensais autrement, j'observais autrement. Le vocabulaire choisi, la musicalité, les expressions, le caractère et les émotions de cette langue venaient réveiller en moi une sensibilité différente qui n'aurait pu s'exprimer à travers la langue française. Ce phénomène que j'avais déjà observé dans l'apprentissage et la pratique de l'espagnol s'exacerbait dans cette création.

3.3.3 La création à travers le corps, une nouvelle sensualité

Afin de pouvoir réellement décloisonner les disciplines et créer des costumes à travers la danse et le corps, il fallait que je comprenne ce qu'était la sensualité colombienne.

[...] cette sensualité veut dire beaucoup plus de choses que ce que nous, Occidentaux, en comprenons. C'est le langage du corps, le contact, le mouvement. Et qui dit sensualité ne dit pas sexualité. Et c'est cette grande différence que *uno entiende bailando*²⁰. [...] Une autre manière de dialoguer, une autre manière de penser la sensualité, une autre manière de vivre le corps. Le corps qui en dit beaucoup plus, le corps et sa sueur, tellement de sueur *que no me importa la de los demás*²¹. Un corps plus libre et plus actif. (Carnet de voyage, 16 février 2017, Dapa)

Cette manière colombienne de penser la sensualité va au-delà de la séduction et de la sexualité et implique une écoute des sens, une manière d'habiter son corps. C'est à travers la pratique des danses colombiennes que j'ai pu expérimenter et comprendre la complexité de cette notion et son importance dans la culture colombienne. En fermant les yeux, je pouvais me concentrer pleinement sur mes sens et ainsi être plus à l'écoute de mon partenaire, de son corps, et du dialogue qui s'établissait entre nous, et ceci sans érotisme. Par la danse, le corps dit beaucoup, raconte à la place des mots, s'exprime avec liberté. Dans sa thèse *La corporalidad de la mujer en el baile de la salsa. El escenario y el bar como lugares de teatralización de la feminidad* (2016), l'anthropologue Manuela García Arango parle d'un « langage dans lequel le corps dirige le dialogue, laissant de côté la communication verbale et donnant priorité complète au corps. » [Nous traduisons] (García Arango, 2016, p.71) Elle insiste sur la nécessité de la proximité physique pour que le dialogue existe, proximité qui peut être

20 Traduction : « [...] et c'est cette grande différence qu'on comprend en dansant. »

21 Traduction : « [...] tellement de sueur que celle des autres m'importe peu. »

associée à tort à une intention sexuelle.

Pour commencer la danse, il est nécessaire d'avoir un moyen de communication qui permette un langage où le verbal ne tient aucun rôle. C'est par le contact physique et particulièrement l'enlacement que peut s'établir cette communication entre les deux danseurs. [Nous traduisons] (García Arango, 2016, p.72)

La chercheuse décrit comment les danseurs usent de leur sensibilité corporelle pour percevoir « le corps de l'autre, son poids, sa force, et l'intention du mouvement » [Nous traduisons] (García Arango, 2016, p.72-73) et ainsi disposer d'une énergie particulière où concorde la corporalité de chacun des danseurs.

Dans *Colombia Colora'*, le costume était intimement lié aux mouvements du corps qui le portait. L'usage des médiums devait donc révéler ce corps dansant, et laisser toute possibilité d'expression au langage muet qui se manifestait dans la danse. (voir annexe C) Plus j'avais et plus je me rendais compte que mon travail de recherche ne se restreignait pas au vêtement, il s'agissait aussi du corps. Le corps que j'habillais de médiums. Le costume transformé se fondait en lui, il faisait partie du corps en mouvement. La couleur ne faisait plus de distinction entre le tissu et la peau. Ce n'était pas le costume sur le corps, mais plutôt ces deux éléments qui se fondaient dans le mouvement, le dialogue et la sensualité. L'usage performatif des médiums nous permettait de « [...] peindre, dessiner le mouvement, dans les couleurs, les formes, les costumes, les corps. [...] peindre et danser, l'un n'allait pas sans l'autre. » (Carnet de voyage, 12 février 2017, Dapa)

Cette rencontre avec la Colombie a transformé ma pratique du costume de scène. Sans reprendre à l'identique les codes de la pensée colombienne du costume, la création qui en a résulté a remis en question plusieurs aspects et étapes du travail de conception. Les notions de couleurs, sensualité, décloisonnement des disciplines,

création collective et survivance du costume sont venues enrichir ma pratique. Ces notions m'ont amenée à réfléchir le costume au-delà de la maquette, à penser le mouvement avant l'image fixe. Elles m'ont portée à considérer le costume comme un objet surprenant dont la nature se révèle dans la mouvance et les imprévus scéniques. L'usage des médiums, quant à lui, a ouvert une réflexion sur le travail de patine apporté au costume pour le charger d'une histoire et d'un vécu inventés. Alors que ce travail est traditionnellement effectué en atelier et relève de l'artificialité du costume, dans *Colombia Colora'*, ce processus s'effectuait sur scène et témoignait d'une histoire réelle dont les spectateurs étaient témoins. Malgré les lectures effectuées auparavant, la Colombie n'a cessé de me surprendre. Sans cesse dans un entre-deux incertain, je n'avais d'autre choix que de me mettre à l'écoute et apprendre de l'Autre. Ainsi, plutôt que de proposer une esthétique nouvelle pour les représentations scéniques de ces traditions, j'ai finalement appris à l'intégrer à mon travail qui n'en est devenu que plus riche.

