

Déméter

ISSN : 1638-556X

Éditeur : Université de Lille

14 | Hiver | 2025

Défaire les histoires disciplinaires : frictions et appropriations réciproques
entre théâtre et performance (de 1950 à nos jours)

« Différences sans séparation ». *Feijoada* de Calixto Neto : quand les pratiques décoloniales réveillent la singularité du théâtre

“Differences Without Separability”. Feijoada by Calixto Neto : when decolonial practices awaken theatre’s singularity

Marielle Pelissero

 <https://www.peren-revues.fr/demeter/2345>

DOI : 10.54563/demeter.2345

Référence électronique

Marielle Pelissero, « « Différences sans séparation ». *Feijoada* de Calixto Neto : quand les pratiques décoloniales réveillent la singularité du théâtre », *Déméter* [En ligne], 14 | Hiver | 2025, mis en ligne le 30 janvier 2026, consulté le 12 mars 2026.
URL : <https://www.peren-revues.fr/demeter/2345>

Droits d'auteur

CC-BY-NC

« Différences sans séparation ». *Feijoada* de Calixto Neto : quand les pratiques décoloniales réveillent la singularité du théâtre

“Differences Without Separability”. Feijoada by Calixto Neto : when decolonial practices awaken theatre’s singularity

Marielle Pelissero

PLAN

Une conscience de zone frontalière

Brève description de *Feijoada*

Feijoada et la condition et l’expérience des personnes afro-brésiliennes

Les célébrations dans la communauté afro-brésilienne : mémoire, culture et lutte

Une pratique qui relève à la fois de la célébration communautaire et du spectacle

La roda de samba : une technologie des marges, du lien et de l’engagement (*envolvimento*)

TEXTE

Une conscience de zone frontalière

De cette pollinisation croisée,
raciale, idéologique, culturelle
et biologique, une conscience
alien est en train de se former
—une nouvelle conscience
*mestiza, una conciencia
de mujer*. C'est une conscience
des Frontières

Gloria Anzaldúa,
*Borderlands/La Frontera : The
New Mestiza*¹

- 1 En 1987, Gloria Anzaldúa, figure pionnière des pensées décoloniales, introduit la notion de zone frontalière et théorise les formes de conscience qui y émergent, à partir de son expérience *chicana* et queer à la frontière entre le Texas et le Mexique. Cette extension de la cartographie des espaces et des formes de consciences à l'œuvre représente une étape déterminante dans l'épistémologie de la fin de siècle. Grâce aux consciences des zones frontalières, le savoir n'est plus exclusivement produit par les instances légitimées du centre, mais émerge d'expériences souvent disqualifiées ou invisibilisées. Elle nous invite à interroger la hiérarchisation implicite des savoirs ainsi que l'autorité des modes de faire dominants des élites et des capitales. Il s'agit de reconnaître les formes de pensée et de création issues des marges, non comme de simples altérités folkloriques ou régionales, mais comme de véritables épistémologies, capables de transformer en profondeur notre compréhension de l'art et du monde.
- 2 Cet article propose d'étudier ce phénomène dans le champ du spectacle vivant. L'image de la zone frontalière révèle la puissance des gestes d'artistes œuvrant à l'intersection de la scène et des enjeux décoloniaux.
- 3 Les pensées décoloniales sont issues des conditions et des pratiques, sociales et culturelles, des populations colonisées et « amérifricaines² ». Ces communautés, exclues d'emblée du « règne Humain » tel que défini par la pensée moderne occidentale, sont

restées sans voix jusqu'au moment de la décolonisation. Les imaginaires qui structurent la pensée moderne – comme l'origine, la propriété, la souveraineté individuelle ou la liberté absolue – les concernent dans la mesure où ces idéaux se sont bâtis sur leur asservissement. Les théories décoloniales se situent en regard de la modernité occidentale en interrogeant les valeurs, les dichotomies (nature/culture, humain/non-humain, noir/blanc) et les hiérarchies qu'elles impliquent. Ce faisant, elles dévoilent les angles morts et proposent d'autres manières de penser l'art et le monde. Contre l'idéal de pureté et de complétude, elles favorisent la pluralité, l'intrication et le tissage. La diversité des existants est pensée à partir de leur entrelacement. Cet état d'esprit se retrouve dans la formule de la philosophe brésilienne Denise Ferreira da Silva, « différence sans séparabilité³ », qui inspire le titre de cet essai.

