

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

DERBYCALEMENT VÔTRE : À LA RECHERCHE D'UN NOUVEL IMAGINAIRE COLLECTIF DE LA
REPRÉSENTATION DES CORPS ET DES IDENTITÉS AU THÉÂTRE, OU QUAND LE ROLLER DERBY
VIENT BOUSCULER LE PROCESSUS DE CRÉATION

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

MAÎTRISE EN THÉÂTRE

PAR

BARBARA PAPAMILTADO

JANVIER 2024

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.12-2023). 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

Pour que cette maîtrise création puisse se faire, j'ai eu besoin de beaucoup, beaucoup d'aide. Que cette aide soit d'ordre académique, intellectuel, mental, logistique ou encore artistique, je n'aurais pas pu y arriver sans celle-ci, alors c'est le temps des remerciements. Merci à vous de m'avoir permis de sortir de ma solitude masterialecovidienne et m'avoir permis de vivre une aventure humaine en présence.

Tout d'abord, merci Emilie Martz-Khun pour cette intuition de faire résonner théâtre et roller derby.

Merci aux participant.e.s des laboratoires Andrea, Coralie et Yuna pour votre temps, votre investissement et pour tous nos beaux échanges qui m'ont tellement nourrie. Merci à Song et Jade pour leur temps et leur intérêt pour ma recherche. Remerciement spécial à Mélisande Goux pour avoir proposé ton aide au moment où j'en avais besoin. Merci pour ton écoute, ton empathie et ton aide.

Remerciement spécial à Andrea Ubal Rodríguez pour avoir trouvé du temps pour nous malgré ton emploi du temps déjà surchargé. Merci pour ta passion pour le théâtre, merci de la partager, merci de la transmettre. Merci pour ton aide à la direction de jeu de comédien.ne. Une femme de théâtre inspirante, puissante, honnête, généreuse.

Remerciement spécial à Antoine Giampaolo, pour ton soutien infaillible et quotidien. Je n'ai pas assez de place pour pouvoir te remercier à la hauteur de ta personne. Merci pour ton soutien intellectuel, artistique, émotionnel, technique, culinaire, humoristique, etc.

Merci les ami.e.s, merci de m'avoir offert des pauses, merci pour vos rires, merci pour les débats, les discussions, les jeux. Merci pour vos mots d'encouragements qui m'ont fait croire que j'étais capable de la faire, cette maîtrise. Merci à l'ADÉMAT pour votre investissement auprès des étudiant.es.

Merci, mes super héroïnes, Éliane et Mélissa, merci pour nos discussions interminables qui m'ont permis de faire évoluer mon sujet, merci pour vos questions pertinentes qui ont su faire avancer ma recherche. Merci pour votre écoute, votre sincérité, merci Maman de m'avoir transmis ta passion du théâtre, merci Mélissa aka Mac Rockett pour m'avoir transmis celle du roller derby.

Merci à Ney pour sa pédagogie, son humilité, son exigence. Merci d'avoir su trouver comment me parler pour mettre de côté le syndrome de l'imposteur et concentrer mon énergie sur mes travaux. Merci pour ta confiance, tes suivis et tes retours toujours nourrissants. Merci pour ton intérêt pour mon sujet et ma personne.

Grand merci du fond de mon cœur à Salma et Mélanie de m'avoir soutenue pendant ces longs mois. Cette recherche n'aurait pas pu se faire sans vous et votre endurance, une vraie performance. J'ai rencontré des artistes fabuleuses, talentueuses, engagées, courageuses et précieuses. Merci pour tout et on se revoit sur des roulettes.

Enfin merci à Gojira, meilleure musique pour me permettre de me concentrer et de pouvoir écrire ce mémoire.

AVANT-PROPOS

Les participantes et moi-même voudrions commencer en soulignant que les terres sur lesquelles nous avons fait la recherche création, Tiohtiá:ke / Montréal, font partie d'un territoire ancestral qui a longtemps servi de lieu de vie, de rencontres et d'échanges entre les peuples autochtones, notamment la nation Kanien'kehá:ka (Mohawk). Nous honorons, respectons et reconnaissons ces nations qui n'ont jamais cédé leurs droits ni leur autorité souveraine sur les terres et les eaux sur lesquelles l'École supérieure de théâtre de l'UQAM se trouve.

« [J]'ai fait [...] le récit de ce qui m'était arrivé [...] pour que la société elle voie ce qu'elle ne veut pas voir [...] Mon corps est une révolution [...] on peut transformer l'horreur » (Beausson-Diagne, 2020)

Avant toute chose, je souhaite prévenir que cette recherche comporte des éléments à propos de violences physiques et psychologiques, pouvant déclencher un traumatisme psychologique chez certaines personnes. En note de bas de page, vous trouverez des ressources d'aide¹.

On ne peut pas se taire, et on a une responsabilité nous en tant qu'actrices nous sommes citoyennes artistes et nos récits artistiques sont des récits politiques. Et on s'est tu longtemps, on nous a fait taire et on ne se taira plus jamais. (Beausson-Diagne, 2020)

Mon avant-propos sera à l'image de la méthodologie de ma recherche création puisque je donne la parole à une des participantes de ma maîtrise. Voici ce qu'elle a écrit dans son journal de bord :

Dans une interview sur le plateau de Mediapart, Nadège Beausson-Diagne dit « on a un certain âge, et on parle pour les nouvelles générations » (Beausson-Diagne, 2020). Elle a pu faire un processus de résilience qui lui a permis de faire un travail de déconstruction rendue à un âge mature qui lui permet de s'exprimer à propos de son vécu. Elle et Adèle Haenel [ont] présentement un état d'esprit, et une position professionnelle manifeste qui [leur] permettent d'agir et de dénoncer la violence raciste, la violence sexuelle, ainsi que la violence politique. En appui de cette jeunesse éveillée et éclairée dont elles parlent, elles prennent

¹ Centres d'aide et de lutte contre les agressions à caractère sexuel de Montréal MCVI — 514-278-9383, Protection de la jeunesse, urgence sociale : 514 896-3100, Ligne-Ressource pour les victimes d'agressions sexuelles (1-888-933-9007).

une responsabilité de ne plus se taire. Les rencontres entre femmes « pour survivre et aimer » ainsi que travailler ensemble sont fondamentales. (Co-créateur.ice, 2021)

Ce projet de recherche est une manière de briser le silence, de sortir du déni et de détruire les lignes discriminantes dans la création de récits au théâtre, « la construction du monde de demain passe par les récits d'aujourd'hui » (Roux, 2021).

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	ii
AVANT-PROPOS.....	iv
TABLE DES MATIÈRES	vi
LISTE DES FIGURES.....	viii
LISTE DES TABLEAUX	x
RÉSUMÉ.....	xi
INTRODUCTION	1
CHAPITRE 1 QUESTIONNEMENTS : CADRE DE RECHERCHE ET DE RÉFLEXION	7
1.1 Théâtre et cinéma : héritage patriarcal sur la représentation des corps et des identités	7
1.1.1 Androcentrisme et hétéronormativité : perpétuation des stéréotypes de genre	7
1.1.2 Sexisme et culture du viol.....	11
1.2 Roller derby, un espace de transgression : dynamique de groupe, création d'identités alternatives et déhiérarchisation du corps.....	17
1.2.1 Dynamique de groupe organisationnelle	17
1.2.2 Identités alternatives et représentation des corps.....	20
1.3 Tissage méthodologique	23
1.3.1 Approche de recherche féministe participative	23
1.3.2 Transposition du roller derby au processus de création	27
1.4 Contexte de la recherche-crédation	29
CHAPITRE 2 EXPLORATION : CONSTRUCTION ET EXPÉRIMENTATION D'UNE DYNAMIQUE DE PRODUCTION D'EMPUISSEMENT NON-ALIÉNANTE.....	31
2.1 Dynamique de production <i>DIY</i>	33
2.1.1 Les racines du <i>DIY</i>	33
2.1.2 <i>By the skater for the skater</i> : par l'æ et créateur.ice pour l'æ créateur.ice	34
2.1.3 Sortir de la logique de l'expert.e.....	39
2.1.4 Qualité relationnelle du collectif	43
2.2 Holacratie : hiérarchie versus horizontalité	45
2.2.1 Holacratie : explications.....	45
2.2.2 Holacratie dans le processus de création	47
2.2.3 Horizontalité et consensus dans le travail de création.....	48
2.3 Consentement libre, éclairé et continu	49
2.4 Initiation aux outils de créations.....	50

2.4.1	Initiation aux mouvements du roller derby : fabrication d'un corpus de mouvement de roller derby	51
2.4.2	Initiation à l'écriture selon différentes modalités	52
2.4.2.1	Ateliers d'écriture de textes et dialogues	52
2.4.2.2	Atelier d'écriture de la parole automatique vomissante	53
2.4.2.3	Initiation à l'exploration dramaturgique avec les outils d'écriture de plateau	54
2.5	Échange et co-construction de connaissances	55
CHAPITRE 3 PROCESSUS DE CRÉATION DE RÉCITS PAR ET POUR L'ACTEUR.ICE		61
3.1	Concepts et objectifs : corpoentité et <i>female gaze</i>	61
3.2	Conditions pour atteindre les objectifs	63
3.2.1	Conditions pour une esthétique du <i>female gaze</i>	63
3.2.2	Conditions pour le récit	64
3.3	Stratégies mises en place pour répondre aux conditions	64
3.3.1	Prise de conscience : développer une conscience politique et historique sur la construction de l'histoire de l'art et son influence sur nos manières de créer	64
3.3.1.1	L'Histoire de l'art avec un grand H et toutes ses invisibilisées	65
3.3.1.2	Industrie de la scène et de la production d'image : validation et domination, normes et discriminations	69
3.3.1.3	Reproduction des normes et stéréotypes de manière consciente et inconsciente	77
3.3.2	Déconstruction des réflexes de jeux et des effets de mise en scène stéréotypés	83
3.3.2.1	Mobilisation des états d'expressivité au niveau corporel, émotionnel, vocal et énergétique	84
3.3.2.2	Esthétique et mise en scène : un choix esthétique-philosophique et politique	85
3.3.2.3	Schéma de récit et stéréotypes	86
3.3.2.4	Exercices de déconstruction des réflexes de jeu stéréotypés	88
3.3.3	Re-façonnage par une écriture et une esthétique corporelle et sensorielle	96
3.3.3.1	Partition derbyesque : processus de création d'une corpoentité	96
3.3.3.2	Mise en récit de la corpoentité	103
3.3.3.3	Paysage émosensoriel	109
3.4	Résultats des stratégies	113
CONCLUSION		116
ANNEXE B DOCUMENTS LIÉS À LA PRÉSENTATION DE LA CONFÉRENCE PERFORMANCE		123
ANNEXE C DOCUMENTS LIÉS À LA RECHERCHE		125
BIBLIOGRAPHIE		131

LISTE DES FIGURES

Figure 1.1 #MeTooThéâtre, les débuts (capture d'écran Twitter)	13
Figure 1.2 Cartographie de transposition du roller derby au processus de création (Papamiltiadou).....	28
Figure 2.1 Tweet « Male authors trying to show a woman at rock bottom » (capture d'écran Twitter)	48
Figure 3.1 Personnage vs corpoentité (Papamiltiadou et al.)	62
Figure 3.2 Montage comparatif, repérer les réflexes de jeu.....	80
Figure 3.1 Jeu de la Dame	88
Figure 3.4 Interprétation de l'image du Jeu de la Dame et mise en saynète	89
Figure 3.5 Catwoman and Batman showing gender is a program 1	91
Figure 3.6 Catwoman and Batman showing gender is a program 2	92
Figure 3.7 Images comparatives déconstruire les stéréotypes.....	94
Figure 3.8 Co-créatrices en train de travailler les différentes mobilités 1	98
Figure 3.9 Co-créatrices en train de travailler les différentes mobilités 2	98
Figure 3.10 Yuna expliquant le saut d'apex et les co-créatrices s'appropriant ce mouvement	99
Figure 3.11 Deux co-créatrices travaillant le contact.....	100
Figure 3.12 Exploration de 30 min 1	102
Figure 3.13 Exploration de 30 min 2	103

Figure 3.14 Montage photo enchaînement derbyèsque du mouvement 6 à 9	105
Figure 3.15 Montage photo mise en récit de l’enchânement derbyèsque du mouvement 6 à 9	106
Figure 3.16 Montage photo mise en récit du contact imposé	107
Figure 3.17 Montage photo mise en récit d’un mouvement derbyèsque	108
Figure 3.18 Photo paysage émosensoriel de Salma	111

LISTE DES TABLEAUX

Tableau 1.1 Représentation des femmes parmi les personnages principaux (Cinégalités).....	10
Tableau 1.2 Part de personnages dénudés, en fonction de l'âge et du genre (Cinégalités).....	12
Tableau 2.1 Holocratie versus hiérarchie (capture d'écran extinction rebellion).....	44
Tableau 2.2 Holocratie versus hiérarchie dans le processus de création (Papamiltiadou).....	45
Tableau 3.1 Exercice témoin de la saynète (Papamiltiadou)	76
Tableau 3.2 Grille des repères de jeu sur les caractéristiques corporelles, émotionnelles et vocales (Papamiltiadou).....	76
Tableau 3.3 Liste du vocabulaire pour l'enchaînement derbyèsque (Papamiltiadou)	96
Tableau 3.4 Liste des modulations pour le parcours derbyèsque (Papamiltiadou).....	100

RÉSUMÉ

Ce mémoire a été pour moi l'occasion de m'intéresser aux conséquences de la pensée androcentriste, patriarcale et hétéronormative sur la création artistique, l'imaginaire collectif qui en découle et son impact sur la construction identitaire des interprètes et du public.

L'objectif de cette recherche création a été d'expérimenter un processus de création collaboratif au théâtre, dans une écriture de plateau où l'acteur.ice est considéré.e comme un.e créateur.ice dans une logique de déconstruction de la représentation des corps et des identités normatives et standardisées. Pour ce faire, j'ai développé des stratégies de création en transposant certaines spécificités du roller derby (sport de contact sur patins à roulettes) au processus de création de spectacles.

L'approche méthodologique se fonde sur les outils de la recherche féministe participative. Le mémoire fait état de la pluralité des points de vue des participant.es à la recherche, et de moi-même, sur nos expériences dans nos parcours artistiques, ainsi que sur le ressenti et l'analyse des participant.es sur les stratégies de créations expérimentées dans les laboratoires tout au long de la recherche.

Mots clés : processus de création, féminisme, théâtre, roller derby, écriture de plateau

INTRODUCTION

Le corps type n'est qu'un artefact, un corps de manuel : c'est le corps froid de la science ou du regard médical, le corps de l'anthropologie physique et raciste des premiers colonisateurs, le corps en plastique de l'industrie publicitaire, le corps utopique d'une certaine idéologie du progrès et de l'immortalité de l'espèce humaine. (Pizzinat, 2014, p. 52)

« Être ou ne pas être, telle est la question ». Durant toute ma formation de comédienne, on m'a appris à être ou ne pas être. Être la jeune première en me tenant d'une certaine manière, être sur des talons, avoir un français « normatif », sans accent. Ne pas être moi, retirer mes mouvements « parasites », ne pas prendre trop de place si je joue une jeune femme, maquiller mon visage pour qu'on ne me reconnaisse plus et qu'on voit le personnage. On m'a enseigné la neutralité, on m'a dépossédée de moi-même sur le plan physique, psychologique et social. On m'a enseigné à être une matière première qu'on extrait et module selon les désirs de celui ou celle qui possède, les possédant.es étant les institutions artistiques qui nous forment, nous financent, nous diffusent, nous valident ou nous invalident selon des codes et des exigences capitalistes, colonialistes et patriarcales.

Mes professeur.es et autres intervenant.es ont souvent répété qu'un véritable acteur est un acteur capable de s'effacer derrière un rôle, un acteur capable de tout jouer. Il faut donc apprendre à s'effacer et à devenir neutre. Mais que veut dire neutre ? À qui profite cette neutralité ? Ce neutre est-il si universel ? Force est de constater que le lexique employé pour parler des bons acteurs est au masculin, car bien entendu le masculin est neutre puisqu'il l'emporte sur le féminin. C'est du moins ce qu'on m'a appris à l'école, c'est une règle de grammaire. Le langage exerce une influence sur la construction identitaire, sociale et individuelle. Ce neutre est subjectif et excluant, c'est celui de l'homme blanc conquérant sans aucun handicap qui répond à la logique productiviste, et qui embrasse la toxicité d'une compétition sacrifiant les individus pour son propre profit. Le théâtre a été pensé, écrit et joué majoritairement et traditionnellement par des hommes. À partir de ce fait, les pratiques, les normes et les codes théâtraux s'inscrivent dans ce regard androcentré qui a un effet à la fois sur les corps, les imaginaires et les constructions identitaires. Durant mon parcours artistique, du fait de mon sexe, on m'a toujours encouragée à laisser émerger ma « féminité » que je réprimais, selon certains professeurs ou metteurs en scène. On m'a dit qu'il fallait que je prenne conscience de mon exotisme du fait de mes origines chypriotes. Je ne comprenais pas alors ce que cela voulait dire, et même si j'ai toujours eu l'envie d'être qui je suis, le

rapport de force que sous-tend la relation professeur-élève ou artiste-metteur en scène a eu raison de moi.

Au cours de ma recherche, je me suis rendu compte que je n'étais pas seule à ressentir le poids de la sexualisation de mon corps. Comme le dit Jade Herbulot dans le documentaire « Les femmes et le théâtre, reportage » de Marie Coquille-Chambel (2021), chercheuse en études théâtrales, en tant qu'actrice on nous apprend et/ou demande de « performer une féminité » d'un point de vue qui n'est pas le nôtre, mais celui d'un regard androcentriste, patriarcal, hétéronormatif et colonialiste. J'ai constaté grâce à des témoignages sur les réseaux sociaux, suite au mouvement #MeTooThéâtre en France, que je n'étais pas la seule à souffrir du regard hégémonique androcentriste et patriarcal. En tant qu'autrice, metteuse en scène, actrice et chercheuse, je me suis donc posé la question suivante : quel est l'impact du processus de création dans la représentation stéréotypée des identités et des corps en scène ?

Quand j'ai monté la compagnie L'équipage², je me suis demandé quelles étaient mes motivations. Une première raison était la volonté de créer des personnages féminins que mes camarades du conservatoire et moi-même aimerions interpréter. En effet, j'entends encore mes professeurs me dire de me maquiller, de devenir une femme, car « c'est tant qu'on est jeune et belle qu'on peut jouer les plus beaux rôles, comme Juliette ou Roxanne ». Le problème, c'est que moi je préférais jouer Roméo et Cyrano. Avec le recul, je constate aujourd'hui que j'ai subi des violences psychologiques dans mon parcours théâtral, par l'assignation d'être une « femme », et toutes les pressions et injonctions qui découlent du signifiant « femme » dans une société patriarcale, hétéronormative. Parallèlement à mon entrée dans le monde professionnel du théâtre, je me suis mise au roller derby, un sport collectif de contact sur des patins à roulettes (voir 1.2 Roller derby un espace de transgression : dynamique de groupe, création d'identités alternatives et déhiérarchisation du corps). Ce sport s'inscrit dans un système *DIY* (« *do it yourself* »³), un système alternatif encourageant l'autonomisation. N'étant pas un sport conventionnel, le roller derby s'est développé sur ce système du « faire soi-même », et qui peut comprendre des actions telles qu'inventer les règles, choisir sa tenue, son nom d'équipe, son *derby name*, son numéro.

² La compagnie L'équipage est une association à but non lucratif spécialisée dans les arts existant depuis 2013.

³ « Faire soi-même ».

Doing it yourself is at once a critique of the dominant mode of passive consumer culture and something far more important: the active creation of an alternative culture. DIY is not just complaining about what is, but actually doing something different. (Duncombe, 1997, p. 117)⁴

La communauté du roller derby est un espace d'expression libre pour les identités alternatives. C'est un espace qui, par son éthique, m'a permis de me réapproprier mon identité par mon corps, alors que ma pratique du théâtre faisait naître en moi un mal-être, car je devais me conformer à un type. Le roller derby m'a permis de me considérer en tant que singularité et de faire de cette unicité une force. « Un individu est singulier dans la mesure où il n'est pas substituable : sa place ou son rôle ne peut pas préexister à son être. » (Petit, 2013). Adele Pavlidis et Simone P. Fullagar sont les autrices de l'étude « Sport, Gender and Power: The Rise of Roller Derby » (Pavlidis, Fullagar, 2016). Adele Pavlidis est chercheuse à l'Université Griffith au Center for Social and Cultural Research. Simone P. Fullagar est une sociologue interdisciplinaire et professeure de gestion du sport (égalité des genres dans le sport) à l'Université Griffith.

The growing popularity of roller derby raises critical questions about the cultural forces that shape women's desire to engage in a sport that defines itself as alternative and empowering through its challenge to normative gender ideals. (Pavlidis et Fullagar, 2012, p. 674)⁵

En pratiquant ce sport, je me suis autorisée à me considérer comme une créatrice et non une exécutante. Dans le chapitre II, j'explique comment le roller derby permet aux patineur.euses de se considérer comme des sportives-créatrices ou sportifs-créateurs. Mon intuition est que la transposition au théâtre de certains concepts de ce sport permettrait à l'acteur.ice de devenir créateur.ice de sa propre « corporéité » (Bernard, 2001) et non un.e interprète de corps archétypal normatif standardisé.

Le concept de « corporéité » de Michel Bernard m'a permis d'envisager le rapport corps et esprit de manière non dichotomique. Bernard rappelle que, de manière traditionnelle, le signe linguistique corps « n'est pas exempt de présupposés lourds de conséquences. » (Bernard, 2001, p. 20). En effet, notre mode

⁴ Je traduis : Le « faire soi-même » est à la fois une critique du mode dominant de la culture de consommation passive et une chose bien plus importante : la création active d'une culture alternative. Le bricolage ne consiste pas seulement à se plaindre de ce qui est, mais à faire quelque chose de différent.

⁵ Je traduis : La popularité croissante du roller derby soulève des questions cruciales quant aux forces culturelles qui façonnent le désir des femmes de s'engager dans un sport qui se définit comme une alternative et qui donne du pouvoir en défiant les idéaux de genre normatifs.

existentiel est modelé par l'hégémonie ⁶ sociale et son discours normatif. Or, notre existence s'expérimente de manière individuelle et collective au travers d'une culture (le nous) et de pulsions (le soi). Notre existence est donc complexe et la tradition du signifiant « corps » réduit cette complexité. À celui de « corps », Bernard préfère utiliser le concept de « corporéité », un terme ayant pour objectif de « proposer une vision originale, à la fois plurielle, dynamique et aléatoire » (Bernard, 2001, p. 21). Pour lui, ce changement d'optique et de désignation est de nature esthétique-philosophique. Ma corporéité est complexe, elle est la somme de différents systèmes biologiques, psychologiques, sociaux. Elle est déterminée par un contexte social et culturel, constituée de mon histoire, comment j'ai appris à me tenir, me comporter, comment je respire, mon rapport au souffle, à mon centre de gravité. Façonnée, mon histoire, ma corporéité n'est pourtant pas déterminée, elle est nomade et évolue à l'infini, je n'ai pas à hiérarchiser qui je suis, ni à déterminer une fois pour toutes qui je suis. Les expériences de théâtre que j'ai vécues à l'école, au conservatoire, durant les stages et lors d'expériences professionnelles étaient tout autre. Il y avait une tendance à hiérarchiser. Par exemple, le temps de travail consacré au texte était plus important que celui accordé au corps et il y avait aussi une hiérarchisation du corps. En effet, on m'a surtout appris à mettre l'accent sur le visage, les mains, les jambes. Puis j'ai découvert d'autres approches que le théâtre institutionnel, ce qui m'a permis de remettre en cause ce que j'avais appris. Se hiérarchiser, c'est considérer que quelque chose est plus important que l'autre, c'est renoncer à embrasser et explorer toutes les strates de notre complexité et réduire notre pouvoir créatif. Or, si on envisage le pouvoir créatif de manière complexe, individuelle et collective au travers du prisme de la singularité, alors on considère que la matière artistique qui en résulte sera unique, complexe et évolutive. Ce constat présuppose de voir la singularité comme un principe de l'individuation, philosophie en opposition à l'individualisme.

Individuation vs. individualisme. C'est un paradoxe de notre temps maintes fois relevé : l'individualisme de masse ne permet pas l'individuation de masse. C'est la force des technologies de gouvernances néolibérales que d'avoir réussi à priver l'individu de son individuation, au nom même de son individualité. L'individualisme est un régime général d'équivalence où, chacun valant chacun, *tout se vaut* ; à l'inverse, l'individuation engage une philosophie où *rien ne s'équivaut*. L'individualisme répond à une logique où l'individu réclame sa part dans le partage des ayants droits (partage entre particularités, entre minorités) ; à l'inverse, l'individuation répond à une philosophie qui brise cette logique de l'identification, et pour laquelle il n'est pas de partage qui ne soit participation et pas de participation qui ne mène l'individu à dépasser ce qui le départage. On l'aura compris : l'individuation n'est pas

⁶ « Domination d'une puissance, d'un pays, d'un groupe social, etc., sur les autres. » (Larousse, s.d.) Récupéré de <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/h%C3%A9g%C3%A9monie/39326>

l'individualisation — et l'individualisation, au sens où l'entend l'individualisme consumériste, est une désindividuation. [...] L'individuation humaine est la formation, à la fois biologique, psychologique et sociale, de l'individu toujours inachevé. L'individuation humaine est triple, c'est une individuation à trois brins, car elle est toujours à la fois psychique (« je »), collective (« nous ») et technique (ce milieu qui relie le « je » au « nous », milieu concret et effectif, supporté par des mnémotechniques). (Petit, 2013, l'auteur souligne)

En cela, je souhaite, au travers de ma recherche création, mettre en place un processus créatif basé sur l'individuation permettant de réinventer la façon dont on envisage la création. L'acteur.ice considéré.e comme singularité ne participe pas à la création, mais en est l'essence. Cependant, la société capitaliste consumériste dans laquelle nous vivons préfère nous réduire à la particularité, car celle-ci est calculable et devient un standard ce qui est bénéfique pour l'industrie et son ami le *marketing*. La particularité est reproductible, la singularité ne l'est pas. Il s'agit donc de redevenir singularité au sein de la collectivité mais, pour ce faire, il faut se réapproprier notre « corporéité ». Les productions de récits artistiques sont aussi victimes de cette standardisation. Même s'il est vrai qu'il existe des processus de création alternatifs, les récits bénéficiant d'une plus grande couverture médiatique et financière découlent d'un processus de création qui considère l'acteur.ice comme une particularité et non une singularité.

Par ce mémoire création, j'ai cherché à expérimenter des stratégies alternatives de création artistique qui considèrent l'acteur.ice non pas comme un.e interprète, mais comme un.e artiste créateur.ice à part entière. Comment repenser le processus de création collaboratif au théâtre, dans une écriture de plateau où l'acteur.ice est un.e créateur.ice dans une logique de déconstruction de la représentation des corps et des identités normatives et standardisées, en développant des stratégies de création au travers de la pratique de certaines spécificités du roller derby ?

Le premier chapitre est un bref état des lieux non exhaustif des conséquences de la pensée androcentriste, patriarcale, hétéronormative, sur la création artistique et son impact sur la construction identitaire des interprètes et du public. Bien qu'incomplet, cet état des lieux me permet néanmoins de tenter de dégager des pistes de réflexion pour l'élaboration d'un processus de création antipatriarcal s'éloignant des imaginaires stéréotypés. Pour ce faire, j'ai imaginé un processus de création articulant perspective féministe, écriture de plateau et roller derby.

Le deuxième chapitre est une retranscription de la construction et de l'expérimentation d'une dynamique de production alternative, c'est-à-dire un processus de création qui ne repose pas sur une hiérarchie

verticale, avec le ou la metteur.euse en scène en haut de la pyramide. Cette retranscription sera aussi accompagnée des commentaires et de l'analyse des co-créatrices sur les différentes stratégies mises en place.

Le troisième chapitre porte sur l'expérimentation des stratégies de créations alternatives pour l'actrice.eur dans l'objectif de proposer une représentation des identités et des corps non normative et non standardisée. J'ai continué de développer ces stratégies tout au long de la recherche création. J'y explique notamment la manière dont certaines spécificités de la pratique du roller derby permettent (selon mon hypothèse) à l'acteur.ice de refaçonner sa corporéité et donc permettent la construction d'un nouvel imaginaire du corps non androcentriste et hétéronormatif. Ma réflexion est accompagnée de celle des co-créatrices.

CHAPITRE 1

QUESTIONNEMENTS : CADRE DE RECHERCHE ET DE RÉFLEXION

Dans ce chapitre, je vais expliquer d'où part ma réflexion, nommer les assises théoriques qui m'ont accompagnée et indiquer dans quel cadre de recherche j'ai souhaité m'aventurer pour entreprendre ma recherche création.

1.1 Théâtre et cinéma : héritage patriarcal sur la représentation des corps et des identités

1.1.1 Androcentrisme et hétéronormativité : perpétuation des stéréotypes de genre

Il est important de comprendre comment les hégémonies sociales ont modelé le système éducatif et, par conséquent, modelé mon apprentissage, influencé ma construction identitaire et donc ma création artistique. Une fois cette prise de conscience engagée, j'ai pu commencer à réinventer mon rapport à la création artistique de manière théorique et pratique. Pour ma recherche, j'ai donc travaillé sur des stratégies qui permettent à l'acteur.ice de créer en dehors de la projection androcentriste hétéronormative des identités genrées et de créer un nouvel imaginaire de la représentation des corps en scène.

Comme je vais le démontrer plus bas grâce aux écrits d'Iris Marion Young, professeure en science politique et philosophe féministe, le corps est un élément constitutif de ce qu'elle nomme la structure sérielle du genre.

Sur un mode foucaldien, Butler soutient que l'idée d'une identité de genre et la tentative de la décrire participent d'un pouvoir normalisant. L'acte même de définir une identité de genre exclut ou dévalue certaines personnes, certaines pratiques et certains discours en même temps qu'il obscurcit le caractère construit, et ainsi contestable, de cette identité de genre. (Young, 2007, p. 10).

Le genre est donc une construction sociale, il ne détermine pas l'identité d'une personne. Cependant, la construction sociale du genre modèle l'environnement dans lequel l'identité du sujet se construit, et ce, malgré sa volonté. Cet environnement est normalisant et participe d'une société qui exclut toute identité alternative aux catégories hégémoniques et récuse qu'on puisse refuser de se définir selon une identité fixe et réifiée. Selon Young, le fait de voir le genre comme une structure sérielle est un concept qui permet de comprendre de manière théorique que les femmes « forment une catégorie sociale plausible » (Young,

2007, p. 24). Elle ajoute qu'appréhender « le genre comme une collectivité sérielle permet d'éviter les problèmes qui émergent du fait de définir les femmes comme un groupe homogène » (Young, 2007, p. 24). Pour construire son propos, Young emprunte à Sartre le concept de la structure sérielle. La citation suivante nous permet de comprendre que Young envisage la série comme une catégorie dans un contexte social et historique : « Une série est un ensemble dont les membres sont unis passivement par les relations que leurs actions entretiennent avec les objets matériels et les histoires pratico-inertes. » (Young, 2007, p. 23).

Ainsi, on comprend qu'il ne s'agit pas ici de définir, conceptualiser ou théoriser la notion de genre, mais de voir celle-ci comme :

un mode pratico-matériel qui permet d'envisager la construction sociale des individus, on peut la penser non pas en termes de genre et d'espèce, mais comme un ensemble de vecteurs de l'action et de la signification (Young, 2007, p. 34)

La structure sérielle du genre me permet de comprendre qu'une personne évolue dans un contexte social qui lui impose des contraintes, et lui dicte le comportement qu'il devrait adopter en fonction de son genre. Le prisme de la structure sérielle du genre permet de s'éloigner du caractère essentialiste du genre, il ne définit pas notre identité.

Bien que l'appartenance à un ensemble sériel délimite et contraigne les actions possibles d'un individu, cela ne définit pas son identité, c'est-à-dire que cela ne détermine pas ses buts, ses projets et sa perception de lui-même en relation avec les autres. (Young, 2007, p. 22).

Young explique que la série est composée par des histoires, des structures et des objets « pratico-inertes » et que ces composantes nous contraignent. « Les structures pratico-inertes qui construisent le milieu d'une existence sérialisée selon le genre ont le pouvoir de permettre et de réprimer l'action, mais elles ne peuvent ni la déterminer ni la définir. » (Young, 2007, p. 26). Je propose de voir l'institution théâtrale comme une structure « pratico-inerte » qui unit un ensemble d'individus selon les codes androcentristes hétéronormatifs, comme la binarité du genre « homme » et « femme ». Dans l'article « De la performativité en milieu théâtral : la prise de conscience du corps genré et son impact sur la formation des comédiens » (Lund, 2011), Anna Lund, professeure en sociologie à l'université de Stockholm, explique que :

les trois longues années du programme de formation sont surtout consacrées à la formation pratique du corps et de la voix dans un contexte de mise en scène de nombreuses pièces. Les canons du théâtre occidental [...] jouent aussi un rôle important dans la formation au jour le jour. D'aucuns peuvent sans doute se demander ici en quoi ce système est à la fois traditionnel et patriarcal ? Une des réponses possibles renvoie aux traditions et croyances institutionnelles. En effet, les conservatoires ont été, sur une longue durée, des milieux relativement fermés, tournés sur la formation pratique. [...] Ainsi, il est possible de dire que c'est la tradition en place qui produit et reproduit une manière toute spécifique de mettre en scène le genre, avec ses grandes figures de comédiens masculins et avec ces formes-canoniques dans lesquelles les rôles principaux sont justement confiés à des hommes. Les pièces portent en elles-mêmes des significations et des sensations qui, à terme, créent ou façonnent des pratiques et des choix institutionnels. Aussi, tandis qu'il y a un intérêt grandissant à l'intérieur de l'institution pour faire davantage de place à l'égalité des genres, une perception voulant que cette égalité se fasse aux dépens de la qualité artistique persiste. (Lund, 2011, p. 52-53)

Les formations et certains lieux de diffusions de théâtre sont des contextes sociaux qui découlent d'une culture patriarcale et contrôlent la manière dont les corps sont représentés. Selon notre apparence, les institutions théâtrales et cinématographiques délimitent et contraignent nos actions en nous assignant des rôles en fonction de projections discriminatoires faites sur les corps. En ce sens, le théâtre hégémonique est une structure « pratico-inerte » contraignante, normalisante et hétéronormative. Par exemple, les personnes minces de sexe féminin vont jouer des jeunes premières ou des personnages hypersexualisés; les autres vont jouer les nourrices, les mères et les rôles masculins. Et si tu n'es pas blanche, alors tu es « Autre ».

Oui, la société hétérosexuelle est fondée sur la nécessité de l'autre différent à tous les niveaux. Elle ne peut pas fonctionner sans ce concept ni économiquement ni symboliquement ni linguistiquement ni politiquement. Cette nécessité de l'autre différent est une nécessité ontologique pour tout le conglomerat de sciences et de disciplines que j'appelle la pensée straight. Or qu'est-ce que l'autre différent sinon le dominé ? Car la société hétérosexuelle n'est pas la société qui opprime seulement les lesbiennes et les hommes homosexuels, elle opprime beaucoup d'autres différents, elle opprime toutes les femmes et de nombreuses catégories d'hommes, tous ceux qui sont dans la situation de dominés. Car constituer une différence et la contrôler est « un acte de pouvoir puisque c'est un acte essentiellement normatif. Chacun s'essaie à présenter autrui comme différent. Mais tout le monde n'y parvient pas. Il faut être socialement dominant pour y réussir ». (Faugeron & Robert, dans Wittig, 1980, p. 50)

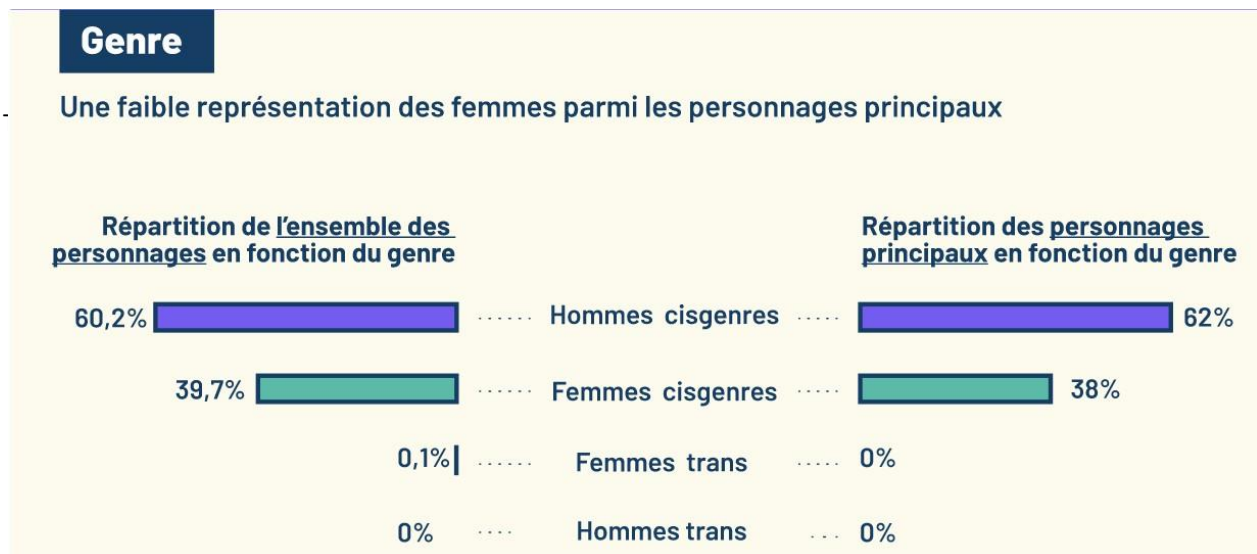
Ainsi, au théâtre, au cinéma, dans les séries, tout comme dans les publicités, le normal est considéré comme l'homme blanc, les « autres » comme atypiques, ce qui renforce le système de domination, comme nous le verrons un peu plus loin dans ce chapitre. Le concept de *pensée straight* de Wittig permet de

mettre un mot sur le système de domination de la société hétérosexuelle auquel j'ai tenté d'échapper dans ma recherche création afin de sortir de ses diktats. De plus, comme l'explique Wittig dans la précédente citation, ce système d'oppression ne concerne pas uniquement « les lesbiennes et les hommes homosexuels » (Wittig, 1980, p. 50), aussi il me paraissait indispensable de réfléchir cette maîtrise dans une perspective intersectionnelle. Les discriminations sont multiples et il était important pour moi de les relever et de les nommer. Néanmoins, pour cette maîtrise, j'ai dû faire des choix afin de pouvoir approfondir et étayer mon sujet. Aussi, j'ai fait le choix de concentrer mon projet de recherche sur l'héritage des projections patriarcales faites sur la représentation des « femmes » sur nos scènes et aux écrans.

En France, le collectif 50/50 a mené l'étude « Cinégalités : qui peuple le cinéma français ? » (Cervulle et Lécossais, 2020) pour mesurer les inégalités de représentation.

L'objectif étant de dresser un état des lieux des inégalités de représentation dans le cinéma français, de faire état de la visibilité des différents groupes sociaux qui composent la société française ainsi que je cite « Donner aux professionnel.les du secteur une vision globale des imaginaires de la société française que les films produits véhiculent ». (Cervulle, Lécossais, 2020, p. 5)

Tableau 1 Représentation des femmes parmi les personnages principaux (Cinégalités)



Tiré de *Cinégalités – Qui peuple le cinéma français?* par le collectif 50/50, 2022, p. 17 (<https://collectif5050.com/wordpress/wp-content/uploads/2022/05/Cinegalite-s-Rapport.pdf>).

Dans le rapport de l'étude précédemment nommée, il nous est mentionné que « la représentation cinématographique n'a [...] pas vocation à "refléter le réel" », mais qu'elle « participe à l'élaboration d'imaginaires du monde social et à la mise en circulation de récits » (Cervulle et Lécossais, 2020, p. 5). Par exemple, l'intrigue d'un personnage féminin est souvent reliée à un homme, si souvent qu'un test a été mis au point : le test de Bechdel-Wallace (Capelle, 2020 [2016]). Selon les théoriciennes féministes, qui ont mis au point ce test, il y a moins de personnages féminins dans les films, et souvent ces personnages servent de faire-valoir des personnages masculins. Les personnages féminins sont souvent limités à leurs histoires d'amour. Pour passer le test, il faut que le film remplisse les trois conditions suivantes : « 1/ il possède au moins deux personnages féminins et ceux-ci portent un nom ; 2/ ces deux personnages ont au moins une discussion ; 3/ cette discussion concerne autre chose qu'un homme. » (Capelle, 2020 [2016]) Ce test a ses limites et ne permet pas exactement de savoir si une œuvre est sexiste ou non. Cependant, il permet de quantifier que 53 % des films échouent au test lorsqu'ils sont écrits par des hommes, 38 % des films échouent lorsqu'il y a une femme parmi les scénaristes, et 0 % échouent lorsqu'il n'y a que des femmes dans les scénaristes pour les films produits entre 1995 et 2005 (Capelle, 2020 [2016]).