CONCLUSION

Ainsi, cette recherche création a cherché à démontrer que parvenir à créer dans une réelle esthétique interculturelle où les éléments se rencontrent dans une relation égalitaire nécessite un investissement total de l'artiste. Dans le chapitre I, j'ai essayé de montrer qu'une esthétique du métissage n'assure pas un rapport d'égal à égal entre les cultures. Le métissage, de par son histoire, ne peut se défaire du contexte de violence dans lequel il s'est développé. Cependant cette violence peut être transformée en force créative comme en atteste la pensée anthropophage au chapitre II. De plus, à la lumière des pensées décoloniales, il est devenu évident que la notion de point de vue est incontournable lorsqu'il est question de création interculturelle. Ce mémoire-crédation ne pouvait pas se défaire du point de vue occidental qu'était le mien. Cependant, c'est en le déplaçant, en le bouleversant et en le métissant qu'un réel échange a pu s'installer. Il est essentiel d'adopter une attitude d'humilité, de sortir de sa zone de confort. C'est dans cet inconfort que doit être puisée la force créative du projet. L'attitude d'humilité quant à elle, ne doit jamais être prise pour acquise. La rencontre interculturelle engendre des remises en question qui s'immiscent jusque dans nos certitudes les plus solides, remettant en doute ce qu'on pensait savoir, mais surtout ce qu'on pensait apprendre.

À travers l'expérimentation du métissage de ma pratique, cette recherche a ouvert la réflexion sur plusieurs aspects du travail de conception du costume de scène. Elle a invité à réfléchir sur l'idée de performance comme continuation de la conception du costume. Cette performativité a alors questionné la possibilité de costumes collectifs et par le fait même la nécessité d'un certain lâcher-prise de la part du concepteur qui

voit évoluer ses costumes dans d'autres mains sans pouvoir intervenir. Dans cette approche, celui-ci est amené à concevoir l'état initial des costumes qui termineront leur évolution sur scène. Marqués par le mouvement et les actions des interprètes, ils deviendront alors des témoins des événements de la soirée. Le concept de *Colombia Colora'* proposait de pousser plus loin cette question de performativité. En prenant un caractère irréversible, l'évolution à laquelle étaient sujets les costumes s'apparentait à leur destruction. Dans l'impossibilité de retrouver l'état initial et pur de ces costumes, toute transformation ne pouvait que les mener à une possible mort scénique. La performativité des costumes amenait donc à réfléchir leur conception d'un point de vue dramaturgique. À travers cette recherche, il m'a également été possible d'expérimenter une autre esthétique quant aux agencements des couleurs et de questionner ainsi les notions de mauvais goût, de kitsch et de bariolé sur la scène. Enfin, ces costumes n'étaient pas empreints d'une mission documentaire ou folklorique. Ils étaient témoins d'une rencontre, d'un regard déplacé et métissé. Cette conception a tenté de les rendre témoins d'un état de vivre colombien, d'une dynamique festive, à travers et au-delà de leur matérialité.

Parce que la communauté colombienne s'est reconnue dans mon travail, parce que certains danseurs m'ont remerciée pour mon discours et l'image que je véhiculais de la Colombie, discours qu'ils affirmaient différent de celui généralement entendu sur leur pays, je considère que ce travail, malgré ses faiblesses, est parvenu à tendre vers un échange respectueux envers la culture colombienne. Au sortir de ce mémoire création, il me reste encore beaucoup à parcourir et à apprendre de cette culture. Néanmoins, cette recherche a permis de modifier ma sensibilité artistique. Mon regard tantôt colombien, tantôt européen au début de ce projet, a évolué pour être capable d'embrasser et d'accepter toute l'incohérence et la richesse de ces deux visions rassemblées. Cependant, à l'image du métissage, cette situation d'ambivalence des points de vue ne peut être prise pour acquise définitivement. Elle

demande une vigilance permanente tant elle est mouvante et tant il est facile de retourner dans le confort de ce qui nous est connu.

ANNEXE A

MAQUETTES DES COSTUMES

LA REINA

*Son attitude, sa silhouette, portent beaucoup de honra. Son regard est grave et fier.
L'homme à côté d'elle paraît petit, presque à son service.*



La Reina : “Son attitude, sa silhouette portent beaucoup de *honra*. Son regard est grave et fier. L’homme à côté d’elle paraît petit, presque à son service.”

EL ENCARGADO

*Cet homme porte quelque chose
de tellement fort et ne s'en vante pas.
Il le fait simplement, joyeusement
tout en savourant.*



El *encargado* (le tenancier de bar) : “Cet homme porte quelque chose de tellement fort et ne s’en vante pas. Il le fait simplement, joyeusement tout en savourant.”



La Valentina : “Et quans la musique l’appelle, pas besoin de se faire inviter, elle se lève et va danser avec le regard d’une femme qui se sent séduisante.”

EL MORENITO DE QUIEBRA CANTO

*Il danse vite, il vole presque
et son sourire ne le quitte pas.*



El morenito de Quebra Canto : “Il danse vite, il vole presque. Et son sourire ne le quitte pas.”

LA ENAMORADA

Magnifique, gracieuse, vaporeuse, un air bohème.



La Esmeralda : "Magnifique, gracieuse, vaporeuse, un air bohème."



EL NOVIO

*fier et séducteur,
il lançait entre chaque chanson
des mots d'amour aux femmes.*

El *novio* : “Fier et séducteur, il lançait entre chaque chanson des mots d’amour aux femmes.”