- 4 Étant donné que le phénomène théâtral constitue l'un des emblèmes de la culture occidentale, et que les théories décoloniales mettent souvent l'accent sur la dimension performancielle de la vie sociale et des pratiques culturelles, on pourrait croire que les artistes de spectacle vivant engagés dans les pensées décoloniales perpétuent le préjugé antithéâtral et souhaitent rompre avec la tradition occidentale du spectacle. Il ne semble pas que ce soit le cas. Souvent, les artistes travaillent avec cette tradition, pour l'orienter vers la rencontre et la cohabitation de pratiques diverses – un travail de zone frontalière – qui élargissent le champ du théâtre et lui attribuent d'autres fonctions. Nous proposons d'étudier comment cette situation se manifeste concrètement dans le spectacle *Feijoada* du chorégraphe brésilien Calixto Neto, présenté pour la première fois au Festival d'Automne à Paris en 2021. *Feijoada* illustre la façon dont les pensées décoloniales, en travaillant aux marges des paradigmes occidentaux, nous obligent à repenser nos catégories sous cet éclairage nouveau. Notre approche, nourrie par les *performance studies*, aborde *Feijoada* comme un phénomène à la fois esthétique et social, en privilégiant l'expérience collective qu'il suscite. Calixto Neto propose une combinaison de formats (théâtre, danse, performance, cuisine et célébration) qui bouleverse les cadres esthétiques habituels, car sa proposition concerne la fonction du spectacle. La question n'est pas celle de la pluri- ou de la transdisciplinarité ; elle dépasse le cadre même des disciplines. Bien que Neto soit reconnu comme choré-

graphe et qu'il soit souvent rattaché à la discipline de la danse, nous choisissons d'étudier sa proposition à l'aune du théâtre, envisagé comme zone frontalière, où spectacle et performance sociale s'entrelacent. Fidèle aux pensées afro-brésiliennes qui privilégient les intersections, Neto situe son travail dans un carrefour où se croisent spectacle, célébration et performance sociale. *Feijoada* s'apparente tantôt au spectacle moderne occidental, avec ses conventions qui règlent les rapports entre artistes et public, sa dramaturgie, ses fonctions et son champ d'attentes, tantôt à la performance sociale ou à la célébration, qui comportent des composantes esthétiques, mais qui ont une tout autre fonction.

Brève description de Feijoada

- 5 Spectacle « choréo-gastronomique », *Feijoada* propose une combinaison de formats, qui conjugue la cuisine, la danse, la musique et la prise de parole. L'écriture du spectacle repose sur des modulations : tous les éléments sont mobilisés à chaque séquence, mais comme en musique, chacun d'eux occupe tour à tour la place principale, tandis que les autres jouent un rôle d'accompagnement. Le spectacle adopte la forme d'une roda de samba, une pratique populaire extrêmement répandue au Brésil, que nous étudierons en détail dans les paragraphes qui suivent. Tout au long du spectacle, des chansons populaires sont jouées et reprises en chœur par le public initié, comme c'est l'habitude dans une roda de samba. S'ils le souhaitent, les spectateur·ices sont libres de se lever et de danser.
- 6 Le spectacle est également une cuisine, où une *feijoada* est préparée en direct devant le public par une personne brésilienne, qui n'est pas performeuse mais qui a l'habitude de préparer ce plat traditionnel. Devant elle, quatre performeur·ses et une dizaine de musicien·nes sont installés sur des chaises disposées en cercle, autour d'un espace majoritairement vide, où l'on trouve une table et des haricots (ingrédient de base de la *feijoada*). Le public, installé sur des chaises disposées en cercle, entoure le cercle de performeur·ses et musicien·nes. Entre les chaises du public et celles des artistes, un couloir circulaire est laissé libre pour danser.
- 7 Lors des prises de parole, chaque performeur·se s'exprime en son propre nom. En ouverture, chacun·e raconte une origine inventée

de la *feijoada*, qui, au-delà d'être un simple plat, véhicule de nombreux enjeux et significations. La *feijoada* permet d'aborder le thème des violences de la colonialité, son histoire et ses conséquences actuelles, notamment à travers l'expérience des personnes appartenant à des communautés minorisées. À l'issue du spectacle, la *feijoada* est servie et la séance se prolonge sous la forme d'un repas collectif.



Vue d'ensemble du dispositif de *Feijoada*, dans le cadre de *Latitudes Contemporaines* à Lille en 2023. Crédit : Hadi Mehraeen.