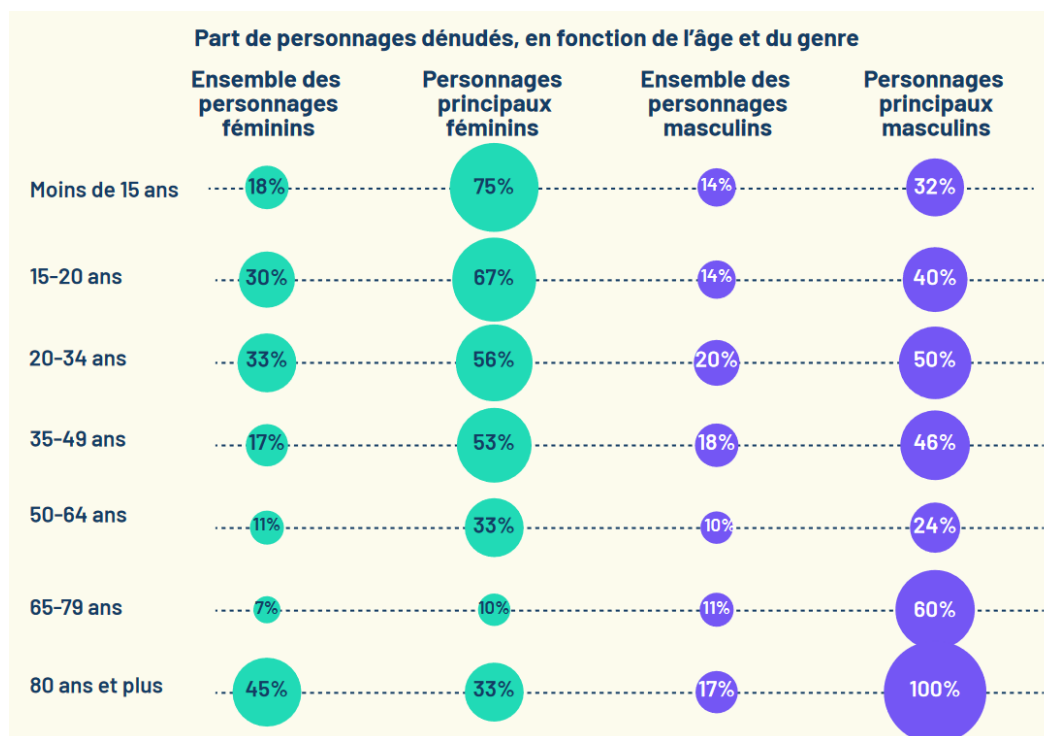
1.1.2 Sexisme et culture du viol

Toujours selon le rapport d'étude « Cinégalités : qui peuple le cinéma français ? » (Cervulle et Lécossais, 2020), « Les femmes sont surtout représentées entre 20 et 50 ans, c'est-à-dire quand elles sont sur le marché de la séduction. » (Cervulle et Lécossais, 2020, p. 20). Le rapport montre que la sexualisation des corps est différente en fonction des genres des personnages et de leur âge.

En 1975, Laura Mulvey, réalisatrice et critique de cinéma, invente le concept de *male gaze* dans l'article « Plaisir visuel et cinéma narratif » (1975, Mulvey) et démontre que « le plaisir cinématographique traditionnel s'était construit grâce à ce *male gaze* » (Brey, 2020, p. 34). Il me semble ici important d'expliquer ce qu'est le *male gaze* par une citation d'Iris Brey, théoricienne et critique de cinéma dont je reparlerai au chapitre 3 :

Mulvey révèle cet automatisme : « Le cinéma interroge les façons dont l'inconscient (façonné par l'ordre dominant) structure les façons de voir et le plaisir éprouvé à regarder. » Le *male gaze* renforce donc une vision patriarcale où les femmes à l'écran (et dans la vie réelle) doivent être soumises au regard des hommes pour que ces derniers éprouvent du désir et du plaisir, soit dans la diégèse du film en tant que personnages, soit dans leurs fauteuils au cinéma en tant que spectateurs. (Brey, 2020, p. 34)

Tableau 3 Part de personnages dénudés, en fonction de l'âge et du genre (Cinégalités)



Tiré de *Cinégalités – Qui peuple le cinéma français?* par le collectif 50/50, 2022, p. 60 (<https://collectif5050.com/wordpress/wp-content/uploads/2022/05/Cinegalite-s-Rapport.pdf>).

Dans le documentaire *Brainwashed – Le sexisme au cinéma* (2022, Menkes), la réalisatrice Nina Menkes établit un lien direct entre le *male gaze* et la culture du viol dans les processus de création.

Hommes et femmes sont filmés différemment. De ce constat implacable et rigoureusement étayé, Nina Menkes met en évidence la réification des protagonistes féminines dans le cinéma, message plus ou moins conscient qui aboutit selon elle à un "langage commun de la culture du viol". Car dans l'immense majorité des cas exposés, les femmes sont montrées à l'écran comme objet du regard, souvent silencieuses, décorrélées de leur environnement, fragmentées à l'image (poitrine, fesses...) et réduites à une simple fonction sexuelle. (Arte.tv, 2023)

La culture du viol est encore présente dans nos sociétés et dans les institutions artistiques. Comme nous allons le voir tout au long de ce sous-chapitre, les metteur.euses en scènes et les réalisateur.ices ont bénéficié d'une omerta dans leur manière de produire leurs œuvres artistiques. Même si leurs méthodes ont été destructrices pour les autres co-créatrices, les critiques et l'opinion publique crient au génie.

Le monde de l'art s'est souvent tenu à l'écart de la notion de consentement, en témoignent toutes les grandes figures de l'art qui tombent les unes après les autres. Ces figures ont joui d'une impunité, aujourd'hui ébranlée, du créateur tout puissant sur sa muse qu'il considère comme objet. En effet, en tant que société, nous avons un devoir de nous demander pourquoi nous avons participé ou laissé des violeurs, harceleurs, pédophiles être hissés au rang de génie. Je pense ici à Jan Fabre condamné à dix-huit mois de prison avec sursis pour agression sexuelle. Encensé par la presse, dans le monde du théâtre et de l'art, il a bénéficié de cette culture du viol pour agir en toute impunité. Cette culture du viol se retrouve dans les écoles, durant les heures de travail ou lors de réunions. Elle se construit par des petites phrases nous faisant croire qu'accepter certaines situations humiliantes, voire violentes, est normale. Car après tout, être interprète, c'est être une page blanche au service du texte au service d'un.e metteur.euse en scène, il faut savoir mettre son ego de côté, il faut savoir se mettre en danger, ne pas rester dans sa zone de confort. Une agression sexuelle n'est pas une situation gênante, elle constitue un crime. Dire que je ne veux pas me mettre nue, ce n'est pas avoir de l'ego, c'est exercer son droit à ne pas consentir. Mais ces petites phrases, ces petits mots participent à la création d'un monde de travail toxique dans lequel le système patriarcal domine et profite à ceux qui s'y conforment et en bénéficient. Combien de vies d'interprètes ont été détruites par ce système de domination, cela est difficile à dire. En effet, malgré beaucoup de recherches, j'ai fait le constat qu'il n'existe pas de chiffre sur les agressions à caractère sexuel dans le milieu du théâtre, du cinéma et de la télévision. Cependant, grâce encore à la vague #metoo, de plus en plus de témoignages sont répertoriés.

Figure 6.1 #MeTooThéâtre, les débuts (capture d'écran Twitter)



Ainsi, le jeudi 7 octobre 2021, Marie Coquille-Chambelle témoigne et lance le hashtag #metootheatre, à la suite duquel 5 000 personnes ont témoigné (France Télévisions, 2021).

Je n'ai pas trouvé les chiffres propres au milieu culturel cependant, selon le site du ministère de l'Intérieur français :

Chaque année en France, 93 000 femmes déclarent avoir été victimes de viol ou tentative de viol. Dans 90 % des cas, la victime connaît son agresseur. Chaque année en France, 225 000 femmes sont victimes de violences physiques et/ou sexuelles au sein du couple. En 2017, environ 1 million de femmes ont été confrontées au moins une fois à une situation de harcèlement sexuel au travail ou dans les espaces publics. En 2017, 109 femmes et 16 hommes sont décédés, victimes de leurs partenaires ou ex-partenaires. Une femme meurt en moyenne tous les trois jours et un homme tous les 23 jours. (1) Moins de 10 % des victimes de violences sexuelles et sexistes déposeraient plainte. (2)

(1) Étude nationale de la délégation aux victimes sur les morts violentes au sein du couple (2017)

(2) Selon l'enquête de victimisation « Cadre de vie et de sécurité », dite « CVS » sur la période 2009-2017 (Ministère de l'Intérieur, 2018)

Le monde du théâtre et du cinéma est aussi concerné, comme en témoigne la vie de Maria Schneider. Lors du tournage du film dit culte *Un dernier tango à Paris* (Bertolucci, 1972), l'actrice dit s'être sentie « humiliée et pour être honnête, un peu violée par Marlon et Bertolucci » (Schneider, 2007, citée dans Talik, 2016) alors qu'une scène de sodomie était simulée. Le réalisateur explique lui-même dans un enregistrement en 2013 à la télévision néerlandaise que, dans cette scène, Maria Schneider n'était pas prévenue de ce qui allait se passer lors du tournage. L'acteur Marlon Brando et le réalisateur s'étaient mis d'accord « au petit déjeuner en beurrant leurs tartines » (Bertolucci, 2013, cité dans Renard, 2018) qu'il utiliserait véritablement du beurre pour faciliter la scène de sodomie simulée. Bernardo Bertolucci ajoute, toujours durant cette interview « ce que je voulais, ce n'est pas une actrice qui simulait le viol ou la douleur, je voulais les vraies larmes d'une jeune fille » (Bertolucci, 2013, cité dans Renard, 2018). Camille Renard, qui signe l'article « Le "viol" du *Dernier tango à Paris* : les dessous d'une scène » sur *France Culture*, conclut « c'est ce qu'il a obtenu, et c'est ce qui ruinera la carrière de Maria Schneider » (Renard, 2018). Dans le journal *Le Monde*, Maria Schneider dit « avoir "perdu sept ans de (sa) vie" » entre cocaïne, héroïne et dégoût de soi » (2011). Le dégoût de soi est une conséquence fréquente pour les personnes victimes d'agressions à caractère sexuel. C'est une conséquence parmi d'autres avec lesquelles les victimes survivent. Maria Schneider dira : « J'aurais dû appeler mon agent ou faire venir mon avocat sur le tournage, parce qu'on ne peut pas forcer quelqu'un à faire quelque chose qui n'est pas dans le script. Mais, à l'époque, je ne le savais pas » (Schneider dans *Marie Claire*, 2007). Je ne le savais pas non plus quand j'avais dix-neuf ans, âge qu'elle avait lors du tournage, mes camarades non plus ne le savaient pas.

La notion de consentement commence à s'imposer dans les discours publics et elle commence à peine à faire son entrée dans le monde de l'art patriarcal. Toujours à propos du *Dernier Tango à Paris*, Antoine Guillot dit :

C'est révélateur d'un certain état d'esprit, du metteur en scène démiurge, seul maître à bord, et que tout est permis pour obtenir quelque chose à l'écran. Mais ça existe aussi au théâtre, dans la peinture quand on épuise un modèle jusqu'à obtenir ce qu'on veut. (Guillot, 2014)

Plus récemment, l'expérience des deux comédiennes durant le tournage du film *La vie d'Adèle* d'Abdellatif Kechiche témoigne de cet état d'esprit. Voici ce que dit Adèle Exarchopoulos, interprète d'Adèle dans le film :

[Kechiche] nous a prévenus qu'il faudrait lui faire une confiance aveugle et donner énormément de nous-mêmes. (...) et j'ai dit « oui, bien sûr ! », parce que je suis jeune et que je n'ai pas beaucoup d'expérience. Mais une fois sur le tournage, j'ai compris qu'il voulait réellement que nous lui donnions tout. La plupart des gens n'osent même pas demander ce qu'il nous a demandé, et ils le font avec beaucoup de tact (Exarchopoulos, citée dans Rédaction de *Le Monde.fr*, 2013)

Léa Seydoux livre aussi son point de vue sur le réalisateur :

[Nous] n'avons découvert le film qu'à Cannes, à la projection destinée à la presse étrangère. J'en suis sortie avec la certitude que Kechiche est un génie, sans que cela ne l'excuse pour autant : je ne pense pas que la réussite artistique justifie tout ni que le film soit le résultat de la douleur infligée pendant sa fabrication. [...] Dans aucune autre profession, on n'accepterait ce que l'on a subi : en France, le metteur en scène est surpuissant. (Seydoux, citée dans Rédaction de *Le Monde.fr*, 2013)

Cette surpuissance des metteur.euses en scène et des professeur.es est tout aussi présente au théâtre. L'enquête de *Libération* intitulée « Michel Didym accusé de harcèlement et de violences sexuelles : "On sait qu'il a des problèmes avec les jeunes femmes" » (Leray, 2021) est un exemple montrant la manière dont la culture du viol est présente dans le monde du théâtre.

Pendant plusieurs mois, *Libération* a enquêté sur Michel Didym, recueillant la parole d'une vingtaine de femmes impliquées dans le monde du théâtre. Qui racontent comment un homme de culture respecté aurait utilisé son aura à des fins d'emprise, mélangeant théâtre et réalité pour abuser de très jeunes comédiennes. Des années de propos et de comportements sexistes pouvant, dans certains cas, être qualifiés de harcèlement sexuel,

mais, surtout, des faits de violences sexuelles, dont deux pouvant s'apparenter à des viols. (Leray, 2021)

L'enquête montre comment le metteur en scène a bénéficié d'une omerta du fait de son statut d'homme de théâtre reconnu par les institutions et l'opinion publique du monde de la scène : « Car Michel Didym, c'est quelqu'un. De la cour des Papes à Avignon au TNP de Villeurbanne en passant par l'Odéon, il a joué sur les planches françaises les plus prestigieuses » (Leray, 2021). L'enquête développe sur le mécanisme qu'utilise Michel Didym, ancien professeur à l'École nationale supérieure des arts et techniques du théâtre (Ensatt). Les témoignages se ressemblent, il invite des comédiennes élèves chez lui en prétextant un rendez-vous professionnel. Il les fait boire, leur promet de les aider pour leur carrière, leur propose un massage pour les détendre.

Prétexte professionnel, alcool et massage : Margot explique avoir vécu un événement similaire peu de temps après Alice. Cette fois, les faits se seraient arrêtés au massage, avant que l'étudiante en théâtre ne réussisse à quitter l'appartement du metteur en scène. Salomé, comédienne âgée d'une vingtaine d'années à l'époque, aurait vécu la scène quelques années plus tard : elle se serait retrouvée dans l'appartement de Michel Didym après une fête entre acteurs et il lui aurait proposé de lui masser le dos. (Leray, 2021)

Un autre comportement permettant l'installation de la culture du viol est la mise en silence faite par les représent.es des institutions.

Plusieurs artistes rencontrées par *Libération* affirment s'être manifestées auprès des instances compétentes. En vain. À Nancy, Romane assure avoir rapporté à la direction du théâtre de La Manufacture qu'il avait tenté d'embrasser de force une comédienne : « J'ai été reçue par l'administration, mais ce n'est pas allé plus loin qu'une discussion. Rien n'a été fait à ma connaissance. » Du côté de l'Ensatt, cette étudiante reprend son bâton de pèlerin : elle dit avoir informé — avec plusieurs camarades — Ubavka Zaric, directrice des études et de la production de l'école. « À la direction, on entendait simplement que si on n'était pas capables d'endurer ça, on devrait changer de métier », lâche Romane [...] En 2012, Juliette, la comédienne de *Confessions*, s'est tournée vers l'un de ses professeurs du conservatoire de Nancy. Réponse entre désintérêt et lâcheté : « Un truc du style "oui, bah c'est Michel". » (Leray, 2021)

Les différents témoignages précédemment exposés montrent qu'il est nécessaire de construire une dynamique de travail qui ne reconduit pas un système de domination perpétuant la culture du viol. En tant que metteuse en scène j'ai la responsabilité des conditions de travail des personnes avec qui je collabore. Quand je décide de créer et de m'adresser à un public, c'est que je décide d'utiliser un certain

pouvoir. Ainsi, lorsque je crée, j'ai le pouvoir de proposer des représentations de corps en scène, il s'agit aussi de prendre la responsabilité d'utiliser ce pouvoir pour faire émerger des représentations d'individus que nos scènes et récits invisibilisent ou stigmatisent.

1.2 Roller derby, un espace de transgression : dynamique de groupe, création d'identités alternatives et déhiérarchisation du corps

Le roller derby est un sport collectif de contact qui se pratique sur des patins à roulettes. Ce sport se joue sur une piste ovale, grande comme un terrain de basket. Un match dure soixante minutes et se compose de deux périodes de jeu de trente minutes avec une mi-temps. Une période de trente minutes est découpée en phases de jeu rapide de maximum deux minutes appelé *jam* durant lequel dix adversaires s'affrontent. Parmi les dix, se trouvent huit bloqueur.euses (donc quatre dans chaque équipe) et deux jammeur.euses (un.e dans chaque équipe) portant une étoile sur le casque afin de pouvoir les distinguer des bloquer.euses. L'objectif pour les jammer.euses est de dépasser les bloqueur.euses adverses pour marquer des points. Chaque bloqueur.euse dépassée vaut un point, et l'équipe qui marque le plus de points gagne. Les bloqueur.euses doivent donc empêcher la jammeur.euse de les dépasser. Pour passer ou empêcher un.e joueur.euse de passer, on utilise les épaules, le torse, les hanches, les fesses, le dos. Il est interdit d'utiliser les mains et les pieds pour engager un contact avec l'adversaire. C'est un sport qui requiert de la force, de l'agilité, de la rapidité et de la stratégie.

1.2.1 Dynamique de groupe organisationnelle

Il est primordial de prendre conscience des enjeux des rapports de pouvoirs dans une structure. Travis D. Beaver, professeur au département de sociologie de l'université du Texas, a écrit plusieurs articles sur le roller derby, dont « "By the Skaters, for the Skaters" The DIY Ethos of the Roller Derby Revival » (Beaver, 2012). Au roller derby, deux expressions résument l'éthique du *DIY* : « *by the skater, for the skater* » et « *skater owned and operated* » (Beaver, 2012, p. 26), les patineuse.eur.s ont donc le contrôle sur la manière de produire, sur ce qu'ils produisent et sur ce qu'ils souhaitent en faire.

Women's control over the sport of roller derby is significant, considering men's hegemony within the institution of sport as a whole. Yet it is equally significant that rollergirls have built

organizational forms that do not simply reproduce the hierarchical structures found in other sports. (Beaver, 2012, p. 45)⁷

La WFTDA⁸ est une association indépendante, c'est elle qui détermine les règles du jeu et du code éthique. Il est important de dire que chaque membre de la WFTDA a un droit de regard et d'opinion sur les règlements, un pouvoir qui, dans les instances sportives habituelles, n'est pas accordé aux pratiquant.es du sport.

The governing philosophy is 'by the skaters, for the skaters'. Women skaters are primary owners, managers, and operators of each member league and of the association" (WFTDA, 2008). This philosophy has also been formalized in WFTDA's bylaws. In order to qualify for full WFTDA membership, at least 51% of the league owners must be skaters, unless the league is a nonprofit, and skaters must comprise at least 67% of the league management. The governing body itself symbolizes roller derby's DIY ethos. Not only was WFTDA formed by *rollergirls*, it is also controlled by skaters from member leagues. WFTDA's major decisions, such as rule changes, are voted on by these league representatives. (Beaver, 2012, p. 36)⁹

Les recherches de Beaver montrent que le roller derby est une création collective humaine non aliénante.

By establishing leagues that operate according to a "by the skater, for the skater" ethic, *rollergirls* have created a model of nonalienated sport for women: They control their athletic activity, the labor that goes into running the leagues, and the roller derby bouts that are the product of this labor (Cleaver, 2009). (Beaver, 2012, p. 45)¹⁰

⁷ Je traduis : le contrôle du roller derby par les femmes est important compte tenu de l'hégémonie des hommes au sein de l'institution du sport dans son ensemble. Cependant, il est également significatif que les *rollergirls* aient construit des formes d'organisation qui ne reproduisent pas simplement les structures hiérarchiques trouvées dans d'autres sports.

⁸ Women Flat Track Derby Association

⁹ Je traduis : la philosophie de gouvernance est « par les patineuses, pour les patineuses ». Les patineuses sont les principales propriétaires, gestionnaires et exploitantes de chaque ligue membre et de l'association » (WFTDA, 2008). Cette philosophie a également été officialisée dans les règlements de la WFTDA. Afin de se qualifier pour l'adhésion à part entière à la WFTDA, au moins 51 % des propriétaires de la ligue doivent être des patineurs, à moins que la ligue ne soit une organisation à but non lucratif, et les patineuses doivent représenter au moins 67 % de la direction de la ligue. L'organe directeur lui-même symbolise l'éthique de bricolage du roller derby. Non seulement la WFTDA a été formée par des *rollergirls*, mais elle est également contrôlée par des patineuses des ligues membres. Les décisions majeures de la WFTDA, telles que les changements de règles, sont votées par ces représentants de la ligue.

¹⁰ Je traduis : en créant des ligues fonctionnant selon une éthique du « par le patineur, pour le patineur », les *rollergirls* ont créé un modèle de sport non aliéné pour les femmes : elles contrôlent leur activité sportive, le travail nécessaire au fonctionnement des ligues et les matchs de roller derby qui sont le produit de ce travail.

Cleaver propose de renverser les quatre types d'aliénations de Marx afin de rendre une pratique sportive non aliénante.

(1) athletes' control over their own activity in individual and collective self expression, (2) activity that creates bonds among players, (3) activity whose "product," whether immediate satisfaction or spectacle, would be under the control of the players and (4) be organized as a creative realization of human species-being. (Beaver, 2012, p. 29)¹¹

J'ai utilisé et appliqué ces quatre principes au processus de création artistique. Beaver revient sur le terme *DIY*, elle spécifie qu'il s'agit plus d'un travail collectif, collaboratif et qu'il est plus approprié en ce sens de parler de « *do-it-ourselves ethos* » (Beaver, 2012, p. 41). C'est à travers ce prisme que j'ai installé une dynamique de travail collaborative.

In contrast to other team sports, roller derby allows them to take "ownership" over their athletic performance and the spectacle they produce. Instead of being forced to follow the orders of authoritarian coaches, rollergirls exercise some control over how they play roller derby. (Beaver, 2012, p. 37)¹²

Comme nous l'indique Young, « une multitude d'artefacts et d'espaces sociaux nous submergent de codes relatifs au genre » (Young, 2007, p. 25). Le roller derby est un espace moins imprégné des contraintes « pratico-inertes » constitutives de la série du genre « féminin » et « masculin ». Il est aussi un lieu de réappropriation et de production alternative d'artefacts nouveaux « comme la poésie, les blogs, les nouvelles, le cinéma et l'art, qui évoquent la corporéité du sport » (Pavlidis et Fullagar, 2012, p. 674). Ainsi, on voit apparaître une culture du roller derby. Les propos recueillis d'Ivana (joueuse de ce sport) par Beaver témoignent de cette émergence d'artefacts propres au roller derby :

¹¹ Je traduis : (1) le contrôle des athlètes sur leur propre activité dans l'expression de soi individuelle et collective, (2) une activité qui crée des liens entre les joueuses, (3) une activité dont le « produit », qu'il soit la satisfaction immédiate ou le spectacle, serait sous le contrôle des joueuses, et (4) être organisé comme une réalisation créative de l'être humain.

¹² Je traduis : contrairement aux autres sports d'équipe, le roller derby leur permet de s'approprier leur performance sportive et le spectacle qu'elles produisent. Au lieu d'être obligées de suivre les ordres d'entraîneurs autoritaires, les rollergirls exercent un certain contrôle sur la manière dont elles jouent au roller derby.

First, you should create your own culture as opposed to consuming that which is manufactured and sold to you. Second, anyone can become a cultural producer even if they lack professional experience or expertise. (Beaver, 2012, p. 33)¹³

1.2.2 Identités alternatives et représentation des corps

Dans ce sport, il n'est pas question de ressembler à un modèle, un type ou une catégorie. Au roller derby, la diversité corporelle est primordiale, l'apparence ne dicte pas une fonction, le physique ne présuppose pas les compétences. Ce qui compte, c'est de composer son propre style de jeu par sa propre expérience en co-construction avec les connaissances créées de manière empirique par les pairs.

Rather than define the roller derby body by its organs and functions, or by its shape and build, 'instead we will seek to count its affects' (Deleuze and Guattari, 1987:257), by asking, 'what can a roller derby body do?' The women involved in roller derby are not imitating 'being a roller derby grrrl', nor is there such a thing as a 'natural' derby grrrl, an essential set of qualities that define what woman is. (Pavlidis et Fullagar, 2012, p. 678)¹⁴

Les chercheuses démontrent que c'est via le prisme des affects que le roller derby permet la création d'identités alternatives.

By focusing on how the derby body is put into motion, and what affects it generates in relation to other bodies, we offer another way of thinking through the movement of gendered subjectivity as it is imagined, felt and reinvented through virtual sport spaces. (Pavlidis, Fullagar, 2012, p. 678)¹⁵

De par sa nature de sport de contact, le roller derby joue sur la notion du danger, ou plus exactement ce que nomment Pavlidis et Fullagar comme « the edge of control » (Pavlidis et Fullagar, 2012, p. 675). Les

¹³ Je traduis : premièrement, vous devriez créer votre propre culture plutôt que de consommer ce qui est fabriqué et vendu à vous. Deuxièmement, n'importe qui peut devenir une productrice culturelle même si elle manque d'expérience ou de compétences professionnelles.

¹⁴ Je traduis : plutôt que de définir le corps du roller derby par ses organes et ses fonctions, ou par sa forme et sa construction, « nous chercherons plutôt à compter ses effets » (Deleuze et Guattari, 1987 : 257) en demandant : « Que peut faire un corps de roller derby ? ». Les femmes impliquées dans le roller derby n'imitent pas « d'être une *roller derby grrrl* », et il n'existe pas non plus l'idée d'une *derbygirl* type ou « naturelle » répondant à un ensemble de qualités essentielles qui définiraient la femme.

¹⁵ Je traduis : En nous concentrant sur la manière dont le corps au derby est mis en mouvement et de ce qui l'affecte par rapport à d'autres corps, nous proposons une autre façon de penser par le mouvement la subjectivité sexuée telle qu'elle est imaginée, ressentie et réinventée à travers des espaces sportifs virtuels.

deux chercheuses appellent les praticiennes et praticiens des sports extrêmes des « *edge workers* » (p. 677). Selon Pavlidis et Fullagar, les « *edge workers* » peuvent transcender l'ordre structuré des choses, ils peuvent aussi se transformer, même si ce n'est seulement que pour un bref instant. Il nous est expliqué que du désir de jouer des limites (corporelles et mentales) découle un second désir : celui d'affecter et d'être affecté dans et donc par une communauté.

Affect is relational and produced through cultural contexts that shape, and are shaped by, the performance of identity and power differences. She states, 'Emotions shape the very surfaces of bodies, which take shape through the repetition of actions over time' (Ahmed, 2004c: 4). In this sense roller derby, as an embodied and virtual sport culture, is produced through repeated actions that move and shape women's identities in different ways. (Pavlidis et Fullagar, 2012, p. 678)¹⁶

En effet, comme expliqué précédemment, les règles du roller derby obligent une déhiérarchisation du corps puisqu'il n'y a pas le droit d'utiliser les mains pour engager un contact avec son adversaire. Or, généralement, quand on souhaite attraper ou neutraliser une autre personne, on a tendance à utiliser les mains. Au rugby par exemple, pour empêcher l'adversaire d'avancer, les plaquages se font avec les mains. Au roller derby, il faut faire preuve de créativité afin d'utiliser d'autres parties du corps qui ne sont pas habituellement mobilisées dans cette perspective d'entrer en contact avec une personne. Pour jouer au roller derby, on mobilise donc les hanches, les cuisses, les épaules ou encore les fesses afin de ralentir, stopper ou faire tomber son adversaire. Les patins à roulettes permettent la création d'une nouvelle mobilité propre à chacun.e, car patiner oblige à réinventer la manière dont on se meut. L'action même de bloquer et jammer amène les athlètes à changer leur rapport à la gravité (cette pratique oblige un rapport à la gravité extraquotidien). Tomber, par exemple, est quelque chose de rare dans notre quotidien. Dans la pratique de ce sport, on apprend à chuter et à se relever. On apprend aussi à contracter ou décontracter son corps pour accueillir ou expulser le corps des autres sur soi. Selon les études de Pavlidis et Fullagar, le roller derby mobilise l'affect (passion, plaisir, douleur, envie de jouer) à travers un discours de

¹⁶ Je traduis : L'affect est relationnel et produit à travers des contextes culturels qui façonnent et sont façonnés par la performance des différences d'identité et de pouvoir. Elle déclare : « Les émotions façonnent la surface même des corps, qui se forment par la répétition d'actions au fil du temps » (Ahmed, 2004 c : 4). En ce sens, le roller derby, en tant que culture sportive incarnée et virtuelle, est le produit d'actions répétées qui déplacent et façonnent l'identité des femmes de différentes manières.

« l'autonomisation », ce qui permet aux femmes de dépasser les limites et de réinventer la subjectivité genrée.

Extending Ahmed's (2004a) line of thinking we argue that emotions are central to the gendered performance of derby identities by and amongst women. Roller derby as an individual pursuit and collective experience enables the "surfacing" of individual and collective bodies through the way in which emotions circulate between bodies and signs' (2004a: 117). (Pavlidis, Fullagar, 2012, p. 678)¹⁷

Enfin, le derby est un espace de création qui prend en considération les préoccupations sociales, féministes, LGBTQQI2SAA+¹⁸, autochtones et qui participe à la lutte contre la grossophobie et l'antiracisme. Son système essaie tant bien que mal de s'éloigner du système conventionnel sportif et des systèmes de domination.

The WFTDA leadership is making an explicit commitment to improving diversity and inclusion within the WFTDA. We believe that the member-approved gender statement demonstrates that -- with respect to the important and sometimes controversial issues that face our organization -- the WFTDA is able to learn, change, and grow. With the involvement of the WFTDA and wider roller derby community, we are committed to continuing these efforts. [...] As a value, "diversity" refers to many things: socioeconomic status (social class), gender, sexuality, race, ethnicity, ability, culture, language, and all of the categories of social difference that exist among our members. By making this commitment, the WFTDA will work to ensure that diversity is a value that informs all of our daily operations. We want every WFTDA skater, volunteer, and staff person to take ownership of this value, and be an active participant in this commitment. (WFTDA, 2019)¹⁹

¹⁷ Je traduis : En prolongeant la ligne de pensée d'Ahmed (2004a), nous soutenons que les émotions sont au cœur de la performance genrée des identités derby par et parmi les femmes. Le roller derby, en tant que poursuite individuelle et expérience collective, permet l'« apparition » des corps individuels et collectifs par la façon dont les émotions circulent entre les corps et ses signes.

¹⁸ L'acronyme que je retiens comprend les identités suivantes : L Lesbiennes, G Gays, B Bisexuels, T Trans, Q Queers, Q Questioning, I Intersexes, 2S Bispirituels, A Androgynes, A Asexuels, + et tous les autres.

¹⁹ La direction de la WFTDA s'engage explicitement à améliorer la diversité et l'inclusion au sein de la WFTDA. Nous croyons que la déclaration de genre approuvée par les membres démontre que, en ce qui concerne les questions importantes et parfois controversées auxquelles notre organisation est confrontée, la WFTDA est capable d'apprendre, de changer et de grandir. Avec la participation de la WFTDA et de la communauté du roller derby, nous nous engageons à poursuivre ces efforts. [...] En tant que valeur, la « diversité » désigne de nombreuses choses : le statut socioéconomique (classe sociale), le sexe, la sexualité, la race, l'ethnicité, la capacité, la culture, la langue et toutes les catégories de différences sociales qui existent entre nos membres. En prenant cet engagement, la WFTDA veillera à ce que la diversité soit une valeur qui informe toutes nos opérations quotidiennes. Nous voulons que

Ce n'est pas une communauté parfaite, je mentirais si je disais qu'il n'y avait pas de discriminations perpétrées au roller derby. Il ne s'agit pas d'un espace qui se soustrait aux problèmes de société tels que le racisme, la transphobie, le harcèlement, l'abus d'autorité. Néanmoins, et c'est le minimum à faire selon moi, la communauté reconnaît ses erreurs et tente de s'éduquer et de changer. Notre parcours derbyesque était donc lui aussi un espace de création nomade, en perpétuel changement prenant en considération les préoccupations sociales.

L'hypothèse que je cherchais à démontrer est qu'une dynamique de travail horizontale, issue de l'éthique *DIY*, favoriserait une qualité créative collaborative, car celle-ci ne serait pas aliénante. De plus, l'utilisation d'un processus de création venant du corps à partir de la pratique de mouvements du roller derby nous permettrait de nous éloigner des représentations stéréotypées, hétéronormatives et androcentristes des corps en scène.

1.3 Tissage méthodologique

La méthodologie est un moyen, c'est un processus rigoureux qui permet de prendre en compte mes différentes considérations telles que ma posture, les questionnements venant de ma propre expérience : de voir le processus créatif comme complexe, de permettre l'accessibilité à un mode de compréhension et d'appréhension par la pratique, car ma connaissance se construit dans l'action. J'ai donc fait un tissage entre différentes méthodologies mêlant processus de recherche, processus créatif et transposition.

1.3.1 Approche de recherche féministe participative

La recherche féministe se distingue [des autres recherches de nature scientifique] par l'accent mis sur la dimension genre en tant que variable et catégorie analytique, et par sa position critique envers les rapports de genre. (Harding, dans Gervais, 2018).

M'intéressant à l'étude des contraintes genrées imposées aux « femmes » dans la création et la représentation artistique de récits et dans le but de s'en écarter, la recherche féministe participative m'a semblé être la méthodologie adéquate pour ma recherche création. Dans les valeurs de la recherche féministe, il est important de prendre conscience du système de pouvoir hiérarchique entre la chercheuse

chaque patineur.euse, bénévole et membre du personnel de la WFTDA s'approprie cette valeur et participe activement à cet engagement.

et les participantes. Cette valeur demande donc à la chercheuse de développer un espace non hiérarchique qui valorise la pluralité des points de vue qui permet de relier subjectivité et phénomènes sociologiques. Afin de construire un climat de confiance, j'ai utilisé une technique propre à la recherche féministe : l'autorévélation. La chercheuse est à certains moments une participante au même titre que les autres, ce qui lui permet de partager son expérience aussi. Il s'agissait pour moi de m'engager à être aussi vulnérable et me présenter aussi comme un objet d'étude de la recherche pour les autres. Cette technique permet à la chercheuse « de se positionner en tant que femme — et féministe — par rapport à la thématique explorée au moyen de l'entrevue et de certains types d'histoires de vie. » (Ollivier et Tremblay, 2000, p. 133).

Dans le *Guide pour faire de la recherche féministe participative* (Gervais, 2018), le terme de coproductrices pour les participantes est considéré comme plus réaliste que celui de cochercheuse.

[D]ans les faits, il est peu réaliste de penser que les participantes puissent s'investir autant que la chercheuse dans tout le processus de recherche : de la planification à son financement, et à sa réalisation dans ses moindres détails. Néanmoins, la notion de co-recherche conserve tout son sens, car comme l'illustre bon nombre de recherches conduites dans les contextes socioculturels les plus divers, les participantes jouent un rôle significatif non seulement dans la collecte des informations, mais aussi dans l'analyse et la diffusion des conclusions générées par les études réalisées. (Gervais, 2018, p. 4)

En ce qui concerne ma maîtrise, j'ai choisi le nom de co-créatrice pour les participantes. Elles ne sont pas anonymes et sont nommées quand cela n'entraîne pas de conséquences négatives sur leur vie. Néanmoins, les propos recueillis ont été anonymisés afin de respecter l'intimité de chacune. Au niveau de la collecte de données, dans le cadre de ma recherche, j'ai utilisé l'entrevue, l'histoire de vie au moyen de journaux de bord et d'entrevues semi-dirigées filmées ainsi que la technique du questionnaire. Les verbatims et retranscriptions des contenus des journaux de bord seront anonymisés par la référence suivante : (Co-créatrice, date). La philosophie de la recherche féministe et l'éthique qui lui est intrinsèque impactent concrètement certaines techniques méthodologiques, comme l'entrevue d'enquête et l'histoire orale. L'entrevue est une « technique directe » : les participantes parlent directement à la chercheuse au moyen d'entrevues individuelles ou collectives. Il est précisé que l'histoire de vie est aussi une technique directe non directive qui « privilégie un prélèvement qualitatif » (Ollivier et Tremblay, 2000, p. 128) où on peut

interroger de « façon semi directive », puisque les thèmes de discussions sont établis par le devis de recherche et que la personne est libre d'y répondre comme elle l'entend, aussi

longtemps qu'elle l'entend et en recourant à ses propres termes et expressions. Un « prélèvement qualitatif », puisque ce ne sont pas des fréquences, mais des mots, des significations, des émotions qui retiennent l'attention du processus de recherche. (Ollivier, Tremblay, 2000, p. 128)

La collecte de données de nature qualitative permet d'accéder aux expériences des personnes en leurs « propres termes et non selon les paramètres de la chercheuse ou de “grandes théories abstraites” » (Ollivier et Tremblay, 2000, p. 130).

Sur le plan de l'analyse des données, la recherche féministe participative exige une démocratisation entre la chercheuse et les coproductrices (que je préfère nommer co-créatrices pour ma recherche). Je rappelle ici que :

la recherche féministe participative vise à s'éloigner des pratiques de recherche où c'est la chercheuse qui détermine et pose les questions, analyse les informations recueillies, et où les participantes sont perçues essentiellement comme des sources d'information (Gervais, 2018, p. 7).

J'ai donc mis au point des « procédures de recherche qui favorisent l'appropriation du processus de recherche par les coproductrices » (Gervais, 2018, p. 27), grâce à l'utilisation d'une dynamique de travail alliant théorie et pratique de manière non dichotomique.

Parfois, certaines chercheuses féministes partageront leur lecture avec leurs participantes, afin d'atteindre une convergence d'interprétation (Kirsh, 1999, p. 47-51). Cette façon de procéder permet aux participantes à la recherche féministe de se réapproprier le langage ce qui n'est pas rien ! Ceci signifie pouvoir nommer leurs réalités, ce qui pour elles est important et ne l'est pas, de le faire comme elles l'entendent, d'affirmer leur vision du monde en toute légitimité. Dans un contexte où des groupes sans pouvoir se sont historiquement vu refuser le droit de s'exprimer et de s'affirmer (dont les femmes et certains hommes appartenant à des minorités comme les gais), ce type de démarche constitue une véritable expérience d'empowerment pour les personnes qui s'y engagent. (Ollivier et Tremblay, 2000, p. 130)

C'est une technique que j'ai utilisée lors des laboratoires. Les analyses ont été faites avec le groupe, au cours de discussions après les exercices, ou au début ou à la fin d'une séance de laboratoire.

La recherche féministe participative est une approche de recherche qui fait appel à la participation active des filles et des femmes à toutes les étapes de la recherche dans le but de produire une analyse ancrée dans la réalité de leur vie quotidienne. En visant de manière explicite le changement des conditions des filles et des femmes ciblées par les investigations,

la recherche féministe participative poursuit comme finalité de contribuer à la transformation de la société selon les valeurs d'égalité et de justice prônées par le féminisme. (Gervais, 2018, p. 4)

Ainsi, les laboratoires ont été construits sur un va-et-vient entre l'espace de laboratoire, la collecte de données et leurs analyses selon une approche de recherche participative féministe. Les données collectées auprès des participantes pendant les laboratoires et à la suite de la présentation ont aidé à faire la lumière sur les effets des stratégies expérimentées à savoir : (1) l'endroit où l'artiste créatrice a pris conscience des stéréotypes qu'elle avait internalisés sans y avoir sciemment consenti et les stratégies l'ayant aidée à s'en affranchir, (2) les outils qui lui ont permis de créer sa propre corporéité, (3) les stratégies qui ont participé à l'élaboration d'une dynamique de travail horizontale et les répercussions de cette dynamique sur la création et les artistes créatrices. Nous avons utilisé ici la technique dite de triangulation, c'est-à-dire que nous avons combiné les techniques de l'entrevue et de l'histoire de vie à d'autres comme l'analyse documentaire, le questionnaire, l'analyse de statistiques et l'analyse de contenu. Cette triangulation permet « d'éviter de poser les problèmes sur une base individuelle, de faire ressortir les dimensions sociales de questions d'abord abordées sous l'angle du particulier » (Ollivier et Tremblay, 2000, p. 135). Pour permettre une plus grande triangulation, j'ai eu le besoin de collecter des données venant du public présent lors des présentations de la conférence-performance, au moyen d'un questionnaire, afin de pouvoir les recouper avec les données des co-créatrices et le matériel théorique. Ces données ont permis d'évaluer si la performance proposée s'éloignait de l'imaginaire androcentriste et hétéronormatif.

Enfin, au plan de la conclusion, j'ai choisi d'utiliser les techniques d'écriture, de réflexion de l'autrice et du texte à voix multiples. Ces stratégies ont été développées par les chercheuses féministes.

Ces deux techniques d'écriture ont pour objectif commun de répondre à la lourde responsabilité que représente le fait d'écrire à la place des autres, de reconnaître les limites et les contradictions d'une telle démarche, tout en favorisant une analyse critique de la part du lectorat (Ollivier et Tremblay, 2000, p. 53)

Les co-créatrices et moi-même avons été invité.es tout au long de la recherche soit à écrire directement dans les journaux de bords, soit à échanger sur nos opinions, points de vue, expériences, analyses et réflexions de vive voix lors des laboratoires. Comme tout a été filmé, j'ai fait appel à la technique du verbatim. Pour les journaux de bord, j'ai copié-collé les extraits, en ajoutant des corrections linguistiques.

1.3.2 Transposition du roller derby au processus de création

La transposition de certains concepts sportifs en art n'est pas un phénomène nouveau. Grotowski a cherché des techniques pour « libérer ce corps de tous ses blocages, d'en rompre les défenses, d'éliminer la peur et la tentation du refuge dans les stéréotypes. » (Borie, 2010, p. 55). Pour ce faire, l'acteur doit effectuer un entraînement qui lui permettra de prendre conscience et de s'affranchir des stéréotypes pour ensuite créer son propre langage. Les théories du jeu de l'acteur sont, comme en témoigne l'intitulé « théorie du jeu de l'acteur », réfléchies au travers de valeurs androcentristes et hétéronormatives. Je souhaite apporter ma contribution aux différentes théories du jeu de l'acteur, en l'envisageant au travers des valeurs féministes du roller derby.

La dramaturgie avec laquelle nous avons travaillé n'est pas textocentriste, c'est une écriture qui provient de la scène, de la signature singulière de chacun.e des actrice.eur.s, une écriture des sens plus que du sens. Dans le tome V des *Écrivains de plateau*, de Bruno Tackels, Pippo Delbono parle de déplacer la mise en scène triangulaire hiérarchisée, de ne plus penser qu'un metteur en scène prend un texte, lui donne son interprétation et l'impose à des comédiens qui interprètent. Il propose aussi la désacralisation du texte et pense qu'il ne vient pas avant la scène. Pippo Delbono cherche donc à « incorporer dans l'acteur une écriture qui ne peut en aucun cas venir d'ailleurs » (Tackels, 2009). Le texte s'écrit avec tout le monde, par le plateau. Les stratégies d'écriture de plateau mises en place nous permettent de laisser de côté toute tentative de création de personnages afin d'éviter de projeter sur un personnage des états d'expressivité émotionnels, corporels, vocaux et énergétiques stéréotypés, mais de partir du corps refaçonné pour laisser advenir sa parole intrinsèque. Comme le dit Pippo Delbono, « le corps pense beaucoup, mais on l'écoute si peu » (Delbono dans Tackels, 2009).