LA CANTANTE

*forte et fière, une femme dans un monde
majoritairement masculin.*



La cantante : “Forte et fière, une femme dans un monde majoritairement masculin.”



EL POETA

*Cet homme pourrait avoir vécu à Macondo,
dans un réalisme magique, ou être le héros
d'une chanson de vallenato.*

El poeta : "Cet homme pourrait avoir vécu à Macondo, dans un réalisme magique, ou être le héros d'une chanson de vallenato."

LA MARIANA

*Une autre manière de dialoguer,
une autre manière de penser la sensualité,
une autre manière de vivre le corps.*



La Mariana: “Une autre manière de dialoguer, une autre manière de penser la sensualité, une autre manière de vivre le corps”

ANNEXE B

EXPLORATION DE LA COULEUR
I - La *cumbia* : projections et *dripping*



Photo : Joël Guiraud



Photo : Jennifer Pitoscia

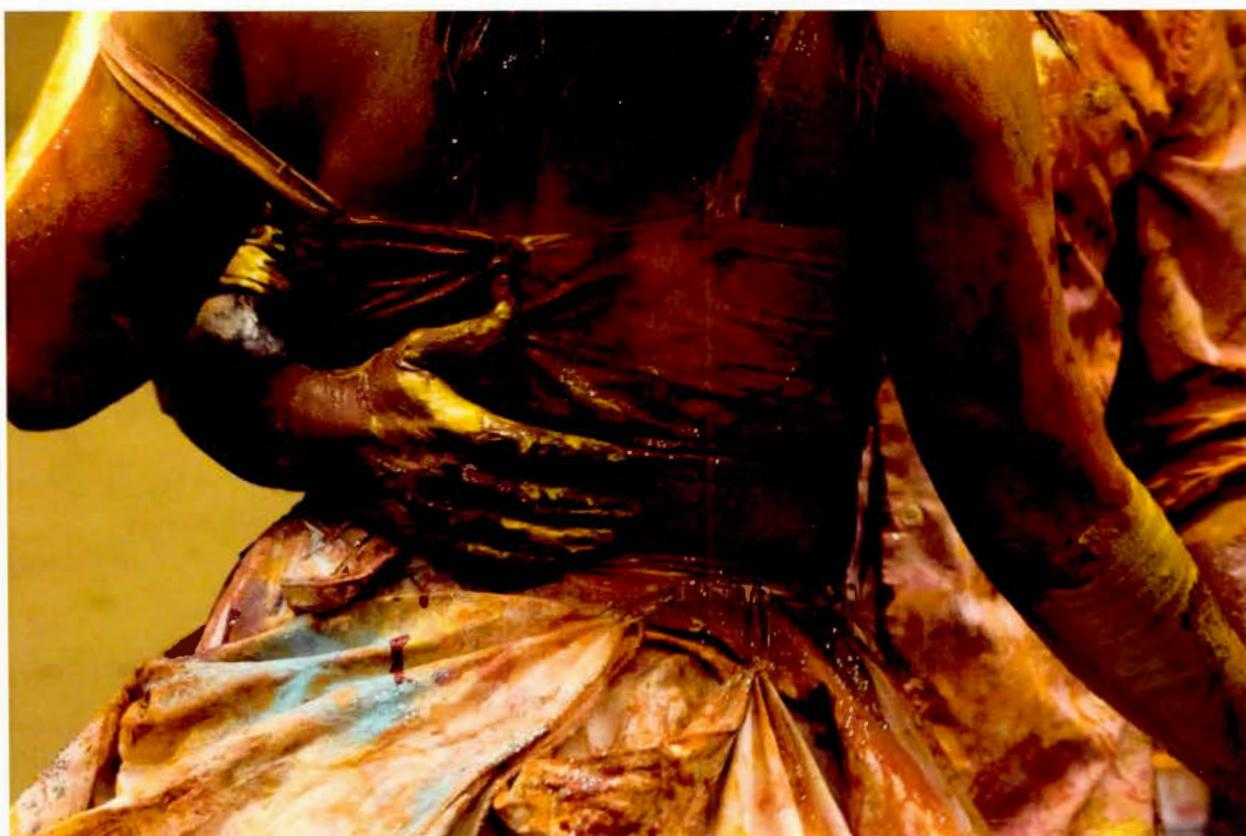
La distance imposée par la *cumbia* amène les danseurs à projeter la peinture à la manière du *dripping*.

II- La *salsa* et le *vallenato* : empreinte des contact corporels



Photos : Jennifer Pitoscia

L'application des poudres colorées ou des paillettes sur les tâches de peinture et d'argile créent de fort contrastes.



Photos : Jennifer Pitoscia

III- Travail des doublures et dessous



Photos : Jennifer Pitoscia

Fugitives, les couleurs des doublures se révèlent dans le mouvement puis disparaissent de nouveau sous le costume.

ANNEXE C

LA SENSUALITÉ DES CORPS EN MOUVEMENTS I - Impression du mouvement dans la couleur



Photo : Claire Renaud



Photo : Jennifer Pitoscia

Alors que dans la photo de droite les tâches révèlent la proximité des corps, à gauche, la projection de peinture imprime sur la jupe le mouvement circulaire de la danseuse.