***Feijoada* et la condition et l'expérience des personnes afro-brésiliennes**

- 8 Pour situer la création de *Feijoada*, il faut mentionner *O Samba do Crioulo Doido* (*La Samba du nègre fou*, 2004), un spectacle du chorégraphe brésilien Luis de Abreu, que Neto danse depuis 2015. C'est une pièce courte, très engagée politiquement, qui questionne la place et la représentation du corps noir dans la société et l'histoire du Brésil.

Quand Lia Rodrigues l'invite à créer une nouvelle pièce pour son « portrait » au Festival d'Automne 2021, Neto fait déjà partie de la programmation avec *O Samba*, qui inspire directement la nouvelle création. Selon le chorégraphe brésilien Volmir Cordeiro, dans *O Samba*, il s'agit de « [mettre] à vue et à nu les blessures [...], les émotions et les impensés d'une histoire : un héritage esclavagiste, fondé sur le racisme et la colonisation, dans lequel les commerces de l'érotisme, du carnaval, de la samba, assignés aux corps noirs, font front dans la culture du Brésil face à l'étranger⁴ ». Le spectacle dénonce le télescopage de deux niveaux de violences coloniales. Au Brésil, l'élite a élaboré au moment de l'abolition de l'esclavage (1888) une politique de blanchiment de la population basée sur le métissage, présenté comme valeur et spécificité du pays. Après avoir violemment réprimé les cultures de la diaspora afro-brésilienne, notamment la samba, les élites les ont récupérées et folklorisées pour construire une image exotique et festive du pays, centrée sur le carnaval, destinée à l'exportation. En Europe, cette représentation de fête et de carnaval circule dans les imaginaires collectifs, sans conscience du fait que cet artefact vise à effacer la réalité des discriminations raciales et des violences structurelles que subissent les populations noires au Brésil. La pièce d'Abreu adresse la violence de cette exploitation des corps noirs et des cultures issues de la diaspora africaine, une critique que Neto réinvestit dans la création de *Feijoada*. Il explique : dans *O Samba*,

il y a une scène où je danse au son d'une espèce de bossa-nova - qui est déjà une appropriation de la samba - dont les paroles, c'est la recette d'une *feijoada* chantée en français. Dans cette scène, il y a des éléments très précieux, comme la tension entre la joie et la violence. J'ai voulu investir dans cette scène, proposer quelque chose qui puisse être activé facilement, qui puisse donner à la fois un cadre de réflexion et de célébration au public, et réunir autour de moi plusieurs personnes pour faire ça ensemble⁵.

- 9 À partir de cette scène, qui illustre l'exotisation de pratiques culturelles comme la *feijoada* et l'objectivation des corps afro-brésiliens, Neto souhaite ouvrir un espace de réflexion sur ces violences, un espace qu'il conçoit comme une fête, une célébration.

Les célébrations dans la communauté afro-brésilienne : mémoire, culture et lutte

- 10 Le format de la célébration est indissociable du thème que Neto explore dans *Feijoada*, et cette indissociation même nous invite à interroger la fonction de ce spectacle, où la célébration œuvre à deux niveaux : elle vise d'une part à renforcer la cohésion communautaire à travers la perpétuation et la pratique de cultures marginalisées, et d'autre part à ouvrir une réflexion politique et décoloniale sur celles-ci, une réflexion incarnée, performative, qui passe par une expérience d'engagement, de participation, de lien social.
- 11 La tension entre joie et violence dont parle Neto est un marqueur des pratiques de fête et de célébration de la communauté afro-brésilienne. Le sociologue Muniz Sodré explique que la pratique de la danse et de la musique a émergé comme « une démonstration de résistance à l'impératif social (esclavagiste) visant à réduire le corps noir à une simple machine productive, et une affirmation de la continuité de l'univers culturel africain⁶ ». Il note qu'on en trouve des traces dès le XVII^e siècle, notamment au *Quilombo dos Palmares*. Cette discrimination ne prend pas fin avec l'abolition :

Cette « disqualification » [était] également culturelle : les coutumes, les modèles de comportement, la religion et la couleur de peau elle-même furent considérés comme des handicaps négatifs [...] les réunions et les *batuques* faisaient fréquemment l'objet de persécutions policières⁷.