Mon objet de recherche n'est pas la création collective. Cependant, appuyant ma recherche création par des théories féministes et par conséquent ne voulant pas m'inscrire dans un système de recherche et de création hiérarchique hégémonique androcentriste, il m'est indispensable de définir un espace de travail alternatif. Le numéro quatre de la revue *aparté* (arts vivants-recherche et création) est dédié aux différentes notions que porte l'idée du collectif, que ce soit dans la création, la production ou encore la réception. De cette lecture, trois aspects de la création collective et/ou collaborative m'interpellent : la dimension politique, la multiplicité des points de vue et la reconnaissance.

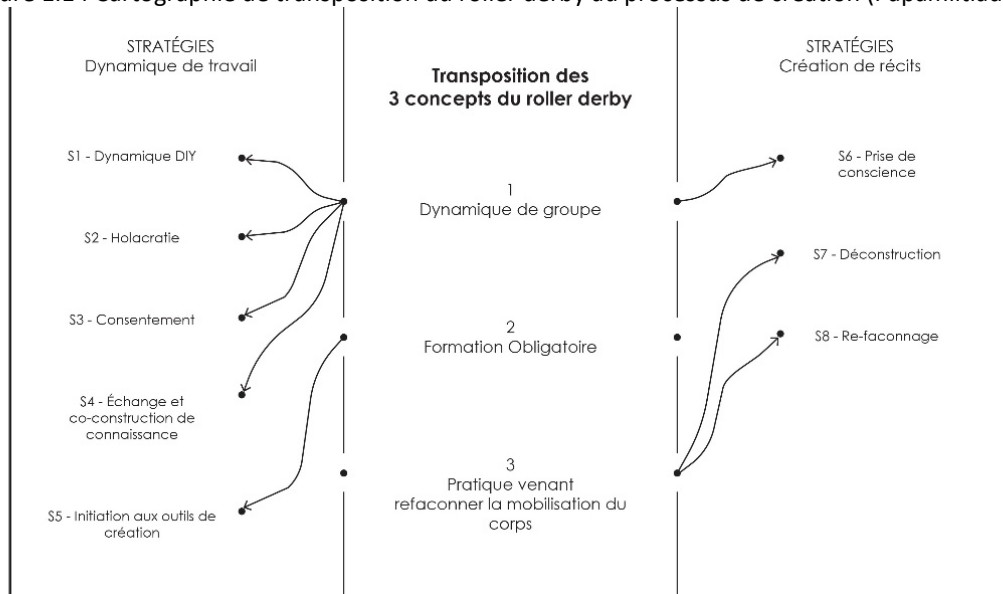
Ce qui apparaît décisif dans le travail de tg STAN [collectif dont il est question dans l'article], c'est combien elles proposent, de la table à la scène, une expérience politique. Leur démarche

artistique est politique dans la mesure où le geste collectif est au centre de leur travail de création illes témoignent d'un vivre-ensemble labile, accueillant le dissensus et solide dans le temps. L'horizontalité est au coeur de cette expérience dans la mesure où chaque acteur, chaque actrice est engagé.e dans le processus de création sans hiérarchie [...] On interroge souvent l'aspect d'une création à travers le « propos » qu'elle incarne, mais ici, il s'agit de penser la création comme une pratique et de souligner que l'entièreté du processus de création, de la table à la scène, peut être envisagé comme une forme de vivre ensemble. (Sénat, 2017, p. 32)

Effectivement, tant dans ma formation que dans mon parcours professionnel, c'est le fond, c'est-à-dire le message, le propos qui a généralement compté plus que la manière. Or, la manière, comprenons ici le processus de création, est tout aussi politique que le fond. Si ma recherche création cherche à établir des stratégies de création dans l'objectif de représenter des corps non standardisés, il faut que je crée un espace émancipateur, donnant à l'artiste créateur.ice un réel pouvoir dans la création.

Inspirée par Grotowski et Pippo Delbono, j'ai donc commencé à imaginer un processus de création qui se composerait de plusieurs strates se juxtaposant que sont : une éthique de création avec une organisation horizontale ; la prise de conscience du genre comme construction sociale et de ses conséquences sur notre construction identitaire et sur notre manière de créer des personnages ; la déconstruction par des exercices d'improvisations suivis d'une analyse collective nous permettant de comprendre comment apparaît le stéréotype ; le refaçonnage ayant pour objectif de créer de la matière artistique et des états d'expressivité corporels, vocaux et émotionnels le plus possible exempts de ces stéréotypes, via des ateliers mettant en pratique des mouvements du roller derby.

Figure 1.14 Cartographie de transposition du roller derby au processus de création (Papamiltiadou)



Ma recherche repose sur deux piliers : la dynamique de travail collaboratrice et la création de récits artistiques singuliers et féministes. L'idée ici est de développer la réflexion à l'égard des stratégies expérimentées en laboratoire provenant de ma pratique du roller derby. Comme je l'explique plus haut, le roller derby est un environnement favorable aux identités diverses et alternatives, notamment les identités non hétéronormatives, grâce en outre aux trois concepts que sont : 1) la dynamique de groupe non aliénante, 2) la formation obligatoire avant de pouvoir jouer : au roller derby, on part du principe que pour donner sa chance au maximum de monde de pratiquer ce sport, il faut offrir une formation qui garantit les compétences nécessaires pour la pratique du sport, 3) la pratique d'un sport de contact qui vient refaçonner la façon de se mouvoir et transgresser les frontières du genre. Pour ma recherche, j'ai donc choisi de transposer ces trois concepts au processus de création afin de construire un environnement tout aussi favorable aux identités alternatives. Le tableau montre comment les trois concepts sont transposés et déclinés en huit stratégies, séparées elles-mêmes en deux catégories que sont la dynamique de production et la création de récits.

1.4 Contexte de la recherche-crédation

Les laboratoires de ma recherche création ont débuté en novembre 2020. Nous étions alors confiné.es du fait de la situation sanitaire (COVID-19). Les quatre premières séances se sont donc déroulées par Zoom. Je me suis très vite rendu compte que certaines expérimentations ne fonctionnaient pas par Zoom et qu'il fallait que je m'adapte. Ainsi, les improvisations que nous avons faites étaient réfléchies avec les circonstances qui nous étaient imposées. D'autre part, comme je l'explique dans le chapitre III, une partie de mon hypothèse reposait sur le fait de travailler le contact entre les corps et de voir où ce contact nous emmènerait dans la création. Or, nous devions respecter le mètre de distance entre nous et avions l'interdiction de nous toucher. Nous avons donc pratiqué les contacts autrement comme nous le verrons plus loin. À partir de la séance 5, nous avons par votes décidé de commencer les séances en salle avec les masques et en respectant les consignes de distance entre nous. Il est certain que la situation sanitaire est venue modifier les conditions de ma recherche et donc avoir un impact sur le résultat de mes recherches puisque je n'ai pas pu expérimenter certains aspects.

Le chapitre I m'a permis de montrer les liens existants entre la construction identitaire et l'impact des récits qui nous accompagnent et des personnages qui les peuplent, auxquels nous sommes exposés continuellement. En outre, les institutions de théâtre et de cinéma découlent d'un système de domination de la *pensée straight* maintenant un *statu quo* sur la représentation des personnes « autres » et les

maintenant dans leur statut de dominé.es. Ainsi, afin de repenser le processus de création, j'ai mis au point des stratégies alternatives de création artistique qui considèrent l'acteur.rice non pas comme un.e interprète, mais comme un.e artiste créateur.ice à part entière. Pour ce faire, j'ai transposé certains aspects issus de ma pratique du roller derby que sont l'organisation horizontale ; le refaçonnage ayant pour objectif de créer de la matière artistique et des états d'expressivité corporels, vocaux et émotionnels le plus possible éloignés des stéréotypes, via des ateliers mettant en pratique des mouvements du roller derby. Le processus de création que j'ai expérimenté et dont je vais tenter de rendre compte dans les chapitres II et III reposait sur deux piliers que sont la dynamique de production non aliénante (chapitre II) et la création de récits s'éloignant de la notion de personnage (chapitre III).

CHAPITRE 2

EXPLORATION : CONSTRUCTION ET EXPÉRIMENTATION D'UNE DYNAMIQUE DE PRODUCTION D'EMPUISSEMENT NON-ALIÉNANTE

Dans ce chapitre, je rends compte de la dynamique de production que j'ai cherché à mettre en place dans un contexte de processus de création. Pour cette recherche création, nous nous sommes rencontrées sur une période de sept mois à raison d'une séance de trois heures par semaine. Les cinq premiers mois, les ateliers se présentaient sous forme de laboratoire et, les deux derniers mois, nous étions en création et en répétitions, puis nous avons présenté le résultat sous la forme d'une conférence-performance. Je vais aussi expliquer les pièges possibles que j'ai essayé tant bien que mal d'éviter, les difficultés rencontrées et ce que nous avons mis en place pour y faire face.

Il y avait pour moi une nécessité de construire un autre processus de création afin de pouvoir avoir un espace émancipateur permettant aux créateur.ices de créer un nouvel imaginaire de récits, de corps et d'identités. Pour ce faire, j'ai donc essayé de mettre en place dans un premier temps une dynamique de production alternative s'éloignant du système de hiérarchie descendant avec un.e metteur.euse en scène en haut de la pyramide prenant les décisions.

J'utilise le terme d'empuissancement, car je le préfère à celui d'autonomisation ou capacitation. L'Office québécois de la langue française conseille l'utilisation du terme « autonomisation » et en offre la définition suivante :

processus par lequel une personne, ou un groupe social, acquiert la maîtrise des moyens qui lui permettent de se conscientiser, de renforcer son potentiel et de se transformer dans une perspective de développement, d'amélioration de ses conditions de vie et de son environnement (Office québécois de la langue française, 2003)

En philosophie, la puissance est définie comme étant la « virtualité, possibilité pour une chose d'être ou de ne pas être, d'être quelque chose ou autre chose » (Larousse, 2022). La puissance, est aussi définie comme étant la « force, vigueur d'une aptitude, capacité » (Larousse, 2022). Ainsi, le terme d'empuissancement me permet de me dire « j'ai la capacité », ce qui permet de rendre les choses plus accessibles. De plus, selon la définition, la puissance est « pouvoir, autorité dans le domaine politique, social » (Larousse, 2022). Ainsi, l'empuissancement me rappelle que je ne suis pas seule dans l'équation :

ce que je peux faire agit sur mon environnement. Il faut donc utiliser cet empuissancement avec conscience.

En ce qui concerne le principe de non-aliénation, je me base sur la proposition de Harry Clever (Clever, 2009), cité dans le premier chapitre, qui propose de renverser les quatre types d'aliénation de Marx afin de rendre une pratique sportive non aliénante. J'ai transposé cette inversion au processus de création afin que les artistes créateur.ices : (1) aient le contrôle sur leur propre activité dans l'expression de soi individuelle et collective, (2) participent à une activité qui crée des liens entre les artistes, (3) participent à une activité dont le « produit », qu'il soit la satisfaction immédiate ou le spectacle, serait sous le contrôle des artistes et (4) que l'activité soit organisée comme une réalisation créative de l'être humain.

Ces concepts que sont l'empuissancement et la non-aliénation sont des outils qui ont été utilisés dans le processus de création mis en place en co-réflexion avec les co-créatrices durant les laboratoires. L'objectif était de ne pas reproduire une dynamique de production artistique qui impose un système hiérarchique descendant et qui découle d'un système de domination patriarcale et hétéronormative.

Afin de baliser ce périlleux chemin qu'est de construire un autre système de travail, j'ai voulu me donner des conditions, qui ont été évaluées par les co-créatrices au moyen de questionnaires et d'entrevues semi-dirigées.

Afin de m'assurer d'une dynamique de travail d'empuissancement et de non-aliénation, je me suis dit que je devais m'assurer que chaque co-créatrice ait : (1) un contrôle sur sa production, c'est-à-dire que les co-créatrices puissent choisir leur production artistique; (2) un contrôle sur sa manière de produire, c'est-à-dire de co-construire un espace de travail et de les outiller afin qu'iels puissent être en mesure de créer à leur manière leur production artistique; (3) un contrôle sur sa manière de partager les produits, c'est-à-dire que les co-créatrices choisissent ensemble comment la présentation va être partagée au public; (4) un sentiment de participer à une réalisation créatrice humaine collective et individuelle; (5) la maîtrise des moyens qui lui permettent de se conscientiser, de renforcer son potentiel et de se transformer dans une perspective de développement, d'amélioration de ses conditions de vie et de son environnement.

Pour répondre aux conditions fixées, j'ai mis au point une liste de stratégies qui n'a cessé de se modifier au fur et à mesure des laboratoires grâce à la réflexion des co-créatrices. Voici la liste :

- Dynamique de production *DIY*
- Holacratie²⁰ : hiérarchie versus horizontalité
- Consentement libre et éclairé
- Initiation aux outils de création
- Échange et co-construction des connaissances

La suite du chapitre est donc consacrée à la mise en place des stratégies, leur description, leurs objectifs ainsi que leur application.

2.1 Dynamique de production *DIY*

2.1.1 Les racines du *DIY*

C'est au travers de ma pratique du roller derby que j'ai expérimenté et participé à une dynamique de production *DIY*, c'est-à-dire du *do it yourself*. De par son éthique, le mouvement *DIY* est un moyen alternatif de production qui ne se contente pas de critiquer le système prédominant, mais qui propose une nouvelle organisation pour la construction d'un système de production différent.

According to Stephen Duncombe, one significant idea that arose from underground culture is the DIY ethic, which he succinctly defines as "make your own culture and stop consuming that which is made for you." (Beaver, 2021, p. 30)²¹

Le *DIY* prend racine dans la culture punk et la résurrection du roller derby dans les années 2000 est menée par des femmes issues de cette culture alternative punk. Beaver nous explique que les études portant sur les cultures alternatives ont oublié de parler de la participation des femmes et des filles dans la création

²⁰ Voir 2.3.2.1 Holacratie : explications, p. 43-44

²¹ Je traduis : Selon Stephen Duncombe, une idée importante qui a émergé de la culture underground est l'éthique du *DIY*, qu'il définit succinctement comme « créez votre propre culture et arrêtez de consommer ce qui est fait pour vous ».

de cultures alternatives. Or, le mouvement des Riot Grrrl a, selon elle, largement participé à la création d'artefacts artistiques et donc à l'élaboration d'une contre-culture.

Created through the merging of the punk DIY ethic and radical feminism, Riot Grrrl began as a response to women's alienation and marginalization within the male-dominated punk scene (Schilt & Zobl, 2008). Instead of accepting their marginal status in the punk scene, Riot Grrrls formed their own community. The emphasis on DIY was central to all aspects of the Riot Grrrl movement. Riot Grrrls produced zines, formed bands, started record labels, designed posters, and organized music festivals (Schilt & Zobl, 2008). Although it is often considered to be simply a "musical moment," Schilt and Zobl argue that Riot Grrrl was a political movement that "inspired young girls and young women both nationally and internationally to express resistance against restrictive expectations of girlhood, femininity, and traditional gender roles both in the punk scene ... and in 'mainstream society'" (p. 171). (Beaver, 2012, p. 30–31)²²

C'est selon cette éthique du *DIY* que j'ai imaginé la stratégie d'une dynamique de processus de création. L'objectif était de réunir un groupe de personnes souhaitant créer un autre imaginaire collectif, une contre-culture à l'imaginaire binaire et dichotomique de l'homme et de la femme, un imaginaire qui refuse les stéréotypes assignés à notre apparence.

2.1.2 *By the skater for the skater* : par læ et créateur.ice pour læ créateur.ice

Au roller derby, on dit que les athlètes possèdent et exploitent, c'est-à-dire qu'ils agissent à plusieurs niveaux à la fois, tant dans la prise de décision que dans la concrétisation pragmatique. Comme précédemment expliqué dans le premier chapitre, les ligues de roller derby sont autonomes et dépendent de la WFTDA qui, rappelons-le ici, a un système de fonctionnement qui assure aux athlètes de pouvoir régir leur propre sport et agir sur celui-ci et leur communauté. Ainsi, l'adage « for the skater by the skater »²³, résumant ce qu'est l'éthique du roller derby, repose sur la dynamique *DIY*. Pour mon processus

²² Je traduis : Créé par la fusion de l'éthique punk *DIY* et du féminisme radical, Riot Grrrl a commencé comme une réponse à l'aliénation et à la marginalisation des femmes au sein de la scène punk dominée par les hommes (Schilt & Zobl, 2008). Au lieu d'accepter leur statut marginal dans la scène punk, les Riot Grrrls ont formé leur propre communauté. L'accent mis sur le bricolage était au cœur de tous les aspects du mouvement Riot Grrrl. Riot Grrrls a produit des fanzines, formé des groupes, lancé des maisons de disques, conçu des affiches et organisé des festivals de musique (Schilt & Zobl, 2008). Bien qu'il soit souvent considéré comme un simple « moment musical », Schilt et Zobl soutiennent que Riot Grrrl était un mouvement politique qui « a inspiré les jeunes filles et les jeunes femmes à la fois au niveau national et international à exprimer leur résistance contre les attentes restrictives de la jeune femme, de la féminité et des rôles traditionnels de genre à la fois dans la scène punk... et dans la « société dominante ».

²³ Je traduis : par læ patineur.euse pour læ patineur.euse

de création, je me suis imposé cette directive : par l'æ et créateur.ice pour l'æ créateur.ice. Pour ce faire, je me suis inspiré des différents moyens de contrôle dont jouit un.e athlète de roller derby afin de le transposer au processus de création.

Dans son texte, Beaver explique que c'est parce que les athlètes de roller derby agissent ensemble pour faire fonctionner et vivre leurs associations qu'ils maintiennent un contrôle. « As I explain in the next section, doing the work themselves also ensures that they retain control over their organizations, labor, athletic activity, and the future of the sport of roller derby. » (Beaver, 2012, p. 36)²⁴

Dans ce sport, c'est l'équipe qui vote les entraîneur.euses et les capitaines. Ainsi, les rapports d'autorité au roller derby ne sont pas les mêmes que dans les autres sports. Chaque ligue est différente et fonctionne différemment. Par exemple, dans certaines équipes, ce sont les joueur.euses qui choisissent qui joue et à quel poste, tandis que d'autres équipes remettent ces choix aux entraîneur.euses. Pour ma recherche, je me suis donc inspirée de ma propre démarche d'entraîneuse et de joueuse. Selon mon expérience, les patineur.euses ne sont pas considéré.es comme des exécutant.es qui obéissent aux ordres d'un.e coach autoritaire. Il s'agit plus d'un travail collaboratif, ce qui permet de reconnaître la pluralité des savoirs théoriques et pratiques sans les hiérarchiser. Ainsi, des groupes de discussion vont avoir lieu entre athlètes et entraîneur.euses afin de choisir les stratégies déployées pour une compétition. Je me suis donc inspirée de cette dynamique pour imaginer ma place de metteuse en scène, autrice et chercheuse. Ce faisant, j'ai choisi de ne pas me présenter comme une metteuse en scène autoritaire, mais plutôt comme une entraîneuse qui s'assure que la pluralité des points de vue puisse s'exprimer et que les décisions soient prises le plus souvent possible de manière collective (si la décision affecte le collectif) et en tout temps, de manière transparente avec possibilité de discuter les décisions et de les remettre en cause.

En tant qu'autrice et metteuse en scène, j'ai l'habitude qu'on me donne une place de choix. Je vais pouvoir exercer presque seule un contrôle sur le texte, sa forme, sa musicalité, son propos. Je vais aussi pouvoir choisir le cadre du propos, à savoir l'esthétique que j'utilise pour mettre en scène ma création. Or, cette posture ne fonctionne pas pour le processus de création que j'ai mis en place. Toujours inspirée par la

²⁴ Je traduis : Comme je l'explique dans la section suivante, faire le travail elleux-mêmes garantit également qu'ils gardent le contrôle de leurs organisations, de leur travail, de leur activité sportive et de l'avenir du sport du roller derby.

culture *DIY* du roller derby, j'ai dû lâcher prise sur cette toute-puissance que me confère habituellement ma place d'autrice et de metteuse en scène pour redistribuer cette puissance créatrice au collectif. Il ne s'agit donc pas d'atteindre la plus belle création de récits quoi qu'il en coûte. Il est tout de même important d'amener une nuance ici. Si je ne suis pas partisane du « gagner à n'importe quel prix », certain.es de mes homologues le sont. Cependant, comme en témoignent les études de Beaver, je ne suis pas seule à penser ainsi.

Many participants value individual control over their activity, aesthetic expression, and camaraderie as opposed to rationalized sets of rules, competition, and the win-at-all-cost attitude found in mainstream sport. (Beaver, 2012, p. 29)²⁵

Dans une perspective de processus de création inspiré du *DIY*, j'ai donc mis en place des stratégies de création de récits, sur lesquelles je m'attarderais plus spécifiquement plus tard, qui ont permis aux co-créatrices d'écrire leur propre texte, d'écrire leur propre partition corporelle et non qu'il incombe à une seule personne de décider au préalable l'enjeu d'une scène, de dicter, ou fortement inciter les déplacements qu'il conviendrait de faire selon ma seule perspective de metteuse en scène. Cette stratégie toujours inspirée du *DIY* nous a aussi permis d'être chacune à notre tour metteuse en scène de l'autre et d'interagir directement sur la conception sonore, vidéo et les lumières des unes et des autres de manière organique.

Pour ce qui est du maquillage et des costumes, je me suis aussi largement inspirée de l'éthique *DIY* du roller derby. Il y a dans ce sport une plus grande marge de manœuvre, de choix et de contrôle dans la manière de se présenter. J'utilise l'expression « une plus grande marge de manœuvre », car il y a la nécessité d'avoir un uniforme reconnaissable pour faciliter la lecture du jeu et comprendre de quelle équipe provient un.e athlète. Dans les sports hégémoniques, les fédérations donnent des consignes sur la bonne tenue à avoir. D'ailleurs, la tenue règlementaire varie selon le sexe de l'athlète même s'ils pratiquent la même discipline. Ces choix ne sont pas faits par les sportive.f.s et participent à la sexualisation des corps de sexe féminin. Au roller derby, les athlètes font leurs propres choix et cette

²⁵Je traduis : De nombreux participant.es valorisent le contrôle individuel sur leur activité, leur expression esthétique et leur camaraderie, par opposition aux ensembles rationalisés de règles, à la compétition et à l'attitude gagnante à tout prix que l'on trouve dans le sport grand public.

décision est primordiale. Beaver nous fait part de cette différence entre le roller derby et les autres sports plus conventionnels et la capacité des athlètes de roller derby à exercer un contrôle sur leur image.

I observed variations in uniforms among teammates at every bout I attended, although some team uniforms allowed for more flexibility than others. [...] To a certain extent, rollergirls do have a greater amount of control over their uniforms than athletes in other organized sports. (Beaver, 2016, p. 646-647)²⁶

J'ai voulu appliquer ce pouvoir décisionnel au processus de création. Chacune a donc choisi la manière dont elle s'est présentée au public par les costumes, la coiffure et le maquillage ou l'absence de ce dernier. En tant que co-créatrice, nous avons eu le choix d'apparaître comme nous le souhaitions. J'aimerais appuyer ici sur le fait qu'il ne s'agit pas de sexualiser ou ne pas sexualiser un corps; il s'agit avant tout de comprendre qui fait ce choix. Pour moi, une autorité ne doit pas décider d'obliger une personne à s'habiller d'une manière ou d'une autre, et ce, particulièrement quand cela touche à la représentation d'un corps et d'une identité. Beaver traite aussi de ce sujet dans son travail sur l'éthique *DIY* au roller derby. Le témoignage suivant de Nathalie recueilli par Beaver (2016) va dans le sens de mon propos et témoigne de l'importance du système de décision.

I mean [the uniforms] would be degrading if they were forcing people to dress sexy but it's not degrading because they have the choice and they choose to dress that way. And so that's a great way to look at it. It's a very feminist ideal to choose to be sexy, you know? (Nathalie, citée dans Beaver, 2016, p. 647)²⁷

Ce témoignage permet à Beaver d'insister sur le fait que le contrôle des participant.es sur leur propre manière d'apparaître est possible grâce à la dynamique et l'éthique du *DIY*.

While it is important to recognize the agency of rollergirls in their decisions to wear sexualized uniforms, it is equally important to consider the context in which these sexual displays occur (Barton, 2002; Loe, 1996). Because roller derby leagues are controlled by the participants at

²⁶ Je traduis : J'ai observé des variations dans les uniformes entre les coéquipier.ères à chaque match auquel j'ai assisté, bien que certains uniformes d'équipe permettaient plus de flexibilité que d'autres. [...] Dans une certaine mesure, les *rollergirls* ont un plus grand contrôle sur leurs uniformes que les athlètes d'autres sports organisés.

²⁷ Je traduis : Je veux dire que [les uniformes] seraient dégradants si on forçait les gens à s'habiller sexy, mais ce n'est pas dégradant parce qu'ils ont le choix et iels choisissent de s'habiller de cette façon. Et c'est donc une excellente façon de voir les choses. C'est un idéal très féministe de choisir d'être sexy, vous savez?

a grassroots level, rollergirls have more say over their uniforms than many other women athletes. (Beaver, 2016, p. 654)²⁸

Durant une entrevue, Beaver demande à une joueuse, Cleo Splatra, si cela changerait quelque chose si la ligue appartenait à un privé, ce à quoi elle répond :

Yes, it would matter very much because I don't wanna be owned. I want this investment that I've dedicated six years of my life to be something that I have control over—or at least a say in. I don't want to be told what to do and nobody's going to monopolize off of everything that I'm doing. (Beaver, 2012, p. 38)²⁹

Beaver ajoute à cette réflexion une analyse selon laquelle les membres de la communauté du roller derby refusent la dynamique de pouvoir hiérarchique.

These quotes demonstrate rollergirls' desire to avoid the alienation that occurs when the means of production are privately owned and controlled. They do not want to be "owned," controlled, or exploited, which they fear would happen if their leagues had an owner and operated with a hierarchical, nondemocratic organizational structure. (Beaver, 2012 p. 38)³⁰

Il en va de même pour la création artistique. À partir du moment où une personne possède un pouvoir autoritaire et financier sur un groupe, elle entame un processus de dépossession et donc une aliénation de l'artiste par rapport à son travail. Lors d'un des laboratoires (séance 4) portant sur la prise de conscience des stéréotypes de jeu dans un récit, une co-créatrice a fait la remarque suivante :

Le mode de production, c'est très important dans tout ce qu'on vient de parler [...] l'aspect économique ou néolibéral. Comment on produit, ça modèle beaucoup les choses [...] on n'a pas trop de mode de production et on fait comme on peut [...] on fait même ce qu'on veut

²⁸ Je traduis : Bien qu'il soit important de reconnaître le libre arbitre des *rollergirls* dans leurs décisions de porter des uniformes sexualisés, il est tout aussi important de tenir compte du contexte dans lequel ces manifestations sexuelles se produisent (Barton, 2002; Loe, 1996). Parce que les ligues de roller derby sont contrôlées par les participantes au niveau local, les *rollergirls* ont plus leur mot à dire sur leurs uniformes que beaucoup d'autres athlètes féminines.

²⁹ Je traduis : Oui, cela aurait beaucoup d'importance parce que je ne veux pas être possédée. Je veux que cet investissement auquel j'ai consacré six ans de ma vie soit quelque chose sur lequel j'ai le contrôle — ou du moins un mot à dire. Je ne veux pas qu'on me dise quoi faire, ni que personne ne s'accapare tout ce que je fais.

³⁰ Je traduis : Ces citations démontrent le désir des *rollergirls* d'éviter l'aliénation qui se produit lorsque les moyens de production sont détenus et contrôlés par des particuliers. Iels ne veulent pas être « possédé.es », contrôlé.es ou exploité.es, ce qu'iels craignent si leurs ligues avaient un.e propriétaire et fonctionnaient avec une structure organisationnelle hiérarchique et non démocratique.

finalement [...] y a une seule institution qui donne des fonds pour les créations, et toi pour pouvoir appliquer il faut que tu présentes un texte déjà, alors si tu agis et si tu crées d'une autre façon [...] tu peux pas appliquer [...] parce que tu peux pas dire je vais [...] faire une écriture de plateau [...] alors si tu veux ces fonds-là, il faut que tu fasses à la manière traditionnelle. (Co-créatrice, 2020)

Nous avons poursuivi cette discussion et constaté qu'effectivement, il est très difficile de créer autrement puisque, pour obtenir du financement, il faut répondre à des critères qui modèlent le système de production. Il existe déjà des artistes, des compagnies, des collectifs qui ne répondent pas à cette logique et qui arrivent à créer autrement. Cependant, iels sont moins représenté.es et souvent moins financé.es. Pour nous, qui sommes issues de lieux de formations institutionnalisées et essayons de vivre en tant qu'interprète, nous constatons que les possibilités d'emplois sont souvent issues du système de production hégémonique, car leurs financements sont plus importants. Alors, pour pouvoir quand même vivre, car il faut pouvoir manger et se loger, on entre dans la logique de production hégémonique : un texte, un.e metteur.euse en scène, une distribution stéréotypée et des concepteur.ices. Néanmoins, ayant la volonté de sortir de la logique de production hégémonique, afin d'adopter un processus de création « par l'ae et créateur.ice pour l'ae créateur.ice », il fallait sortir de la logique de l'expert.e.

2.1.3 Sortir de la logique de l'expert.e

Le sociologue Pascal Nicolas Le Strat, professeur en sciences de l'éducation à l'Université Paris 8, s'intéresse au déploiement politique de la constitution des savoirs « spécialisés ».

Les savoirs « spécialisés » s'imposent généralement non par leur qualité propre, ou leur pertinence, mais par leur capacité à désigner et à instituer leurs « inférieurs conceptuels » [...]. Ainsi, ils s'autorisent de ce qu'ils excluent et construisent leur autorité à la mesure des multiples savoirs qu'ils parviennent à disqualifier. Ils fondent leur légitimité sur le mea culpa ou la confession qu'ils exigent du dominé ; ainsi se constitue une forme de savoir en dominance, un savoir sur l'autre ou en surplomb de l'autre : le savoir du médecin sur le malade, du sociologue sur le RMliste... (Le-Strat, 2006, p. 2)

Au regard de cette précédente citation et de mon expérience dans le milieu du théâtre, il y a une autorité du ou de la metteur.euse en scène sur ses interprètes. Les metteur.euses en scènes sont considéré.es comme ayant un savoir « spécialisé ». Les « débordements » des metteur.euses en scène ou des professeur.es qui sont en fait des agressions sur les interprètes ou les élèves sont nombreux et commencent à se faire reconnaître par la communauté. Je dis reconnaître, car la parole des victimes a toujours été présente et elle n'a pas été écoutée, ce qui est différent. À la suite du mouvement #metoo,

la parole s'est organisée et ne pouvait plus être invisibilisée par les institutions que sont les écoles de théâtre et de cinéma, les formations, les boîtes de productions, les théâtres et les salles de spectacles jusqu'aux prestigieuses cérémonies telles que les Molière ou les César. En février 2020, l'actrice Adèle Haenel et la réalisatrice Céline Sciamma quittaient la salle Pleyel lors de la remise du César du meilleur film, attribué à Roman Polanski pour *J'accuse*. Avec courage, l'actrice s'est levée, est sortie de la salle en disant à plusieurs reprises à voix haute « la honte ». Virginie Despentes immortalisait cet acte iconique, politique et courageux et écrivait dans une tribune « maintenant on se lève et on se barre ». Dans une interview, l'actrice disait « Ceux au pouvoir continuent à nous opprimer. On récompense toujours les violeurs et ils veulent que je me taise ? Cela n'arrivera jamais » (Haenel, citée par Birken, 2022). Moi non plus, je ne me tairais plus.

Sortir de la logique de l'expert est pour moi profondément féministe et anticapitaliste. Féministe parce qu'il s'agit de remettre en cause un système de domination issu du patriarcat et anticapitaliste puisqu'il s'agit de remettre en cause l'idée qu'une personne puisse construire sa toute-puissance, son capital sur l'exploitation d'un groupe de personnes. Selon Nicolas Le Strat, on gagnerait à sortir de la dynamique de la toute-puissance de l'expert dans la construction des savoirs. Rester dans cette logique nous prive selon lui « d'un extraordinaire instrument politique et épistémique, à savoir la capacité des différents savoirs à s'interpeller et à s'affecter réciproquement. » (Nicolas Le Strat, 2006, p. 3). Il propose la stratégie suivante pour sortir de cette hiérarchisation des savoirs.

Pour défaire les emprises hiérarchisante qui rehaussent certaines paroles et en déconsidèrent d'autres et pour déjouer les logiques de disqualification, il convient donc d'agencer des espaces de discussion qui se constituent de plain-pied, dans la double acceptation du terme, c'est-à-dire des espaces où les paroles se répondent sur un pied d'égalité (« se sentir de plain-pied avec quelqu'un », selon la définition du dictionnaire) et des espaces qui font advenir les paroles sur un même plan, à un même niveau (« des pièces de plains-pieds dans un appartement »). (Nicolas Le Strat, 2006, p. 3).

Cela m'a amenée à penser la stratégie d'une dynamique de production *DIY* comme étant une clef pour sortir de la logique de création de récits conventionnels où le savoir des metteur.euses en scène est considéré plus haut que celui des interprètes. Comme je l'ai précédemment démontré, l'éthique *DIY* que j'ai utilisée prend racine dans la philosophie féministe et s'est construite en réaction à la production d'une culture hégémonique.

Underlying the philosophy is a rejection of “inauthentic” mass-produced consumer culture in favor of an “authentic” folk culture, a celebration of amateurism, and most important, the desire for individual control over cultural production (Duncombe, 1997; Schilt & Zobl, 2008). Those who subscribe to the DIY ethos are not primarily motivated by commercial success, particularly because attaining this success often requires giving up total control over the cultural objects they produce. Ultimately, the DIY ethic is about nonalienated self-activity (Duncombe, 1997). (Beaver, 2012, p. 30)³¹

Ainsi, l'éthique *DIY* célèbre l'amateurisme, rejette la logique de l'expert et nous engage à reconfigurer le processus de création habituel. Comme le mentionne Beaver dans ses recherches, « anyone can become a cultural producer even if they lack professional experience or expertise. » (Beaver, p. 33)³². Beaver nous mentionne aussi que « true to the DIY spirit, lack of experience did not deter them from trying. » (Beaver, p. 33)³³. L'esprit *DIY* nous invite à ne pas avoir peur d'essayer d'accomplir des choses même si nous ne savons pas comment les faire. J'ai donc essayé de cultiver cette philosophie et de ne pas nous arrêter à nos domaines d'expertise. Tout le monde peut donc produire sans être un expert. Cependant, il a aussi fallu que je mette en place d'autres stratégies permettant d'outiller les co-créatrices pour créer ensemble sur le plateau.

Sortir de la logique de l'expert, c'est pour moi reconnaître que la production artistique est un travail de groupe. Il ne s'agit pas d'effacer l'individu et son travail, mais de sortir de l'adulation que l'on cultive au théâtre pour la figure du ou de la metteur.euse en scène, ou du réalisateur ou de la réalisatrice au cinéma. En effet, on peut se demander pourquoi nous ne connaissons que très peu les noms de concepteur.ices de lumière par exemple. Il s'agit de redistribuer la reconnaissance, intellectuelle, sociale et pécuniaire.

Rollergirls perform most of the work necessary to produce bouts and run the leagues, from the risky athletic labor on the track, to the time-consuming labor off the track. For that reason,

³¹ Je traduis : Cette philosophie repose sur le rejet de la culture de consommation de masse « inauthentique » au profit d'une culture populaire « authentique », sur la célébration de l'amateurisme et, surtout, sur le désir d'exercer un contrôle individuel sur la production culturelle (Duncombe, 1997 ; Schilt & Zobl, 2008). Ceux qui adhèrent à l'éthique *DIY* ne sont pas principalement motivé.es par le succès commercial, en particulier parce que pour atteindre ce succès, il faut souvent renoncer à un contrôle total sur les objets culturels qu'ils produisent. En fin de compte, l'éthique du *DIY* concerne l'auto-activité non aliénée (Duncombe, 1997).

³² Je traduis : N'importe qui peut devenir producteur.ice culturel, même s'il manque d'expérience professionnelle ou d'expertise.

³³ Je traduis : Fidèles à l'esprit *DIY*, le manque d'expérience ne les a pas dissuadé.es d'essayer.

rollergirls argue that not only should they have control over their labor but they should also reap the rewards of this labor. (Beaver, 2012, p. 38)³⁴

Je défends ici le fait qu'une œuvre d'art ne repose pas plus sur une personne qu'une autre. Même si nous ne faisons pas les mêmes tâches et n'avons pas les mêmes connaissances, il ne devrait pas y avoir de hiérarchisation.

Grâce à la dynamique de travail *DIY*, on sort de la logique de l'expert, les membres de la communauté du roller derby acquièrent de la confiance au travers de nouveaux apprentissages qui se font par un savoir expérientiel et co-construit. Le savoir se crée ensemble par nos expériences individuelles et collectives et nous permet de développer notre potentiel. Les membres de la communauté gagnent en confiance, ce qui leur permet d'améliorer leurs conditions de vie. On apprend à se faire confiance et assumer de faire des choix par soi et pour soi. Je pense que cet empuissancement issu de la dynamique *DIY* nous offre un sentiment de participer à une réalisation créatrice humaine, collective et individuelle.

Although rollergirls are trained to avoid injuries, roller derby is a full-contact sport and injuries do occur. Beatrix Slaughter said, "It's really important that skaters have a role in making decisions because ultimately it's their health, it's their bodies on the line." (Beaver, 2012, p. 38)³⁵

Pour une éthique *DIY* s'opposant à la logique de l'expert et permettant l'empuissancement, il s'agit donc d'apprendre par soi, avec son corps, apprendre à se connaître pour connaître ses limites, ses envies et faire ses propres choix de manière consciente et non par dépit, obligation ou habitude. Ainsi, dans le processus de création, les cocréateur.ices et moi-même avons choisi si nous voulions ou pas dépasser nos limites tout en comprenant que nous n'avons pas les mêmes. Certain.es étaient plus enclin.es à se mettre en danger physiquement, comme se cogner contre quelque chose de dur pour expérimenter cette

³⁴ Je traduis : Les *rollergirls* effectuent la majeure partie du travail nécessaire à la production des événements sportifs et à la gestion des ligues, qu'il s'agisse du travail athlétique risqué sur la piste ou du travail hors piste qui prend du temps. C'est pourquoi les *rollergirls* soutiennent qu'iels devraient non seulement avoir le contrôle de leur travail, mais aussi en récolter les fruits.

³⁵ Je traduis : Bien que les *rollergirls* soient entraîné.es pour éviter les blessures, le roller derby est un sport de contact et des blessures peuvent survenir. Beatrix Slaughter a déclaré : « Il est vraiment important que les patineur.euses aient un rôle à jouer dans la prise de décisions parce qu'en fin de compte, c'est leur santé, c'est leur corps qui est en jeu. »

sensation et la transformer en matière artistique. Nous avons aussi respecté les limites de chacun.e dans notre rapport à la nudité. À la fin de la performance, présentée en mai 2021, nous effectuons un déshabillage afin de laver nos corps des mots qui les ont blessés et qui sont physiquement projetés sur nous par un vidéoprojecteur. Nous avons discuté de ce que cela voulait dire de se déshabiller sur scène et avons fait le choix collectivement de le faire. Cependant, chacune l'a fait à sa manière, pour certaines il y avait plus de sensualité que pour d'autres, ce qui venait renforcer le concept de pluralité des identités et des points de vue. Encore une fois, la stratégie de la dynamique de travail *DIY* permet l'empuissancement, au sens où elle nous a permis de nous conscientiser et de renforcer notre potentiel.

2.1.4 Qualité relationnelle du collectif

Ce sentiment de participer à une réalisation créatrice humaine, collective et individuelle est aussi dû à une conséquence de l'éthique *DIY* : il s'agit de la volonté de créer du lien. Il ne s'agit pas que de faire fonctionner la machine de manière autonome, mais aussi de travailler la qualité relationnelle du collectif.

In addition to discourse that stresses the necessity of cooperation, TXRD³⁶ works to create bonds between skaters across team lines through social events involving the entire league. [...] roller derby illustrates sport's potential to create strong social bonds between participants. (Beaver, 2012, pp. 39–40)³⁷

La création du lien permet d'installer une confiance et de créer un espace à soi, selon ses codes et où on se sent en sécurité. C'est pour moi un point très important dans un processus de création. Dans ses travaux, Beaver mentionne qu'il ne s'agit pas de *do it yourself (DIY)*, mais de *do it ourselves (DIO)* et renforce l'idée selon laquelle l'éthique de travail au roller derby n'est pas fondée sur des principes individualistes.

[T]he success of leagues at the local level and the growth of sport at the national level depends on, and is the result of, women's collective labor and cooperation. Calling the driving ethic behind the revival the "DIY ethos" is somewhat misleading because it implies individualism. It is more accurate to say that roller girls subscribe to a "do-it-ourselves ethos." Individual women inspired by the DIY philosophy may take the initiative to start a league, but the work required to sustain the league and produce roller derby bouts is performed by all the members of the league. Through their collective labor, roller girls create, and actively work

³⁶ Texas Roller Derby

³⁷ Je traduis : En plus d'un discours qui souligne la nécessité de la coopération, TXRD s'efforce de créer des liens entre les patineur.euses au-delà des frontières de l'équipe par le biais d'événements sociaux impliquant l'ensemble de la ligue. [...] le roller derby illustre le potentiel du sport à créer des liens sociaux forts entre les participant.es.

to maintain, social bonds among skaters in local leagues and at the national level. (Beaver, 2012, p .41)³⁸

C'est aussi selon ces termes que j'ai envisagé le processus de création, un travail collectif où l'individu est tout aussi important que celui en face de lui, un processus de création qui encourage la prise de parole, la contradiction, l'errance, l'initiative fructueuse ou non, l'amitié et le fait de prendre soin de soi et des autres. Ainsi, il nous est souvent arrivé de prendre de grandes pauses pour discuter de nous, pour apprendre à se connaître et pour tisser des liens qui nous ont permis d'établir une relation de confiance mutuelle. La confiance est une donnée incontournable de mon processus de création. Comme au roller derby, plus on se fait confiance à soi et aux autres, plus on peut prendre des risques ensemble et aller plus loin dans la créativité. La confiance se travaille par le biais d'outils qui seront cités plus bas. Travailler pour se perdre est aussi incontournable. Les accidents et les hasards sont une source de création donnant un matériel artistique plus subtil et parfois plus profond. La confiance se construit par des réunions, mais aussi par l'application d'exercices corporels ou vocaux. Il s'agit de mettre en connexion les esprits et les corps des différentes personnes. Des exercices de yoga et de relaxation sont aussi des bons outils pour mettre les artistes dans de bonnes conditions. Les repas ou pauses collations sont aussi très importants, l'attention se relâche et la notion de groupe se forge. Le fait de s'offrir des moments de détente collective est une très bonne stratégie de création.