II- Mise en valeur des corps à travers les médiums

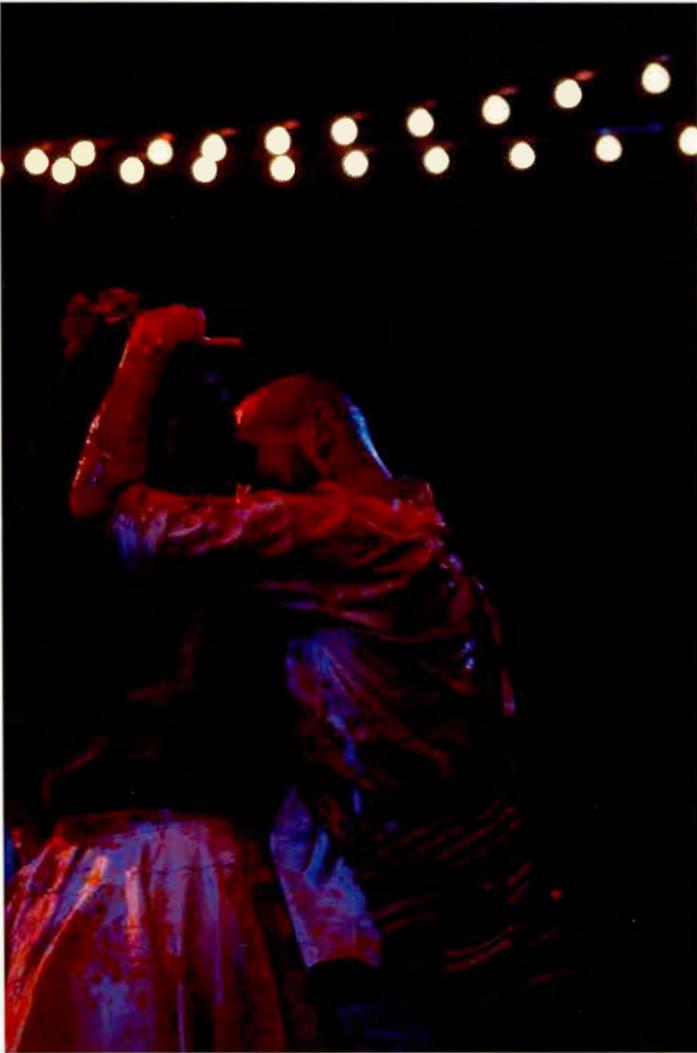


Photo : Jennifer Pitoscia



Photo : Claire Renaud

Les reflets de la peinture humide et de la poudre de mica attirent le regard sur les corps des danseurs et la précision de leurs gestes.



Photo : Jennifer Pitoscia

ANNEXE D

MISE EN SCÈNE DE LA MORT DES COSTUMES



Photos : Guillaume Plourde

La Reina Viuda Alegre portant le deuil s'habille des couleurs du Carnaval.



Photo : Jean-Pierre Gandin



Photo : Guillaume Plourde

Les gants noirs des danseuses viendront transformer leurs costumes dans les gestes larmoyants du *bullerengue*.



Photo : Guillaume Plourde

ANNEXE E

DISCOURS

Ce discours a été lu comme introduction au début de chacune des trois soirées de *Colombia Colora'*. Pour faciliter la lecture en français, les parties lues uniquement en espagnol, on été traduites à droite.

Buenas noches y bienvenidos a Colombia Colora', el homenaje a la riqueza y diversidad colombianas.

Bonsoir et bienvenue à *Colombia Colora'*, ce carnaval hommage à la richesse et la diversité colombienne.

Lo que más me marcó en Colombia, es que la música y el baile están por todos lados. La gente no camina, la gente baila.

En Colombie, j'ai été fortement marquée par le fait que la musique et la danse se trouvent partout. Les gens ne marchent pas, ils dansent.

En Colombie la danse c'est-comme un dialogue. Quand les colombiens dansent, ils s'expriment avec leurs corps. Dans ce pays, c'est ce qu'on appelle la sensualité, c'est l'aspect social qui prime avant la séduction. C'est un concept qui pour nous Nord-Américains et Européens, peut paraître étrange, parce que nous associons rapidement sensualité et érotisme.

En Colombia aprendí lo que era la sensualidad. Nosotros, europeos y norte americanos, asociamos muy rápido la sensualidad y el erotismo. Pero lo que aprendí en Colombia, es que en el baile, lo social prevalece sobre lo erótico.

En Colombie, la festivité est présente partout. Chaque ville, chaque petit village a sa fête, son carnaval, sa feria, ses musiques et ses danses. On danse depuis tout petit, et on se fiche de comment on danse, on fait juste ressentir la musique.

Creo que ya lo entendieron, estoy enamorada de Colombia, de su música y sus bailes.

Vous l'aurez sans doute compris, je suis amoureuse de la Colombie, de ses musiques et de ses danses. Et l'idée de Colombia Colora' m'est venue en voulant rendre hommage à ce beau pays. Je voulais partager cet amour de la Colombie du mieux que je pouvais, à travers un medium qui m'est cher; le costume.

En tant que *gringa* malgré moi, il a fallu que j'aborde cette culture dans toute sa subtilité de pays colonisé afin de me placer dans une posture d'humilité.

A pesar de mi 'cara de gringa', quise acercarme a esa cultura con humildad, guardando en mi mente la historia de este país marcado por el colonialismo. No tengo la pretensión de conocer esas tradiciones mejor que cualquier Colombiano.

Je ne prétends pas non plus, dans ce spectacle, magnifier ces danses et leurs costumes.

Je souhaite seulement pouvoir participer à cette festivité et la faire rayonner. *Solo deseo participar en esa festividad y hacerla brillar.*

Je me suis donc tournée vers des penseurs d'Amérique Latine. De ces lectures a découlé une idée qui est vite devenue une évidence pour moi : je devais me métisser, ou plutôt métisser ma pratique du costume.