- 12 La célébration, bien que joyeuse et chaleureuse, comporte un imaginaire et une histoire étroitement liés à la violence. En choisissant la célébration, Neto s'inscrit donc dans une histoire et des enjeux bien spécifiques. La réunion est en soi un acte de résistance, dont les *feijoadas* et les *roda de samba* sont des éléments essentiels. Sodré en souligne les multiples fonctions :

Les fêtes ou réunions familiales, où se mêlaient bals et thèmes religieux, institutionnalisèrent de nouvelles formes de sociabilité au

sein du groupe (divertissements, relations amoureuses, mariages) ainsi que des rites de contact interethnique, puisque des Blancs étaient également admis dans ces maisons⁸.

- 13 Ces pratiques ne s'inscrivent pas dans des cadres artistiques, mais remplissent avant tout des fonctions sociales et domestiques : elles participent à la transmission des savoirs, à la pérennité des traditions et contribuent ainsi au renforcement de la cohésion communautaire. Bien qu'elles relèvent de l'esthétique, ces manifestations ne sont pas reconnues comme pratiques artistiques. Cet état de fait résulte de stratégies de disqualification que les auteurs de *Pensées décoloniales*, ouvrage offrant une précieuse introduction à ces perspectives, analysent et expliquent :

L'approche décoloniale fait de l'eurocentrisme la forme spécifique du savoir produit dans le cadre de la colonialité/modernité. [...] La suprématie cognitive, théologique, esthétique et éthique que s'attribue l'Europe puise en effet ses racines dans la domination coloniale du monde. [...] Les multiples manières subalternes, populaires, vernaculaires, locales ou régionales de penser et de configurer le monde se sont vues discréditées, exclues du domaine de la connaissance légitime et, finalement, tenues pour inexistantes⁹.

- 14 Le fait que l'entreprise coloniale esclavagiste ait organisé l'effacement de l'histoire et des cultures des cinq millions de personnes déportées d'Afrique vers le Brésil (notamment en dispersant celles d'une même région ou d'un même groupe linguistique) confère une valeur particulière à l'ancestralité des communautés afrodescendantes, restée vive malgré tout, grâce à des pratiques longtemps marginalisées, voire criminalisées.
- 15 La répression des célébrations propres aux communautés marginalisées est toujours d'actualité au Brésil. Comme le montrent les travaux de l'anthropologue Adriana Facina, les célébrations contemporaines des communautés afro-brésiliennes, comme les *bailes funk*, subissent un sort similaire. Facina précise : « plus la musique funk est nationalisée [en incorporant des références musicales de la diaspora africaine au Brésil], plus la répression des *bailes* et l'association du funk (et des *funkeiros*) à la criminalité sont renforcées¹⁰ ». Un archétype

caricatural du *funkeiro*, construit pour susciter la peur, circule dans la société, à l'image de celui qui visait les sambistes depuis le XIX^e siècle jusqu'à la fin de la dictature en 1985. Les années passent mais la répression demeure à l'encontre de la culture des communautés réprimées.

- 16 En organisant une célébration, Neto perpétue donc une pratique transmise par ses prédécesseurs. Cette activité est toujours double : elle constitue un acte de résistance en soi et elle permet de transmettre et animer une culture et une mémoire. Aujourd'hui au Brésil, l'ancestralité occupe une place centrale dans les discours décoloniaux. Dénètem Touam Bona aborde cette question des liens communautaires et ancestraux dans *Sagesse des lianes* :

L'ancêtre est l'ombre qui double chacun de nos pas, et nous rappelle que l'on ne commence jamais à partir de rien, que nous sommes moins des individus (du latin *individuum* : indivisible) que des nœuds de relations. Cheminer dans le monde, c'est toujours reprendre des histoires et des circonstances que nous n'avons pas choisies, mais qui nous offrent un matériau unique à ouvrager tout en lestant nos existences d'un poids aussi ambivalent que nécessaire – une pesanteur qui est à la fois nous charge et nous porte¹¹.

- 17 Bona introduit une idée fondamentale pour *Feijoada* : la pratique des relations, des liens unissant artistes, spectateur·ices et absent·es. Bien que clairement inscrite dans le champ artistique, cette pièce, comme Neto l'explique en exposant ses intentions, répond aux besoins concrets de la communauté qui l'entoure. Les conditions des communautés discriminées constituent l'objet du spectacle et elles déterminent sa fonction. La célébration a des conséquences esthétiques sur la création et l'expérience qu'elle suscite, mais ce sont d'autres raisons qui ont motivé son choix. Il s'agit, à travers l'expérience esthétique, d'activer une pratique des relations visant le bien-être et le soin des conditions de vie d'une communauté et, par extension, de celles et ceux avec qui elle coexiste.