Par son fonctionnement et son éthique, la dynamique de production *DIY* a permis de donner aux co-créatrices un contrôle sur la production artistique, sur la manière de produire et sur la manière de partager ce que nous avons créé tout en assurant qu'iels et moi-même avons eu un sentiment de participer à une réalisation créatrice humaine collective et individuelle.

³⁸ Je traduis : le succès des ligues au niveau local et la croissance du sport au niveau national dépendent et sont le résultat du travail collectif et de la coopération des femmes. L'expression "éthique du *DIY*" est quelque peu trompeuse, car elle implique l'individualisme. Il est plus juste de dire que les *rollergirls* souscrivent à une "éthique du *do-it-ourselves*" (« faisons-le nous-mêmes »). Les femmes inspirées par la philosophie du *DIY* peuvent prendre l'initiative de créer une ligue, mais le travail nécessaire pour soutenir la ligue et produire des événements de roller derby est effectué par tous. Les membres de la ligue. Grâce à leur travail collectif, les *rollergirls* créent et s'efforcent de maintenir des liens sociaux entre les patineur.euses des ligues locales et du niveau national.

2.2 Holacratie : hiérarchie versus horizontalité

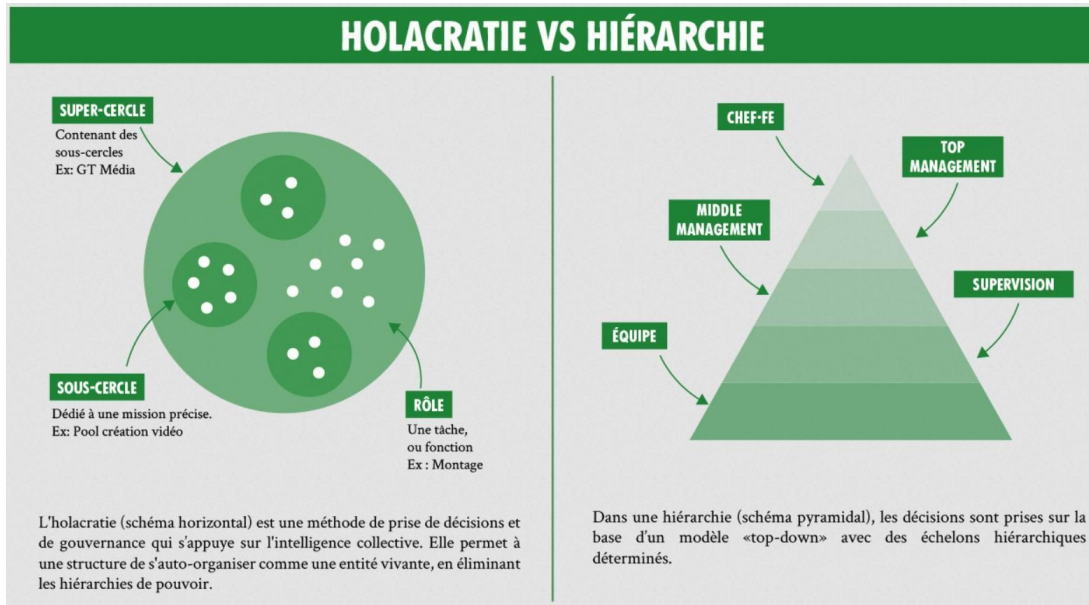
2.2.1 Holacratie : explications

Le concept d'holacratie a été imaginé et expérimenté par l'autoentrepreneur Brian Robertson. Son envie était de s'éloigner du système pyramidal afin d'avoir une entreprise qui permette aux employé.es d'avoir autant de pouvoir que les élites. Il a donc imaginé un système sans la figure du manager, mais où le management est réparti lors de réunions par les employé.es elleux-même. Le système se pense en cercle et non plus en pyramide comme on peut le voir sur le schéma 2.1.

Un cercle est constitué de plusieurs personnes détenant des rôles. [...] Ces rôles sont attribués, par le premier lien, au sein des personnes présentes dans le cercle selon leurs envies et compétences. Chaque rôle est défini par une raison d'être, en d'autres mots par une mission. Chaque rôle comporte également des redevabilités qui sont les responsabilités définies [...] Le rôle est décrit en territoire décrivant le périmètre d'activités. Une personne responsable d'un rôle est autonome et dispose de l'autorité pour agir dans son périmètre d'activités pour remplir au mieux sa mission. Les rôles, ainsi que leurs raisons d'être, redevabilités et territoires, sont définis au sein du cercle. Ceux-ci sont choisis et modifiés lors d'une réunion de gouvernance (Gélin, 2019, p. 14-15)

L'holacratie permet l'autonomisation et l'empuissancement puisqu'elle repose sur l'autorité de chacun.e pour atteindre les objectifs choisis et définis en amont. On parle d'autorité distribuée. L'idée, c'est de répartir les tâches et fonctions à des personnes qui travaillent soient seul.es, soit en groupe, en fonction des besoins, sans avoir une personne au-dessus qui s'assure, vérifie et valide le travail fourni. Les personnes rendent des comptes à toutes les membres de l'organisation selon un principe de transparence radicale. Le système organisationnel holocratique est en opposition directe avec la hiérarchie verticale comme nous pouvons le voir sur le tableau ci-dessous.

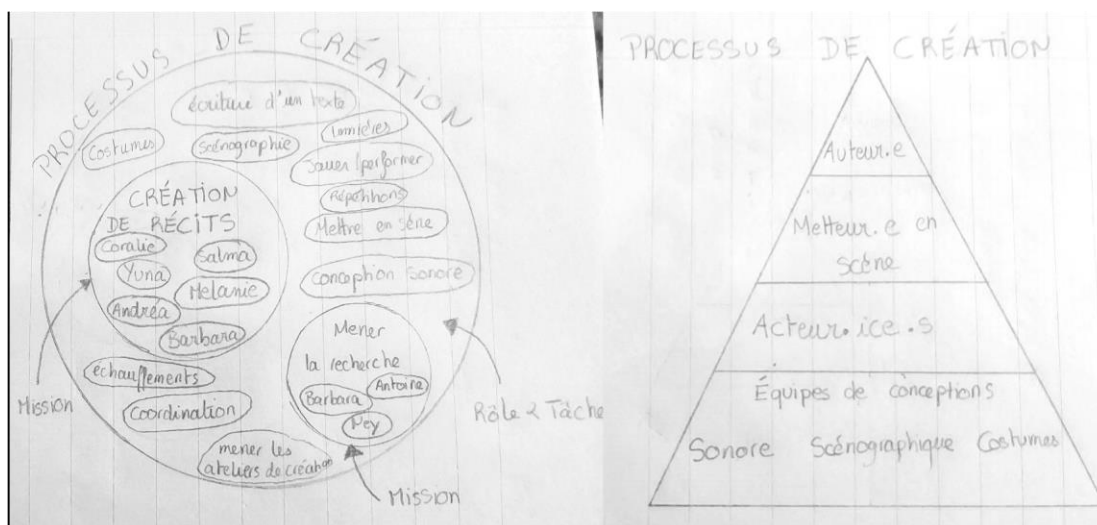
Tableau 6 Holocratie versus hiérarchie (capture d'écran extinction rebellion)



Ce dernier système de dynamique de travail vertical est plus conventionnel. L'utilisation d'une hiérarchie verticale est basée sur le fait qu'une personne placée en haut de la pyramide décide pour les personnes en-dessous, qui exécutent le travail demandé par la personne dirigeante. Les informations et la transmission de connaissances se font du haut vers le bas avec l'idée que la personne en haut a plus de valeur, d'expertise et d'autorité que celles en bas. A contrario, le système organisationnel horizontal repose sur une transversalité des savoirs intellectuels et expérientiels entre les différents membres du groupe de travail sans hiérarchisation des valeurs, des expertises ou des savoir-faire et, par conséquent, sans hiérarchisation des personnes. Les prises de décisions se font en commun, ce n'est pas une personne en haut qui décide pour les autres en bas. On parle de système organisationnel horizontal permettant à toute personne de faire valoir son point de vue unique et de pouvoir directement changer et influencer son milieu. Extinction rébellion, se définissant ellui-même comme : « un mouvement politiquement apartisan dont l'unique but est d'apporter une justice écologique, climatique et sociale » (extinction rébellion, 2020) utilise ce système organisationnel holocratique.

Par opposition à la hiérarchie, l'holocratie permet de réduire le pouvoir lié à une autorité de rang supérieur grâce à un système d'autorité distribuée avec des équipes auto-organisées. Ainsi, la structure verticale d'une pyramide hiérarchique s'aplatit pour redonner le pouvoir décisionnel à l'individu.e. (extinction rébellion, 2020)

Tableau 10 Holacratie versus hiérarchie dans le processus de création (Papamiltiadou)



2.2.2 Holacratie dans le processus de création

Dans un premier temps, j'ai donc exposé aux personnes souhaitant participer à mon projet de maîtrise le système organisationnel holacratique (voir tableau 2.2 Holacratie versus hiérarchie dans le processus de création) que je voulais utiliser pour qu'elles comprennent les enjeux et les attentes découlant de cette dynamique de travail, et puissent par conséquent s'engager en toute connaissance de cause. Le tableau ci-dessous montre la manière dont la dynamique de pouvoir a été envisagée.

Dans un deuxième temps, nous avons donc pris le temps de définir le cadre de la dynamique de groupe. Toutefois, s'agissant de ma maîtrise, je me devais d'assumer la responsabilité qu'implique ma posture de chercheuse. Le système organisationnel horizontal consiste donc à prendre des décisions en groupe sans pour autant prétendre que notre position dans la recherche est la même. Il ne s'agit pas pour moi de nier ma position de dominante (j'entends ici ma position de chercheuse et de metteuse en scène), mais de mettre en place une stratégie qui m'aide à ne pas tomber dans le piège d'une hiérarchie descendante. Car oui, le risque de retomber dans ce système de travail plus connu, plus reconnu et donc plus confortable *a priori* est réel. En tant que metteuse en scène, réinventer sa position de pouvoir n'est pas si facile. Durant une séance de création, une des comédiennes m'a demandé : « Comment tu veux que je m'habille ? » (Co-créatrice, 2021). Sur le moment, je ne savais pas quoi répondre, mes vieux réflexes de metteuse en scène me disaient c'est à toi de choisir et la chercheuse en moi disait c'est à elle de choisir comment elle décide de se présenter au public. Elle a insisté en disant « c'est comme tu veux », alors j'ai écouté la voix de la chercheuse en répondant que c'était son choix. Durant le processus de création, certaines décisions ne

sont pas prises en commun ni par consensus. Effectivement, certaines décisions appartiennent à l'individu et non au groupe.

2.2.3 Horizontalité et consensus dans le travail de création

La stratégie d'horizontalité est transversale, c'est-à-dire qu'elle a été mise en œuvre tout au long du processus de création. Durant les laboratoires, cette organisation horizontale s'est traduite par des prises de décisions après discussion avec les co-créatrices.eurs créatrice.eurs, et ce, aussi bien dans la logistique que dans la création. Par exemple, l'horizontalité nous a permis de co-construire du savoir et d'accéder à une pluralité des points de vue plutôt que de tomber d'accord sur un consensus. Durant la séance 7 de laboratoire, nous avons toutes dû créer une scène à partir d'une image (voir figure 2.1 Tweet « Male authors trying to show a woman at rock bottom », capture d'écran sur Instagram) qui a été tirée de la minisérie *The Queen's Gambit* (Frank, Scott, 2020).

Figure 2.1 Tweet « Male authors trying to show a woman at rock bottom » (capture d'écran Twitter)



À la suite de l'exercice, nous avons eu une discussion sur les différences d'interprétation de cette image et sur les émotions qu'elle nous procurait. Pour une des co-créatrice qui avait vu la série, il s'agissait d'une scène de libération et de laisser-aller. Pour une autre qui n'avait pas vu la série, c'était une femme fatiguée qui décide de se déconnecter et de prendre du temps pour elle. Pour moi qui avais choisi cette photo à la suite du tweet suivant, il s'agissait d'une femme qui touche le fond, racontée au travers d'une mise en scène qui érotise une énième fois un corps féminin.

Nos lectures étaient différentes et nous n'étions pas d'accord. Cependant, grâce à nos discussions, nous avons imaginé ensemble un exercice d'improvisation sur notre interprétation de ce que c'est d'être au fond du trou. C'est aussi à la suite de cette discussion que nous avons pu analyser comment apparaissent

les stéréotypes de jeux, un point sur lequel je reviendrais plus tard plus en profondeur. Dans une organisation verticale, les co-créatrices n'auraient pas eu la place de pouvoir proposer un exercice.

2.3 Consentement libre, éclairé et continu

Pour ma recherche, j'ai dû faire une demande de certificat éthique, une étape importante qui m'a permis de poser les bases de la stratégie du consentement libre, éclairé et continu. Dans le chapitre 3 de l'EPTC-2 (2022) nommé *Processus de consentement*, il est écrit :

Le respect des personnes présuppose que les personnes qui participent à la recherche le font volontairement, avec une compréhension aussi complète que raisonnablement possible de l'objet de la recherche, de ses risques et de ses avantages potentiels. Lorsqu'une personne est apte à comprendre cette information et capable d'agir en conséquence, selon sa propre volonté, sa décision de participer est généralement perçue comme une expression de son autonomie.

Ce respect est pour moi essentiel dans la recherche d'une dynamique de création d'empuissancement non aliénante et passe par la notion de consentement libre, éclairé et continu des co-créatrices. Or, comme je l'ai mentionné dans le chapitre 1³⁹, cette notion commence à peine à être considérée dans le milieu de la création. Lors de ma recherche, j'ai posé la question suivante : as-tu joué ou performé quelque chose qui t'a mis.e mal à l'aise ? Une co-créatrice explique qu'elle a joué un rôle de gogo danseuse, l'expérience était positive, le plateau était fermé, il y avait donc peu de personnes. Elle a donc accepté de réitérer l'expérience cette fois pour une autre production. Elle a été surprise et prise de court de voir qu'il allait falloir qu'elle danse dénudée devant beaucoup de personnes et principalement des hommes sans en avoir été informée au préalable. Difficile de donner un consentement éclairé dans ces conditions. Elle a nommé son malaise lors du tournage, mais elle n'a pas été écoutée. Une autre co-créatrice devait passer un casting pour un rôle principal dans un film, le casting se faisait dans l'appartement du scénariste, la scène à jouer était une scène de nu. N'étant pas prévenue, elle a décidé de quand même passer le casting nue. Elle se souvient qu'elle était dans la salle de bain pour se préparer et qu'elle réfléchissait à savoir si elle devait le faire ou non. Les voix des gens du métier plus expérimentés résonnaient dans sa tête, « des fois il faut savoir se mettre nue, c'est normal, ça fait partie du métier » ou encore des phrases telles que « c'est ton personnage, pas toi. Tu es au service du texte et du metteur en scène. Il faut savoir se dépasser. Sois pas

³⁹ Voir 1.1 Théâtre, androcentrisme, hétéronomativité, racisme et construction identitaire, p. 7.

si frigide. » Avec le recul, elle se serait sentie plus en sécurité si elle avait été prévenue en amont de la teneur du casting et avait pu prendre cette décision de manière éclairée, sans pression. Mais à l'époque, elle venait de finir son conservatoire et pensait qu'elle était trop coincée. On lui a toujours appris à dépasser ses limites, jamais à les connaître et encore moins à les respecter. Une autre co-créatrice nous fait part des injonctions de son professeur à pleurer, elle n'y arrivait pas alors il s'est fâché, de son côté elle trouvait que les conditions n'étaient pas réunies pour pouvoir aller chercher l'émotion qui lui était imposée. Elle continue en expliquant que souvent les professeur.es et metteur.euses en scène donnent des injonctions de choses à faire ou pas sur scène, et ces injonctions sont souvent issues de stéréotypes qui sont projetés sur les mêmes types de rôles (par exemple, une femme pleure). Et, même si elle a donné son avis, elle n'a pas été écoutée. Ne pas être écoutée, ne pas avoir l'espace de s'écouter : voilà ce qui réunit les différents témoignages des trois co-créatrices. Ces différents témoignages exposent des enjeux de sécurité psychologique et physique, d'éthique professionnelle, de harcèlement et de violences qui questionnent la pratique du consentement éclairé. Un consentement est libre et éclairé à condition qu'il se fasse sans pression, sans condition, dans de bonnes conditions et en continu. Le croisement entre nos témoignages de co-créatrices et ceux d'internet nous ont permis de comprendre que ces violences ne sont pas isolées, mais bien systémiques, nous nous sommes donc assuré.es tout au long de la maîtrise d'avoir l'espace de réitérer ou non notre consentement avant de poursuivre la recherche. Cette stratégie permet de considérer l'acteur.ice comme un sujet et non pas un objet.

La stratégie du consentement éclairé, libre et continu participe à l'empuissancement des artistes, puisqu'elle nous donne la maîtrise des moyens nous permettant de conscientiser les violences qui peuvent avoir été subies et de les reconnaître en tant que telles. Elle a participé à l'empuissancement des artistes, et a permis d'effectuer une transformation dans une perspective de développement, d'amélioration de nos conditions de vie et de notre environnement de travail. Ainsi, les artistes ont disposé des conditions nécessaires afin de créer un nouvel imaginaire de corporéités sans chercher à correspondre à l'assignation de formes d'identités figées qui correspondent aux pratiques artistiques issues des pratiques hétéronormatives et androcentrées.

2.4 Initiation aux outils de créations

Au roller derby, on part du principe que, pour donner sa chance au maximum de monde de pratiquer ce sport, il faut offrir une formation qui garantit le minimum de compétences nécessaire pour la pratique du sport de manière sécuritaire. Cette formation permet plus d'accessibilité en mettant tout le monde à

niveau, sur un pied d'égalité. Pour ma recherche création, j'ai procédé à la transposition de cette formation au processus de création au théâtre. J'ai donc imaginé une formation aux outils de création de récits pour avoir un minimum de connaissances théoriques et pratiques sur l'écriture de plateau. Toujours dans ce souci d'empuissancement et de non-aliénation, il était important de faire en sorte que les co-créatrices et moi-même puissions maîtriser *a minima* des outils de création dramaturgique d'écritures de plateau. L'objectif était donc de se familiariser avec l'improvisation et le jeu scéniques, c'est-à-dire la mobilisation des états d'expressivité émotionnels, corporels, vocaux et énergétiques. Il s'agissait aussi de se familiariser avec l'utilisation en direct de caméras, de projecteurs, de micros et sons comme matériel dramaturgique. Certaines co-créatrices n'avaient aucune formation en jeu, d'autres n'avaient jamais travaillé avec des vidéoprojecteurs. Nous avons aussi fait des ateliers d'écriture pour nous familiariser avec cet outil dramaturgique. Enfin, dans le but de faire un parcours derbyesque par la suite, nous avons aussi pris le temps de nous familiariser avec les mouvements du roller derby afin de constituer un corpus de mouvements. Grâce à la stratégie d'une dynamique de travail holacratique, nous avons pu bénéficier des compétences et savoir-faire de chacun.es. Certains ateliers ont été menés par des co-créatrices que ce soit pour l'écriture, le roller derby ou le réchauffement de la voix et du corps.

2.4.1 Initiation aux mouvements du roller derby : fabrication d'un corpus de mouvement de roller derby

Dès la première séance, qui était par Internet (covid oblige), nous avons commencé à pratiquer certains mouvements du roller derby sans les patins. Pour la recherche, j'ai décidé de prendre les mouvements dont on se sert au roller derby et qui sont influencés par le fait que nous utilisons des patins à roulettes. Ce qui m'intéressait pour ma recherche, c'était d'utiliser des mouvements extraquotidiens et le derby m'a permis de construire un corpus assez riche. Je rappelle ici que le roller derby n'a pas pour finalité l'homogénéité des mouvements, mais l'expression de sa singularité au travers de certains mouvements communs. Par exemple, quand on utilise les *toe stops*, qui sont une mobilité, c'est-à-dire un mouvement qui consiste à se déplacer sur la pointe des pieds, certain.es vont avoir un centre de gravité très bas avec des genoux pliés, d'autres au contraire vont être très droites et gainées. Les mouvements des bras et du torse vont dépendre de la morphologie de chacun.e, il faut donc laisser aller son corps et ne pas chercher à le contrôler complètement et il ne faut surtout pas chercher à recopier à l'identique les mouvements de l'autre. Il suffit de comprendre la mécanique du mouvement, c'est-à-dire sa manière d'opérer, quels muscles, quelles parties du corps sont convoquées et comment ils sont mobilisés. Pour le reste, il s'agit de

laisser notre être contaminer le mouvement par notre singularité, notre corporéité, notre vécu conscient et inconscient qui font de nous des êtres uniques.

Au début, mon souhait était de pratiquer vingt minutes de mouvements du roller derby à chaque séance pour que le corps ait le temps d'intégrer l'apprentissage : c'est ce qu'on appelle en sport la mémoire musculaire. Cependant, avec la pandémie, les quatre premières séances se faisant à distance par *webcam*, j'ai constaté qu'il était difficile pour les co-créatrices et moi-même de pratiquer dans ces conditions. Nous avons donc arrêté la pratique des mouvements du roller derby pour trois séances. À partir de la séance 5, nous avons pu nous rencontrer en présence pour la première fois et commencer à pratiquer. Cela nous a fait un bien fou, comme en témoignent certains passages des journaux de bord : « Ça fait du bien d'être en personne à l'atelier », « [quel] plaisir de se rencontrer de manière présentielle, cette rencontre des énergies des corps qui bougent dans un espace plus large que ma chambre ». Un.e des co-créatrice étant joueuse de roller derby, elle m'a aidée à montrer nos savoir-faire du roller derby afin que les autres à leur tour puissent s'initier aux mouvements en fonction de leur propre corporéité. L'initiation au mouvement du roller derby a été bien accueillie, « J'ai vraiment aimé l'entraînement », « J'ai beaucoup aimé le training et cette idée d'ajouter un vocabulaire à notre propre dictionnaire ». Tout au long des séances, nous avons appréhendé cette initiation aux mouvements du roller derby au travers de différentes formes, comme une course ou des déambulations dans l'espace en fonction de la musique durant laquelle je nommais un mouvement qu'il fallait utiliser. Cette initiation a permis aux co-créatrices de s'approprier le corpus derbyèsque qui a été utilisé par la suite pour la création de la performance. À la fin du processus de création, j'ai posé la question suivante aux deux co-créatrices avec lesquelles nous avons fait la performance de vingt minutes présentée au public : penses-tu avoir eu assez de séances d'entraînement de derby pour que les mouvements soient intégrés et qu'un refaçonnage des états d'expressivité puisse opérer ? Les deux personnes ont répondu que c'était assez. Cependant, voici le commentaire d'une co-créatrice : « C'était assez par rapport au contenu de la scène créée et présentée au public. Il m'en aurait fallu plus, pour explorer et aller plus loin dans la création. » (Co-créatrice, 2021).

2.4.2 Initiation à l'écriture selon différentes modalités

2.4.2.1 Ateliers d'écriture de textes et dialogues

Pour les ateliers d'écriture, nous avons eu deux séances. Une des co-créatrices étant autrice, elle nous a généreusement fait faire un atelier d'écriture au cours duquel nous avons pu expérimenter trois manières différentes d'aborder l'écriture d'un texte ou d'un dialogue. L'écriture pouvant souvent intimider les

personnes, il me paraissait important que les co-créatrices aient un espace et un temps pour appréhender cette matière avant d'entrer en création. Le commentaire laissé par une des co-créatrices dans son journal de bord montre que l'atelier a valorisé ses capacités à pouvoir écrire :

« J'ai beaucoup aimé l'atelier d'écriture, on oublie qu'on est capable d'écrire et de créer. Souvent, c'est le contexte qui marque. » (Co-créatrice, 2021). Un deuxième commentaire d'une autre co-créatrice démontre la peur que génère le fait d'écrire et donc la nécessité de faire des exercices pour briser la glace.

J'ai beaucoup aimé les exercices d'écriture. Même si pour moi, il est toujours stressant d'écrire en français, j'ai eu beaucoup de plaisir. Les deux exercices étaient stimulants, et j'ai beaucoup aimé entendre le travail que les autres membres du groupe ont partagé. (Co-créatrice, 2021)

En outre, ces ateliers d'écritures ont permis de générer du dialogue et de l'envie de se découvrir les unes et les autres. « L'ensemble de l'atelier est stimulant. Le partage de nos dialogues, j'ai trouvé ça beau ! » (Co-créatrice, 2021). Enfin, les commentaires suivants témoignent de l'engouement et le plaisir qu'ont eus les co-créatrices à faire ces ateliers : « J'avais envie de continuer à écrire. » (Co-créatrice, 2021); « Contente. Stimulée par le travail. J'ai hâte de notre prochaine rencontre qui aura lieu à l'UQAM la semaine prochaine. » (Co-créatrice, 2021)

Durant une autre séance, une co-créatrice pour qui le français n'est pas la langue maternelle a écrit :

En général, je n'ai pas de problème de travailler en français, mais je commence à sentir de plus en plus que nous travaillons des thématiques intimes, qui nous touchent, et cette expression est plus naturelle pour moi en espagnol. (Co-créatrice, 2021)

Je lui ai proposé par la suite d'écrire et de parler en espagnol, ce à quoi elle m'a répondu que c'était une bonne idée. Cependant, écrivant elle-même son doctorat en français, elle a dû quitter la recherche. Néanmoins, comme je l'ai mentionné précédemment, elle est revenue plus tard pour nous aider dans la direction de jeu. Son regard hors pair en jeu et mise en scène nous a été d'une aide précieuse pour la préparation de notre performance.

2.4.2.2 Atelier d'écriture de la parole automatique vomissante

Nous avons aussi effectué un exercice de parole automatique vomissante, inspiré d'un atelier que j'avais fait avec Catherine Lalonde. Les mots sont considérés comme des impulsions, ils sont vomis, ces mots

n'ont pas pour finalité de signifier, mais de communiquer de manière sensorielle, comme le dit Sophie Herr : « La poésie sonore opère dès lors un élargissement de la déterritorialisation de la voix. » (Herr, 2009, p. 27). Plus tard, l'autrice indique que « La voix se sculpte dans le souffle. » (Herr, 2009, p. 33). Ainsi nous avons expérimenté cette approche de la parole non écrite. Nous étions en ronde, une personne a commencé à vomir la parole de manière automatique, des onomatopées sont aussi sorties. Le début était assez difficile puis, au fur et à mesure, il était plus facile de s'amuser là-dedans. Pour une des co-créatrices, cet exercice a été très difficile : « C'est très difficile de dissocier les mots de leur signification, et de se laisser aller dans les exercices ! »

2.4.2.3 Initiation à l'exploration dramaturgique avec les outils d'écriture de plateau

Pour cette initiation à l'exploration dramaturgique avec les outils d'écriture de plateau, nous avons fait une improvisation d'une heure. L'improvisation consistait à entrer dans un état de corporéité, un état de lâcher-prise pour laisser nos sens nous guider. L'objectif était de ne pas projeter du signifiant dans nos gestes, de ne pas raconter une histoire ou une situation, mais de se laisser affecter par les outils dramaturgiques. En d'autres mots, nous voulions voir comment ces outils (sons, corps, lumières, etc) nous mobilisent et nous laisser porter par ces mouvements provoqués sans finalité. Ainsi, le milieu de la salle de répétition était l'espace où une ou plusieurs artistes allaient improviser. Tout autour se trouvait du matériel de création, que je nomme outils dramaturgiques de plateau. Durant une heure, nous sommes organiquement passé.es de l'espace d'improvisation à la manipulation des outils dramaturgiques. Il y avait parfois une personne qui improvisait, des fois plusieurs. Parmi les outils dramaturgiques de plateau mis à disposition, il y avait des micros reliés à des haut-parleurs dispersés dans la salle, nous pouvions brancher nos cellulaires pour mettre de la musique, ou des bruits, ou encore des sons enregistrés. Dans les outils, nous avons aussi deux projecteurs. Un des projecteurs était relié à une caméra qui filmait en direct. L'autre était uniquement allumé et prodiguait une lumière bleue. Avec ces deux projecteurs, nous avons pu jouer avec les différentes couches de projections : celle de la caméra pouvait parfois se superposer sur une surface derrière ou à côté des personnes improvisant corporellement et vocalement au milieu de l'espace et celle de l'ombre portée par la lumière bleue du second projecteur. De plus, nous pouvions déplacer les projecteurs et voir comment cela affectait l'improvisation. À la suite de l'initiation, une co-créatrice a confié s'être sentie « [é]puisée ! ». Elle ajoute : « C'était assez difficile de se laisser aller et de contribuer à la séance. » Une autre artiste, quant à elle, a « TELLEMENT eu de plaisir. J'aimerais avoir la chance de retravailler avec la caméra, le son, les ombres. » Dans son journal de bord, une co-créatrice écrit avoir « beaucoup aimé l'espace d'improvisation, encadré par les éléments [que] nous avons le droit d'utiliser

de manière libre ». À la question suivante posée dans le journal de bord, « Un moment qui t’a marqué et dont tu veux témoigner ? », elle répond :

J’avais une migraine, et malgré cela le plaisir d’improviser en groupe a été énorme. Je me suis laissé porter par l’espace et les dispositifs, et je pense que c’est la première fois que je n’ai pas pensé du tout à la notion de stéréotype (à éviter ou utiliser). Je me suis sentie en pleine liberté d’action pour expérimenter et jouer avec les éléments. (Co-créatrice, 2021)

Dans l’espace libre du journal de bord de cette même séance, elle ajoute :

Je pense que nous pouvons nous donner plus de temps pour les improvisations. On pourra voir quelles sont les idées, ou éléments qui vont revenir de manière naturelle. Certains principes qui vont revenir sans nécessairement décider d’en faire appel. Je pense à la méthode « de l’évidence » dont parlait un metteur en scène chilien avec qui j’ai travaillé. Andrés Pérez disait qu’il faut laisser parler la scène et lui donner du temps. (Co-créatrice, 2021)

Cette remarque a eu un impact direct sur le processus de création, puisqu’à la lumière de cette analyse, j’ai pris la décision que l’exploration du parcours derbyèsque, qui sera expliqué dans *3.3.1.1 Partition derbyèsque : processus de création d’une corpoentité*, durerait au minimum trente minutes. Cette stratégie d’initiation aux outils de créations d’écriture de plateau avait pour objectif de renforcer le potentiel des co-créatrices afin d’acquérir la confiance nécessaire par l’expérimentation pour ne plus se voir en tant qu’interprète, mais de se considérer comme des artistes-créateur.ices dans un souci d’empuissancement. Les réponses affirmatives à la question « As-tu le sentiment d’avoir été assez formée pour te donner les outils de créer ta partition lors du processus de création ? » au dernier questionnaire qui a été rempli à la suite de présentation montrent les effets de cette initiation : « oui, j’avais assez d’outils pour créer et me sentir en confiance. » (Co-créatrice, 2021).

2.5 Échange et co-construction de connaissances

L’échange de connaissances est une stratégie que j’ai imaginée selon le vieil adage « savoir, c’est pouvoir ». Toujours dans cette logique d’horizontalité, d’empuissancement et de non-aliénation, il m’est apparu essentiel que l’on prenne le temps dans le processus de création d’acquérir et de construire ensemble une

conscience politique et historique de la place des personnes minorisées⁴⁰ dans la société, dans le théâtre et dans la création artistique.

Les laboratoires, ayant pour objectif de développer cette conscience, ont été construits dans une dynamique de travail alliant théorie et pratique. J'amenais des matériaux d'étude, comme des textes, des vidéos, des documentaires, des citations, je préparais des questions pour commencer une discussion entre nous. Puis, au fur et à mesure, nous nous sommes nourri.es des connaissances et réflexions des un.es et des autres, créant ainsi une nouvelle connaissance. Nous avons également fait des exercices de jeu⁴¹ nous permettant de mettre en pratique les théories évoquées pour construire notre connaissance aussi par la pratique.

Au cours du colloque *Cartographier la rencontre de soi, de l'autre et de l'art des pratiques théâtrales d'enseignement et d'accompagnement innovantes* organisé par le GRET⁴² en novembre 2021, Alain Kerlan nous partage la question suivante : « Est-ce qu'un écart hiérarchisant ne se creuse pas toujours lors de la transmission d'une pensée, un écart entre celui qui sait et celui qui ne sait pas ? » (Rancière par Kerlan, 2021). Pour tenter d'y répondre, Kerlan s'intéresse aux arts vivants ainsi qu'au concept du « maître ignorant » de Rancière. Dans un premier temps, il faut bien comprendre ce que veut dire un « maître ignorant ». Il ne s'agit pas d'appliquer la logique du laisser-faire, ou de la non-directivité, mais de refuser de combler l'écart, c'est-à-dire la transmission de la pensée « même s'il est très déroutant d'être un maître ignorant » (Kerlan, 2021). Le discours explicatif induit une incapacité de passer du statut d'élève au statut de maître. Le risque structurel est celui de l'assujettissement plutôt que la subjectivation de l'élève. Pour Kerlan, le théâtre possède des notions émancipatrices. L'hypothèse qu'il propose est la suivante : la pratique du théâtre ne peut pas se satisfaire de cette conception de la transmission comme « travail pour combler l'écart ». Dans sa nature même, elle ne peut que la récuser, ou au moins la déplacer. C'est pourquoi la pratique du théâtre peut contribuer puissamment à l'émancipation. Cherchant un processus de création non aliénant, cette notion émancipatrice dont parle Kerlan m'a interpellée : comment

⁴⁰ J'utilise le terme « minorisé » pour désigner le processus qui catégorise systématiquement tous les individus ayant certaines caractéristiques différentes de la norme (blanche, hétéronormative, patriarcale) les amenant à se considérer comme des minorités malgré leur nombre.

⁴¹ Les exercices sont expliqués au chapitre 3.

⁴² Groupe de recherche en enseignement du théâtre.

transmettre des connaissances sans tomber dans un rapport hiérarchique entre les co-créatrices et moi, la chercheuse metteuse en scène. La réponse m'est venue tout simplement en ne le faisant pas. Il ne s'agit pas de transmettre, mais d'échanger nos connaissances dans un rapport d'égalité.

Pour Kerlan, la pratique théâtrale « constitue un champ d'expérience favorable au processus de subjectivation » (Kerlan, 2021) c'est-à-dire dans un mouvement pour s'émanciper par soi-même. Il propose de revisiter la transmission par la pratique théâtrale grâce à deux axes :

Premièrement, il s'agit de créer un espace commun intellectuel et émotionnel, avec l'idée que le vécu théâtral est tissé par cet espace commun. Selon Kerlan, le texte de théâtre incarné nous permet d'y accéder avec toutes nos différences et toutes nos richesses, puisque chacun.e le fait selon sa propre expérience. La dimension émancipatrice est inhérente à l'expérience esthétique théâtrale qui est, selon Dewey, « une expérience indissolublement intellectuelle et émotionnelle et qui par conséquent contribue à l'émancipation » (Dewey par Kerlan, 2021). Il s'agit donc de ne pas s'aligner sur la méthode scolaire, mais plutôt de s'inspirer de la pratique théâtrale. Les premiers laboratoires ont donc eu pour objectif de créer ce monde commun de langage et de pensée. Ainsi, pour mon processus de création, j'ai imaginé des laboratoires où l'on est passé de la matière informative ou théorique à la réflexion et au partage d'expériences à l'expérimentation par des exercices et des jeux.

Deuxièmement, l'objectif mène à la fabrication d'un tissu de langage et de pensée partagé et ne vise pas un effet de savoir produit sur un.e autre. Le « maître ignorant » renonce et ne connaît pas les effets des savoirs qu'il produit sur l'autre. Ce deuxième axe m'a donné plus de fil à retordre dans l'application d'une recherche. En effet, je cherche des résultats et je veux connaître les effets des savoirs, cependant ce n'est pas moi qui ai construit ce savoir : nous l'avons construit ensemble. De plus, je ne cherche pas à mesurer les effets des savoirs, mais à comprendre comment les stratégies expérimentées ont opéré dans le processus de création en respectant les conclusions de chacun.e.

Pour l'application de cette stratégie, je suis d'abord partie de l'axe 2 précédemment évoqué : la fabrication d'un tissu de langage et de pensée partagé. Afin de commencer la mise en place d'un espace commun de langage et de pensée, j'ai partagé les concepts et théories avec lesquels j'ai commencé ma recherche et autour desquels nous avons dialogué. J'ai ensuite proposé aux co-créatrices d'apporter d'autres éléments afin de co-construire le cadre conceptuel et théorique. Je dois reconnaître que le cadre a surtout été fondé sur mes recherches. Néanmoins, l'importance que nous avons accordée aux échanges et aux débats autour

des concepts que j'avais apportés est venue modifier et reconstruire ce cadre conceptuel et théorique. Il est arrivé par exemple que les échanges que nous avons eus m'aient amenée à faire de nouvelles recherches, continuant de construire ce tissu de langage et de pensée. J'ai introduit les concepts suivants : l'hétéronormativité, le racisme systémique, la culture du viol, l'intersectionnalité et la construction identitaire au théâtre, concepts présentés dans le premier chapitre. En parallèle, une co-créatrice et moi-même avons fait découvrir l'univers du roller derby aux autres co-créatrices qui ne connaissaient pas le sport. Nous avons expliqué l'éthique *DIY* au roller derby, comment certaines recherches montrent les manières dont la pratique de ce sport permet de transgresser les attentes de comportement et de performances des corps en fonction des genres assignés par la société comme précédemment expliquées dans le chapitre 1 et le paragraphe 2.2.3.1 *Dynamique de production DIY*. Conjointement à tout cet échange, les co-créatrices ont pu elles aussi échanger leurs connaissances. Par exemple, une co-créatrice a expliqué comment faire les mouvements du roller derby, une autre a mené des échauffements de corps et de voix, une autre co-créatrice a mené des ateliers d'écritures, et une autre est venue apporter son regard de metteuse en scène lors de la préparation de la performance, nous avons grâce à elle pu approfondir le jeu des états d'expressivité. En plus des concepts précédemment cités, je leur ai expliqué un concept que j'ai imaginé : la corpoentité. Nous nous sommes aussi familiarisés avec le concept du « *female gaze* » théorisé par Joey Soloway et repris par Iris Brey.

J'en reviens maintenant au premier axe dont parlait Kerlan : la mise en place initiale d'un monde commun intellectuel et émotionnel. Pour tisser notre vécu théâtral et nous permettre de construire de la connaissance à partir de la pratique, nous avons pratiqué une série d'exercices. L'objectif était de voir comment les stéréotypes de jeux apparaissent et de comprendre le lien entre eux et les attentes genrées de la société patriarcale. Grâce à la pratique du jeu, nous avons eu une expérience indissolublement intellectuelle et émotionnelle émancipatrice. Je reviendrais plus en détail sur ces exercices dans 3.3.1 *Prise de conscience*. En effet, la stratégie de l'échange et de la co-construction de connaissances est la méthode m'ayant permis d'appliquer cette stratégie.

Ce chapitre consacré au fait de rendre compte de l'exploration de la construction et de l'expérimentation d'une dynamique de travail de production artistique non aliénante me permet de tirer des conclusions sur les cinq stratégies mises en place avec le soutien des analyses et commentaires des co-créateur.ices.

La stratégie de la dynamique de travail *DIY* ou *DIO* avait pour objectif de permettre une pratique non aliénante de la création d'une œuvre artistique au théâtre. Cette stratégie a notamment permis à chacun.e de ne pas se considérer uniquement comme des interprètes, mais des co-créatrices. Cette stratégie nous a permis de sortir de la logique de l'expert.e et de nous autoriser à faire confiance à nos choix créatifs, collectifs et individuels. En outre, la dynamique *DIY* a donné aux co-créatrices un sentiment de participer à une réalisation créatrice humaine collective et individuelle (une des conditions que je m'étais imposées). Selon les propos des co-créatrices, iels se sont senti.es impliqués grâce à cette stratégie.

Cela permet de se sentir impliquée dans toutes les étapes de la création et d'avoir le sentiment de partager ta propre histoire. D'ailleurs mon histoire était fictive, mais plusieurs personnes du public pensaient que j'avais vécu cette histoire. (Co-créatrice, 2021)

La stratégie du système holocratique a quant à elle permis de ne plus considérer la mise en scène et l'écriture du texte comme une fonction représentée par une personne, mais comme une tâche. Cette manière de faire change drastiquement des processus de créations habituels et permet d'assurer aux co-créatrices un contrôle sur leur production artistique. Dans son journal de bord, une co-créatrice écrit se sentir comme « une actrice créatrice. J'ai écrit mon récit et choisi mon mouvement, on ne m'a rien imposé. » (Co-créatrice, 2021) Ainsi, une des co-créatrice explique que la mise en scène de notre performance « était un travail d'équipe » (Co-créatrice, 2021), ce qui indique que les co-créatrices avaient du contrôle sur la création et sur la manière de partager la production artistique.

La stratégie du consentement libre et éclairé relève du domaine de l'éthique de travail. En redemandant régulièrement aux co-créateur.ices s'ils voulaient toujours participer, je me suis assurée de permettre aux personnes de continuer ou quitter l'expérimentation sans qu'ils n'aient à se justifier. Néanmoins, j'ai toujours offert la possibilité de dialoguer si la personne le voulait. La stratégie a été tout aussi importante lors de la création de la performance comme en témoigne la prise de décision pour le tableau final de nous déshabiller sur scène. Cette stratégie permet un contrôle des co-créatrices sur la manière de produire les images artistiques, visuelles ou sonores lors d'une création.

L'initiation aux outils de création a donné aux co-créatrices les connaissances théoriques et pratiques pour leur permettre d'être autonomes dans leur création. De manière unanime, les co-créateur.ices ont trouvé qu'ils étaient assez outillés. Une co-créatrice écrit « J'ai beaucoup appris ! D'autant plus que l'environnement dans lequel nous sommes me met à l'aise de tenter des choses. » Ce témoignage me

permet aussi de constater que l'environnement qui a été créé est propice à l'essai et l'erreur. Ce sentiment de ne pas se sentir jugé.e est revenu à plusieurs reprises dans les journaux de bord. Ainsi, les co-créatrices ont senti qu'elles pouvaient sortir de leur zone de confort et se jeter dans des exercices, des essais artistiques qu'iels ne maîtrisaient pas, mais qu'elles le faisaient avec confiance.