Tenía que mestizarme, o sea mestizar mi práctica del vestuario. Esa idea se volvió como una obsesión para mi.

Donc remettre en question ce que j'avais appris jusqu'ici, et accepter d'approcher le costume d'une autre manière. Je devais laisser la pensée colombienne transformer ma pratique et non prétendre magnifier ces costumes traditionnels et leur danses grâce à mes lubies de conceptrice costume.

El año pasado, volví a Colombia con el objetivo de mestizarme, pero también de cambiar mi manera de pensar los vestuarios, mi manera de bailar, mi manera de 'rumbiar'. Me ayudó mucho la filosofía de Laura Anderson Barbata, artista mexicana que vive en Nueva York y que habla de humildad y de receptividad en nuestras relaciones con los demás. Tenía que dejar el Otro enseñarme, y sobre todo escuchar, en vez de querer aprender.

Tenía que aceptar la confrontación, el hecho de no entender y de estar trastornada.

L'an passé, je suis donc repartie en Colombie avec l'objectif de me faire déplacer, de me faire transformer. Mais aussi de transformer ma manière de réfléchir le costume, ma manière de danser, ma manière de vivre la fête. Je suis partie avec la philosophie de Laura Anderson Barbata en tête, une artiste interdisciplinaire mexicaine qui vit à New York. Je devais adopter une attitude d'humilité et d'écoute. Plutôt que de vouloir prendre (comme dans le verbe apprendre), je devais laisser l'Autre m'enseigner, et surtout je devais Écouter. Que j'accepte d'être confrontée, que j'accepte de ne pas comprendre, que j'accepte d'être bouleversée.

En Colombia aprendí también que el mestizaje me pedía valorar todo contraste y ambivalencia.

Par mon immersion colombienne, j'ai pu comprendre que le métissage demande d'accepter de vivre dans le contraste et l'ambivalence qui sont intrinsèque aux cultures latino-américaines, de s'épanouir dans une sorte de désordre, où rien ne rentre dans des cases précises, mais en déborde, où les choses les plus contradictoires cohabitent, et c'est ça qui en fait la richesse.

Así que me tocó dejarme llevar por Colombia, y eso no siempre fue fácil.

Il a donc fallu que je me laisse porter par la Colombie, ce qui n'a pas toujours été facile.

Enrichie de mon voyage, j'ai donc eu cette idée de Colombia Colora', un carnaval de trois jours hommage à la Colombie qui serait l'occasion d'expérimenter une nouvelle manière d'appréhender la conception et la confection de costume.

Así me vino esa idea de Colombia Colora', un carnaval de tres días que fuera un homenaje y una ocasión de experimentar nuevas maneras de concebir los trajes de escena.

Métisser ma pratique, c'est donc décloisonner les disciplines. *Es decir, diseñar al bailar.*

Cela signifie de concevoir en dansant.

En Colombie, tous les concepteurs costumes que j'ai rencontré sont avant tout des danseurs. Donc, ils concevaient des costumes pour quelque chose qu'ils ne connaissaient pas seulement de manière raisonnée, mais qu'ils connaissaient et vivaient dans leur corps.

Esos creadores diseñaban vestuarios para bailes que no solo conocían de manera racional, pero también que conocían con su cuerpo, que conocían

viviéndolo. Me tocaba a mi también crear vestuarios concebidos a través del baile y de la música.

Je devais à mon tour créer des costumes, non pas pensé indépendamment de la danse, mais par et à travers la danse et la musique.

C'est là que m'est venue l'idée d'un costume qui serait en perpétuel évolution, un costume en mouvement, un costume qui prendrait vie dans la danse et la festivité, de la même manière que les corps des danseurs.

Vestuarios que estuvieran en perpetuo cambio, vestuarios que se prendieran durante el baile y las festividades, así como el cuerpo de los bailarines.

Un costume qui viendrait soutenir cette sensualité colombienne, plutôt qu'un costume beau, propre et lisse qu'on aurait peur d'abîmer.

Vestuarios vivos y efímeros, como el baile

Des costumes qui prennent vie et sens dans la festivité et qui meurent une fois la fête passée, dont le rôle n'est pas seulement esthétique, mais aussi social et symbolique.

Vestuarios cuyo papel no solo es estético pero también social y simbólico.

Esos vestuarios van a mano con el arte y el folklor, como esos bailes que llamamos tradicionales pero que todavía están vivos, y de esa vida sale su hermosura y su fuerza.

Ce sont des costumes qui sont à cheval entre l'art et le folklore, à l'image de ces danses qu'on appelle traditionnelles, mais qui sont toujours bien vivantes et c'est ce qui fait leur force et leur beauté.

Elles évoluent avec la société, elles évoluent aussi avec le temps.

Están por todas partes, en las escenas artísticas, en los museos, pero también en la calles, las familias y las ceremonias y el día a día.

Elles sont partout, sur les scènes artistiques, dans les musées, mais aussi dans les rues, les familles, les cérémonies et le quotidien.

Elles sont partout. Tout le temps, en simultané.

Les costumes que vous allez voir vont évoluer au cours des trois soirées du carnaval, marqué et empreints de la festivités et des danses.

Mestizar mi práctica también quiso decir volver a aprender a manejar los colores, a usar el fluorescente y el brillante, como en las fiestas en Colombia.

