



© Queila Fernandez

THÉÂTRE

DE LA BASTILLE

MASCARADES

BETTY TCHOMANGA

ENTRETIEN

Laure Dautzenberg : *Comment est né Mascarades ?*

Betty Tchomanga : *Mascarades* est mon premier solo. J'avais animé un workshop avec de jeunes étudiants d'une école de danse. Le motif du saut avait surgi et j'avais créé une courte pièce. Quelque chose continuait de m'intriguer dans ce mouvement-là. J'ai eu envie de le traverser moi-même et de voir où cela m'amènerait. Il s'est assez vite spécifié pour devenir une pulsation ventrale qui, en s'élargissant et en prenant l'ensemble du corps, crée ce mouvement d'oscillation verticale, proche d'un saut masai. C'est aussi une pièce qui est reliée à une figure de sirène qui s'appelle Mami Wata, figure monstrueuse, hybride et ambivalente. Elle est à la fois un mythe et une divinité qu'on retrouve en Afrique de l'Ouest et en Afrique centrale.

L. D. : *Comment l'avez-vous découverte ?*

B. T. : Je l'ai découverte lors d'un voyage au Cameroun dans ma famille paternelle. C'était la

période des fêtes de fin d'année. Un de mes oncles disait « *Il ne faut pas aller se baigner dans la mer parce que ça peut être dangereux avec Mami Wata* ». J'ai commencé à questionner les gens autour de moi pour savoir qui elle était. On m'a alors expliqué que c'était une sirène, qui attirait plutôt les hommes, donnait le pouvoir et était associée à la beauté, à la sexualité et à l'argent. Son aspect à la fois attirant et repoussant m'a intriguée et, une fois rentrée, en France, je me suis mise à faire des recherches. J'ai découvert que c'était une divinité assez présente au Bénin dans le culte vaudou. Certains chercheurs disaient que cette figure, et d'autres qui lui étaient associées, se seraient développées dans un contexte postcolonial, mélangeant différents types de représentations : des sirènes sur les proues de bateaux des colons, des charmeuses de serpents qui viendraient d'Inde et des croyances en des esprits des eaux qui existaient déjà sur le continent africain. Mami Wata m'a amenée à m'intéresser à d'autres représentations de sirènes, notamment

liées à l'Antiquité grecque, à des représentations de Méduse, pour voir les échos qui pouvaient se créer.

L. D. : *Qu'est-ce qui vous a donné envie de faire de cette figure une pièce chorégraphique ?*

B. T. : Ce mélange entre des représentations occidentales et des croyances africaines, comme une figure transatlantique, a résonné fortement en moi en tant que femme ayant une double origine. J'ai d'abord travaillé sur Mami Wata dans le cadre de mes études en lettres modernes en écrivant un mémoire qui la mettait en rapport avec une figure de danseuse un peu monstrueuse et ambivalente issue de livrets de ballets écrits par Louis-Ferdinand Céline. Je voulais étudier un auteur français, « du centre », qui a vécu pendant un an au Cameroun avec l'idée qu'il avait peut-être été influencé par des croyances avec lesquelles il avait pu être en contact. Je m'intéressais en effet aux études postcoloniales et je trouvais qu'on étudiait beaucoup la manière dont les auteurs des anciennes colonies, dits « de la périphérie » s'étaient saisis et avaient été influencés par des auteurs dits « du centre » alors que peu étudiaient l'inverse. Or pour moi, les influences se sont faites dans les deux sens. Cinq ou six ans plus tard, alors que je tournais beaucoup avec Marlène Monteiro Freitas, on a eu un break de trois mois. Je me suis dit que j'avais besoin de passer du temps seule en studio et de voir ce qui en surgirait. Ma première envie était de travailler autour du saut. Mais en travaillant celui-ci, la figure de Mami Wata était là, présente ; j'avais l'impression de ne pas en avoir fini avec elle.

L. D. : *Comment vous êtes-vous emparée de Mami Wata ?*

B. T. : Quand je suis partie au Cameroun et sur le continent africain, j'ai vraiment ressenti cette vision de l'Europe comme un eldorado très attirant, que l'on a envie de rejoindre pour sa survie économique, en idéalisant des pays où la vie serait meilleure et plus facile, où il n'y aurait pas de violence. J'ai trouvé fascinant que les autels érigés à la déesse Mami Wata soient recouverts

de canettes de Coca, de parfums, des attributs liés à un Occident capitaliste. Cette capacité des religions animistes, comme le vaudou, à se saisir d'une réalité me paraissait étonnante et puissante. Après, j'ai travaillé la danse à partir d'un endroit très central du corps. Au tout début, je disais que je m'adressais aux viscères des spectateurs. Il y avait l'idée de faire appel non pas à l'intellect mais à un endroit plus mystérieux, irrationnel, émotionnel, physique, profond, et de travailler une danse où les choses émergent par la répétition, par la pulsation. Mon corps est mis dans une intensité physique d'où jaillissent des images qui passent particulièrement par le haut, dans les bras, dans le visage, dans les expressions. Cela est accentué par le maquillage qui fait

Il y avait l'idée de faire appel non pas à l'intellect mais à un endroit plus mystérieux, irrationnel, émotionnel, physique, profond, et de travailler une danse où les choses émergent par la répétition, par la pulsation

ressortir certaines transformations et certaines apparitions. Mon corps est comme coupé en deux. Il l'est aussi graphiquement puisque le haut est peint en noir. Dans cette danse très écrite, j'ai travaillé à partir d'images, mais surtout entre ces images. Comme si, dans la vibration qui sépare deux images, une multitude de figures pouvaient apparaître.