La stratégie d'échange et de co-construction des connaissances m'a permis de trouver des outils m'aidant à appréhender mon statut d'autrice/metteuse en scène/chercheuse d'une manière féministe, dans le sens où le rapport de domination que sous-tend une recherche création a été transgressé. Les co-créatrices m'ont alors vu comme « une ressource » (Co-créatrice, 2021) sur l'un des journaux de bord, un.e participant.e témoigne « j'avais assez d'outils pour créer et me sentir en confiance » (Co-créatrice, 2021).

Une fois la mise en place de la dynamique de travail émancipatrice au travers des cinq stratégies, nous avons pu passer à la création.

CHAPITRE 3

PROCESSUS DE CRÉATION DE RÉCITS PAR ET POUR L'ACTEUR.ICE

« La construction du monde de demain passe par les récits d'aujourd'hui » (Roux, 2021).

Ma recherche se déroulait en deux phases : la première, celle des laboratoires relatés dans le chapitre 2 et la deuxième, la création de récits auquel le chapitre 3 est consacré. Dans un premier temps, je vais expliquer les objectifs que je me suis fixés ainsi que les concepts auxquels j'ai fait appel, afin de les réaliser. Par la suite, je relaterai les séances durant lesquelles nous avons expérimenté les stratégies de création de récits par et pour l'acteur.ice. Ces stratégies sont au nombre de trois. La première se nomme « Prise de conscience : développer une conscience politique et historique sur la construction de l'histoire de l'art et son influence sur nos manières de créer »; la deuxième, « Déconstruction des réflexes de jeux et des effets de mise en scène stéréotypés » et la troisième, « Re-façonnage par une écriture et une esthétique corporelle et sensorielle », qui elle-même se divise en deux parties, premièrement la « Partition derbyèsque » et deuxièmement le « Paysage émosensoriel ».

3.1 Concepts et objectifs : corpoentité et *female gaze*

Les stratégies d'écriture de plateau mises en place avaient pour objectif de nous permettre de laisser de côté toute tentative de création de personnages afin d'éviter de projeter sur eux des états d'expressivité émotionnels, corporels, vocaux et énergétiques stéréotypés. Pour ce faire, j'ai imaginé un processus de création provenant du corps refaçonné par la partition derbyèsque. L'important était de partir de son corps et de le laisser s'exprimer pour construire du récit à partir de la singularité de chacune : c'est ce que j'appelle une corpoentité.

En voici une tentative de définition : une corpoentité est un outil dramaturgique qui consiste en la création d'une entité qui n'est ni tout à fait fictionnelle, ni totalement biographique. Une corpoentité se constitue à partir de la réalité de notre vécu affectif, émotionnel, matériel et intellectuel tout en lui donnant une portée dramaturgique. Cette composante permet aux comédien.nes d'agir comme des artistes créateur.ices d'états d'expressivité et non pas comme des interprètes d'un personnage imposé. Une corpoentité correspond aux états d'expressivité mobilisés par un ou plusieurs artistes créatrice.eur.s. Une corpoentité advient au moyen d'un enchaînement corporel singulier, c'est-à-dire unique à chacun.e et qui,

soumis à des éléments de variations, tels que l'intensité de l'émotion, la rapidité des mouvements, se laisse être affecté par les éléments. La copoentité se construit dans une pratique empirique, expérimentielle.

Durant un des laboratoires, j'ai posé au milieu de la salle une feuille jaune sur laquelle se trouvait l'inscription *personnage* et, à côté, une autre feuille violette sur laquelle figurait le mot *corpodentité*⁴³. Chacune des co-créatrices est venue inscrire ce à quoi ces mots les faisaient penser, j'ai ensuite ajouté les flèches.

Figure 3.1 Personnage vs corpodentité (Papamiltiadou et al.)



La corpodentité à elle seule ne me paraissait pas suffisante, il fallait aussi penser à la manière de la donner à voir d'un point de vue esthétique. Pour ce faire, je me suis inspirée de la théorie du *female gaze* de Joey Soloway (2016) reprise par Iris Brey. Il s'agit d'une théorie pour le cinéma que j'ai transposée au théâtre.

Le *female gaze* n'est pas lié à l'identité du créateur ou de la créatrice, mais au regard généré par le film. Le *female gaze* est inclusif, il n'exclut personne. Un homme blanc, cisgenre, de plus de 50 ans, comme une femme trans noire de 20 ans, peuvent faire des œuvres *female gaze*.

Si nous devons définir le *female gaze*, ce serait donc un regard qui donne une subjectivité au personnage féminin, permettant ainsi au spectateur et à la spectatrice de ressentir l'expérience de l'héroïne sans pour autant s'identifier à elle. La différence entre ressentir et s'identifier est capitale, car ma démarche s'éloigne du cadre théorique psychanalytique où la question de l'identification reste centrale. Elle repose sur une approche phénoménologique où le ressenti de l'expérience vécue par le personnage et les spectateur.rice.s devient la base de ma réflexion [...] Le *female gaze*, par conséquent, n'est pas un « portrait de femme », la

⁴³ Initialement, je pensais nommer le concept corpodentité, finalement c'est le mot corpodentité qui est resté.

question n'est pas seulement d'avoir un personnage féminin comme personnage central, mais d'être à ses côtés. Nous ne la regardons pas faire, nous faisons avec elle. (Brey, 2020, p. 39-40)

Iris Brey propose une grille de lecture en six points permettant de caractériser le *female gaze* :

Il faut narrativement que : 1/ le personnage s'identifie en tant que femme ; 2/ que l'histoire soit racontée de son point de vue ; 3/ son histoire remette en question l'ordre patriarcal. Il faut d'un point de vue formel que : 1/ grâce à la mise en scène, le spectateur ou la spectatrice ressent l'expérience féminine ; 2/ si les corps sont érotisés, le geste doit être conscientisé (Laura Mulvey rappelle que le *male gaze* découle de l'inconscient patriarcal) ; 3/ le plaisir des spectateurs ou des spectatrices ne découle pas d'une pulsion scopique (prendre du plaisir en regardant une personne en l'objectifiant, comme un voyeur). (Brey, 2020, p. 77)

Le théâtre, tout comme le cinéma, a été pensé, théorisé, raconté et esthétisé par « l'ordre dominant » (Mulvey dans Brey, 2020, p. 34). La grille proposée par Iris Brey m'a permis de m'outiller afin de repenser et d'agir autrement dans le processus de création au théâtre.

3.2 Conditions pour atteindre les objectifs

3.2.1 Conditions pour une esthétique du *female gaze*

Imprégnée par la lecture d'Iris Brey, il m'est apparu nécessaire de me poser des conditions en amont de la création afin de m'assurer que l'esthétique de la performance s'inscrive dans le *female gaze*. Comme l'écrit Iris Brey :

Nous vivons dans une culture où le *male gaze* est dominant et où la triangulation du regard (entre le spectateur, le héros et la femme-objet) est devenue le fondement de notre plaisir visuel. Comme l'expliquait déjà le critique John Berger à propos de la peinture à l'huile européenne du XIX^e siècle : « Les hommes regardent les femmes. Les femmes se voient comme étant regardées. [...] Il y a eu des portraits de femmes comme il a existé des portraits d'hommes, mais dans une certaine catégorie de peinture, seules les femmes étaient le principal sujet toujours récurrent. Cette catégorie était "le nu". Être nue, c'est être vue nue par les autres sans pour autant être reconnue comme étant soi-même » (Brey, 2020, p. 33-34)

Afin de m'assurer de ne pas retomber machinalement dans une esthétique *male gaze* à laquelle je suis plus habituée, je me suis imposé des conditions pour la création. Ainsi j'ai repris les trois conditions de Brey de l'esthétique *female gaze* : (1) la mise en scène est concentrée sur le ressenti du personnage; (2) si les corps sont érotisés, le geste doit être conscientisé; (3) la place du spectateur ne découle pas de la

scopophilie. Ces trois conditions avaient pour objectif de s'assurer que la femme ne soit pas perçue comme objet, mais comme sujet.

3.2.2 Conditions pour le récit

En ce qui concerne le récit, j'ai voulu m'éloigner du concept de personnage comme expliqué plus haut. Pour ce faire, j'ai créé le concept de corpoentité, précédemment expliqué, qui nous a permis de ne pas reproduire sur scène des personnages archétypes ou stéréotypés. Afin de m'assurer que la création de récits s'éloigne du concept de personnage pour s'approcher de celui de corpoentité dans une esthétique *female gaze*, je me suis posé les conditions suivantes : (1) la singularité est l'essence de la création, c'est-à-dire que la création provient de chaque artiste co-créateur.ice afin de s'assurer de la pluralité des points de vue et de s'éloigner de la projection d'un.e auteur.ice sur des personnages interprété.es par des acteur.ices. Deuxième condition, (2) le corps est considéré comme écriture du récit et pas un véhicule, c'est-à-dire que nous avons créé à partir du corps et non à partir d'un texte, d'une situation ou d'une thématique. Nous avons utilisé un procédé permettant de laisser advenir le récit à partir du corps. Pour la dernière condition, (3) il fallait que le récit et le jeu s'éloignent des stéréotypes véhiculés par le *male gaze*. Comme nous le verrons par la suite, ces trois conditions nous ont permis de créer à l'aveugle, ce qui veut dire que nous ne savions pas à l'avance ce que nous allions raconter sur scène.

J'ai mis au point trois stratégies afin de m'assurer la création d'un récit et d'une esthétique ne découlant pas du *male gaze*. J'ai nommé la première « Prise de conscience : développer une conscience politique et historique sur la construction de l'histoire de l'art et son influence sur nos manières de créer » ; la seconde, « Déconstruction des réflexes de jeu et des effets de mise en scène stéréotypés » et enfin la troisième, « Re-façonnage par une écriture et esthétique corporelle et sensorielle ».

3.3 Stratégies mises en place pour répondre aux conditions

3.3.1 Prise de conscience : développer une conscience politique et historique sur la construction de l'histoire de l'art et son influence sur nos manières de créer

La stratégie de prise de conscience est transversale et dialogue avec la stratégie de l'échange de connaissances. Transversale, car sa temporalité est infinie : elle a commencé à partir du moment où j'ai parlé avec les co-créatrices pour la première fois et elle a continué tout au long processus de création jusqu'à sa présentation. Ainsi, comme j'ai pu le mentionner dans le paragraphe concernant la stratégie de l'échange de connaissance, la méthode était celle d'un dialogue entre théorie et pratique, toujours dans

le but de générer une connaissance co-construite et de permettre l'émancipation des co-créatrices (moi y compris).

Nous avons cherché à développer une conscience politique et historique de l'histoire de la place de la « femme » selon la société androcentriste, hétéronormative et sexiste. J'ai donc mis au point plusieurs ateliers pour nous permettre de développer cette conscience de manière théorique et expérientielle. J'ai utilisé l'entrelacement des différentes méthodes que sont : l'histoire orale, les documentaires, les interviews, les recherches et les jeux afin de m'assurer d'une dynamique d'empuissancement et d'une analyse riche croisant tant les données personnelles que journalistiques et statistiques.

3.3.1.1 L'Histoire de l'art avec un grand H et toutes ses invisibilisées

Dans une interview de Fabien Escalona parue dans le site de *Mediapart*, Hervé Mazurel insiste sur le fait de ne pas penser séparément individu et société et que ce travail intellectuel est nécessaire. « Nous avons l'espace social plié, chiffonné à l'intérieur de nous » (Mazurel, dans Escola, 2022) et il ajoute « Un événement n'a pas de fin, il est toujours pris dans la dialectique de la mémoire et de l'oubli » (Mazurel, dans Escola, 2022).

L'art est un espace social construit par l'humain. Ses codes et ses normes sont donc choisis par un regard qui n'est pas objectif. L'histoire de l'art a été racontée et construite au travers d'un certain regard, celui de l'homme blanc colonialiste et patriarcal.

L'Histoire nous donne des repères qui nous guident et nous façonnent. Cette histoire collective est racontée à travers un regard, c'est-à-dire que les choix qui sont faits afin de raconter l'histoire ne sont pas neutres. L'Histoire de l'art, du théâtre, du cinéma n'est pas objective. Un programme a été décidé, ce qui veut dire qu'un choix a été fait afin de donner de la visibilité à certains faits, certains noms et d'en invisibiliser d'autres. Par exemple, je vous mets au défi de trouver immédiatement le nom d'une dramaturge du 17^e ou 18^e siècle. Impossible? Et pourtant, oui, il y a eu des femmes dramaturges, comme Catherine Bernard, dite Mademoiselle Bernard, première femme à composer une tragédie jouée à la Comédie-Française. Cependant, leurs noms ne se sont pas rendus jusque dans les livres, les formations, autrement dit dans l'Histoire. Les femmes ont été exclues des scènes pendant des milliers d'années. L'apparition de la figure de la comédienne ne date que des 16^e et 17^e siècles en Occident par la *commedia*

dell'arte. Durant la période du théâtre élisabéthain, les femmes sont soumises à une interdiction de jouer sur scène.

Une femme sur scène est considérée comme une personne de moralité douteuse ou carrément comme une sorcière, par son habileté au déguisement et à la tromperie. Il est donc beaucoup plus sage de garder les femmes loin du théâtre... (St-Onge, 2022)

La chercheuse Aurore Evain s'intéresse au matrimoine en théâtre, qu'elle explique comme étant « l'héritage et les biens culturels des femmes. Ce n'est pas un néologisme. C'est un mot qui a une histoire politique. » (Evain, 2021) En effet, le langage est politique : la chercheuse nous rappelle que depuis le 17^e siècle jusqu'au 19^e siècle, l'Académie française a participé à l'invisibilisation des mots au féminin au profit de ceux au masculin.

Depuis l'Antiquité, on fait la guerre à ces mots, « autrice » et « matrimoine », qui font partie d'un ensemble de mots au féminin qui ont été effacés, notamment par l'Académie française au 17^e siècle, quand se politise le langage et se créent les institutions culturelles, la grammaire, les dictionnaires. (Evain, 2021)

Aurore Evain est comédienne, autrice, metteuse en scène et chercheuse. Par son travail, elle cherche à redonner de la place aux femmes artistes invisibilisées et donc oubliées par l'Histoire.

C'est tout un matrimoine théâtral qui est à défricher. Le théâtre a une place à part : notre héritage culturel et le prestige de l'État-nation se sont construits sur Corneille, Molière et Racine. Montrer que ce génie littéraire français met de côté de grandes autrices comme Madame de Villedieu, Catherine Bernard, Antoinette Deshoulières, Marie-Anne Barbier. (Evain, 2021)

Il était pour moi important de comprendre l'héritage *straight* de notre histoire collective et individuelle de manière intellectuelle, expérientielle, phénoménologique et émotionnelle. Pour ce faire, nous avons jonglé entre entrevues semi-dirigées (permettant de récolter des données via l'histoire orale et les récits de vie de chacun.e d'entre nous), jeux d'expérimentations et matériel théorique tel que des documentaires, des articles, des extraits de recherches et des interviews.

Durant une séance de laboratoire, j'ai proposé aux co-créatrices un exercice que j'ai appelé : « La fabrication d'un personnage de super héroïne ».

Cet exercice consistait en la fabrication d'un personnage de super héroïne pour un film ou une pièce de théâtre. Afin de créer ce personnage, j'ai demandé à chacun.e de répondre aux quatre questions suivantes : Quelle arme choisis-tu ? Quelle tenue imagines-tu ? Aurais-tu un pouvoir et si oui, lequel ? Pourquoi ton héroïne se battrait-iel, quelles seraient ses motivations ? Après avoir partagé et présenté notre super héroïne imaginé.e, nous avons regardé ensemble la vidéo « Les super-héroïnes se battent-elles comme des filles ? » (Bello, 2020), analysant la différence de traitement entre les super héros et les super héroïnes. Dans cette vidéo, Léa Bello explique qu'il y a une différence genrée dans le choix des armes, la tenue, le pouvoir et les raisons pour lesquelles les super héroïnes se battent. En effet, elle nous explique que les armes attribuées aux personnages féminins sont souvent des armes blanches, ou petites, qui impliquent une manière de combattre de corps à corps. En d'autres termes, elle adopte une manière de se battre où la super héroïne est proche de son adversaire. Les mouvements de ce type de combat peuvent être plus facilement érotisés que ceux d'un combat avec un gros marteau ou un bouclier permettant de garder l'adversaire à distance. Elle explique que les tenues des super héroïnes sont souvent sexy et que les raisons de son combat, ses motivations, sont souvent de l'ordre du *care*. Je reparlerai plus spécifiquement de la vidéo de Léa Bello plus tard dans la partie consacrée à la stratégie de déconstruction. Ci-dessous, je vous partage les fabrications de personnages que les co-créatrices ont imaginés.

Pour mon personnage, j'aimerais ça avoir des couteaux [...], mais réellement pour avoir plus de résultats c'est des guns, donc j'ai pas de réponses définitives par rapport à ça. Ensuite mon habit [...] pour pas m'accrocher partout ça serait moultant, mais ça serait pas corset style [...] il faut être couvert pour avoir de la protection, certainement doublée avec du kevlar [...] pour mon pouvoir, je suis toujours pas sûr [...] j pense que tout le monde veut voler juste pour le fun, mais j pense avoir une super *strength* ou sinon si tu peux être comme superman et avoir les deux, encore mieux [...] comme c'est libre à notre imagination on peut se donner les pouvoirs qu'on veut, je les veux TOUTE. La première chose qui m'est venue à l'esprit pour [...] ma motivation c'est de défendre les innocents et arrêter le trafic humain. (Co-créatrice, 2020-2021)

J'ai commencé avec ma motivation parce que je trouvais que c'est le fun de savoir pourquoi je veux être un super héros avant de penser à mes pouvoirs, faque ma motivation c'est d'aider les gens à discerner la vérité et mon pouvoir c'est de filtrer les fake news sur les réseaux sociaux, donc mon arme évidemment c'est mon téléphone intelligent avec laquelle je vais filtrer les fake news sur [les réseaux sociaux] et ma tenue c'est en pyjama parce que j'aime ça être confortable. (Co-créateur, 2020-2021)

J'ai commencé aussi avec la motivation, mais je vais la dire à la fin [...] ma super héroïne aurait [comme] arme un gant de boxe avec un poids très fort à l'intérieur, puis la tenue c'est qqch. de confortable, je la vois avec des bottes de trekking et peut être des pantalons courts, mais...

très sportifs, parce qu'elle doit être très confortable pour se déplacer vite et pour avoir une marge de manœuvre au niveau du mouvement, puis son pouvoir c'est une perception très aiguë, elle peut écouter et [voir] dans un périmètre de 1 kilomètre et sa motivation c'est aider les femmes qui sont violentées. (Co-créatrice, 2020-2021)

À la suite du visionnage, nous avons pu nous demander si nous avions fait nos choix en conscience et si nos choix avaient été teintés par notre éducation genrée. Au vu des trois précédentes réponses, nous avons convenu que nous étions biaisé.es, car on participait à une recherche ayant pour objectif de repenser les stéréotypes. Par conséquent, nous cherchions déjà à déconstruire les clichés, notamment celui de l'héroïne sexy ou du héros musclé. Cependant, sans se concerter, les co-créatrices ont toutes choisi un costume confortable et fonctionnel. Au niveau du choix des armes, une co-créatrice a choisi des armes blanches petites, et une autre un gant de boxe (autrement dit l'utilisation de son propre corps comme arme) ce qui, selon les travaux de Maxime Lerolle (2019) dont se sert Bello pour son analyse, est typique de la différence de traitement entre les super-héros et leurs homologues féminines. En effet, les armes des super-héroïnes se résument en trois catégories : les armes blanches, la magie et leur propre corps. Toujours selon Lerolle (2019), cela entraîne une manière de se battre qui se rapporte à la ruse et la dissimulation, « deux attributs longtemps estimés comme féminins » (Bello, 2020), et un style de combat rapproché permettant l'érotisation du corps féminin. Là où les réponses coïncident la plus avec la vidéo de Léa Bello, c'est au niveau des motivations. En effet, les deux co-créatrices agissent au nom du *care*, alors que le co-créateur⁴⁴ agit lui au nom de la vérité, un concept plus global. Ainsi, on peut émettre une première réflexion sur le fait que certains stéréotypes sont plus inconscients que d'autres. Par exemple, nous avons intuitivement décidé ne pas sexualiser les super héroïnes par les vêtements, cependant le choix des armes et des motivations nous apparaissait moins évident.

Cet exercice de la fabrication des super héroïnes, suivi du visionnement de la vidéo d'analyse, du partage de mes recherches sur l'Histoire et la place de la femme ainsi que la discussion qui en a résulté, nous a permis de prendre conscience de l'héritage androcentriste misogyne dans la construction du savoir et ses conséquences sur l'imaginaire collectif et les récits véhiculés. Ainsi, deux des co-créatrices ont reconnu s'être enfermées dans le statut de la muse. Selon elles, ce choix n'était pas conscient, mais plus le résultat d'un processus sociétal qui donne à la femme un statut d'objet de désir pour l'homme et qui la pousse à

⁴⁴ À ce stade de la recherche, un co-créateur était toujours présent.

se mettre dans ce statut de muse afin d'être validée et reconnue. Cette prise de conscience de l'héritage patriarcal sur l'Histoire et l'histoire du théâtre nous a permis de comprendre qu'un autre héritage existe et que, par conséquent, il nous est possible de chercher d'autres modèles afin de sortir du statut d'objet de désirs et de passer à celui de sujet désirant.

3.3.1.2 Industrie de la scène et de la production d'image : validation et domination, normes et discriminations

Dans un premier temps, nous avons témoigné des différentes discriminations, violences et pressions corporelles que nous avons subies ou dont nous avons été témoins dans notre vie, nos formations en art et notre vie professionnelle. À cela est venue s'ajouter une interview de *Médiapart* avec Adèle Haenel et Nadège Beausson-Diagne, deux actrices fondatrices du collectif 50/50, et le documentaire *Les femmes et le théâtre, reportage* de Marie Coquille-Chambel, chercheuse-doctorante en théâtre à Paris VIII et créatrice du collectif #MeTooThéâtre. Le visionnement des vidéos était accompagné de questions, permettant à chacun.e de faire sa propre analyse.

Pour entamer l'entrevue semi-dirigée, nous avons commencé par répondre à la question suivante : pourquoi tu veux participer à [cette] recherche création ? Encadrée par mon tissage méthodologique et inspirée par la recherche féministe participative, j'ai utilisé le principe d'autorévélation, mentionné dans le premier chapitre. L'objectif était de ne pas se positionner en tant qu'observatrice, mais d'être une co-créatrice au même titre que les autres. À la suite à ma prise de parole, une autre co-créatrice a pris la parole pour dire qu'elle se retrouvait dans mon expérience. Durant sa formation, elle aussi a subi le fait de devoir rentrer dans une case, surtout pour les textes classiques. Elle dit :

Comme si notre féminité était pas assez [...] juste le fait de se définir comme femme c'est pas assez [...] c'est comme s'il fallait remplir les attentes de ce que les autres ont comme idée que ce que c'est que d'être une femme, plutôt que de laisser chacun[e] offrir ce qu'[iel] a offrir [...] j'ai souvent senti moi que ce que j'avais à offrir moi était pas souvent dans la boîte, que ça débordait de la boîte. (Co-créatrice, 2020)

Elle nous confie que même si elle sait que sa manière de vivre sa féminité est valide et juste, elle est forcée de constater que sur scène ou à la caméra, ça ne fonctionne pas. On lui dit par exemple que son jeu est « trop gros » ou encore « pas juste », pourtant c'est sa façon d'interpréter avec authenticité. Elle réalise que sa manière de jouer ne correspond pas à ce que la personne en face (réalisateur.ices, metteur.euses en scène, directeur.ices de casting) veut recevoir. La co-créatrice soulève alors la question suivante : « Qui

choisit ce qui est à donner et ce qui est à recevoir, est-ce que c'est l'interprète qui devrait avoir le droit de donner juste ce qu'[iel] veut donner ou est-ce que la personne de l'autre côté a droit de regard sur ce qui émane de quelqu'un? » (Co-créatrice, 2020)

Elle explique que même si elle est sportive, qu'elle pratique des activités intensives, comme le *CrossFit* et enseigne des cours de yoga, au cinéma et au théâtre, ce n'est pas comme telle qu'elle est perçue. « Je suis pas mince et on voit pas mes muscles définis [...] j'ai 40 livres de plus que ce qu'une fille en forme a l'air. [...] Comment c'est possible que je sois quelque chose, mais pour la personne [...] je rentre pas dans les cases ».

Cette question est exactement la raison de ma maîtrise, il y a une différence entre ce que nous sommes : la réalité de notre corps vécu et modelé par nos actions et la projection que les autres ont de ce corps. Si j'en appelle là, tout de suite, à l'imaginaire collectif de la figure de sportive, pour la majorité des personnes la représentation sera celle d'une femme mince avec des muscles saillants, mais pas trop gros quand même pour que ça reste « féminin ».

Une co-créatrice nous raconte qu'elle a choisi de quitter son pays, car elle vivait quotidiennement du harcèlement de rue et se sentait exclue de son propre pays que ce soit dans la sphère privée et dans son milieu professionnel.

Je suis blonde aux yeux bleus, c'est pas très commun au Maroc [...] j'ai toujours été embêtée dans la rue, tous les jours [...] depuis que je suis arrivée ici à Montréal ça va beaucoup mieux, je revis, mais c'est une des raisons qui m'ont fait partir du Maroc, parce que j'étais pas moi-même au Maroc [...] dans le sens où les gens ne me prenaient pas déjà pour une Marocaine ils se permettaient de me parler parce qu'ils pensaient que je ne comprendrais pas ce qu'ils disent et moi j'ai toujours fait semblant de ne pas comprendre. (Co-créatrice, 2020)

Elle explique qu'en raison de son *passing*⁴⁵ blanc « on [l']a beaucoup appelé pour jouer des rôles d'étrangères et [n'a] jamais accepté parce [qu'elle] voulais[t] pas rentrer dans cette case-là ». (Co-créatrice, 2020). On lui a proposé de se teindre les cheveux pour faire plus marocaine. Elle nous a dit qu'elle trouvait

⁴⁵ Le *passing* est la capacité d'une personne à être considérée comme membre d'un groupe social autre que le sien, comme l'ethnie, la caste, la classe sociale, l'orientation sexuelle, le genre, la religion, l'âge ou le handicap. Il peut conférer des privilèges, des récompenses, une meilleure acceptation sociale ou aider à faire face à une stigmatisation. (Wikipedia, 2023)

cette situation ridicule, qu'elle parle arabe, qu'elle vit et pratique sa langue, mais qu'elle n'a pas le droit de le faire dans les pièces de théâtre et les films. Encore une fois, c'est la vision de l'autre (l'autre étant la personne réalisant ou mettant en scène ou faisant passer le casting) sur son corps qui la dépossède de son identité.

Une autre co-créatrice, quant à elle, a témoigné de son passé en tant que gymnaste. Ne correspondant pas aux stéréotypes physiques de la gymnaste, elle s'est fait dire qu'elle ne pourrait pas être championne même si elle faisait partie de l'équipe du Chili, car elle était trop grande. Elle explique que cette pression corporelle l'a beaucoup affectée. Son entrée à l'école d'art de la scène lui a fait du bien. Cependant, quand elle a dû choisir entre danse ou théâtre, elle s'est tournée vers le théâtre, car elle s'est dit : « avec mon corps je ne pourrais pas être une danseuse ». Elle ne voulait pas revivre les pressions corporelles qu'elle avait vécues à la gymnastique. Elle a aussi pensé qu'une danseuse vieillit plus vite, ce qui a compté pour son choix professionnel. La co-créatrice a également témoigné qu'au cours de sa carrière d'actrice, elle est rapidement passée du rôle de jeune fille à celui de mère ou de grand-mère. Elle se demande pourquoi elle n'a pas eu le droit de jouer une fille de son âge.

À la suite de cette conversation, une co-créatrice a dit :

Je me rends compte, et ça vient tellement chercher de colère comment notre corps nous définit dans les arts vivants, les arts de la scène puis que tu aies vécu ça en gymnastique je suis pas surprise [...], mais je trouve ça discriminatoire et ça laisse des traces longtemps dans les esprits [...] je trouve que ce projet-là est d'autant plus pertinent pour repenser les stéréotypes. (Co-créatrice, 2020)

Enfin, une dernière co-créatrice qui vient du monde de la cascade de film témoigne des pressions corporelles auxquelles elle est sujette, par exemple, on lui dit que « C'est bien que tu sois athlétique, mais prend pas du poids parce que si tu dois doubler une actrice elles sont comme ça ». À ce moment-là, la co-créatrice fait un mouvement nous faisant comprendre que les actrices en question sont minces. Elle explique qu'avec la pratique du sport, son corps a changé et que c'est son père qui en était le plus perturbé et ne manquait pas de le lui faire savoir. La personne ajoute qu'elle a eu des troubles alimentaires par le passé et que c'est vraiment déplacé qu'une personne se permette de faire des commentaires sur le physique d'une autre personne.

Une co-créatrice nous a raconté que, lors de sa formation au conservatoire, elle préparait un rôle de danseuse de cabaret. Avant la représentation, le professeur a dit qu'il fallait que les filles s'épilent le maillot parce que ce n'était pas beau de voir les poils. La co-créatrice ajoute :

Je me demande sur quoi mon professeur était concentré quand je jouais [...] ça m'a mise très mal à l'aise je me suis sentie dégueulasse, comme si je devais être désirable pour lui, pour mon professeur [...] c'est n'importe quoi. (Co-créatrice, 2020)

Une autre co-créatrice s'est faite dire de cacher ses cuisses pendant une entrée en salle, car ses cuisses n'étaient pas assez belles avec l'éclairage et qu'il fallait qu'elle mette des collants pour les cacher. La comédienne a choisi d'assumer ses cuisses « molles et pleines de cellulites qu'[elle] aime » et de ne pas mettre de collant. Elle a été soutenue par des collègues et n'a pas mis de collant. Elle dit « Il a fallu que je défende mon territoire corporel [...] devant tout le monde, c'est quand même particulier. » (Co-créatrice, 2020)

Revenant sur la discussion précédente, une co-créatrice dit qu'elle aussi a fait de la gymnastique quand elle était petite fille. Sa professeure lui a dit qu'elle n'était pas faite pour ça, elle ajoute :

Quand t'as huit ans puis tu te fais dire toi tu pourras jamais faire ça [...] tu te dis pas le problème c'est que je m'entraîne pas assez tu te dis ah c'est moi le problème [...] d'autres peuvent le faire, mais moi j'ai pas le corps pour faire ça [...] elle a vite planté une graine dans ma tête qui a fait en sorte que pour les 15 années suivantes j'ai pensé que mon corps était pas fait pour être sportive. (Co-créatrice, 2020)

Une autre co-créatrice souhaite partager une discrimination dont elle a été victime :

Moi je suis maman de trois enfants, j'ai des gros seins et j'ai jamais pu allaiter parce que j'avais pas de lait et je me suis sentie aussi très discriminée par rapport à ça « tu mens toutes les femmes ont du lait pour allaiter ses enfants » c'est ce que je me faisais dire et c'était dur c'était super dur. (Co-créatrice, 2020)

Elle explique qu'elle a dû subir le regard social et les réflexions qu'on se permettait de lui faire. « [Ce sont] des stéréotypes parce que moi j'ai des gros seins et je n'ai pas de lait », nous dit-elle sur un ton blagueur.

Une co-créatrice se questionne sur son statut de professeure qui sélectionne les élèves pour entrer dans une école d'arts vivants. Elle témoigne d'un cas d'un candidat qui, bien qu'il ait été un des meilleurs lors

de la sélection, n'a pas été pris, car il avait une peau tachetée. Elle s'est battue pour qu'il puisse être pris, mais ses collègues ont refusé. Elle nous confie son questionnement :

Je sais que mes collègues ne vont pas accepter une personne qui n'est pas dans la norme, mais d'autre part je me dis, on a une responsabilité parce que le système fonctionne [comme ça] [...] comment casser le système ? Je pourrais dire il faut que tu entres, mais cette personne va étudier le théâtre et après comment elle va exercer le théâtre, mais le théâtre a mille façons d'exister [...] quand y a des gens qui ont du surpoids, moi je leur parle pour leur dire moi j'ai eu cette histoire-là je veux te la partager pour que tu sois préparé, alors si tu veux perdre du poids ou pas c'est pas la question, mais sache que c'est difficile [...] il faut être courageux[se] et prêt[e] [pour] affronter ce qui s'en vient, mais en même temps je me dis est-ce que j'ai le droit de leur dire ça, est-ce que c'est mieux, c'est pire [...] moi j'aurais aimé que quelqu'un puisse me dire avant d'entrer à l'école de théâtre ça se passe comme à la gymnastique. (Co-créatrice, 2020)

À cela, une autre co-créatrice répond que nommer la discrimination, c'est au moins la rendre visible, que le silence ne profite jamais aux victimes d'un système de domination. « En ce moment, mais c'est très récent, on se remet aussi à questionner la formation, et [...] je j'ose espérer qu'à plein de niveaux ça va changer et [...] que ça va devenir un milieu plus inclusif. » (Co-créatrice, 2020)

Cet échange de récits de vie nous a permis de comprendre que les attentes et les projections des professeur.es, des directeur.ices de *casting*, des réalisateur.ices, des metteur.euse en scène sur nos corps ont généré du mal-être. Cette pression corporelle se manifeste au travers des mots prononcés par des personnes en situation de domination qui, formatés par les imaginaires androcentristes hétéronormatifs, se permettent de dire ce qu'un corps a le droit ou pas d'interpréter.

En plus des entrevues semi-dirigées et des vidéos, nous avons fait le jeu des trois anecdotes. Cet exercice consistait à raconter trois courtes anecdotes à propos d'un stéréotype dont on a soi-même fait l'objet ou une situation de discrimination. Parmi les trois anecdotes, l'une est fausse et les deux autres sont vraiment arrivées.

L'exercice nous a amené.es à des discussions. Nous avons constaté que parfois la situation la plus horrible paraît trop exagérée et fait douter de la véracité des faits. Nous avons aussi été sidéré.es et désolé.es pour les personnes ayant vécu ces violences. Une co-créatrice fait le constat suivant :

Le fait de savoir que nous avons tous[tes] vécu ce type d'histoire est important par le fait que ça se passe dans toutes les sociétés et les endroits. J'ai pensé pendant le week-end à cet

exercice. Au début, quand j'ai essayé de trouver mes histoires, je me suis surprise de me demander : est-ce que cela peut être considéré comme une situation de discrimination ou stéréotypes ? On a la sensation qu'il faut avoir une histoire évidente, puissante pour « justifier » de s'[être] senti.e mal à l'aise. Puis on se rend compte à quel point on a beaucoup d'histoires de ce type. Et d'une certaine manière on les normalise. (Co-créatrice, 2020)

À la suite de cet exercice, nous avons regardé une interview de *Mediapart* de deux comédiennes, Nadège Beausson-Diagne et Adèle Haenel (2020), sur le racisme et les violences sexuelles dans l'industrie culturelle française. Durant l'émission, Nadège Beausson-Diagne parle de mini agressions et de mini traumatismes qui s'accumulent au fur et à mesure. Elle dit :

En tant que femme noire, réussir à faire ce métier sans finir ni à l'HP⁴⁶, ni en déprimant à un point [...] Vous pouvez même pas vous imaginer le trésor d'inventivité, de résilience qu'il faut. Parce que quelque part la structure même du cinéma fait que on ne doit pas être là. Ou on doit être à certain endroit, qui est présupposé. [...] On m'a quand même traité de bamboula [...] Un directeur d'acteur a dit à l'acteur qui jouait avec moi « Ah vous allez bien ensemble avec la bamboula ». (Beausson-Diagne, 2020)

En écho à ces propos, une co-créatrice nous fait part de son expérience.

À l'école, car c'était l'époque de la dictature, et je suis allée dans une école privée dans un quartier riche à la ville de Santiago. Même s'il y avait beaucoup de diversité à l'école : sociale, culturelle, politique, je sentais que je sortais de la norme et j'ai reçu des mini agressions et mini traumatismes. Ma peau était plus foncée que celle de la majorité de mes camarades de classe, ma famille avait fait un effort pour payer mes études dans cette école, mais on n'avait pas la même position économique que les autres familles, et je me faisais traiter de « communiste » à certaines reprises. Au début je me sentais mal, mais je me suis rendu compte que j'acceptais et même j'aimais cette différence. Cela m'a donné des outils comme la persévérance, l'autoconfiance et de créer des espaces, plutôt que lutter pour correspondre à un espace où je n'étais pas bienvenue ou valorisée. (Co-créatrice, 2020)

Une autre co-créatrice rebondit :

J'ai un instinct de rébellion, d'avoir envie de confronter ces stéréotypes-là [...] j'ai eu la chance ou la malchance dépendamment de quel point de vue tu te positionnes là, d'être sexualisée vraiment jeune [...] je me faisais beaucoup taquinée par les petits gars, j'me souviens très bien là de me faire dire « t'as des grosses boules » à genre dix ans par les petits. [...] Ça m'a tellement rendu forte j'ai trouvé [...] j'avais vraiment le goût de me battre [...] leur regard me

⁴⁶ Abréviation de « hôpital psychiatrique ».

donnait un peu de pouvoir « ah ouais j'ai attiré ton attention bah j'ai clairement gagné » je me félicite [...] je me rappelle que je ne me sentais pas victime de ça, j'étais en contrôle. (Co-créatrice, 2020)

Les co-créatrices se sont retrouvées dans les propos de Nadège Beausson-Diagne, que ce soit sur les réflexions racistes ou sur la sexualisation de leur corps. En outre, tout comme l'actrice interviewée, les co-créatrices ont su faire preuve de combativité pour dépasser ces pressions. D'autres co-créatrices ont aussi témoigné des minis agressions et de mini traumas dont nous avons parlé dans *2.2.3.3 Consentement libre et éclairé*.

À la suite de cet exercice, j'ai partagé avec elles certains extraits de mes recherches sur le théâtre, le cinéma et les discriminations qu'on retrouve dans le chapitre 1. Le contenu théorique est venu soutenir et apporter un écho à nos témoignages, nos expériences ne relevaient plus que de l'intime, mais aussi du politique, ce qui est un incontournable du féminisme, l'intime est politique. Grâce à ces différents matériaux, nous avons pris conscience du caractère systémique des discriminations dans la société et dans le monde de l'art.

Depuis longtemps (pour ne pas dire toujours), la femme est représentée à l'image de l'homme. Dans la littérature, les publicités, sur les écrans, dans l'Histoire, elle est généralement dans une position de servitude, elle est fragile et soumise, elle est docile. Malgré les progrès que nous avons faits au niveau du droit des femmes et de l'égalité des sexes, ce n'est toujours pas quelque chose d'acquis. L'empreinte patriarcale sur le monde depuis des centaines d'années a profondément ancré cette vision de la femme dans la conscience collective. Vouloir sortir de ce moule et ne pas se conformer aux attentes de la société est mal vu et réprimandé. Au travers de tout ce que nous avons vu, nous avons pu mettre cela en évidence.

J'en retiens surtout, et encore plus en relisant tout ce que j'ai écrit et dit sur le sujet depuis le début de nos rencontres, que malgré le fait que je me considérais déjà ouverte à toutes ces problématiques, pour ne pas utiliser le mot « woke », je suis toujours au même endroit en termes d'action. C'est-à-dire que pour moi, savoir que je n'ai pas à entrer dans un cadre ou bien même ne pas vouloir entrer dans une dynamique androcentriste, colonialiste, etc. ne me permet pas de ne pas être fondamentalement androcentriste. Je suis le produit de longues années de conditionnement et c'est ultradifficile de se détacher de ça en action. C'est une chose de savoir, mais une autre complètement d'agir différemment.

Je suis de plus en plus consciente de l'impact des productions (par exemple Disney) sur notre construction identitaire et collective. J'ai toujours été plus ou moins sensible à certains sujets, et j'ai l'impression que je porte plus l'œil là-dessus. Les choses ont toujours été difficiles et délicates pour la situation de la femme. Je pense que les choses s'améliorent (mon côté positif), mais c'est toujours pas gagné ! Il faudrait que les productions soient plus réalistes.

Parce qu'aujourd'hui ça ne reflète pas la réalité de la condition, du physique, de la mentalité, des ambitions de la femme. J'ai l'impression que la condition de la femme est souvent surjouée. Qu'on la représente comme une femme de pouvoir ou une femme victime !! (Co-créatrices, 2020-2021).

La stratégie mise en place nous a permis de prendre conscience du caractère systémique des violences et discriminations et des répercussions de la société patriarcale sur la création de nos imaginaires artistiques et notre construction identitaire, que ce soit par la culture de masse comme les livres, les films, les dessins animés et la publicité, mais aussi par les jeux, les couleurs, qui sont dès l'enfance attribuées à un genre. Sur la question du genre, nous avons pu constater qu'il nous avait été assigné malgré nous et que, pour certain.es et à certains moments, la rébellion était jouissive et émancipatrice et, pour d'autres, elle était limitante, aliénante et violente.

Nous avons aussi constaté l'ampleur de l'emprise patriarcale sur nos créations de récits.

Nos récits sont le témoignage de faits réels, ils véhiculent un message fort qui ne devrait pas être ignoré et qui supporte l'idée que les politiques mises en place ne sont pas au point et qu'il y a des changements à faire. Avec nos récits nous avons le pouvoir de faire changer les choses. (Co-créatrice, 2020-2021)

Ainsi nous avons toutes conclu que l'art est politique car, comme le dit une des co-créatrices, « Toute prise de parole est politique, car le choix des mots est le seul réel pouvoir que nous avons, avec celui de choisir où on dépense notre argent. » (Co-créatrice, 2020-2021)

Dans l'interview de *Mediapart*, Adèle Haenel parle du pouvoir de l'industrie culturelle sur les individus et la société, et la place que cette industrie occupe à naturaliser et normaliser les stéréotypes. En effet, même si nous voulons nous construire et créer en dehors des normes et des attentes patriarcales, il est difficile de s'y soustraire totalement et durablement.

Nous sommes en permanence bombardés d'images et de stéréotypes via les publicités et le cinéma. Que nous le voulions ou non, cela a une influence. Cette industrie a le pouvoir de briser des stéréotypes et donner plus de visibilité aux diversités ethniques et de genre. (Co-créatrice, 2020-2021)

Adèle Haenel poursuit son raisonnement et affirme qu'il faut donc s'approprier et investir ce pouvoir dont jouit l'industrie culturelle. Elle dit : « L'économie de la scène est l'endroit idéal pour contester la

construction culturelle des identités qui sont naturalisées » (Haenel, 2020). Nous en sommes venu.es à la conclusion qu'il est important de créer et proposer des nouveaux imaginaires. « L'industrie culturelle a le pouvoir d'influencer les gens, elle a donc une responsabilité. Les gens s'identifient aux histoires, il faut donc en profiter pour raconter des choses différentes. » (Co-créatrice, 2020-2021).