Métisser ma pratique ça a aussi été de réapprendre à manier les couleurs. En Colombie, la festivité s'exprime notamment par le multicolore et le

fluorescent. Mon éducation m'avait plutôt enseigné à employer les couleurs dans la sobriété, dans les agencements dits harmonieux, à ne pas trop oser.
En Colombia volví a disfrutar del rosado con verde fluorescente, del dorado y de las escarchas por todas partes.
 En Colombie j'ai ré-appris à apprécier le jaune fluo, le rose agencé au vert, le doré pis la paillette à n'en plus finir.

Pero antes de todo, Colombia Colora' es un encuentro intercultural a través de su mismo proceso de creación.

Colombia Colora' c'est aussi un partage interculturel, une expérience de métissage au travers du processus de création d'un spectacle.

Es el fruto de un largo trabajo con un equipo increíble. Con amigas y amigos quebequenses y franceses que aceptaron de meterse en esa aventura colombiana.

C'est le fruit d'une long travail avec une équipe incroyable. Avec des ami(e)s québécois(e)s et français(e)s qui ont accepté de se plonger dans cette aventure colombienne.

Et des colombiens et colombiennes, généreux, plein d'énergie qui ont tous enrichit la création.

Et sans eux, ce spectacle ne pourrait pas s'appeler Colombia Colora'. *Sin ellos, ese show no podría llamarse Colombia Colora'.*

Bueno, ahora los dejo disfrutar este carnaval. Je vais maintenant vous laisser profiter du carnaval et découvrir cette festivité.

Je vous propose ce soir de laisser tomber vos idées reçues, sur ce que peut être la Colombie, et surtout sur vos talents de danseur. Toutes les façons de danser sont bonnes. Laissez-vous aller au rythme de la musique, des danseurs, à la festivité et au partage.

Espero que se lo gozen al máximo!

Et comme on dit à Barranquilla: "*Quien lo vive, es quien lo goza!*"

ANNEXE F

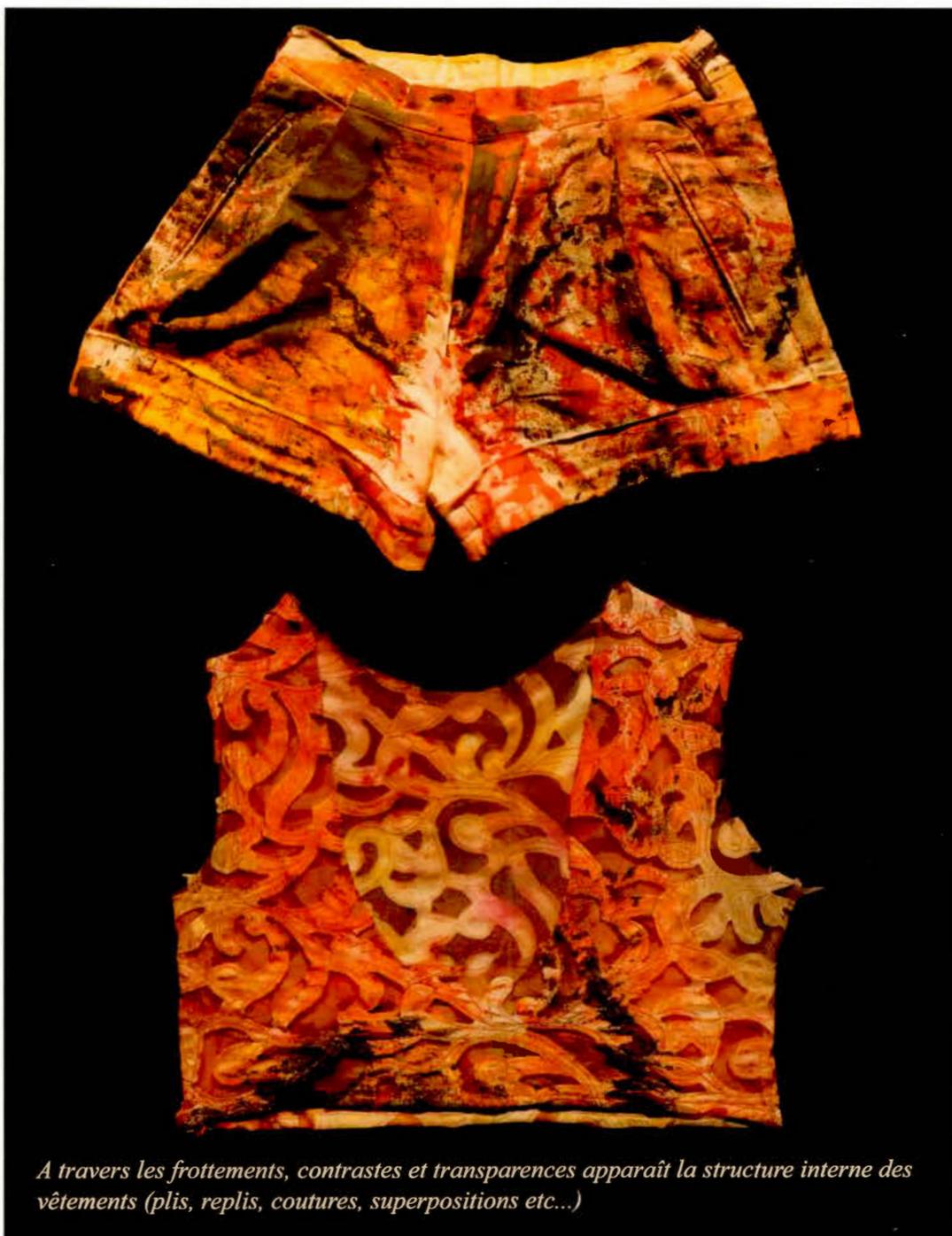
VESTIGES DES COSTUMES



Les frottements des différents médiums figent le volume des volants tout en révélant la fibre et son tissage.