L. D. : *Dans cet entre-deux images, il y a aussi la question de la métamorphose...*

B. T. : Oui, c'est étonnant car je suis allée au Bénin après avoir créé cette pièce. J'y ai rencontré d'autres adeptes de Mami Wata. On m'a notamment raconté que celle-ci était l'une des divinités les plus puissantes du panthéon vaudou et qu'elle était vraiment la divinité de la transformation. Moi je connaissais surtout la représentation d'une figure de femme, blanche en général, avec un serpent. Mais j'en ai découvert d'autres où l'on ne sait pas si c'est un homme ou une femme, où le genre est trouble, d'autres encore où elle peut être représentée avec trois têtes. Cette question de la métamorphose est donc centrale et c'est justement elle qui est à l'œuvre dans toute la traversée que je fais avec cette pièce.

L. D. : *Pourquoi avoir appelé la pièce Mascarades ?*

B. T. : Mascarades renvoie d'abord pour moi au carnaval et à la notion de masque. Quand je parle de figure, j'aurais pu aussi employer le mot

masque. Cette métamorphose est comme un défilé de masques. Plus j'avance vers le public et plus ces masques défilent, pris par cette pulsation, ce rythme qui se répète. Après, il y a cette autre signification du mot mascarade, plus grinçante, de l'ordre de la supercherie. Dans la pièce, il y a un jeu autour de ce que l'on donne à voir et de ce que l'on cache, sans que j'aie envie de donner une réponse.

L. D. : *Comment êtes-vous passée d'interprète à chorégraphe ?*

B. T. : Dans la formation que j'ai reçue au CNDC d'Angers, dirigé à ce moment-là par Emmanuelle Huynh, le programme s'appelait « Formation d'artiste chorégraphique » et ne séparait pas vraiment les rôles d'interprète et de chorégraphe. Dans la façon dont je me suis construite artistiquement, je n'ai donc jamais vraiment fait la distinction. Pour moi cela a été plus facile de commencer comme danseuse et j'aime encore beaucoup interpréter pour d'autres, être prise dans l'écriture de quelqu'un, mais j'ai toujours mené à côté un travail d'écriture. Au fur et à mesure, j'ai eu envie de laisser plus de place à cette dimension. La bascule s'est faite assez naturellement avec *Mascarades*.

L. D. : *Vous laissez une grande place à la voix...*

B. T. : C'est très lié à mes expériences avec d'autres chorégraphes, notamment Nina Santes et Marlène Monteiro Freitas qui ont des rapports à la voix très différents mais dans lesquels j'ai trouvé des espaces de jeux et de découverte de ma propre voix. Et j'ai eu envie d'aller plus loin. Dans le travail qu'on a pu faire avec Dalila Khatir, il y avait ce désir d'aller chercher une grande amplitude vocale, de pouvoir aller dans des graves et des suraigus, d'amener la métamorphose jusqu'à la transformation vocale. Tout le travail sur le souffle et le rythme vient se relier au corps et à la pulsation et amène petit à petit l'articulation des mots jusqu'au rap.

L. D. : *Comment avez-vous choisi les masques et les costumes ?*

B. T. : Le costume vient d'une photographe, Phyllis Galembo, qui a beaucoup photographié des masques, notamment en Haïti lors du carnaval de Jacmel. J'étais tombée sur une image qui s'appelle

Boy at Beach, où un jeune garçon est enduit de noir avec un short en jean bien usé. Cette image m'a marquée et j'ai découvert que ces corps enduits de noir étaient une référence à des êtres des profondeurs des océans et aux esclaves morts pendant les traversées, des références également présentes dans la figure de Mami Wata. Revient la question du lien, cette histoire de laisser des traces les un·es sur les autres. On n'est pas imperméable ; le maquillage vient salir le tee-shirt au fur et à mesure de la pièce, et révèle la peau qui est en-dessous avec la transpiration. Il y a les couleurs et leurs perceptions : je suis une femme métisse, considérée plutôt comme noire en France et vraiment considérée comme blanche au Cameroun. La rencontre, même violente, laisse des traces. Certaines peuvent être douloureuses, d'autres enrichissantes. Il y a toujours de la complexité, et j'essaye d'en rendre compte.