Selon l'analyse d'une autre co-créatrice, il n'y a pas que les récits qui sont politiques : notre pratique l'est aussi.

« Nos récits artistiques sont des récits politiques », dit Nadège. Je pense que nos récits et surtout nos actions sont politiques. Qu'est-ce qu'on dit et ce qu'on fait, mais surtout la manière dont on agit. Quels sont les sujets que nous abordons dans nos créations, comment on mène notre travail avec les autres, quelle est notre forme de production. Tout cela est politique. (Co-créatrice, 2020-2021)

En tant que comédiennes, nous nous sommes reconnues dans les thèmes soulevés dans le documentaire *Les femmes et le théâtre, reportage* de Marie Coquille-Chambel ; à savoir le fait d'être constamment ramenée à son corps, de subir des pressions corporelles, d'être hypersexualisée à notre insu. Nous avons aussi toutes constaté que nous étions « imprégnées de représentations d'hommes, de femmes formaté.es par un imaginaire masculin depuis des centaines et des centaines d'années » (Bureau, 2021) et qu'en tant que personne à qui on attribue le genre femme, nous étions souvent réduites à des thématiques « naturelles » qui sont attribuées à « la femme ». L'entrelacement des différentes données générées par les entrevues semi-dirigées, le documentaire, l'interview et le jeu des super-héroïnes nous a permis de comprendre que l'industrie de la scène et de la production d'images nous formate, c'est un système qui participe à la validation ou l'invalidation des identités, des individus. Ce système fonctionne sur un rapport de domination qui, par sa production d'objets artistiques, maintient un *statu quo* en valorisant certains récits et certaines identités en fonction d'un regard androcentriste patriarcal. Nous avons pu aussi constater du caractère international vécu des discriminations sexistes, raciales et grossophobes, que l'on vienne du Chili, de la France, de Chypre, du Maroc ou du Québec.

3.3.1.3 Reproduction des normes et stéréotypes de manière consciente et inconsciente

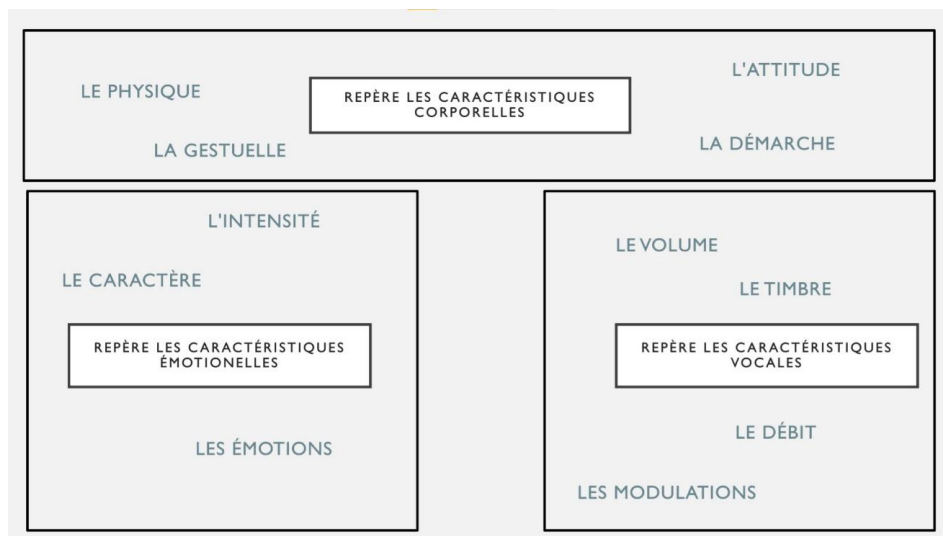
Afin de nous intéresser aux stéréotypes de jeu, nous avons procédé à l'exercice des derniers mots. L'exercice des derniers mots avait pour objectif de commencer à mettre le doigt sur où et comment apparaissent les stéréotypes en imaginant un personnage enfermé dans une salle et condamné livrant un dernier message par vidéo.

Tableau 18 Exercice témoin de la saynète (Papamiltiadou)

2) Exo témoin : Saynète			45 min
Situation : Ton personnage est enrhumé.e dans une salle, iel est condamné.e. Iel décide de laisser une vidéo pour s'exprimer une dernière fois.	Contraintes imposées dans n'importe quel ordre et le temps que tu souhaites : 1. On doit comprendre à qui le personnage s'adresse 2. Iel doit utiliser une chaise/banc 3. Iel doit se lever 4. Iel doit boire 5. Iel doit mâcher qqch	Logistique : • Tu as le droit de te costumer te maquiller ou pas . • Filme-toi et envoie-moi ta vidéo max 8min • Tu as 30 min pour faire tout ça	

Nous avons effectué cet exercice par vidéo à cause de la situation sanitaire à ce moment-là. Après avoir envoyé la vidéo de l'improvisation, pour chaque présentation des saynètes, nous devons nous poser les questions suivantes. Est-ce que tu as l'impression que des réflexes stéréotypés ont été utilisés ? Remarques-tu l'utilisation d'un champ lexical qui se rapporte à des stéréotypes ? Comment se manifestent les réflexes stéréotypés dans l'exercice ? Afin de répondre à ces questions, nous devons nous référer à la grille de lecture ci-dessous.

Tableau 14 Grille des repères de jeu sur les caractéristiques corporelles, émotionnelles et vocales (Papamiltiadou)



L'exercice s'est avéré difficile et complexe. La grille ci-dessus n'a pas tellement été utilisée, puisqu'il était difficile pour les co-créatrices de faire des retours à partir de la grille. Peut-être que la grille n'était pas suffisante, ou peut être que l'exercice est arrivé trop tôt dans la recherche, puisque nous l'avons fait à la séance 3. Cependant, la grille nous a tout du moins permis de regrouper des mots nous donnant accès au

champ lexical de la douceur, que ce soit dans les caractéristiques corporelles, émotionnelles et vocales pour les personnages féminins. Une autre co-créatrice a quant à elle interprété un homme qui est condamné à mort pour le meurtre d'une jeune fille. À l'inverse, le champ lexical était celui de la haine et de la violence froide. Beaucoup de questions sont restées en suspens suite à cet exercice. Sommes-nous conditionné.es à jouer de certaines manières ? Quand j'imagine une situation, est-ce que je suis libre ou fais-je des choix inconscients ? Une co-créatrice qui nous a rejoint.es au cours de la séance a manqué l'étape de création de personnages. Pour sa scène, elle n'a donc pas cherché à créer un personnage. Au vu de son jeu, qui était en dehors de ce que nous avions fait, nous nous sommes demandé si le fait qu'elle n'ait pas cherché à créer un personnage lui avait permis de jouer différemment. En effet, ses caractères physiques détonnaient par rapport à ceux des deux autres personnages féminins que nous avons proposés : les épaules étaient relâchées, il n'y avait pas de tenue de haut du corps, les gestes et sa voix ne tenaient pas du champ lexical de la douceur, mais de la spontanéité. Nous avons donc commencé à parler de la notion de création de personnages et des projections qu'on peut faire sur eux et qui nous maintiennent dans la perpétuation d'un imaginaire genré et binaire.

Ainsi, sur l'image ci-dessous (photo de gauche de la figure 3.2), j'explique que moi je trouve que j'utilise des réflexes de jeu stéréotypés. Lors de ma formation, on m'a beaucoup fait travailler la gestuelle féminine, comment se tenir, comment marcher. Durant mon parcours étudiant et professionnel en France, que ce soit avec des professeur.es, des intervenant.es, des metteur.euses en scène, j'ai remarqué qu'il y avait comme un accord de comment on joue la mère, la nourrice, la vierge, la putain, la naïve, la dominatrice. Au travers de recherches et de discussions, j'ai compris que je n'étais pas la seule à faire ce constat. J'ai tellement intériorisé, sans le savoir au départ, cette manière de jouer ces archétypes de personnages que je sais que, quand je joue une femme, je me tiens plus droite et je fais attention à ce que la gestuelle de mes mains soit délicate, souple et légère. Dans la vie, je mangerais mon pruneau plus comme sur la deuxième photo, avec une gestuelle beaucoup plus brute. Alors je me demande : est-ce que j'ai choisi cette gestuelle plus douce ou est-ce un réflexe de jeu que je fais sans le vouloir ?

Figure 3.2 Montage comparatif, repérer les réflexes de jeu



Source : montage vidéo avec captures d'écrans faites avec les vidéos des laboratoires de Barbara Papamiltiadou (2021)

À la suite de mon autoanalyse sur mes réflexes de jeu stéréotypés, une co-créatrice ayant fait sa formation au Chili me dit :

Tu parles de choses que moi à l'école de théâtre je n'ai jamais vécues, c'est comme le personnage va manger selon les caractéristiques du personnage, c'est pas comme ça les filles comme ça les garçons [...] je pense que le stéréotype aussi c'est plus [de] penser au quoi que au comment. (Co-créatrice, 2020-2021)

Suite à quoi je réponds : « Je pense [que c'est] les deux, j'ai l'impression que le stéréotype peut apparaître dans le quoi, mais aussi dans la manière dont le personnage s'exprime. »

La co-créatrice précédente, d'origine chilienne, explique qu'elle comprend le stéréotype de

ce personnage masculin il faut un homme [pour le] représenter on va pas le changer [...] ou comment tu habilles un personnage, mais à ce niveau, la gestuelle tout ça c'est comme un théâtre trop lointain pour nous, c'est pas trop rationnel l'enseignement c'est beaucoup plus organique, émotionnel. [...] Je suis allée en France pour un colloque sur l'enseignement du théâtre [...] alors tous les gens de France et d'Angleterre c'était super intellectuel, et en Amérique, au Canada, mais aussi en Amérique du Sud c'était le toucher, le faire. [...] J'ai pas été élevée comme ça à l'école de théâtre et j'enseigne pas comme ça non plus, j'oserais pas dire à un étudiant les filles font ça, les garçons font ça ou tel personnage devrait faire comme ça ou s'habiller comme ça. (Co-créatrice, 2020-2021)

Ce à quoi je réponds :

Mais c'est pas aussi grossier que ça, [...] c'est plus subtil. [...] Si je regarde des personnages que j'ai vus sur scène y a un champ lexical qui va correspondre à des personnages féminins et masculins, ce champ lexical il est dans la gestuelle, si le personnage masculin mange comme [je le fais sur la photo de gauche dans la figure 3.2], il est maniéré et les commentaires que j'ai déjà entendus que les professeur.es, metteur.euses en scène font c'est qu'il est maniéré, car homosexuel, ça va très vite dans les raccourcis qui pour moi participent à perpétuer des stéréotypes et donc de dire si t'es maniéré c'est que tu as telle sexualité. (Co-créatrice, 2020-2021)

Cet échange nous a permis de faire un premier constat sur notre travail d'interprète et les différentes formations que nous avons reçues. Nous avons pu constater que, selon les pays, les manières d'enseigner n'étaient pas les mêmes et que notre manière de construire des personnages était différente. Lors de notre analyse, une autre co-créatrice ajoute « Ce qui est stéréotypé peut être vraiment touchant et crédible aussi, ce n'est pas nécessairement opposé. » En effet, nous sommes tombé.es d'accord sur le fait qu'il ne faut pas fuir les réflexes stéréotypés ni les juger. Il s'agit surtout de les conscientiser, de les reconnaître et de choisir si on veut les garder ou non. Le fait de faire un choix conscient de ce qu'on donne à voir ou entendre sur scène nous est apparu comme donnée essentielle, sur laquelle nous avons continué de travailler par la suite. En outre, nous avons pu constater qu'en fonction de nos expériences, nous ne voyons pas les réflexes stéréotypés de la même façon. Cependant, il nous est aussi apparu important de reconnaître que des stéréotypes existent et que le fait de perpétuer ces stéréotypes participe au *statu quo* d'un imaginaire collectif qui découle d'un inconscient culturel issu d'une société patriarcale, colonialiste. Ainsi nous avons pu constater du nombre et de la récurrence de ces personnages stéréotypés qui nous entourent, nous modèlent et peuplent nos imaginaires collectifs, que ce soit dans les pièces de théâtre, les films et séries, les livres, les jeux vidéo, les publicités, les œuvres d'art, etc.

Une co-créatrice remarque que

depuis qu'on est petit[.e] y a des livres pour les filles des livres pour les garçons, y a des jeux pour les filles, y a des couleurs pour les filles, des couleurs pour les garçons et après, ça continue avec des modèles au niveau des métiers genre le plombier [...] c'est un garçon l'infirmière c'est une fille. [...] tu grandis avec ce genre de concepts et tu essaies [...] de voir au-delà de ça [...] quand on est enfant on est très influencé.e, on nous apprend ça au plus jeune âge, même dans les dessins animés y a souvent la petite fille coquette, la petite fille amoureuse, la petite fille sensible. (Co-créatrice, 2020-2021)

Une autre co-créatrice ajoute « Je suis convaincue que certains stéréotypes sont ancrés en moi et influencent mon jeu. » (Co-créatrice, 2020-2021). Le travail de prise de conscience nous a permis de comprendre que nous sommes imprégné.es d'une Histoire qui, loin d'être objective, nous a façonné.es en tant que société et qu'individu et par conséquent en tant qu'artiste aussi. Nos formations découlent de cette Histoire qui a invisibilisé et minorisé ce que la pensée *straight* pense « autre » en nous assignant à des rôles. Sortir des ces rôles stéréotypés n'est pas chose facile, car « les acteurs et les actrices sont confrontés aux regards des autres de façon intense » (Co-créatrice, 2020-2021) et j'ajoute vitale puisqu'aussi bête que cela puisse paraître, il faut vivre et donc gagner sa vie, or ce ne sont souvent pas les personnes minorisées qui ont l'argent et le pouvoir de décision. Je rappelle que de 2017 à 2019, sur la totalité des pièces francophones montées et représentées à Montréal et à Québec, seulement 37 % ont été écrits par des femmes et 33 % ont été mises en scène par des elles (Espace GO, 2019). En France, les théâtres sont majoritairement dirigés par des hommes. Le pourcentage de directrices est de 30 % pour les Scènes nationales et 27 % pour les Centres dramatiques nationaux et régionaux en 2019 (Coquille-Chambel, 2021). Ainsi, nous sommes soumis.e au regard masculin (*male gaze*) qui nous formate.

je pense que très tôt nous apprenons le « pouvoir » de notre sexualité et le jeu de la séduction... De plus les jeunes (et malheureusement, de plus en plus jeunes) sont souvent insécures, et se sentir désiré.e et envié.e veut dire se faire accepter par ses pairs. Je pense que malgré moi j'ai été influencé.e par ça. (Co-créatrice, 2020-2021)

Ces personnages et récits stéréotypés ont une influence sur nos sociétés et notre construction identitaire.

[J]e pense que même qui je suis dans ma personnalité a été influencé par des stéréotypes venus de l'extérieur. J'ai souvent eu de la difficulté en fait à me plier aux conventions de la féminité, en ce sens que je ne pouvais pas jouer la douceur comme on l'attendait de moi de l'extérieur. Ça ne m'intéressait pas, parce que ça ne me collait pas à la peau. (Co-créatrice, 2020-2021)

D'autre part, la stratégie s'est aussi avérée à certains moments difficile, comme l'explique une co-créatrice cette prise de conscience est pour elle

pesante, parce que je ne parviens pas à poser des actions concrètement différentes et elle devient un poids de connaissances, savoir est pire que de vivre dans l'insouciance. Je me sens coupable d'être épuisée et de ne pas avoir la force de mener tous les combats des réalités qui me sont nouvelles et qui me semblent des inégalités graves ou des problèmes dans la société. Je ne parviens pas à me sentir aussi forte par rapport à ces sujets que je voudrais l'être. (Co-créatrice, 2020-2021)

Pour d'autres, cette stratégie est émancipatrice et « perm[et] d'aller plus loin que prévu » (Co-créatrice, 2020-2021) même si elle dit en même temps ne pas savoir si cette stratégie lui a permis de repenser sa manière de créer. « Je sens qu'on commence tout juste cette phase. Mais c'est sûr qu'on a les yeux grand ouverts sur la corporalité féminine spontanée et non construite. » (Co-créatrice, 2020-2021)

Enfin, le dialogue généré nous a aussi permis de faire le point sur les choix que nous avons dû faire durant notre parcours artistique pour nous protéger du système patriarcal et des discriminations qu'il induit.

Dès que j'ai désisté de l'idée de travailler « dans le milieu » ou d'être « reconnue dans le milieu », j'ai travaillé dans des projets qui me parlent, me touchent pour une ou autre raison, indépendamment s'ils ont un (grand) budget. Les conditions de production d'habitude sont difficiles et c'est pour cette raison que ça vaut la peine de faire un travail de création qui nous fasse sens. Le pouvoir de décider dans quel projet m'impliquer, quand et comment, sans tenir compte à un « devoir faire pour... » est important. Je me sens libre, car j'ai fait une déconstruction de ce que ça veut dire du « succès ». (Co-créatrice, 2020-2021)

Une autre co-créatrice ajoute :

Je pense que j'ai dû faire des choix inconscients dans mon parcours professionnel pour me protéger. J'ai refusé des projets, j'ai laissé passer des opportunités pour mon bien-être émotionnel. J'ai fait partie d'une troupe de théâtre qui a été comme une deuxième famille pour moi. (Co-créatrice, 2020-2021)

Une fois la stratégie de prise de conscience enclenchée, nous avons continué d'essayer de mettre le doigt sur la façon dont les réflexes stéréotypés de jeu apparaissent, en essayant une nouvelle stratégie, la déconstruction.

3.3.2 Déconstruction des réflexes de jeux et des effets de mise en scène stéréotypés

Cette stratégie, comme son nom l'indique, avait pour objectif de déconstruire nos réflexes de jeu stéréotypés et l'imaginaire collectif qui en découle. Après avoir amorcé une prise de conscience, nous avons donc travaillé sur deux exercices ayant pour objectif de mettre en lumière la façon dont les stéréotypes apparaissent et se perpétuent par les états d'expressivité et la mise en scène, c'est-à-dire l'esthétique.

Cette déconstruction s'est faite sur trois plans différents. Premièrement, elle a agi sur la mobilisation de notre corps, c'est-à-dire la manière de se mouvoir : comment on mobilise nos états d'expressivité au plan

corporel, émotionnel, vocal et énergétique. Deuxièmement, il s'agissait du caractère esthétique, en d'autres mots, comment la mise en scène participe à la perpétuation des stéréotypes et comment s'en émanciper. Troisièmement, sur le plan du récit, y a-t-il des schémas de récits qui reviennent et comment sortir des récits stéréotypés.

3.3.2.1 Mobilisation des états d'expressivité au niveau corporel, émotionnel, vocal et énergétique

La corporéité est un axe avec lequel j'ai travaillé puisqu'elle a été pour moi une porte d'entrée vers ma réappropriation corporelle. Cette notion m'a permis de m'autoriser à désapprendre une vision du corps pour en expérimenter de nouvelles, ainsi qu'à repenser le processus créatif. La pensée du corps comme réseau et l'expérience de la pratique en cours m'ont inspirée quant à la manière dont je souhaitais expérimenter la réappropriation corporelle identitaire dans un processus de création.

Michel Bernard explique que, pour parler de « la dimension matérielle et sensible de notre vécu » (Bernard, 2001, p. 19), le type de signe linguistique « corps » dénature et falsifie cinq processus constitutifs et assure « notre rapport à nous-même, à l'Autre et au monde » (Bernard, 2001, p. 19). Ces cinq processus sont eux falsifiés par cinq « réductionnismes connexes » (Bernard, 2001, p. 19).

Le processus sensoriel de la *perception* est réduit à de l'information, « percevoir n'est plus vivre l'expérience charnelle aléatoire et ambivalente d'une rencontre ou d'un contact événementiel, mais tenté d'identifier sa cause et son référent » (Bernard, 2001, p. 19). C'est-à-dire que la société valorise et encourage le savoir de cause à effet au détriment du temps de l'expérience, ce qui change intrinsèquement notre rapport au temps. Or, pour moi, l'art induit un rapport phénoménologique au temps qui est propre à chacun.e, que ce soit un.e artiste, un.e créateur.ice ou un.e spectateur.ice. Il faut donc envisager la production artistique de manière phénoménologique et non linéaire et voir le temps comme une qualité, car comme le dit Stiegler (2012), que je paraphrase ici, on ne consomme pas de l'art, on le fréquente.

Le processus pulsionnel et énergétique d'*ex-expression* est réduit à un processus de communication. Cependant, toute *ex-expression* n'a pas vocation de transmettre un contenu signifiant. L'art ne cherche pas forcément à transmettre ou émettre des signes, par nature, il *s'ex-prime*. Le fait de réduire l'*ex-expression* à de la communication nous prive du processus pulsionnel, qui pourtant est, sans interprétation psychanalytique, une source de création inépuisable et singulière. La pulsion est reliée au désir dont on

prend soin et qui nous pousse à nous investir, sans raison autre que notre volonté. Il est donc important de ne pas réduire la pulsion et l'*ex-expression* à la nécessité de communiquer une information.

De même, l'*action* est réduite à l'adaptation biologique, c'est-à-dire que l'action que l'auteur définit comme une « une force intensive » (Bernard, 2001, p. 19) est réduite à la simple « finalité utilitaire et relationnelle » et « devient dès lors le support, le véhicule et le terme d'une capacité d'adaptation biologique. » (Bernard, 2001, p. 19) Ce réductionnisme nous empêche de penser que l'*action* puisse exister pour elle-même. Or, cette « force intensive » est la source d'un mouvement authentique, un mouvement qui laisse advenir quelque chose en nous dont on n'a pas conscience.

La *pensée* quant à elle est réduite à de la programmation, limitant le caractère imprévisible et novateur de l'imaginaire et préférant mettre l'accent sur « la rationalité calculatrice » (Bernard, 2001, p. 19). Une *pensée*, si elle est réduite, ne se permet pas de se laisser vagabonder au rythme de l'imaginaire et ne cherche pas à le faire.

Enfin, ce qu'il nomme la « *pragmatique* matérielle de l'émission et de la poétique de la parole » (Bernard, 2001, p. 19) est réduite à sa fonction sémantique, la transmission d'un message. Or, une poétique est une expérience qui stimule nos percepts, nos affects et propulse l'imaginaire. Il s'agit de se laisser surprendre par sa substance. Une poétique est une matière complexe, c'est un souffle, une posture, une musicalité, un rythme, une intensité qui résonne au-delà de tout raisonnement.

3.3.2.2 Esthétique et mise en scène : un choix esthétique-philosophique et politique

Ces « réductionnismes connexes » (Bernard, 2001, p. 19) entraînent des conséquences sur notre relation à la création. Ainsi, le concept de « corporéité » permet de changer l'optique et la désignation du mot « corps ». Ce changement est donc de nature esthétique-philosophique. Il en résulte donc le décloisonnement des arts : « Le concept de "corporéité" implique un entrelacs polysensoriel ou, si l'on préfère, un chiasme intersensoriel qui invite l'artiste à un perpétuel voyage, à une errance infinie : l'art est, par essence, nomade » (Bernard, 2001, p. 22). Le caractère autonome et ségrégatif d'un art sédentaire est le produit normatif imposé par des institutions sociétales.

Michel Bernard met en perspective les changements dans les processus créatifs. En effet, l'art post-dramatique a participé à l'effondrement d'un modèle de pensée substantiel et permanent au profit d'un modèle réticulaire et mobile, ce qui a aussi des impacts sur la corporéité :

[L]’acte créateur n’est pas le fait du pouvoir inhérent à un « corps » comme structure organique permanente et signifiante. Bien au contraire, un tel acte résulte du travail d’un réseau matériel et énergétique mobile, instable, de forces pulsionnelles et d’interférences d’intensités disparates et croisées. (Bernard, 2001, p. 20).

Il s’agit donc de désapprendre la permanence et de se détacher de l’idée fondamentale des choses pour embrasser le nomadisme. À mon sens, il faut se détacher de la notion de personnage qui relève de la permanence, c’est-à-dire qu’on projette sur lui une identité figée. C’est pourquoi je propose l’utilisation de l’outil dramaturgique de *corpoentité* qui s’inspire du travail de Bernard et me permet d’essayer la création d’un nouveau type de récit issu uniquement des corporéités des co-créateur*es*.

Le concept de *female gaze* théorisé par Iris Brey est un complément à la « corporéité » de Bernard, elle offre une des pistes de réflexion quant à la mobilisation des outils esthétiques, autrement dit comment la mise en scène intervient dans la création des imaginaires collectifs. Un récit raconté au moyen d’une mise en scène découlant du *male gaze* ou du *female gaze* n’exprime pas le même point de vue et vient proposer différentes lectures sur un même sujet de récit.

Parler de *female* ou de *male gaze*, ce n’est pas invoquer la morale ni la sociologie, c’est parler d’esthétique. L’esthétique étant évidemment politique, c’est être aveugle que de ne pas vouloir interroger ce que la mise en scène diffuse comme discours et comme parole. (Brey, 2020)

3.3.2.3 Schéma de récit et stéréotypes

Comme le rappelle Iris Brey, dans les œuvres artistiques, les récits, la narration est importante. Durant ma maîtrise, je me suis souvent référée à l’univers des super héroïnes. Cette culture imprègne un public large, de manière volontaire ou à son insu, en regardant des films ou encore au travers des artefacts, des images, des objets découlant de ce monde, tels que des déguisements, des figurines. L’impact de cet univers n’est pas anodin dans la construction d’un imaginaire collectif qui *a priori* propose des personnages féminins indépendants. Cependant, en y regardant de plus près, on constate que ces figures sont finalement à la solde du patriarcat. Selon Maxime Lerolle, les raisons pour lesquelles les super héroïnes se battent sont différentes de leurs homologues masculins.

Bien que leur conception de la justice soit universaliste, les justicières, elles, s'inscrivent dans les normes définitoires d'une certaine féminité. Hormis Black Widow, dont l'engagement se fait au nom d'institutions, les trois autres prennent les armes pour protéger une personne faible — ou supposée telle. Même les super-héroïnes agissent au nom du *care*. (Lerolle, 2019, p. 43)

Ces raisons opèrent aussi un changement dans le traitement du lien entre les super-héroïnes et les personnes qu'elles protègent. « Si bon nombre d'entre eux prennent les armes au nom de la justice, la mise en scène et la narration n'insistent pas autant sur la connexion qui se tisse entre la super-héroïne et ses protégé-es. » (Lerolle, 2019, p. 43)

Ainsi, selon Léa Bello qui, dans la vidéo YouTube déjà mentionnée plus haut, partage les recherches de Maxime Lerolle, la reconnaissance donnée aux super-héros dans les films se fait au travers d'objets officiels vénérés par le public, comme une statue, alors que celle de leurs homologues féminines se fait dans la sphère intime.

Toujours selon Lerolle, même quand une super héroïne arrive à s'émanciper des motivations découlant du *care* et qu'elle agit par vengeance, elle reste sous la tutelle d'un homme.

[L]eur revanche sociale se place systématiquement sous la férule d'un homme, aussi bien mentor qu'amant — le policier Tom Lone pour Patience, Batman pour Selina et Magneto puis Wolverine pour Jean Grey —, qui objective leur vengeance en instrument à son service. [...] Quant à Wolverine, à défaut de canaliser son ancienne amante devenue trop puissante, il la tue, car « le patriarcat ne peut pas accepter cette inversion des genres et transforme habilement [Phoenix] en méchante de manière à justifier sa mort et la restauration de l'ordre » (Lerolle, 2019, p. 44-45)

Il s'agit donc de déconstruire aussi ce qui fait une intrigue, ce par quoi un personnage est motivé, ce qui le met en action. Par exemple, lors des laboratoires, une des co-créatrices a souligné qu'un personnage féminin va très souvent faire l'objet d'une intrigue amoureuse. Comme il est expliqué dans le documentaire *Les femmes et le théâtre, reportage* (Coquille-Chambel, 2021), en tant que femme, on joue soit « la vierge, la pute, ou la mère ». Or, comme le précise Iris Brey lors d'une interview, « Orgasme, ménopauses, grossesse, avortement, accouchement : tout ce qui est lié au corps féminin n'a pas été mis en valeur. » (Brey, 2020)

C'est selon toutes ces théories et réflexions que j'ai imaginé le concept de corpoentité. Partir d'un soi, un soi à qui il est arrivé des choses, un soi porteur d'une histoire collective et individuelle malgré soi. Un soi affecté et affectant.

3.3.2.4 Exercices de déconstruction des réflexes de jeu stéréotypés

À partir de la séance 5, nous avons enfin pu commencer les laboratoires en présentiel et faire les exercices de déconstruction des réflexes de jeu stéréotypé véhiculés par les récits. Ainsi, nous avons effectué des exercices de déconstruction par le corps et la mobilisation des états d'expressivité aux plans corporel, émotionnel, vocal et énergétique. Nous avons aussi pu expérimenter des exercices de déconstruction par l'esthétique et la mise en scène considérées comme des choix esthético-philosophiques et politiques. À cela est venue s'ajouter la déconstruction des schémas de récit qu'on choisit de mettre en place.

Exemple 1 : Exercice de l'image

Pour cet exercice, les consignes étaient dans un premier temps de décrire la photo ci-dessous, puis dans un deuxième temps d'inventer l'histoire de ce personnage.

Figure3.3 Jeu de la Dame



Source : capture d'écran sur Twitter (2021)

Voici un exemple tiré du journal de bord d'une des co-créatrices :

Description 1 : Assise sur le canapé, elle boit sa bière et fume sa cigarette. Description 2 : Elle se lève pour mettre de la musique et danse avec nonchalance, va chercher une autre bière dans le frigo. (Co-créatrice, 2020-2021)

Dans un troisième temps, nous avons préparé une saynète en fonction de nos descriptions, puis joué à tour de rôle la scène. Voici un collage de nos présentations :

Figure 3.4 Interprétation de l'image du Jeu de la Dame et mise en saynète



Source : montage vidéo avec captures d'écrans fait avec les vidéos des laboratoires de Barbara Papamiltiadou (2021).

Comme expliqué précédemment, nous n'avions pas la même interprétation de la scène. Une des co-créatrices connaissait la scène dont l'image était tirée, pour les autres la scène leur inspirait de prendre du temps pour soi et, pour moi, mon interprétation était faussée par le tweet précédemment cité, où l'image était commentée par la phrase « Male author trying to show woman at rock bottom ».

Même si nous n'avions pas la même interprétation, nous sommes quand même tombées d'accord sur une chose. Notre corps n'est pas érotisé par nos vêtements. Or, comme expliqué au début de la partie 2.3.1 *Concepts et objectifs : corpoentité et female gaze*, selon Iris Brey, si le corps est érotisé, le geste doit être conscientisé. C'est-à-dire que l'on peut se demander si le personnage choisit de s'exposer volontairement de manière érotique. Dans la scène de la série, le personnage est seul chez elle, elle est dénudée de manière très esthétique, ce choix semble plus venir de la réalisation. Il s'agit plus d'un choix esthétique que dramaturgique. Une co-créatrice explique :

C'est pas tant qu'est-ce qu'elle fait, mais plutôt de quoi elle a de l'air, franchement quand t'es rock bottom là t'es pas... Comment ils l'ont mis là, genre full sexy juste un petit échevelé avec la veste qui tombe sur les épaules. Excuse-moi quand je suis *depressed* j'ai pas l'air de ça. (Co-créatrice, 2020-2021)

Nous nous sommes dit que nous avions vu cette image beaucoup de fois, une femme dénudée, fumant une cigarette avec un verre de vin et blanc de surcroît, que ce soit parce qu'elle est au bout du rouleau ou parce qu'elle se détend. Nous avons donc parlé de l'importance de la mise en scène, car l'esthétique guide notre regard et notre lecture et que nous ne nous reconnaissons pas dans cette imagerie-là.

[C]'est de la belle mise en scène, mais je trouve que l'image qu'on projette de la femme... de ce qui fait d'une femme quelqu'un qui a l'air d'être sur le bord de la névrose... l'alcool puis la cigarette on va donner ça à une femme qui clairement gère mal sa vie admettons dans un personnage [...] ça sera pas une personne équilibrée, tu veux montrer qu'elle a perdu le contrôle de sa vie [...] puis là elle va rencontrer un homme qui finalement lui va faire en sorte qu'elle aura plus besoin de boire puis de fumer pour être heureuse, mais finalement t'sais [...] on est heureuse et en fumant pareil. (Co-créatrice, 2020-2021)

En nous écoutant discuter, une co-créatrice me demande : « Tu t'intéresses à ce qu'on voit ou à ce qu'on fait? » Je réponds qu'à mon sens, pour déconstruire notre manière de faire, il faut avoir conscience de l'image qu'on donne à voir. J'explique que l'objectif de cet exercice est de voir si nous-mêmes, dans notre créativité, on perpétue un certain stéréotype dans la manière de mobiliser les états d'expressivité aux plans corporel, émotionnel, vocal et énergétique et de voir quels sont les choix esthétiques de mise en scène vers lesquels nous nous tournons par réflexe et quels sont les schémas de récits qu'on décide de mettre en place.

J'avais une répétition et je dirigeais [la personne] [...] elle fai[sait] son exercice tout le temps en essayant d'installer quelque chose pour montrer [...] pour qu'elle soit vue d'une certaine façon, alors je lui disais « Il faut pas penser qu'est-ce que tu veux montrer il faut que tu fasses, que tu découvres. » Alors elle entrait dans les stéréotypes et les clichés tout le temps parce qu'elle pense que c'est comme ça qu'il faut le montrer. [...] C'est vrai que quand on pense aux regards des autres on revient aux stéréotypes, mais si on s'embarque et on travaille sur soi. Elle explique quand elle a joué une scène d'angoisse elle « pensai[t] à qu'est-ce qu'elle] avait vécu, mais [...] pas à comment jouer l'angoisse. (Co-créatrice, 2020-2021)

À la suite de cet exercice et durant les conversations, j'en viens à me demander « Pourquoi on joue comme une page vierge en effaçant tous ces petits défauts qui font de nous des singularités non reproductibles? » Avec une co-créatrice, on discute des répercussions de la méthode stanislavskienne sur le jeu. Cette

même co-créatrice propose une piste de réflexion selon laquelle en tant que comédien.nes nous sommes entraîné.es à faire le chemin le plus court pour que le public comprenne la ligne narrative et que ce chemin le plus court est un refuge pour les stéréotypes. Nous parlons également du principe de la fausse vérité dans l'interprétation. On joue pour faire croire que c'est vrai. Mais qui choisit cette fausse vérité ? Quand plusieurs des co-créatrices se sont fait dire qu'il fallait travailler sur leur féminité, car elles étaient trop et pas assez, on peut se demander qui détermine la norme de la féminité ? À ce moment de la discussion, je montre une vidéo qui reprend la cinématique d'un jeu vidéo avec Batman et Catwoman, mais qui échange la manière dont se déplacent des deux différents personnages. Batman se déplace comme Catwoman et vice versa. Les photos ci-dessous permettent de donner un aperçu⁴⁷.

Figure 3.5 Catwoman and Batman showing gender is a program 1



⁴⁷ Je conseille d'aller voir la vidéo, c'est assez fulgurant https://youtu.be/JUWBoYwAgaE?si=Oc_slvnqfk9x1JsV

Figure 3.6 Catwoman and Batman showing gender is a program 2



Source : captures d'écran sur internet (Phantom Thief Irwin 2, 2019)

Nous discutons du fait que ces raccourcis peuvent être dangereux. Par exemple, à force de regarder des pièces ou films qui nous présentent une relation toxique abusive comme une histoire d'amour passionnelle, nous finissons par intégrer le fait que se faire maltraiter est normal, ce qui participe à la perpétuation de la culture du viol et des stéréotypes véhiculés. L'objectif de l'exercice de l'image était de comprendre comment le corps de la « femme », soumis au regard masculin, est quasi systématiquement sexualisé, par la mise en scène, les choix des costumes, la gestuelle, la démarche, la voix, etc.

Exemple 2 : Exercice prendre un stéréotype et le déconstruire

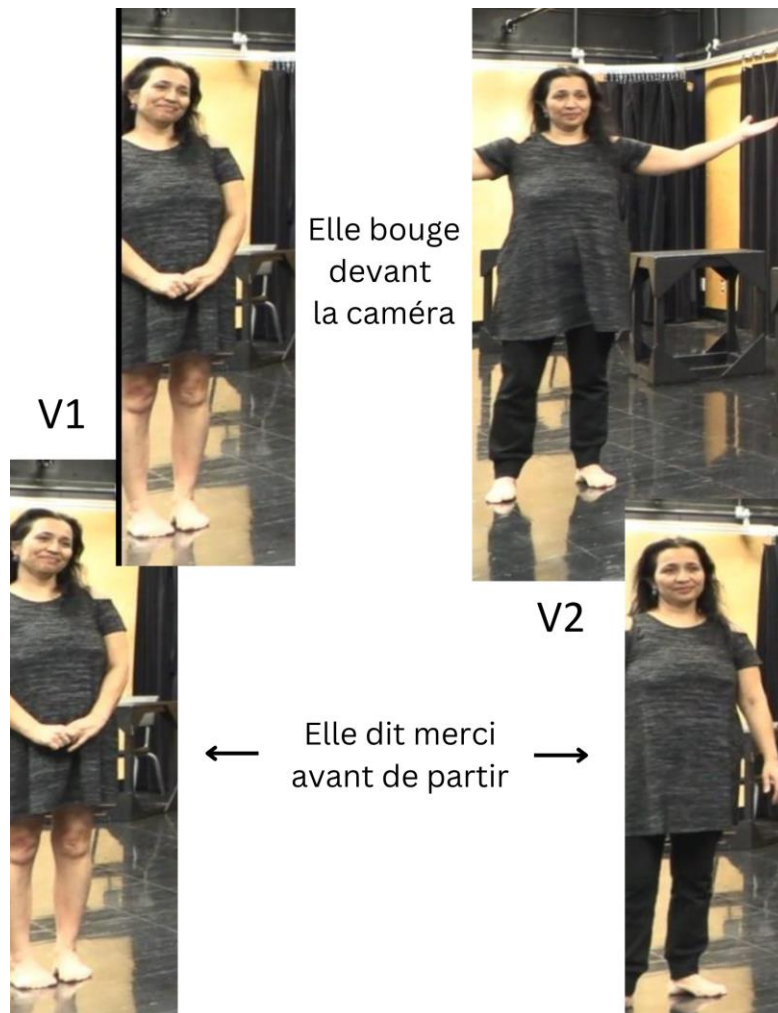
Pour ce deuxième exercice, chacune des co-créatrices a choisi un stéréotype de jeu qu'elle souhaitait déconstruire. Dans un premier temps, il fallait jouer la scène de manière stéréotypée, puis essayer de la reconstruire et donc de la jouer d'une autre manière. Ainsi nous avons tenté de mettre le doigt sur les différentes manières dont opèrent les réflexes de jeu stéréotypé.

Pour l'exercice, la co-créatrice a choisi de prendre la situation d'un *casting* pour une actrice de 49 ans. Sa proposition nous a permis de soulever un autre stéréotype : la femme de cinquante ans selon les critères androcentristes.

Dans sa première version (la stéréotypée), on y voit une comédienne passant un *casting* devant une caméra. Dans cette version, la comédienne se présente devant la caméra, elle dit son nom, dit avoir la quarantaine. Suivant la demande de l'interlocuteur.ice à la caméra, elle commence à bouger devant la caméra, elle se déhanche, cherchant à séduire la personne en face. Lorsqu'on lui en demande plus, elle se courbe de plus en plus comme pour augmenter son potentiel de séduction. Elle répond à ce qu'on attend d'elle et exécute les volontés du ou de la directeur.ice de casting sans prendre la parole. Ses jambes sont dénudées, elle courbe son corps pour correspondre à l'idée de séduction qu'on attend d'elle, elle cherche à effacer ce qui fait son âge pour être une femme de la trentaine. On lui demande si elle peut perdre du poids, elle répond que oui en un mois et demi à peu près. On voit donc une comédienne sous l'emprise du *male gaze*. Dans sa deuxième version (la déconstruite), la comédienne porte un pantalon, quand elle se présente, elle dit son âge, 49, quand son interlocuteur.ice lui demande de bouger devant la caméra, sa gestuelle est différente, elle prend beaucoup plus de place. Quand on lui demande de perdre du poids, elle répond non. Quand on lui demande d'en faire plus, elle répond en faisant référence aux compétences qu'elle possède en tant qu'interprète. Elle n'est pas dans la séduction avec le ou la directeur.ice de casting. Elle refuse ce système de domination.

Voici des photos comparatives à gauche, la scène stéréotypée et à droite la tentative de déconstruction.

Figure 3.7 Images comparatives déconstruire les stéréotypes



Source : montage vidéo avec captures d'écrans faites avec les vidéos des laboratoires de Barbara Papamiltiadou (2021)

La proposition nous a permis de nous rendre compte que les stéréotypes découlent d'attentes patriarcales et hétéronormatives sur la plastique d'un corps, une plastique fantasmée par le *male gaze* invisibilisant les réalités d'un corps de femme ayant subi les traces du temps. Les péripéties qui lui sont arrivées au cours de sa vie sont effacées, on demande un corps ferme, poli, mince, un corps sans traces, pas de rides, pas de vergetures, pas de bourrelets, de cheveux blancs, pas de cicatrices, pas de mamelons abîmés par l'allaitement. Encore une fois, on dépossède la femme de son propre corps et la situe en objet et non en

tant que sujet, un objet à « l'obsolescence programmée » comme on peut le lire dans le livre *Sorcières, la puissance invaincue des femmes* de Mona Chollet (Chollet, 2018, p. 136). Dans le troisième chapitre, « L'ivresse des cimes », l'autrice s'intéresse à la vieillesse féminine, un sujet dont on parle très peu et qui est tabou selon elle. Le vieillissement des femmes et des hommes n'est pas abordé de la même manière dans nos sociétés. Dans ce chapitre, Chollet cite Carrie Fisher : « les hommes ne vieillissent pas mieux que les femmes, ils ont seulement l'autorisation de vieillir » (citée par Chollet, 2018, p. 138). Dans un article sur le livre de Mona Chollet, Thibault Rabouin écrit :

pour les femmes, cette « interdiction » de vieillir n'est pas une vue de l'esprit : que l'on songe aux salaires des actrices qui décroissent avec l'âge, aux femmes âgées marginalisées (y compris dans les milieux féministes), ou aux différences d'âge au sein des couples. Les femmes se voient ainsi confrontées à la menace de leur « péremption » et à la peur de « l'obsolescence programmée ». (Rabouin, 2021)

L'exercice nous a permis de voir la différence de traitement qu'il y a entre les acteurs et les actrices qui ont la cinquantaine. En effet, encore une fois la « femme » est vue comme un objet de désir. Cependant, la seconde partie de l'exercice a permis à la co-créatrice de s'affirmer en tant que sujet. Nous avons aussi constaté qu'il y avait ici une porte d'entrée vers la construction d'un autre imaginaire, puisque refusant de se soumettre aux attentes du regard masculin, les co-créatrices se sont autorisées à faire sur scène ce qu'elles font dans la vie.