En séchant, les médiums ont raidi le voile de cette camisole, la laissant dans un état de rigidité presque cadavérique.



A travers les frottements, contrastes et transparences apparaît la structure interne des vêtements (plis, replis, coutures, superpositions etc...)



En séchant sur un cintre, ce corsage a conservé les formes du corps de la danseuse.



Par leurs superpositions, les médiums ont créé de nouvelles matières sur les fibres, rehaussant les détails des costumes (boutons, coutures, plis)



L'absence de peinture dans le bas de cette chemise, ainsi que sur son épaule gauche révèle la manière dont le danseur était habillé.



L'empreinte de la main d'un danseur décomposée dans les replis de la pollera témoigne de l'intimité des corps dansants.



Les poudres de couleurs vives sont restées prisonnières dans les replis de manches et de poches, traces éclatantes du carnaval.





Alors que sur l'envers de ce corsage, la transpiration et la poussière ont marqué les plis du vêtement sur la peau, l'argile et la poudre de mica créent une patine texturée sur son endroit.



La peinture noire de la dernière soirée a terni les couleurs vives des festivités précédentes, prêtant aux costumes des allures momifiées.

BIBLIOGRAPHIE

- Anderson Barbata, L., & Ferrer, E. (2015, avril 22). Transcommunality Exhibition : Artist Laura Anderson Barbata & Curator Interview [BRICartsmedia]. Consulté à l'adresse <https://www.youtube.com/watch?v=ygIR91T7wzc&t=208s>
- Andrade, O. de. (1982). *Anthropophagies: Mémoires sentimentaux de Janot Miramar ; Séraphin Grand-Pont ; Manifeste de la poésie Bois Brésil ; Manifestes et textes « anthropophages » ; Ant(h)ologie*. Paris: Flammarion.
- Angarita, D. S. (2012). National Brand of Colombia. Dans *Berg Encyclopedia of World Dress and Fashion* (Vol. 2-Latin America and the Caribbean). Consulté à l'adresse <http://www.bergfashionlibrary.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/view/bewdf/BEWDF-v2/EDch2048.xml>
- Arango, M. G. (2016). *La corporalidad de la mujer en el baile de la salsa. El escenario y el bar como lugares de teatralización de la feminidad*. Universidad de Antioquia, Antioquia.
- Arias, E. (2009). Contra el tropipop. *SOHO*, (112). Consulté à l'adresse <http://www.soho.com.co/diatriba/articulo/contra-el-tropipop/11271>
- Bejarano, A. (2014). *Y la jaula se ha vuelto pájaro* (Première édition) Bogotá, Colombia: Orbis Traducciones S.A.S.
- Berthet, D. (Éd.). (2002). *Vers une esthétique du métissage?* Paris, France: Harmattan.
- Blanco Arboleda, D. (2009). De melancólicos a rumberos... de los Andes a la costa. La identidad colombiana y la música caribeña. *Boletín de Antropología Universidad de Antioquia*, XXIII(40), 102-128.
- Dantas, M. (2008). *Ce dont sont faits les corps anthropophages : la participation des danseurs à la mise en oeuvre chorégraphique comme facteur de construction de corps dansants chez deux chorégraphes brésiliennes*. UQAM, Montréal.

- Decoret-Ahiha, A. (2006). L'exotique, l'ethnique et l'authentique : regards et discours sur les danses d'ailleurs. *Civilisations*, *LIII*, 145-166.
- Djavadzadeh, K. (2016). Les masques noirs des pop stars blanches. Miley Cyrus et les politiques de l'appropriation culturelle. *Raisons politiques*, *LII*(2), 21-33.
<https://doi.org/10.3917/rai.062.0021>
- Escalona, S. (1998). *La salsa pa' bailar mi gente : un phénomène socioculturel* (L'Harmattan). Paris.
- FirstindigoandLifestyle. (2016, juillet 26). Artist in focus: Laura Anderson Barbata on art and community |. *FirstindigoandLifestyle*. Consulté à l'adresse <https://firstindigoandlifestyle.com/2016/07/26/artist-in-focus-laura-anderson-barbata/>
- Fistetti, F. (2009). 18. Multiculturalisme, interculturalité, transculturalité (B. Barry, S. Benhabib, etc.). Dans *Théories du multiculturalisme* (p. 129-140). Paris: La Découverte. Consulté à l'adresse <https://www.cairn.info/theories-du-multiculturalisme--9782707158543-p-129.htm>
- García Canclini, N., & Bertrand Conzàlez, F. (2010). *Cultures hybrides: stratégies pour entrer et sortir de la modernité*. Québec: Presses de l'Université Laval.
- García Márquez, G. (1983, juin). Valledupar, la parranda del siglo. *elpais.com*, pp.11-12.
- García Márquez, G. (2004). *Memoria de mis putas tristes* (1. ed). Bogotá: Ed. Norma [u.a.].
- García Márquez, G. (2009). *Cien años de soledad* (1. ed. Vintage Español). New York: Vintage Español.
- Gilard, J. (2000). Scandale noir en pays metis : la Colombie et les danses négro-américaines (1940-1950). Dans *DANSES " LATINES " ET IDENTITE, D'UNE RIVE A L'AUTRE... - Tango, cumbia, fado, samba, rumba, capoeira...* (L'Harmattan, p. 33-45). Montréal. Consulté à l'adresse <http://www.harmatheque.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/ebook/2738487343>
- Grupo Corpo. (s. d.). Consulté 25 octobre 2016, à l'adresse <http://www.grupocorpo.com.br/en>
- Guillaume Hébert, S. T.-P. (2013, février). Qu'est-ce que l'extractivisme? *IRIS*. Consulté à l'adresse <https://iris-recherche.qc.ca/blogue/quest-ce-que-lextractivisme>