Exemple 3 : Faire une saynète avec le thème être au fond du trou

Comme je l'expliquais dans le chapitre 2, à la suite de l'exercice de l'image tirée du *Jeu de la dame*, nous avons décidé de faire une saynète chacune avec le thème « être au fond du trou ». Lorsque nous avons interprété ce qui était selon nous d'être au fond du trou, nous avons remarqué qu'aucune de nos interprétations de la situation n'était reliée à un homme, et sans nous être concerté.es avant. Dans les propositions que nous avons faites, nos personnages étaient au fond du trou à cause d'un licenciement, des réseaux sociaux et du mal-être qui résulte de ce trop plein numérique, de la rédaction d'un doctorat, d'une éviction, ou encore de vivre mal sa maternité. Par la suite, dans la discussion, une co-créatrice a dit qu'elle ne voulait pas que la raison pour laquelle elle était au fond du trou soit rapportée à un homme, car elle trouve que c'est souvent le cas. Durant nos échanges, après avoir joué les scènes, une autre co-créatrice en est venue à la conclusion que, pour elle, les stéréotypes s'opèrent plus dans la situation que dans la mobilisation des émotions.

De manière unanime, les co-créatrices ont trouvé que leur participation à la recherche les avait aidées à faire un travail de déconstruction.

D'habitude, c'est des sujets auxquels on pense, mais on fait rien pour provoquer le changement ou le questionner. Et cette recherche permet d'offrir l'espace d'échange et de création pour travailler sur les stéréotypes. (Co-créatrice, 2021)

À la question « La recherche t'aide-t-elle à faire un travail de déconstruction? », une autre co-créatrice écrit, dans son journal de bord :

À chaque session, mais surtout [j'ai] un regard plus éveillé dans le quotidien depuis que nous avons commencé à travailler. J'ai pu réviser des situations vécues dans le passé et que j'avais oubliées. J'ai pu être attentive aux événements du quotidien (les nouvelles par exemple ou des films), et j'en parle plus avec ma famille de ce type de thèmes (les stéréotypes, la discrimination, le féminisme). Je comprends [la déconstruction] dans le sens de la décision de faire une révision de notre vie (seule ou avec aide professionnelle) et essayer de réfléchir aux expériences qu'à un moment donné peut-être nous avons considérées « normales » ou « nécessaires à parcourir », même si elles nous dérangent, ou nous ont produit de la souffrance. De cette manière, à travers de ce nouveau regard et réflexion, nous avons la possibilité de comprendre que ce type d'expériences est inacceptable. Le travail de déconstruction implique une prise de conscience, et aussi un travail permanent de lutte contre les structures et idées établies. (Co-créatrice, 2021)

Au travers de la stratégie de déconstruction, nous avons pu appréhender les codes du *male gaze* par la pratique. Les discussions qui ont suivi nos explorations nous ont permis de prendre conscience que nous avons été habituées à agir selon des codes qu'on n'avait pas consciemment choisis.

3.3.3 Re-façonnage par une écriture et une esthétique corporelle et sensorielle

3.3.3.1 Partition derbyèsque : processus de création d'une corpoentité

La stratégie de la partition derbyèsque agit sur le refaçonnage des états d'expressivité, c'est-à-dire la manière de jouer sur scène. Plus précisément, il s'agit de refaçonner les états d'expressivité corporels, vocaux, émotionnels et énergétiques. La partition derbyèsque est un outil dramaturgique. Elle se déroule en plusieurs étapes : d'abord la mémoire musculaire, ensuite l'appropriation des mouvements, puis la confection d'un parcours derbyèsque avec des modulations, suivi d'un atelier d'écriture et enfin la mise en récit de la corporéité issue de la partition derbyèsque.

J'ai donc mis au point un échauffement et un entraînement inspiré par les mouvements du roller derby que nous avons pratiqué tout au long du processus. Néanmoins, ma recherche se basait sur l'importance de la notion du contact entre les corps. Or, comme mentionné dans le chapitre 1, il y a eu la covid et j'ai donc dû renoncer à cet aspect qui, je pense, a beaucoup manqué dans la manière de refaçonner nos états d'expressivité. Cependant, pratiquer les mouvements d'un sport qui participe à une dé-hiérarchisation du corps est une première piste pour refaçonner nos états d'expressivité car, les mouvements du roller derby nous obligent à nous éloigner de notre corps quotidien et formaté par la société. Le roller derby demande une utilisation des fesses et des hanches particulière et constante. On doit donc réapprendre à mouvoir son corps d'une toute autre façon. En effet, dans ce sport, les athlètes utilisent avec puissance leurs hanches, leurs fesses, leurs épaules et même leur poitrine pour stopper ou frapper un.e joueur.euse. Ces parties du corps « féminin » sont souvent représentées de manière érotique, ce qui n'est pas le cas dans la pratique du roller derby. Un autre aspect de ce sport est de promouvoir la diversité corporelle, de considérer chaque joueur.euse comme une singularité qui développera son propre style en fonction de sa corporéité. Pour la recherche, il était donc question pour chacune d'entre nous de rentrer en contact avec sa singularité et de la laisser s'exprimer, sans la forcer à l'amener à un résultat prédéfini.

Dans un premier temps, nous avons appris les mouvements du roller derby inscrit dans la liste ci-dessous. Notre banque de mouvement était divisée en cinq catégories : les sauts, les contacts, les mobilités, les pirouettes, les transitions.

Tableau 22 Liste du vocabulaire pour l'enchaînement derbyesque (Papamiltiadou)

Saut	Liste vocabulaire : enchaînement derbyesque		
Apex = saut d'évitement des hanches	Contact	Mobilité/Déplacement	
sur un pied avec les variantes sauter en avant sur le côté en se retournant		T-steps	
sur pieds joints avec les variantes sauter en avant sur le côté en se retournant		Edges	
		Toe stops	
		Duck steps	
		Transfert de poids	
Pirouette	Transition		
sur une jambe vers l'intérieur	avec 2 pieds (ballerine) vers l'intérieur ou l'extérieur		
sur une jambe vers l'extérieur	avec 2 pieds mais dynamique un pied remplace l'autre pied vers l'intérieur ou l'extérieur		
Demi-pirouette: Pied à Pied vers l'intérieur ou l'extérieur	sur 1 pied (orteil < > talon) vers l'intérieur ou l'extérieur		

Source : tableau réalisé par Barbara Papamiltiadou

Ici, nous pouvons voir les co-créatrices travailler sur les différentes mobilités. À ce stade de la recherche, nous étions en train de travailler la mémoire musculaire. Pour ce faire, nous faisons des petites courses entre nous avec la même mobilité. À droite, la co-créatrice travaille sur la mobilité *T-steps*, tandis qu'au centre et à gauche les deux co-créatrices travaillent sur la mobilité *Duck steps*.

Figure 3.8 Co-créatrices en train de travailler les différentes mobilités 1



Source : photo avec capture d'écran des vidéos prises lors des laboratoires de Barbara Papamiltiadou

Sur les photos ci-dessous, nous en sommes au stade de l'appropriation des mouvements appris. Ainsi je mettais une musique et les co-créatrices utilisaient la mobilité qui correspondait à la musique en cours. Les deux co-créatrices le plus à gauche et à droite de la photo font des *T-steps* alors que celle au milieu en noir utilise les *Toes-stops*.

Figure 3.9 Co-créatrices en train de travailler les différentes mobilités 2



Source : photo avec capture d'écran des vidéos prises lors des laboratoires de Barbara Papamiltiadou

Les trois photos ci-dessous montrent Yuna expliquant le saut d'apex et les co-créatrices s'appropriant ce mouvement.

Figure 3.10 Yuna expliquant le saut d'apex et les co-créatrices s'appropriant ce mouvement



Source : montage photo avec captures d'écran des vidéos prises lors des laboratoires de Barbara Papamiltiadou

Ci-dessous, on peut voir les co-créatrices travailler sur les contacts, ne pouvant directement faire un contact entre nous par les restrictions sanitaires, nous avons fait preuve d'ingéniosité et avons travaillé le contact sur du mobilier.

Figure 3.11 Deux co-créatrices travaillant le contact



Source : photo avec capture d'écran des vidéos prises lors des laboratoires de Barbara Papamiltiadou

Une fois les mouvements appropriés par chacune des co-créatrices, nous avons dans un deuxième temps confectionné chacune notre parcours derbyesque, c'est-à-dire un enchaînement de mouvements, selon le canevas que j'avais élaboré. Le canevas comportait 20 numéros. Pour chacun des numéros, nous devions choisir un mouvement de notre banque dans la catégorie indiquée.

Une fois le parcours composé, nous avons pris du temps pour le répéter afin de le connaître par cœur le plus possible. L'objectif était d'enchaîner les mouvements sans y mettre d'intentions, mais tout en étant à l'écoute de ce que les mouvements procuraient en sensations et émotions. Par exemple, lors d'un enchaînement d'un des parcours, une co-créatrice a commencé à imaginer qu'elle marchait sur un fil et jouait la situation. Elle a recommencé l'exercice en essayant de se laisser contaminer par les mouvements de manière sensorielle et non intellectuelle. Malgré la difficulté et à force d'itération, nous nous sommes éloigné.es du sens et rapproché.es de la sensation.

Nous avons ajouté au parcours trois modulations. Il fallait choisir deux vitesses dans cette catégorie, deux à trois émotions et ajouter une chanson ou un air de musique.

Tableau 23 Liste des modulations pour le parcours derbyèsque (Papamiltiadou)

Modulations

- | | |
|--|---|
| <ul style="list-style-type: none"> • Vitesse: ➤ Accélération progressive ➤ Accélération fulgurante ➤ Décélération progressive ➤ Décélération fulgurante | <ul style="list-style-type: none"> • Émotions : ➤ SENTIMENTS D'AMOUR ➤ SENTIMENTS DE JOIE ➤ SENTIMENTS DE COLÈRE ➤ SENTIMENTS DE TRISTESSE ➤ SENTIMENTS DE CRAINTE ➤ SENTIMENTS DE HONTE ➤ AUTRES SENTIMENTS IMPORTANTS |
| <ul style="list-style-type: none"> • Une chanson | |

Source : tableau réalisé par Barbara Papamiltiadou

Encore une fois, l'exercice était difficile : il fallait mobiliser des émotions sans contexte, sans raison. L'objectif était de se laisser contaminer par ce que provoquaient physiquement et physiologiquement les modulations sur notre partition derbyèsque. Pour l'étape suivante, nous avons fait des expérimentations de trente à quarante minutes. Pour ce faire, une créatrice était seule dans l'espace de jeu. Elle devait répéter autant de fois qu'elle le voulait le parcours durant au moins vingt minutes et pouvait au fur et à mesure abandonner les modulations préétablies pour se laisser submerger par de nouvelles lors de l'expérience. L'objectif étant toujours de s'éloigner du concept du personnage pour adopter le caractère nomade d'une corpoentité. Pendant l'expérimentation, les autres créatrices avaient les mêmes outils d'écriture de plateau que lors de l'initiation à l'exploration dramaturgique, c'est-à-dire un projecteur relié à un PC pour pouvoir changer à souhait les projections et la lumière. Nous pouvions aussi jouer avec les lumières de la salle. Des micros reliés à des haut-parleurs amplifiés dispersés dans la salle permettaient également de jouer avec la spatialisation du son. Sur le système de son général de la salle, on pouvait brancher nos cellulaires et mettre les sons que nous souhaitions. Nous pouvions entrer en interaction avec la créatrice faisant son parcours derbyèsque sans jamais la toucher pour respecter les normes sanitaires.

Afin de vous permettre de visualiser ce processus de création, je vais prendre l'exemple d'une des co-créatrices. Ci-dessous quelques photos de son exploration de 30 minutes.

Figure 3.12 Exploration de 30 min 1



Source : montage photo avec captures d'écran des vidéos prises lors des laboratoires de Barbara Papamiltiadou

Nous voyons Mel évoluer dans son exploration. Elle répète plusieurs fois son enchaînement derbyèsque en se laissant imprégner des matières que les autres co-créatrices lui apportent. Par exemple, elle se met à tourner autour de la chaise, ou bien elle accepte de parler dans le micro qui lui est tendu (voir figure *Exploration de 30 min 1 s*) ou encore de s'ouvrir à l'espace de la forêt.

Figure 3.13 Exploration de 30 min 2



Source : montage photo avec captures d'écran des vidéos prises lors des laboratoires de Barbara Papamiliadou

3.3.3.2 Mise en récit de la corpoentité

Chaque exploration a été filmée. La captation vidéo a ensuite été transmise à la créatrice concernée dans le but d'utiliser ce matériel dramaturgique afin d'écrire son texte. Pour ce faire, dans le journal de bord, j'ai déposé un plan d'atelier d'écriture que j'ai imaginé et qui reprenait certains codes des ateliers que nous avons expérimentés lors de l'initiation à l'écriture de texte.

Premièrement, nous avons dû regarder la vidéo de notre expérimentation dans le but de sélectionner un ou plusieurs passages. La seconde étape était de faire une description factuelle de ce qu'il y a dans le passage. La troisième étape de l'atelier d'écriture était de faire une description subjective de ce qu'il y a dans le passage en se concentrant sur les ressentis. L'étape quatre était l'écriture du texte. Voici les consignes pour écrire le texte de théâtre : Tu écris un seul texte en tout, même si tu as choisi quatre passages. Ce n'est pas grave si ton texte ne fait pas complètement du sens ou s'il n'est pas linéaire. Tu dois avoir entre 15 et 35 lignes de dialogues ou de monologue ou de phrases qui s'enchaînent avec ou sans sens. Tu peux ajouter des didascalies si tu veux.

Une fois le texte écrit, nous sommes passées à l'étape de mise en récit de la corpoentité créée par la partition derbyèsque. Nous avons commencé par garder toute la partition derbyèsque et avons incorporé le texte dessus. Au début, le travail a été périlleux, ça n'était pas facile de passer d'un enchaînement corporel à une mise en récit, la question était comment trouver l'espace du texte dans cette partition corporelle pour continuer de faire émerger cette corpoentité en construction permanente. Ce qui nous a aidé, a été de constamment revenir à l'écriture corporelle, la partition derbyèsque, et de se fier à l'émotion et à la sensation que le mouvement provoquait puis de voir comment cette émotion ou sensation résonnait avec les mots, le texte.

Par exemple, dans le parcours de Mel, il y avait l'enchaînement illustré à la page suivante.

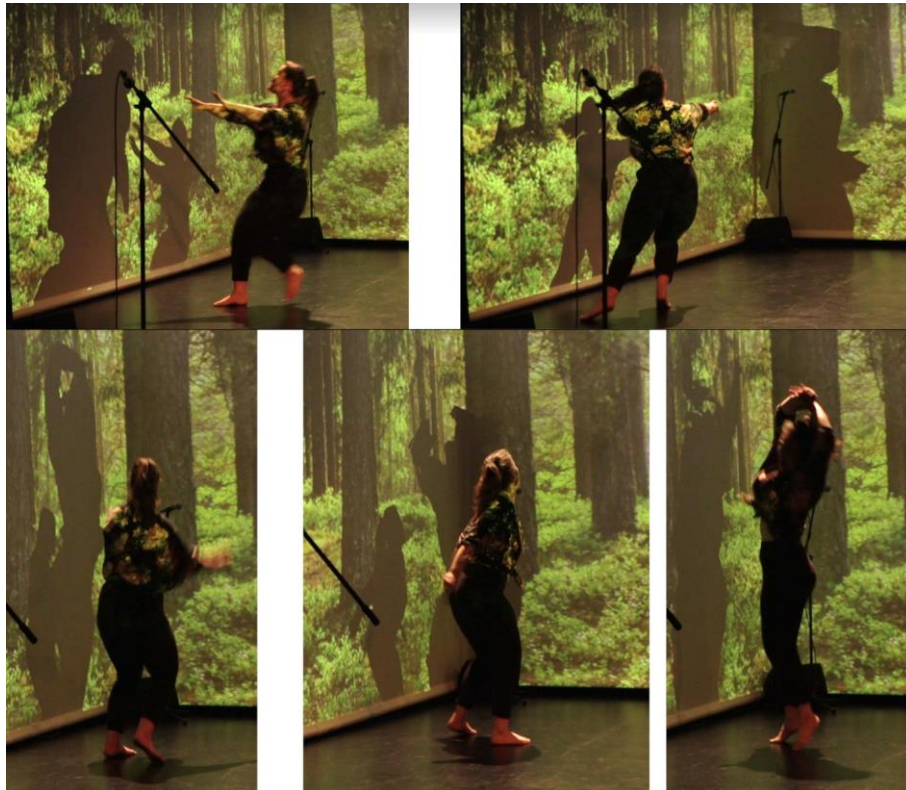
Figure 3.14 Montage photo enchaînement derbyèsque du mouvement 6 à 9



Source : montage photo avec captures d'écran des vidéos prises lors des laboratoires de Barbara Papamiltiadou

Entre l'enchaînement, l'ombre apparue lors de l'exploration de trente à quarante minutes et le texte, un récit s'est forgé, donnant naissance à une ombre avec qui la corpoentité de Mel joue et danse sur scène. Ainsi, lors de la création de récits, l'enchaînement mobilité, transition, mobilité, pirouette est devenue l'ombre qui rentre dans la corpoentité sur scène et la fait tourner.

Figure 3.15 Montage photo mise en récit de l'enchaînement derbyèsque du mouvement 6 à 9



Source : montage photo avec captures d'écran des vidéos prises lors des laboratoires de Barbara Papamiltiadou

Dans le parcours de Mel, il y avait un contact imposé. Elle a donc choisi de déplacer une table en la poussant avec ses fesses et son dos. Ce mouvement s'est transformé en accrochage avec le micro faisant

basculer la corpoentité d'un espace de jeu que j'appelle le paysage émosensoriel⁴⁸ à une adresse directe avec le public, en photo ci-dessous.

Figure 3.16 Montage photo mise en récit du contact imposé



Source : montage photo avec captures d'écran des vidéos prises lors des laboratoires de Barbara Papamiltiadou

Les différentes étapes de la partition derbyèsque nous ont permis de travailler sur le fait de se laisser être affecté.es par les outils dramaturgiques afin de laisser émerger la corpoentité et le récit. Ainsi, lors de mon

⁴⁸ Le paysage émosensoriel sera expliqué dans la section suivante

parcours derbyèsque, j'effectuais un saut, qui s'est transformé en cri dans le récit. J'ai pris le temps de ressentir les émotions et sensations que ce saut me faisait éprouver, puis sa portée dramaturgique est advenue en fonction de mes ressentis et du texte que j'avais écrit à la suite de l'exploration. Au fur et à mesure de la création, nous avons changé aussi les directions utilisées initialement. Ainsi, le saut que j'effectuais dos au public dans le canevas initial s'effectuait face au public dans la version finale.

Figure 3.17 Montage photo mise en récit d'un mouvement derbyèsque



Source : montage photo avec capture d'écran des vidéos prises lors des laboratoires de Barbara Papamiltiadou

Dans ce processus dramaturgique, le corps n'est pas envisagé comme un véhicule de la parole et du sens. Pour cette création, le corps est l'écriture du récit. Une co-créatrice dit : « Je pense que le récit et le jeu qui a été créé ont reflété ma sensibilité », elle pense avoir été l'essence de la création et que c'est sa singularité qui a créé le récit. Autrement dit, si la performance avait été faite sans elle, le récit « serait joué probablement de façon différente. Chaque corps est unique, l'engagement corporel dans cette création fait partie intégrante du processus » (co-créatrice, 2021). Une autre co-créatrice affirme qu'elle était « l'essence » du récit et ajoute « le mouvement a initié l'histoire » et elle conclut « J'ai aimé le processus de création, car il était différent de tout ce que j'avais fait avant. Il m'a amenée à bouger différemment et m'a quand même permis une grande liberté ». Une co-créatrice a « trouvé ça très intéressant d'essayer

une nouvelle approche pour créer. Le mouvement, le geste, l'intensité et la vitesse du mouvement racontent le récit aussi bien que les mots. » (Co-créatrice, 2021)

3.3.3.3 Paysage émosensoriel

Pour notre création, le paysage émosensoriel était la stratégie mise en place pour nous permettre une esthétique du *female gaze* et réussir à faire ressentir l'expérience de nos corpoentités.

Le paysage émosensoriel est le nom que j'ai donné à ce que je qualifie d'outil dramaturgique et que j'ai développé et créé dans ma compagnie de théâtre L'équipage. J'ai repris cet outil et je l'ai affiné pour mon projet de recherche. Le paysage émosensoriel consiste en une écriture kinesthésique, c'est-à-dire que le but n'est pas intellectuel, mais sensoriel. L'intention est d'offrir un autre espace de création libéré du concept de cohérence. C'est un espace d'émotions et de sensorialité pour l'acteur.ice et aussi pour le public. Ainsi, je me suis intéressée à voir comment il était possible de créer une dramaturgie tout aussi kinesthésique que visuelle et auditive.

Jocelyne Lupien s'intéresse tout particulièrement aux méthodes de production et de réception des arts plastiques, aspects qui sont indissociables l'un.e de l'autre. La production et la réception se font par voies sensorielles, cognitives et affectives, ce qui permet une compréhension du monde et de soi-même plus profonde, différente d'une logique scientifique. Le public n'est plus « devant les œuvres, [mais] dedans les œuvres » (Lupien, 2004, p. 18). Pour parler de ces phénomènes, Lupien utilise le terme de « déverrouillage sensoriel du corps », un concept emprunté à David Le Breton. Ce déverrouillage provient également de la production de l'œuvre qui induira une ou plusieurs façons de recevoir ces œuvres. Lupien met l'accent sur le fait que ces processus de création et de réception des arts, plastiques, médiatiques et « relationnels » (tel que l'entend le critique d'art Nicolas Bourriaud) sont de nature polysensorielle. Chaque œuvre a ses propres styles perceptifs, optiques, acoustiques et haptiques qui imprègnent le public. En effet, la sensation est toujours reliée à l'affectif, ainsi il faut prendre en compte la dimension qualitative de l'expérience des organes sensoriels d'un.e spectateur.ice.

Afin de joindre la théorie à la pratique, je vais maintenant expliquer les méthodes énonciatives du paysage émosensoriel de la co-créatrice Salma grâce à une grille établie par Marie-Christine Lesage, permettant de décrire et analyser les signifiants plastiques. Pour commencer, je m'intéresserai aux percepts visuels, aux effets sensoriels et aux affects induits par ces signifiants plastiques. Par la suite, j'envisagerai la dimension

iconique⁴⁹ du spectacle. Les percepts visuels sont les couleurs, les textures, le volume, la vectorialité de l'espace scénique⁵⁰ et la proxémique⁵¹. Les effets sensoriels⁵² sont d'ordre proprioceptif, ils mettent en jeu les sens. Je vais aussi expliquer quels sont les affects créés par ces stratégies énonciatives et quelles sont leurs dimensions iconiques. Les affects intéroceptifs⁵³ produits lors d'un spectacle, nous rappellent un souvenir, ils nous évoquent des sensations et/ou des images, ils peuvent produire des affects euphoriques ou dysphoriques.

Afin de contextualiser, je me permets d'expliquer l'expérience que la corpoentité créée par Salma traversait. L'expérience était celle de la fausse couche. L'objectif était donc de faire ressentir au public l'expérience de deuil que traversait la corpoentité. Nous voulions que les spectateur.ices expérimentent l'errance. Qu'ils aient accès aux émotions et sensations de la corpoentité qui essaie de continuer à vivre sans être tout à fait vivante. Nous avons tenté, par son paysage émosensoriel, de rendre compte de cet état d'errance entre amour inconditionnel, douleur, espoir et résilience. Pour que la corpoentité soit imprégnée dans son paysage émosensoriel, nous avons imaginé une vidéo qui, par ses caractéristiques visuelles, donne la sensation d'être nulle part et partout, un espace en perpétuel changement, dans lequel la corpoentité erre. Le paysage émosensoriel était aussi une fenêtre sur la mémoire de la corpoentité, une mémoire non linéaire. Il est difficile de rendre compte de l'effet par photo, cependant l'image est un support visuel aidant pour la suite de mon explication.

⁴⁹ C'est-à-dire les signifiants plastiques qui se rapportent à l'image en tant que signe.

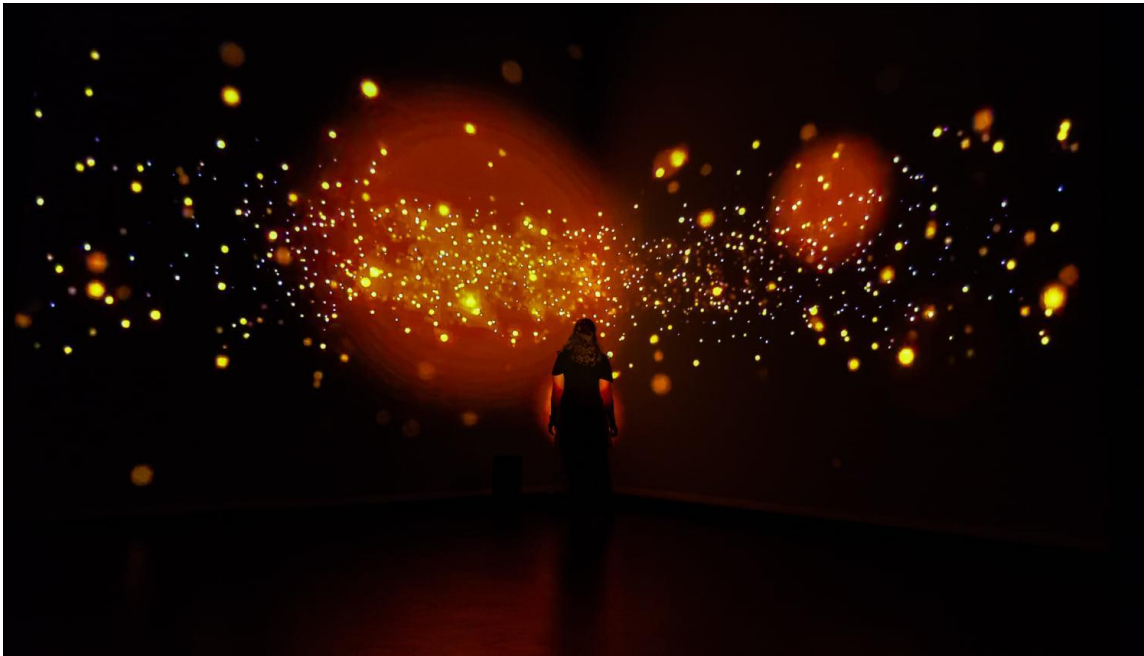
⁵⁰ C'est-à-dire comment l'espace scénique se présente, s'il est ouvert ou étrié, par exemple.

⁵¹ C'est-à-dire la manière dont le rapport scène salle est envisagé.

⁵² Un effet sensoriel peut être tactile, auditif, olfactif, gustatif, kinesthésique, postural.

⁵³ C'est-à-dire ce que le signifiant plastique crée en nous et qui est propre à chacun.e, cela peut être une sensation (par exemple la douleur), une humeur, une émotion, un état de corps, un souvenir, une évocation, des images mentales *etc.*

Figure 3.18 Photo paysage émosensoriel de Salma



Source : photo prise lors de la générale, crédit Patrice Tremblay

Comme nous le rappelle Jocelyne Lupien (2004), les couleurs possèdent des valeurs thermiques, spatiales et sonores. Au niveau des percepts mis en jeu, les couleurs utilisées étaient du noir et des points de lumière orange-jaune créant une tension entre le noir profond dans lequel on ne voit pas et dans lequel on se perd et les points de lumière étant la seule texture sur scène et donnant des repères spatiaux. Ce jeu de couleur influence notre réception. En ce qui concerne la vectorialité et le volume de l'espace, il était ouvert et haut comme nous pouvons le voir sur la précédente photo, l'espace était vide rempli uniquement par la corporeité et les points de lumières donnant l'effet d'un espace à la fois lointain et proche. En ce qui concerne la proxémique, l'espace était en mouvement grâce à la mobilité des points lumineux qui étaient plus petits au loin puis devenaient de plus en plus grands. Ces fluctuations donnaient l'impression que les lumières avançaient vers le public. D'un point de vue iconique, les boules lumineuses rappellent le cosmos, un espace-temps de l'infini dans lequel on flotte. C'est aussi une référence à l'immensité de l'espace qui est à la fois enivrante et terrifiante. En ce qui concerne les effets sensoriels, la couleur orange-jaune suggère une sensation de chaleur. Celle-ci a un impact sur le corps du public de manière intéroceptive, entraînant une dilatation du corps pour les couleurs chaudes. Juxtaposée au mouvement de lumière, cette sensation de chaleur provoque une hypnotisation et mobilise le corps du public comme celui de la corporeité. Cette marche est à la fois euphorique de par la chaleur et dysphorique de par ce mouvement

de lumière continu dans ce noir, qui semble infini, dans lequel on peut se perdre pour toujours et qui provoque l'angoisse. Du côté des effets sensoriels auditifs, nous avons confectionné une trame électroacoustique avec des sons enfantins grâce à l'instrument kalimba mêlée à la voix *off* de la corpoentité récitant le texte suivant :

À quel moment on se sent seul

Doit-on aller vers la lumière ou l'éviter de peur qu'elle nous aveugle

Est-ce qu'on est vraiment là pour les gens qu'on aime ?

Grand père, tu es parti et tu as laissé plein de poissons dans ce vaste monde qui continue à avoir des poissons. Je pense à ta présence. Le monde se pose encore plus de questions. (Co-créatrice, 2021)

À cela s'ajoutait la voix en direct de la corpoentité qui chantait « il entreprit un voyage, il entreprit un voyage, il était un petit navire, il était un petit navire qui n'avait ja- ja- jamais navigué, qui n'avait ja- ja- jamais navigué ». Cette chanson était celle que Salma avait choisie pour la création de son parcours derbyesque. Entre le son de la kalimba, la comptine chantée avec une voix fébrile, et la voix enregistrée qui avait un écho grâce à la réverbération, le public baignait dans un océan cosmique entre la vie et la mort, entre l'abandon et l'espoir. Ce moment suspendu du paysage émosensoriel laissait aussi résonner les mots précédemment dits par la copoentité.

Tout n'est que souvenir et comment vivre une séparation, un deuil, le deuil d'un bébé que tu as porté. Un jour tu t'es envoyé en l'air et puis tu te retrouves être la mère d'un enfant qui retournera un jour au ciel, mais tu ne sais pas quand. Tu le portes, mais il ne t'appartient pas. (Co-créatrice, 2021)

Le caractère unique et précieux de l'expérience artistique du paysage émosensoriel réside dans le fait qu'elle est à la fois sensorielle, cognitive et affective, permettant de se relier à l'autre, pour une profonde appréhension et compréhension de l'expérience de la corpoentité, du monde et de soi-même.

Selon une co-créatrice, le paysage émosensoriel « donne un rythme, un sens, une sensibilité plus grande à l'histoire, j'ai senti que l'espace m'appartenait ». Une autre écrit : « J'ai aimé la sensation physique que le paysage émosensoriel me donnait, je me sentais soutenue dans cet espace, comme un peu coupée du

public ». Pour nous toutes, la stratégie du paysage émosensoriel permet l'accès à l'expérience corporelle de la corpoentité.

3.4 Résultats des stratégies

La stratégie de prise de conscience nous a permis de comprendre ce qu'était le *male gaze* et que la manière de mettre en scène en corps, notamment le corps de sexe féminin, consiste souvent en une érotisation sans que le geste ne soit conscientisé.

La stratégie de prise de conscience ainsi que celle de la déconstruction nous ont donc permis de nous assurer une vigilance quant au plaisir scopique et à l'érotisation de corps (si nous voulions le faire, il fallait que le geste soit conscient). Ce que nous avons fait, pour les trois co-créatrices, nous avons conscience de l'érotisation ou non de nos corps. Pour notre scène finale, Salma et Mel me rejoignaient sur scène en sous-vêtements, pour ma part je me déshabillais sur scène. L'objectif de cette scène était de se laver de mots qui étaient projetés sur nous, il y avait donc une projection de mots sur nos corps. Nous avons chacune une bassine d'eau avec une guenille pour nous laver et faire disparaître les mots, qui s'effaçaient en direct au fur et à mesure. Nous avons donc discuté et fait des essais sur scène afin de faire le choix qui nous paraissait le plus approprié pour le récit. Ainsi, nous avons convenu que le fait de chanter en même temps et ensuite de se regarder puis commencer à se nettoyer permettait de mettre l'accent sur l'adelphité⁵⁴ et de considérer cette action comme un rituel de sorcellerie. Chacune de nous s'est lavée comme elle le souhaitait, choisissant ainsi de faire appel à une gestuelle érotique ou non en fonction de nos envies. À l'issue de la représentation et avant la conférence, le public avait un court temps pour remplir un questionnaire qui avait pour objectif de voir comment iels avaient perçu la performance. Selon les résultats, 90 % trouvaient que les corps n'ont pas été érotisés. Or, seulement une des co-créatrices avait choisi de manière consciente d'érotiser son corps. C'est grâce aux stratégies de prise de conscience et de déconstruction que nous avons pu comprendre les méthodes d'érotisation des corps. Ainsi, nous avons pu nous éloigner de l'imaginaire issu du *male gaze* en choisissant de ne pas en appliquer les principes par défaut.

⁵⁴ Le terme d'adelphité, plus « neutre » et surtout plus inclusif, regroupe à la fois la fraternité et la sororité, sans dimension ni mention genrée ; et désigne la solidarité entre ses semblables, qu'ils soient hommes, femmes ou non binares. (OXFAM, 2021)

La stratégie de déconstruction nous a permis de comprendre qu'il existait des schémas de récits qui participent à la perpétuation et la propagation de stéréotypes et que le corps et la mobilisation des états d'expressivité aux plans corporel, émotionnel, vocal et énergétique étaient imprégnés de réflexes de jeu issus du *male gaze*. Nous avons aussi pu établir comment l'esthétique et la mise en scène sont des choix esthético-philosophiques et politiques. Nous avons reconnu que « nous vivons dans une culture où le *male gaze* est dominant et où la triangulation du regard (entre le spectateur, le héros et la femme-objet) est devenue le fondement de notre plaisir visuel. » (Brey, 2020). Or, selon les réponses du questionnaire du public, 86,7 % trouvent que leur plaisir de spectateur.ice ne découlait pas de la scopophilie. La stratégie de déconstruction nous a donné des pistes de réflexion pour la dernière stratégie, celle du re-façonnage. Les réponses positives des co-créatrices dans le questionnaire (à réponse ouverte) de clôture indiquent que le parcours derbyesque, à savoir la pratique d'un entraînement puis l'utilisation des mouvements pour créer un enchaînement, puis l'addition des intensités, puis l'ajout des émotions, puis l'improvisation, puis l'atelier d'écriture et enfin la mise en jeu, nous a permis de nous éloigner des réflexes de jeu stéréotypé et nous ont permis de créer notre propre langage. Comme l'écrit une des co-créatrices dans le questionnaire à réponse ouverte :

Puisque la création du récit et du personnage dépendait de plusieurs éléments choisis de façon aléatoire, le sens du récit et la construction du personnage se faisaient au fur et à mesure. Les mouvements choisis trouvaient leur propre sens. De ce fait, on ne reproduisait pas un jeu stéréotypé. (Co-créatrice. 2021)

Le parcours derbyesque nous a assurés de la signature singulière de chacune des corpoentités qui était une de mes six conditions que je m'étais imposées ainsi que de considérer le corps comme écriture et non comme un véhicule. Et 96,6 % des membres du public pensent que si les artistes n'étaient pas celles qu'ils ont vues, la performance serait différente. L'outil dramaturgique du paysage émosensoriel nous a, quant à lui, offert une technique afin de nous assurer que le public puisse ressentir l'expérience de la corpoentité sur scène. D'ailleurs, selon le questionnaire du public, 61,3 % ont eu l'impression d'avoir vécu une expérience sensorielle, c'est-à-dire, qu'ils ont ressenti à travers leur corps et leurs sens la performance. Je pense que le paysage émosensoriel a été un outil essentiel pour permettre que le récit soit raconté du point de vue de la corpoentité. Un autre outil de mise en scène est à prendre en compte : il s'agit de l'adresse directe de la corpoentité au public qui lui donne une place de sujet conscient et consentant. Elle permet de donner une place de sujet conscient et consentant au personnage. Du côté du public, 69 % des gens ont trouvé que l'histoire est racontée du point de vue du personnage (ici j'ai utilisé le mot

personnage, car le public ne connaissait pas le mot *corpoentité*). De plus, 76,7 % ont plutôt ressenti ce que les personnages expérimentaient, c'est-à-dire qu'ils avaient ressenti l'expérience des personnages et 23,3 % s'y sont identifiés.

Pour ce qui est de la condition que le récit et le jeu s'éloignent des stéréotypes véhiculés par le *male gaze*, une des co-créatrices ne pense pas s'être libérée des attentes androcentristes de comment est supposée se comporter une femme et des sujets qui l'animent. Elle dit : « Je ne pense pas en être libérée, non, mais j'ai apprécié m'y être attardée et y avoir pensé ». En ce qui concerne le public, 71,4 % des personnes spectatrices ont trouvé que la performance proposait un imaginaire libéré des attentes androcentristes, patriarcales, hétéronormatives. Cependant, après une discussion avec les publics et au regard des messages laissés dans l'espace libre, un type de remarque est revenu, me forçant à comprendre que la question était peut-être mal posée. En effet, comme les commentaires le disaient, les *corpoentités* n'étaient pas libérées puisque « certains aspects y [étaient] encore liés » (commentaire anonyme, récolté dans le questionnaire au public, 2021), néanmoins elles tentaient de s'en affranchir. Je me demande si les réponses auraient été différentes si j'avais posé la question suivante : est-ce que les récits et le jeu s'éloignent des stéréotypes véhiculés par le *male gaze* ? Pour ce faire, il aurait fallu que je puisse expliquer ce que veut dire *male gaze*, or, j'avais décidé de faire remplir le questionnaire avant les explications que je donnais dans la conférence à l'issue de la représentation. Certaines personnes du public m'ont mentionné qu'après la conférence, leurs réponses auraient été différentes, notamment celle à propos du corps comme véhicule ou récit (32,1 % ont considéré le corps comme écriture du récit et 67,9 % comme véhicule du récit). Je pense qu'il était important de poser les questions avant les explications afin de minimiser mon impact sur le résultat. Avoir proposé le questionnaire juste après la présentation me permet au moins de voir que certaines stratégies ont fonctionné, même si les résultats de ce questionnaire sont à prendre avec modération. Le questionnaire ne me semble pas assez rigoureux pour permettre de tirer des conclusions générales. Cependant, les réponses recoupées avec les analyses des co-créatrices nous permettent de donner des pistes sur les stratégies de création de récits permettant de s'éloigner de l'imaginaire *male gaze* pour en créer de nouveaux avec toute la pluralité de notre singularité considérant les personnes en tant que sujets et non en tant qu'objets.

CONCLUSION

Pour cette recherche, je me suis fixé comme objectif de créer en dehors des codes et méthodes de création patriarcales, colonialistes, androcentristes, hétéronormatives. Cela consistait en l'installation d'un espace émancipateur permettant aux créateur.ices de développer un nouvel imaginaire de récits, de corps et d'identités. Dans un premier temps, il s'agissait de mettre en place une dynamique de production non hiérarchique. Dans un deuxième temps, nous avons expérimenté des stratégies de création de récits en nous éloignant de la notion de personnage. Enfin, nous avons tenté de proposer un essai performatif artistique issu du processus de création que nous avons expérimenté.

Pour ce faire, nous avons utilisé huit stratégies qui sont : 1) la dynamique de production *DIY*; 2) l'holocratie; 3) le consentement libre, éclairé et réitéré; 4) l'initiation aux outils de création; 5) l'échange et la co-construction des connaissances; 6) le développement d'une prise de conscience politique et historique sur la construction de l'histoire de l'art et son influence sur nos manières de créer; 7) la déconstruction des réflexes de jeu et des effets de mise en scène stéréotypés; 8) le re-façonnage par une écriture et esthétique corporelle et sensorielle.

Questionnant les dynamiques de pouvoirs dans un contexte de travail de création au théâtre, j'ai adopté une démarche féministe, en fabriquant une méthodologie de recherche inspirée par la recherche féministe participative. J'ai pu ainsi installer un espace non hiérarchique qui valorise la pluralité des points de vue, permettant de considérer les participantes comme des co-créatrices artistiques et épistémologiques.

Grâce aux données récoltées au travers des journaux de bord, des entrevues semi-dirigées et des questionnaires, il est apparu que les stratégies suivantes : 1) la dynamique de production *DIY*, 2) l'holocratie, 3) le consentement libre, éclairé et réitéré ont permis aux co-créatrices d'avoir un contrôle sur leur production artistique ainsi que sur la manière de produire et de la partager. Ces stratégies ont aussi permis de nous procurer un sentiment de participer à une réalisation créatrice humaine, collective et individuelle.

Les stratégies 4) l'initiation aux outils de créations et 5) l'échange et la co-construction des connaissances ont quant à elle permis d'acquérir la maîtrise des moyens permettant de se conscientiser, de renforcer

son potentiel et de se transformer dans une perspective de développement, d'amélioration de ses conditions de vie et de son environnement.

Quant aux stratégies 6) le développement d'une prise de conscience politique et historique sur la construction de l'histoire de l'art et son influence sur nos manières de créer, 7) la déconstruction des réflexes de jeu et des effets de mise en scène stéréotypés et 8) le re-façonnage par une écriture et esthétique corporelle et sensorielle, elles ont permis la création d'un récit ne découlant pas des attentes du *male gaze*.

Une des conclusions de cette recherche est que l'émancipation de l'héritage patriarcal, colonialiste hétéronormatif n'est pas facile. En effet, il est difficile de comprendre exactement ce qui relève de mon libre arbitre et ce qui relève du résultat de plusieurs années de sociabilisation dans un univers artistique *straight* (Witting, 1980). J'ignore ce que je ne sais pas, comment je me tiendrais sur scène si j'avais vécu en dehors du regard du *male gaze*, par exemple. Cela est difficile à dire. Nous avons cependant entamé un processus de déconstruction et de re-façonnage et les stratégies que nous avons mises en place ont permis d'observer l'apparition de petits changements. Ces variations sont subtiles, mais elles modifient beaucoup la qualité des conditions de travail bienveillantes, accueillant le dissensus. Dans ce processus de création, l'acteur.ice n'est pas imaginé comme un.e interprète, mais une co-créatrice. Ainsi cela a chamboulé le rapport que nous avons à la mise en scène. En effet, selon les réponses des co-créatrices, la mise en scène était « comme la construction d'un Lego, étape par étape, comme une superposition de choix de forme, couleur, rythme, mots, et le sens s'est construit au fur et à mesure » (co-créatrice, 2021). Une autre ajoute « C'était un travail d'équipe » (co-créatrice, 2021).

Les co-créatrices ne me voyaient pas uniquement comme une metteuse en scène, mais aussi comme « une chercheuse, une facilitatrice, un soutien nourrissant, une instigatrice rassembleuse et humaine, une guide, une ressource. » (Co-créatrices, 2021)

En ce qui concerne le récit et le jeu, les conclusions étaient que le parcours derbyèsque et la corpoentité permettent une autre manière de créer. Par le parcours derbyèsque, nous laissons nos corporéités s'exprimer, ainsi les corps révèlent notre vécu et notre rapport au monde par la manière dont nous le mobilisons sans chercher à interpréter, ni à convaincre par le jeu. Le concept de corpoentité quant à lui nous autorise à partir de notre singularité, sans relever d'une démarche documentaire. Ainsi, les mouvements du parcours derbyèsque croisés au concept de corpoentité permettent d'écouter les

informations que nous donnent nos corps lors d'un mouvement et de lui donner sa portée dramaturgique. Par exemple, la pirouette du parcours derbyesque de Mel devient un moment d'étourdissement et sa corpoentité est donc dans une situation de perte et d'anxiété. C'est la singularité de Mel qui a permis cette mise en récit. Une pirouette effectuée par une autre personne aurait été différente. Nous avons pu nous éloigner de l'interprétation de personnages stéréotypés et développer une autre manière de jouer. On ne parle plus d'interprétation d'un rôle, mais de mobilisation des états d'expressivité vocale, corporelle et émotionnelle; on ne construit pas un personnage, on laisse advenir une corpoentité. Le paysage émosensoriel a quant à lui offert une appréhension expérientielle et kinesthésique au public et aux co-créatrices ouvrant un nouvel espace d'échange polysensoriel.

L'espace de jeu était un triangle, le public était assis en face, au sol sur des tapis. Cet espace de jeu triangulaire permettait de jouer avec une autre profondeur, une autre perspective, les acteur.ices jouaient dans l'espace qui les entourait et non pas devant. Le fait que le public ait le choix de s'asseoir sur des chaises ou sur des petits tapis de mousse individuels espacés d'un mètre lui offrait l'occasion de pouvoir avoir sa bulle d'intimité. Mon objectif était que la réception du spectacle se fasse par voies sensorielle, cognitive et affective. Ce dispositif m'a permis de mobiliser les spectateur.ices autrement que s'ils avaient été assis.es en rang, collés les un.es aux autres. Cependant, le rapport avec le public était toujours frontal. Cette disposition n'a pas suffi pour permettre au public d'expérimenter ce que les corpoentités traversaient sur scène. Les contraintes de temps et de moyens nous ont empêché.es de pouvoir réellement expérimenter un rapport scène salle plus poussé; il aurait fallu voir ce que nous aurions pu faire si le dispositif scénique entourait le public et celui-ci soit au centre de la pièce. Cependant, les conditions sanitaires du fait de la covid-19 dans les théâtres m'ont ouvert la possibilité d'envisager l'espace du public de manière non conventionnelle. Ici la contrainte s'est avérée productive.

En outre, nous n'avons pas eu l'occasion de tester le processus de création jusqu'au bout puisque notre performance n'a duré que quinze minutes et je me demande quel récit aurait pu émerger si nous avions eu la possibilité de pousser plus loin la création. Nous avons aussi été limité.es par les mesures sanitaires et je n'ai donc pas pu observer ce que les mouvements de contact propres au roller derby auraient pu apporter dans la création de corpoentités. Le processus que j'ai mis en place s'est fait avec les personnes ayant répondu à mon appel, il n'y a donc pas eu de *casting*, ce qui m'a permis de rencontrer des personnes et non pas des physiques. J'ai eu la chance d'avoir un groupe hétérogène, tant dans les âges, qui allaient de 30 ans à 49 ans, que dans les origines (Québec, France, Chili, Maroc, Chypre) que dans la diversité des

corps. En revanche, nous étions toutes du même sexe. Nous avons constaté que même si vous venions de pays et cultures différentes, il y avait des similitudes dans notre vécu de personne de sexe féminin découlant d'un regard *straight*. Grâce à la variété des origines du groupe, nous avons observé que la manière de penser la formation de l'acteur.ice divergeait en fonction du pays d'où nous venions. Enfin, les résultats de la recherche ont montré qu'il y avait une volonté de s'émanciper du regard androcentriste, hétéronormatif, colonialiste, patriarcal, et de créer en dehors de ce regard et de ses codes.

Travailler sur la déconstruction des imaginaires collectifs et des stéréotypes qui les peuplent commence par le fait de repenser la manière de recruter les personnes avec qui l'on souhaite travailler. Il n'est pas si facile de sortir de son cercle de connaissances et de s'ouvrir à d'autres. Une des propositions que je recommanderais est de faire un festival des arts vivants qui regrouperait les professionnel.les, les étudiant.es ou élèves, les artistes afin de les faire se rencontrer autour d'ateliers et de tables de discussion et qu'on soit amené.es à rencontrer des personnes qu'on ne pourrait pas rencontrer autrement.

Une autre recommandation serait de travailler davantage sur la disposition d'espace de jeu et public en sortant de la relation frontale, en utilisant une spatialisation du son par exemple. Il serait aussi intéressant de sortir du *female gaze* qui est limitant et s'inscrit dans une binarité dans laquelle je ne me reconnais pas. Cependant, je dois reconnaître que le concept d'Iris Brey m'a ouvert une porte de sortie du *male gaze*. J'ai commencé cette maîtrise, car je ressentais un trop-plein d'émotion, un dégoût pour le théâtre et le cinéma dans lequel j'ai évolué. Ce travail de recherche création est le fruit d'un long processus très personnel. Je me demandais d'où venait mon écoëurement et comment je pouvais retrouver l'envie de créer. Ayant commencé le théâtre de manière intensive à 14 ans, j'ai été soumise aux regards de professeur.es et de metteur.euseuse en scène durant toute mon adolescence et mon passage à l'âge adulte, ce qui correspond à la période à laquelle je me suis aussi construite sur le plan identitaire et artistique. Cette proposition de recherche m'a permis de me reconstruire et de me faire découvrir de nouvelles perspectives de création. De plus, cette recherche création m'a permis de me construire des bases solides quant à ma place de metteuse en scène autrice de plateau, je pense qu'aujourd'hui le meilleur terme pour me définir serait celui de créatrice de plateau chercheuse. Cette expérience va aussi me permettre de pouvoir aller donner des ateliers d'initiation autour de ma pratique. Elle me permet déjà de participer à une création de cirque théâtre en France sur le roller derby à partir de mon expérience vécue, ainsi que de participer à des colloques sur les processus de création féministe, ou encore de participer à des journées de rencontres questionnant les différentes pratiques et théories mises en œuvre dans les

formations de l'interprète. Cette maîtrise est le début d'un cheminement et d'un engagement artistico-socio-politique qui se poursuivra dans ma pratique de créatrice de plateau chercheuse. Enfin, j'aimerais terminer sur une citation de Marie-Claude Garneau qui m'a suivie tout au long de ma recherche.

En tant qu'autrice, en tant qu'acteur.trice : C'est quoi le contexte ? À qui tu parles, comment le fais-tu ? Es-tu subversive ou recrées-tu des stéréotypes trop souvent connus qui renforcent des dynamiques de pouvoir ? Inspire-toi de théories, oui, n'aie pas peur. Fais-tu bouger le statu quo ou l'aides-tu à rester en place ? Assumes-tu la scène de théâtre comme un espace alternatif de création ou ramènes-tu des images remâchées de la culture des médias de masse et des lieux télévisuels ? (Garneau, 2016, p. 298).

ANNEXE A

ÉTAPES DU PARCOURS DERBYÈSQUE

O. Apprendre les mouvements du roller derby par catégorie

Mobilité/Marche/Déplacement
T-steps
Edges
Toe stops
Duck steps
Transfert de poids

Transition
avec 2 pieds (ballerine) vers l'intérieur ou l'extérieur
avec 2 pieds, mais dynamique un pied remplace l'autre pied vers l'intérieur ou l'extérieur
sur 1 pied (orteil <> talon) vers l'intérieur ou l'extérieur

Pirouette
sur une jambe vers l'intérieur
sur une jambe vers l'extérieur
Demi-pirouette : Pied à pied vers l'intérieur ou l'extérieur

Saut
Apex = saut d'évitement des hanches
sur un pied avec les variantes, sauter en avant sur le côté en se retournant
sur pieds joints avec les variantes, sauter en avant sur le côté en se retournant

Contact : se fait avec des zones autorisées en vert regarde le schéma tu ne peux pas faire le contact avec les zones au-delà du jaune
Frapper
Pousser/Déplacer
Stopper
Pister

1. Faire son canevas du Parcours :

1. Mobilité
2. Saut.s
3. Pause
4. Mobilité
5. Transition.s
6. Mobilité
7. Transition.s
8. Mobilité
9. Pirouette.s
10. Mobilité

11. Pause
12. Mobilité
13. Contact
14. Mobilité au contact
15. Pause
16. Mobilité
17. Pirouette.s
18. Saut.s
19. Contact
20. Mobilité

2. Modulations

• Vitesses:

- Accélération progressive
- Accélération fulgurante
- Décélération progressive
- Décélération fulgurante

• Une chanson

• Émotions :

- SENTIMENTS D'AMOUR
- SENTIMENTS DE JOIE
- SENTIMENTS DE COLÈRE
- SENTIMENTS DE TRISTESSE
- SENTIMENTS DE CRAINTE
- AUTRES SENTIMENTS IMPORTANTS

3. Mémoriser son enchaînement sans interprétation pour le connaître par cœur.

4. Faire une exploration sur le plateau d'au moins 30 min en répétant l'enchaînement et en utilisant des outils d'écriture de plateau pour venir produire l'effet de se laisser contaminer par ce que provoquaient physiquement et physiologiquement les modulations sur notre partition derbyesque. Enregistrer l'exploration.

5. Regarder la vidéo de l'exploration et faire l'exercice d'écriture suivant.

-Choisir entre 1 à 4 passage.s de ta vidéo d'exploration son et lumière de ton parcours derbyesque. Donner un titre à chaque passage choisi

Une fois que c'est fait l'exercice 1 et 2 pour chaque passage choisi

Exercice 1

Quels sont les éléments présents dans le passage, objets, personnage.s, paysage ?

- Quels sont les sons ?
- Quelles sont les lumières et/ou couleurs ?
- Quel est le rythme ?

Exercice 2

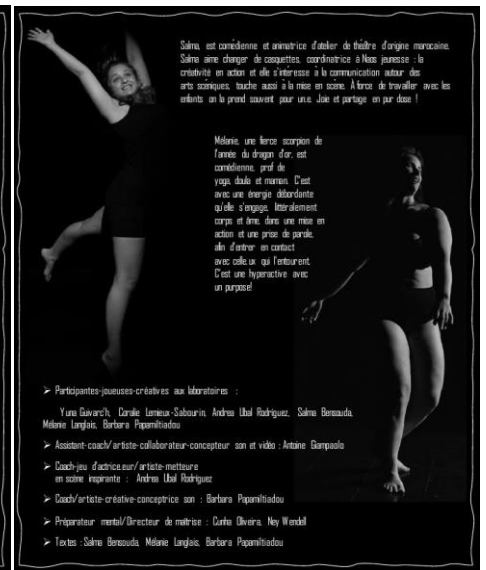
- Quels sont les éléments présents dans le passage, objets, personnage.s, paysage ?
- Quels sont les sons ?
- Quelles sont les lumières et/ou couleurs ?
- Quel est le rythme ?

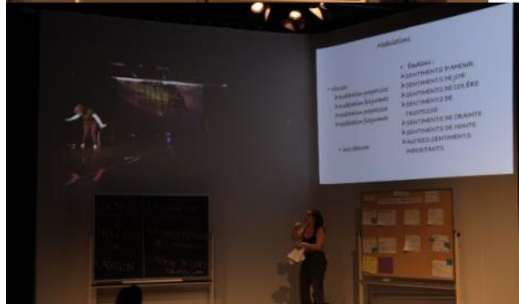
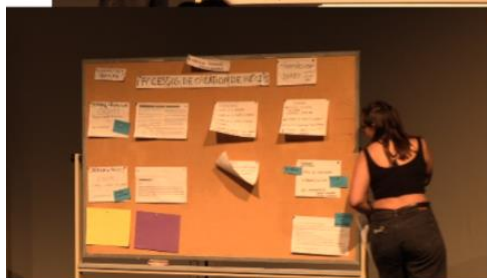
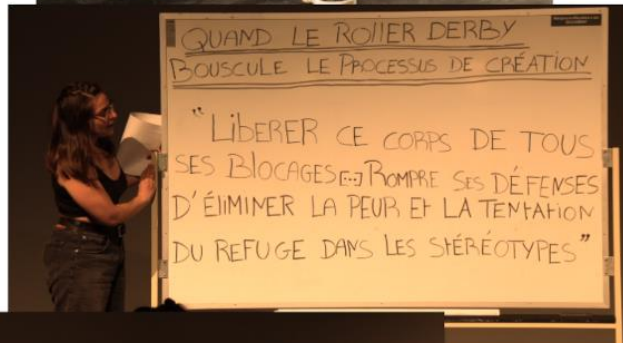
6. Écriture du texte

Tu écris un seul texte en tout même si tu as choisi 4 passages, ce n'est pas grave si ton texte ne fait complètement du sens ou qu'il n'est pas linéaire. Tu dois avoir entre 15 et 35 lignes de dialogues ou de monologue ou de phrases qui s'enchaînent sans sens. Tu peux ajouter des didascalies si tu veux.

ANNEXE B

DOCUMENTS LIÉS À LA PRÉSENTATION DE LA CONFÉRENCE PERFORMANCE





ANNEXE C

DOCUMENTS LIÉS À LA RECHERCHE

FORMULAIRE DE CONSENTEMENT - Participant.e.s créat.rice.eurs d'états d'expressivité

Titre du projet de recherche : Alternativement vôtre, à la recherche d'un nouvel imaginaire collectif de la représentation des corps et des identités en art. Étudiante-chercheuse Barbara Papamiltiadou. Maîtrise en théâtre Direction de recherche Ney Wendell Cunha Oliveira Faculté des arts

Préambule

Nous vous demandons de participer à un projet de recherche qui implique la participation à des laboratoires au cours desquels il sera des stratégies de création qui seront expérimentées, il y aura aussi des entrevues ainsi que la réalisation d'une conférence performance et l'écriture de votre analyse qui sera tout d'abord écrite dans votre journal de bord et retranscrit dans le mémoire.

Avant d'accepter de participer à ce projet de recherche, veuillez prendre le temps de comprendre et de considérer attentivement les renseignements qui suivent. Ce formulaire de consentement vous explique le but de cette étude, les procédures, les avantages, les risques et inconvénients, de même que les personnes avec qui communiquer au besoin. Le présent formulaire de consentement peut contenir des mots que vous ne comprenez pas. Nous vous invitons à poser toutes les questions que vous jugerez utiles.

Description du projet et de ses objectifs

Le projet propose la réalisation d'une recherche création qui vise à construire un nouvel imaginaire non normatif et stéréotypé du corps et des identités représentées dans les arts du spectacle vivant et du numérique. Le résultat de la recherche sera présenté par le biais d'une conférence performance en avril 2021, et d'un texte théorique (mémoire), en mai 2021.

L'objectif de la recherche est d'inventer et d'expérimenter de nouvelles stratégies alternatives de création artistique qui considère l'act-rice-ur non pas comme un-e interprète, mais comme un-e artiste créat-rice-ur unique, dans une logique de déconstruction de la représentation des corps et des identités normatives et standardisées en scène. Pour ce faire, mon intuition est que la transposition en processus de création de certains concepts de mon expérience du roller derby (sport de contact sur patins à roulettes) permettrait à l'act-rice-ur de devenir créat-rice-ur de leur propre états d'expressivités, corporel, vocal et émotionnel et non des interprètes de corps archétypes normatifs standardisés.

Les trois objectifs secondaires sont :

- transposer des concepts de ma pratique du roller derby pour construire des stratégies de création à expérimenter
- expérimenter 4 stratégies de création; 1 stratégie séquentielle; S1 la dynamique de travail non aliénante. Les trois autres stratégies sont; S2 la prise de conscience, S3 Initiation aux outils d'états d'expressivités, S4 Stratégie déconstruction et re-façonnage des états d'expressivités
- évaluer ces stratégies, comprendre comment elles opèrent

En plus de la chercheuse, le projet compte sur la participation de 10 à 15 personnes. La volonté de partager des expériences personnelles sur la normativité discriminatoire en art sera un facteur de sélection primordial. La volonté de participer à l'expérimentation de nouvelles stratégies de créations est tout aussi importante. Les participant.e.s devront avoir 18 ans ou plus. L'éventuel handicap physique d'un ou de quelques participants (en ce qui concerne la difficulté de locomotion) ne serait pas un motif d'exclusion. L'UQAM (où la recherche se déroulera) possède des ascenseurs et des rampes qui facilitent l'accès. Les facteurs tels que leur préférence religieuse, leur origine ethnique, leur condition financière ou leur profession, ne seront pas des raisons pour l'exclusion. Pour ce qui est de la langue, il faut qu'on puisse se comprendre, une personne peut être accompagnée d'un.e traduct.rice.eur.

Nature et durée de votre participation

La participation à l'étude implique l'acceptation que la chercheuse assiste et participe aux laboratoires. Votre participation implique aussi l'acceptation que les laboratoires et les entrevues soient filmés, photographiés pour analyse ultérieure. La participation nécessite aussi l'acceptation de participer à des entrevues collectives allant de 30 min à 1h30 de durée par séances. Ces entrevues seront enregistrées par la chercheuse et auront lieu après certaines séances des laboratoires. Les participant.e.s sont aussi tenu.e.s de participer à la communication des résultats, écriture du mémoire à multiples voix, ne jugez pas votre capacité à écrire l'idée est que chacun.e puisse transcrire sa parole sans intermédiaire. Il sera aussi attendu de participer à 3 conférences performances au mois d'avril 2021. La date serait définie à partir de votre disponibilité. La rencontre pour l'entrevue se passera à l'Université du Québec à Montréal, ou bien par vidéoconférence ou appel au vu de la situation sanitaire et les dates et horaires seront prédéfinis avec vous, considérant vos disponibilités.

Avantages liés à la participation

Offrir un espace où les participant.e.s puissent partager leur expérience dans le but de faire avancer le changement dans la productions d'imaginaire collectif des identités et des corps en art. Il se peut aussi que les participant.e.s ressortent avec plus de confiance ou même qu'elles décident de créer leur propre stratégies et se considèrent comme des créat.rice.eur.s.

Risques liés à la participation

Les participant.e.s vont être invité.e.s à partager des souvenirs qui peuvent avoir été ou peuvent toujours être une source de stress ou de mal être. Les personnes seront dès le début prévenu de la teneur des ces discussions et seront rappelé.e.s qu'elles peuvent quitter la recherche et retirer leur consentement sans raison ou conséquences à tout moment.

Confidentialité

En étant d'accord à participer de cette recherche, vous acceptez que votre nom, que vos opinions et que votre image soit utilisée dans le texte du mémoire, ainsi que dans d'autres formes de présentation de résultats pendant la période de la recherche (colloques et publications dans des revues scientifiques ou thématiques). La chercheuse s'engage à soumettre à votre approbation préalable tout le matériel à être utilisé (transcription d'entrevues, photographies et vidéos). Les enregistrements seront détruits dès qu'ils auront été transcrits et tous les documents relatifs à votre entrevue seront conservés dans l'ordinateur personnel de la chercheuse, protégés par un mot de passe. Les documents papier seront à leur tour conservés sous clef durant la durée de l'étude. Il n'est pas prévu que les documents soient détruits à la fin de la recherche et il se peut qu'ils soient utilisés pour l'écriture d'articles ou la préparation de communications scientifiques ultérieures à cette recherche. Dans ce cas, votre approbation sera demandée par courriel. Vous aurez la possibilité de refuser l'utilisation de votre collaboration et dans ce cas vos données seront effacées. Participation volontaire et retrait, votre participation est entièrement libre et volontaire. Vous pouvez refuser d'y participer ou vous retirer en tout temps sans devoir justifier votre décision. Si vous décidez de vous retirer de l'étude, vous n'avez qu'à aviser la chercheuse verbalement; toutes les données vous concernant seront détruites.

Indemnité compensatoire

Aucun dédommagement n'est prévu pour la participation.

Des questions sur le projet ?

Pour toute question additionnelle sur le projet et sur votre participation vous pouvez communiquer avec les responsables du projet : chercheure Barbara Papamiltiadou par courriel, ainsi que le directeur de recherche Ney Wendell Cunha Oliveira

Des questions sur vos droits ?

Le Comité d'éthique de la recherche pour les projets étudiants impliquant des êtres humains (CERPE) a approuvé le projet de recherche auquel vous allez participer. Pour des informations concernant les responsabilités de l'équipe de recherche sur le plan de l'éthique de la recherche avec des êtres humains ou pour formuler une plainte, vous pouvez contacter la coordination du CERPE 2 : M. Pierre St-Onge, téléphone : (514) 987-300, poste 2432, Courriel : st-onge.pierre-paul@uqam.ca

Remerciements

Votre collaboration est essentielle à la réalisation de notre projet et la chercheuse ainsi que son codirecteur tiennent à vous en remercier.

Consentement

Je déclare avoir lu et compris le présent projet, la nature et l'ampleur de ma participation, ainsi que les risques et les inconvénients auxquels je m'expose tel que présenter dans le présent formulaire. J'ai eu l'occasion de poser toutes les questions concernant les différents aspects de l'étude et de recevoir des réponses à ma satisfaction. Je, soussigné(e), accepte volontairement de participer à cette étude. Je peux me retirer en tout temps sans préjudice d'aucune sorte. Je certifie qu'on m'a laissé le temps voulu pour prendre ma décision. Une copie signée de ce formulaire d'information et de consentement doit m'être remise.

Questionnaire au public

Le questionnaire est anonyme, les réponses seront utilisées dans la rédaction de mon mémoire. Pour le remplir coche la case de la réponse choisie.
Merci à vous!

Rapport publico/personnages

1. Choisis une réponse parmi les suivantes

Une seule réponse possible.

- ☐ Je me suis plutôt identifié.e aux personnages = identification aux personnages
☐ J'ai plutôt ressenti ce que le.e personnage.e expérimente.Lent = ressenti de l'expérience du/de.e personnage.e

Pleisir du public

2. En ayant regardé la performance trouves-tu que ton plaisir en tant que spectatrice.eur découle de la scopophilie. C'est à dire que tu as pris du plaisir en regardant une personne en l'objectifiant, ton regard était celui d'un.e voyeur.eur?

Une seule réponse possible.

- ☐ Oui, mon plaisir découle d'une place de voyeur.eur.
☐ Non, mon plaisir ne découle d'une place de voyeur.eur.

Érotisation des corps

3. Trouves-tu que les corps ont été érotisés?

Une seule réponse possible.

- ☐ Oui
☐ Non

<https://docs.google.com/forms/d/1C4tggzvh9j0LyyZW5CLspV7toay9v4qjwF8UJd/edit>

Mobilisation du public

4. As-tu eu l'impression d'avoir vécu une expérience sensorielle ? C'est à dire ; est ce que tu as ressenti à travers ton corps et tes sens la performance, ou bien tu as vécu une expérience relevant plus de l'observation ?

Une seule réponse possible.

- ☐ Oui, j'ai vécu une expérience sensorielle et corporelle
☐ Non, j'ai plutôt vécu une expérience d'observation

Point de vue

5. Trouves-tu que l'histoire soit racontée du point de vue du personnage ?

Une seule réponse possible.

- ☐ Oui
☐ Non

Création et performance

6. Penses-tu que si les artistes n'étaient pas celles que tu as vue, la performance serait la même ?

Une seule réponse possible.

- ☐ Oui, je pense que la performance serait à peu près la même
☐ Non, je pense qu'elle serait différente

Écriture

<https://docs.google.com/forms/d/1C4tggzvh9j0LyyZW5CLspV7toay9v4qjwF8UJd/edit>

7. Choisis une réponse : quelle fonction donnes-tu aux corps dans cette performance par rapport au récit ?

Une seule réponse possible.

- ☐ corps comme véhicule du récit
☐ corps comme écriture du récit

Imaginaire collectif

8. Trouves-tu que la performance propose un imaginaire libéré des attentes androcentriste, patriarcale, colonialisée, hétéronormative ?

Une seule réponse possible.

- ☐ Oui
☐ Non

Espace libre

<https://docs.google.com/forms/d/1C4tggzvh9j0LyyZW5CLspV7toay9v4qjwF8UJd/edit>

Merci infiniment pour votre participation.

Si besoin voici mes coordonnées : hassan.ahmedou@gmail.com

Voici la petite bibliographie si ça te tente :

Ahmed, S. (2006). Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others, Duke University Press, DOI: <https://doi.org/10.1215/9780822388074>

Beerns, T. D. (2012). « By the Skaters, for the Skaters » The DIY Ethos of the Roller Derby Revival. Journal of Sport and Social Issues, Texas, 36, (1), pp. 25-49. DOI: 10.1177/0193728511438062

Boris, M. « Grosbeak et Barbe : sur la voie du théâtre-danse », Études théâtrales, 47-48, (1) pp. 65-66. DOI: 10.3917/etn.047.0065. URL: <https://www.cairn.info/revue-etudes-theatrales-2010-1-page-65.htm>

Feral, J. (1997). La place des femmes dans les théâtres actuelles du jeu théâtral : l'exemple de Pol Pelléier. Dalhousie French Studies, Vol. 41, Nouveaux regards sur le théâtre québécois, pp. 106-116.

Garnieu, M.-C. (2016). La conférence-performance féminine pour réfléchir à la fluidité des identités : rendues en question de la normativité des sujets dans le théâtre québécois. Nouvelles pratiques sociales, 28(1), p.298. <https://doi.org/10.7202/1031816x>

Ollivier, M. et Tremblay, M. (2000). Questionnements féministes et méthodologie de la recherche, Chapitre 4.2 « L'entrevue et l'histoire orale », pp. 127-137.

Derbythéâtrement
votre...

Ce contenu n'est ni rédigé, ni contrôlé par Google.

Google Forms

<https://docs.google.com/forms/d/1C4tggzvh9j0LyyZW5CLspV7toay9v4qjwF8UJd/edit>

<https://docs.google.com/forms/d/1C4tggzvh9j0LyyZW5CLspV7toay9v4qjwF8UJd/edit>

Questionnaire de conclusion pour les co-créatrices

Prénom https://docs.google.com/forms/u/0/1p73Q0m0Xm86ASu0M5_8dp3...	https://docs.google.com/forms/u/0/1p73Q0m0Xm86ASu0M5_8dp3...
Prénom	
Re-façonnage	
Parcours derbyéque	
1. Penses-tu que le parcours derbyéque : à savoir la pratique d'un entraînement, puis l'utilisation des mouvements pour créer un enchaînement, puis l'addition des intensités, puis l'ajout des émotions, puis l'improvisation, puis l'atelier d'écriture et enfin la mise en jeu, t'a permis de t'éloigner des réflexes de jeu stéréotypés et t'a permis de créer ton propre langage? _____ _____ _____ _____	4. Penses-tu avoir eu assez de séances d'entraînement de derby pour que les mouvements soient intégrés et qu'un re-façonnage des états d'expressivités puisse opérer. Une seule réponse possible. ☐ c'était assez ☐ Il m'en aurait fallu plus ☐ Autre : _____
2. As-tu constaté un changement dans ton approche de la création d'états d'expressivités? Une seule réponse possible. ☐ Option 1	Paysage émo-sensoriel
3. Comment as-tu vécu ce processus de création via le parcours derbyéque? _____ _____ _____ _____	5. La stratégie du paysage émo-sensoriel t'a-t-elle permis une ouverture à un nouvel espace de création? _____ _____ _____ _____
1 sur 7	14/11/2023, 15:28 sur 7
Prénom https://docs.google.com/forms/u/0/1p73Q0m0Xm86ASu0M5_8dp3...	https://docs.google.com/forms/u/0/1p73Q0m0Xm86ASu0M5_8dp3...
7. Penses-tu avoir été l'essence de la création et que c'est ta singularité qui a créée le récit. Autrement dit, si la performance avait été faite sans toi, penses-tu que le récit serait le même? _____ _____ _____ _____	10. Nous avons parlé de la notion de performer la féminité selon les attentes androcentriste, hétéronormative. Selon toi, durant la création et en regardant la vidéo de ta performance et celle des autres, trouves-tu que la façon dont tu mobilises les états d'expressivités, vocales, émotionnelles, corporelles et énergétiques est libérée de ces attentes androcentristes de comment est supposé se comporter une femme et des sujets qui l'animent? _____ _____ _____ _____
8. Dans la création de ta partition/ton parcours, quelle place a ton corps ? Plusieurs réponses possibles. ☐ corps comme écriture du récit ☐ corps comme véhicule du récit	Création de récit et performance
9. Peux-tu rapidement expliquer ta réponse. _____ _____ _____ _____	Création de récit
3 sur 7	14/11/2023, 15:28 sur 7
	11. En regardant la performance, trouves-tu que grâce à la mise en scène, le public ressent l'expérience de ton personnage? _____ _____ _____ _____
	12. Trouves-tu que la stratégie du paysage émo-sensoriel permet l'accès à l'expérience corporelle du personnage? _____ _____ _____ _____

13. Trouves-tu que ton corps ait été sexualisé/érotisé avec ou sans en avoir conscience?

Une seule réponse possible.

- ☐ Oui, mon corps a été sexualisé/érotisé sans en avoir conscience
- ☐ Oui, mon corps a été sexualisé/érotisé avec conscience
- ☐ Non, mon corps n'a pas été sexualisé/érotisé
- ☐ Autre : _____

14. Quand tu as joué, avais-tu l'impression d'être un objet ou un sujet?

Une seule réponse possible.

- ☐ Un objet,
- ☐ Un sujet

15. Trouves-tu que la stratégie d'adresse direct au public permet de donner une place de sujet consciente et consentante au personnage ?

Empouvoirement

16. De quelle manière la stratégie du Do It Yourself t'a permis d'avoir le contrôle sur ce que tu as produit et sur la manière dont ce produit a été partagé?

17. As-tu le sentiment d'avoir été assez formée pour te donner les outils de créer ta partition lors du processus de création?

Dynamique de pouvoir

18. Durant la phase de création, comment as-tu perçu la place de Barbara au sein du groupe? Quels mots choisiras-tu pour qualifier son rôle?

19. Durant la phase de création et pendant t'es-tu considérée comme une actrice créatrice ou une interprète? Peux-tu expliquer ton choix et la différence pour toi?

20. Selon toi comment s'est fait la mise en scène de la partition?

BIBLIOGRAPHIE

- Ahmed, S. (2006). *Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others*. Duke University Press. DOI: <https://doi.org/10.1215/9780822388074>
- Beauzac, J. (2021, 18 mai). Picasso, séparer l'homme de l'artiste (n° 7) [Épisode de balado]. Dans *Vénus s'épilait-elle la chatte ?* <https://www.venuslepodcast.com/episodes/picasso%2C-s%C3%A9parer-l'homme-de-l'artiste>
- Beaver, T. D. (2012). « By the Skaters, for the Skaters » The DIY Ethos of the Roller Derby Revival. *Journal of Sport and Social Issues*, 36(1), pp. 25-49. DOI : 10.1177/0193723511433862
- Bernard, M. (2001). De la corporéité comme « anticorps » ou de la subversion esthétique de la catégorie traditionnelle de « corps ». Dans M. Bernard (dir.), *De la création chorégraphique*. Centre National de la danse, 2, pp.185-204.
- Birken, M. (2022, 2 juin). Adèle Haenel explique pourquoi elle s'est éloignée du cinéma. *Huffpost*. https://www.huffingtonpost.fr/culture/article/adele-haenel-explique-pourquoi-elle-s-est-eloignee-du-cinema_195573.html
- Borie, M. (2010). Grotowski et Barba : sur la voie du théâtre-danse. *Études théâtrales*, 47-48(1-2), pp. 55-65. DOI:10.3917/etth.047.0055.
- Brey, I. (2020). *Le regard féminin une révolution à l'écran* [Livre]. Édition de l'Olivier.
- Capelle, R. (2016, 26 janvier). À quel point le cinéma est-il sexiste ? On a les chiffres. *Télérama*. <https://www.telerama.fr/cinema/a-quel-point-le-cinema-est-il-sexiste-on-a-les-chiffres,137562.php>
- Cervulle, M. et Lécossais, S. (2020). *Cinégalités : qui peuple le cinéma français ?* [Rapport d'étude]. Collectif 50/50.
- Chollet, M. (2018). *Sorcières : la puissance invaincues des femmes* [Livre]. Édition La Découverte.
- Coquille-Chambel, M. (réalis.). (2021). *Les femmes et le théâtre* [Documentaire]. Marie Coquille-Chambel. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=C2aAfeGXq7g&t=350s&ab_channel=MarieCoquille-Chambel
- Décès de Maria Schneider : Bertolucci « aurait voulu s'excuser ». (2011, 4 février). *Libération*. https://www.liberation.fr/cinema/2011/02/03/deces-de-maria-schneider-bertolucci-aurait-voulu-s-excuser_712206/
- Dechaufour, L. (2008). Introduction au féminisme postcolonial. Éditions Antipodes, *Nouvelles questions féministes*, 2(27), pp. 99-110. ISSN 0248-4951 ISBN 9782889010158
- Diversité Artistique Montréal. (2018, 28 novembre). *Pour un processus d'équité culturelle. Rapport de la consultation sur le racisme systémique dans le milieu des arts, de la culture et des médias à Montréal*. DAM.
- Duncombe, S. (1997). *Notes from Underground: Zines and the Politics of Alternative Culture*. New York, NY: Verso.
- Espace GO (2019). *La place des femmes en théâtre : chantier féministe*. Récupéré de <https://espacego.com/les-spectacles/2018-2019/la-place-des-femmes-en-theatre-chantier-feministe/rapport-et-recommandations/>
- Extinction Rébellion Lausanne. (2020). *Organisation. Être le changement : organiser son groupe*. <https://xrlausanne.ch/organisation/>
- Feral, J. (1997). La place des femmes dans les théories actuelles du jeu théâtral : l'exemple de Pol Pelletier. *Dalhousie French Studies*, 41, Nouveaux regards sur le théâtre québécois, pp. 105-116.
- Finley, N. J. (2010). Skating Femininity: Gender Maneuvering in Women's Roller Derby. *Journal of contemporary ethnography*, 36(4), pp. 359-387. DOI : 10.1177/0891241610364230
- France Culture. (2018, 4 décembre). « Le dernier tango à Paris » : les dessous de la scène du « passe-moi le beurre » [Vidéo]. <https://www.dailymotion.com/video/x6xxmsm>

- France Culture. (2021, 29 janvier). *Le matrimoine n'est pas un néologisme, mais un mot effacé par l'Histoire* [Vidéo]. <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/affaire-en-cours/le-matrimoine-n-est-pas-un-neologisme-mais-un-mot-efface-par-l-histoire-2051620>
- France Culture. (2021). *Françoise d'Eaubonne, à l'origine de l'écoféminisme*. [Vidéo]. Youtube. <https://youtu.be/7nSA84zfURM>
- France Télévision. (2021, 8 octobre). *#MeTooThéâtre : comment le hashtag a émergé sur les réseaux sociaux pour aider les victimes à témoigner*. France Info Culture. https://www.francetvinfo.fr/culture/spectacles/theatre/metootheatre-comment-le-hashtag-a-emerge-sur-les-reseaux-sociaux-pour-aider-les-victimes-a-temoigner_4799903.html
- Garneau, M.-C. (2016). La conférence-performance féministe pour réfléchir à la fluidité des identités : Remise en question de la normativité des sujets dans le théâtre québécois. *Nouvelles pratiques sociales*, 281, p. 288–302.
- Gervais, M. Weber, S. et Caron, C. (2018). *Guide pour faire de la recherche féministe participative* [PDF]. ISBN 978-1-77247-011-6
- Gelin, R. (2019). *Quels sont les challenges de l'implémentation d'une gouvernance collaborative, et plus particulièrement de l'holocratie, en entreprise ?*. [Mémoire de Maîtrise de Louvain School of Management, Université catholique de Louvain]. pp. 14-15. <http://hdl.handle.net/2078.1/thesis:20827>
- Herr, S. (2009). *Geste de la voix et théâtre du corps. Corps et expérimentations vocales à la croisée des pratiques artistiques du XX^e siècle à nos jours*. L'Harmattan. ISBN 9782296069749
- Joly, M. (2012). L'approche chorégraphique de Pina Bausch : D'une esthétique de la mémoire à une éthique de la création. *Revue Jeu*, n° 144.
- Kerlan, A. (2021, 10 novembre). *CARTOGRAPHIER LA RENCONTRE DE SOI, DE L'AUTRE ET DE L'ART DES PRATIQUES THÉÂTRALES D'ENSEIGNEMENT ET D'ACCOMPAGNEMENT INNOVANTES*. [Transcription d'une allocution]. <https://www.gret.uqam.ca/event/des-pratiques-theatrales-denseignement-et-daccompagnement-innovantes>
- Le temps des collectifs. (2017). *aparté* (4).
- Lerolle, M. (2019). Les super-héroïnes se battent-elles comme des filles ? *Genre en séries*, (10), pp. 37-60. <https://doi.org/10.4000/ges.702>
- Le-Strat, N. (2006). *Politique des savoirs*. Récupéré de <https://pnls.fr/politique-des-savoirs/>
- Lupien, J. (2004). « L'intelligibilité du monde par l'art », dans *Espaces perçus, territoires imagés* (ouvrage collectif). Éditions L'Harmattan, pp : 15-35.
- Médiapart. (2020, 30 novembre). *Ces violences sexuelles, racistes, ce sont des faits politiques* [Vidéo]. <https://youtu.be/jiNaFpb3SPk>
- Médiapart. (2022, 7 décembre). *Comment l'histoire façonne notre vie inconsciente*. [Vidéo]. <https://www.mediapart.fr/journal/culture-idees/030622/comment-l-histoire-faconne-notre-vie-inconsciente>
- Ministère de l'intérieur. (2018). *Violences sexuelles et sexistes : les chiffres clés*. Récupéré de <https://www.interieur.gouv.fr/Archives/Archives-des-infos-pratiques/2022-Infos-pratiques/Signalement-des-violences-sexuelles-et-sexistes/Violences-sexuelles-et-sexistes-les-chiffres-cles>
- Mougeolle, M. (2016). Le collectif comme mode d'intervention : Perturbations de La 2e Porte à Gauche. *Annuaire théâtral, Pratiques interdisciplinaires* (n° 60), p. 75–89. URL <https://id.erudit.org/iderudit/1050922ar> adresse
- Office québécois de la langue française. (2003). Autonomisation. Dans *Le grand dictionnaire terminologique*. Récupéré le 3 avril 2022 de https://gdt.oqlf.gouv.qc.ca/ficheOqlf.aspx?Id_Fiche=1298948
- Ollivier, M. et Tremblay, M. (2000). *Questionnements féministes et méthodologie de la recherche*. [Livre]. Harmattan.

- OXFAM. (2021). *Sororité, adelphité, intersectionnalité : de quoi parle-t-on ?* Récupéré de <https://www.oxfamfrance.org/inegalites-femmes-hommes/sororite-adelphite-intersectionnalite-de-quoi-parle-t-on/>
- Palme d'horreur : le tournage de « La vie d'Adèle » raconté par ses actrices. (2013, 2 septembre). *Le Monde*. https://www.lemonde.fr/big-browser/article/2013/09/02/palme-d-horreur-le-tournage-de-la-vie-d-adele-raconte-par-ses-actrices_6000864_4832693.html
- Paillé, P, et Muchielli, A. (2012). *L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales*. Armand Colin.
- Pavlidis, A, Fullagar, S. (2012). Becoming roller derby grrrls: Exploring the gendered play of affect in mediated sport cultures. *International Review for the Sociology of Sport*, 48 (6), pp. 674-688.
DOI: 10.1177/1012690212446451
- Pizzinat, B. (2014). Ce corps atypique que nous avons tous. *Jeu*, 2(151), 50-53.
- Rabouin, T. (2021, 28 février). Sorcières. La puissance invaincue des femmes de Mona Chollet. *Generation for Right Over the World*. <https://www.growthinktank.org/sorcières-la-puissance-invaincue-des-femmes-de-mona-chollet/>
- Renard, C. (2018, 4 décembre). Le « viol » du « Dernier tango à Paris » : les dessous d'une scène. *France Culture*. <https://www.radiofrance.fr/franceculture/le-viol-du-dernier-tango-a-paris-les-dessous-d-une-scene-7441101>
- Sioui, J. et Burelle, J. (2022, 10 mars). *Théâtre interculturel et appropriation culturelle. Table ronde 2 : mémoire et identité*. [Transcription d'une allocution]. Centre de documentation de l'École supérieure de théâtre (CEDEST).
- Stiegler, B et Petit, V. (2013). *Pharmacologie du Front National*. Flammarion.
- St Onge, P. (2022, 14 septembre). De l'Antiquité à aujourd'hui : petite histoire des femmes au théâtre. *Urbania*. <https://urbania.ca/article/ou-sont-les-femmes-petite-revue-de-lhistoire-du-theatre>
- Tackels, B. (2009). *Écrivains de plateau, Pippo Delbono* (V) [Livre]. Les Solitaires intempestifs.
- Talik, L. (2016). La vérité sur la scène du viol de Maria Schneider dans « Le dernier Tango à Paris » refait surface. *Marie Claire*. <https://www.marieclaire.fr/la-verite-sur-la-scene-du-viol-de-maria-schneider-dans-le-dernier-tango-a-paris-refait-surface,834519.asp>
- WFTDA. (2022). *Diversity and Inclusion*. Récupéré de <https://community.wftda.org/resources/diversity-and-inclusion>
- Wittig, M. (1980). La pensée straight. *Questions féministes*, (7), 45-53.
- Young, I. M. (2007). Le genre, structure sérielle : penser les femmes comme un groupe social. *Recherches féministes*, 20(2), 7-36. <https://doi.org/10.7202/017604ar>