- Hutchinson, S. (2011). Típico, folklórico or popular? Musical categories, place, and identity in a transnational listening community. *Popular Music*, XXX(02), 245-262. <http://dx.doi.org.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/10.1017/S0261143011000055>
- Laplantine, F., & Nouss, A. (2008). *Le métissage: un exposé pour comprendre, un essai pour réfléchir*. Paris: Téraèdre.
- Laura Motet. (2018, Août). Eric Fassin : « L'appropriation culturelle, c'est lorsqu'un emprunt entre les cultures s'inscrit dans un contexte de domination ». *Le Monde*. Consulté à l'adresse https://www.lemonde.fr/immigration-et-diversite/article/2018/08/24/eric-fassin-l-appropriation-culturelle-c-est-lorsqu-un-emprunt-entre-les-cultures-s-inscrit-dans-un-contexte-de-dominacion_5345972_1654200.html
- Lucia Silva, J. (2009). « *L'anthropophagisme* » dans *l'identité culturelle brésilienne* (L'Harmattan).
- Marulanda Plata, S., & Daponte, J. (2013). *La venganza del Ángel Malo: raíces y alas de la música de acordeón y del vallenato* (Digiprint Editores). Bogota.
- Nicolau, A. (2014, février). La modernité et le colonialisme. *Le Devoir*.
- Ochoa, A. M. (2005). García Márquez, Macondismo, and the Soundscapes of Vallenato. *Popular Music*, XXIV(2), 207-222.
- Olaciregui, J. (2000). La Cumbia, danse du couple civilisateur. Dans *Ebook Danses "latines" et identité, d'une rive à l'autre... - Tango, cumbia, fado, samba, rumba, capoeira...* (L'Harmattan, p. 153-158). Montréal. Consulté à l'adresse <http://www.harmatheque.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/ebook/2738487343>
- Olen Bruhns, K. (2010). Pre-Hispanic Dress in Colombia and Ecuado. Dans *Berg Encyclopedia of World Dress and Fashion* (Vol. 2-Latin America and the Caribbean). Consulté à l'adresse <http://www.bergfashionlibrary.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/view/bewdf/BEWDF-v2/EDch2047.xml>
- Ospina, W. (2013). *Pa que se acabe la vaina* (Primera edición). Bogotá: Planeta.
- Pachón Soto, D. (2008). Nueva perspectiva filosófica en América Latina: el grupo Modernidad/Colonialidad. *Ciencia Política*, V, pp.8-35.

- Quintero Rivera, Á. G. (2004, Février). Salsa y democracia, Prácticas musicales y visiones sociales en la América mulata. *Iconos, Revista de ciencias Sociales*, p.20-23.
- Rey Alvarez, J. M. (1994). El traje y la otra historia de la mujer. *Historia crítica, IX*, 37-42.
- Romero Flores, J. R. (2015a). Aquello que llamamos danza: Danza-ritual y “danza artística” en Oruro, Bolivia. *Calle 14, X(16)*, 17-29.
- Romero Flores, J. R. (2015b). Pasos hacia una descolonización de lo festivo. *Tabula Rasa, XXII*, 103-122.
- Saint-Pierre, C. (2015). Dada Masilo et l’art du détournement. *Jeu : revue de théâtre, CLVII*, 88-89.
- TEDx. (2010). *TEDxDF - Laura Anderson Barbata - Sin lo uno no hay lo otro*. TEDx Talks. Consulté à l’adresse <https://www.youtube.com/watch?v=zRzYfaUCCXI&t=37s>
- Villar, E. (2012). *Le voyage salsa - Une danse de société pour la pluralité de Eva Villar* (L’Harmattan). Consulté à l’adresse <http://www.harmatheque.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/ebook/9782296995888>
- Wade, P. (1998). Music, Blackness and National Identity: Three Moments in Colombian History. *Popular Music, XVII(1)*, 1-19.
- Waxer, L. (2001a). Las Caleñas Son Como Las Flores: The Rise of All-Women Salsa Bands in Cali, Colombia. *Society for Ethnomusicology, XLV(2)*, pp.228-259.
- Waxer, L. (2001b). The city of musical memory : salsa, record grooves, and popular culture in Cali, Colombia. *Popular Music, XX(1)*, 81-81.
- Wingate, D. (2012). *Laura Anderson Barbata, transcommunalidad: intervenciones y colaboraciones en stilt dancing communities ; New York, Trinidad and Tobago, Oaxaca*. Madrid: Turner [u.a.].
- Young, J. O. (2010). *Cultural appropriation and the arts* (Blackwell Publishing Ltd).
- Youtube.com. (2012, 27 avril). *Historia del Carnaval de Barranquilla*. [vidéo en ligne] Consulté à l’adresse <https://www.youtube.com/watch?v=gQ9oqYjlQlc>
- Youtube.com. (2016, 25 mars). *Intervention : Indigo Laura Anderson Barbata*. [vidéo en ligne] Consulté à l’adresse <https://www.youtube.com/watch?v=-m0wLE7dSbY&t=1s>