Une pratique qui relève à la fois de la célébration communautaire et du spectacle

- 18 Programmé en 2021, *Feijoada* est imprégné de l'expérience que le chorégraphe a vécue pendant la période de pandémie de Covid-19. Neto raconte avoir imaginé *Feijoada* pour relier les membres de la diaspora brésilienne à Paris, isolés par l'exil et les confinements. Il s'inspire du sentiment d'accueil ressenti en fréquentant *La Bahianaise*, un restaurant brésilien où la diaspora venait non seulement pour manger, mais aussi pour « se rapprocher de la maison » :

J'ai pensé que la pièce serait une fête. L'occasion d'être ensemble, de finalement se voir enfin autour de quelque chose qui est très puissant pour nous, qui nous donne de la force pour continuer à être loin de la maison, pour des raisons qui sont les plus variées possibles, mais difficiles. On va célébrer la vie, le fait d'être ensemble, manger ce qu'on aime bien, une bonne assiette de feijoada, ça nous rapproche de la maison, ça réchauffe le cœur [...] parce que la chaleur nous manque, la relation nous manque, la nourriture nous manque, la famille nous manque¹².

- 19 Les intentions énoncées ici révèlent un intérêt pour la fonction concrète et directe du spectacle, grâce à la fête. Cette fonction diffère de celles traditionnellement attribuées au spectacle occidental, où la vie sociale qu'il génère est perçue comme un aspect positif mais secondaire, simple conséquence de son succès. Ici, l'expérience sociale des participant·es (artistes et spectateur·ices) est au premier plan et en constitue la finalité.
- 20 Pour autant, Neto conserve l'idée et la pratique du spectacle. À aucun moment il n'exprime une quelconque volonté de remplacer la notion de spectacle par celle de fête ou de performance. Les deux formes coexistent et leur corrélation constitue le terrain où s'établit son travail, dans la zone frontalière. Dans son discours, *Feijoada* apparaît sans ambiguïté comme un spectacle : il en décrit la structure, les limites et la dramaturgie. Cependant, cette dernière coordonne un

tissu de dynamiques et de relations qui s'apparentent à la performance sociale : Neto se préoccupe avant tout des relations et des expériences sociales réelles des participant·es. Cette coexistence du spectacle et de la performance sociale, l'un et l'autre assumés comme tels, permet à *Feijoadade* de conjuguer les attributs du spectacle (le cadre esthétique, la théâtralité) avec une pratique dont les fonctions sociales et communautaires sont bien réelles.

- 21 En choisissant de demeurer dans l'entrelacs du spectacle et de la performance sociale, Neto réactive une potentialité du théâtre, plus ou moins sollicitée au fil de son histoire : sa porosité constitutive. Le théâtre est une pratique en trait d'union : il organise à la fois le rassemblement de personnes et un spectacle préalablement créé. La performance sociale enchevêtre l'œuvre dans une pluralité de liens, faisant du théâtre une aire d'activation de ces relations et de cette porosité. Comme la fonction de cette pratique dépend du jeu entre spectacle, milieu et performance sociale, elles restent ouvertes et peuvent être multiples. La conception moderne occidentale du spectacle, qui a atteint son paroxysme avec le théâtre dramatique aux XVIII^e et XIX^e siècles, a tenté de réduire cette potentialité, orientant la pratique vers la dimension esthétique de l'œuvre d'art, qui pouvait être plurielle par ses médiums, mais non par ses fonctions. La séance théâtrale s'est ainsi vue réduite à un moment de « réception ». Les avant-gardes occidentales des années 1960 et 1970 ont attaqué cette conception du théâtre dominée par la forme dramatique et le champ de la performance¹³ est né de ces soulèvements. Comme l'a montré Hans-Thies Lehmann¹⁴, les formes scéniques contemporaines interrogent les conventions dramatiques en ouvrant la scène à de nouvelles relations entre œuvres, acteur·ices et spectateur·ices. Aujourd'hui, avec près d'un siècle de recul, il apparaît clairement que le théâtre ne se limite pas à ce modèle. *Feijoadade* s'inscrit donc dans une lignée de pratiques qui réactivent la dimension politique du théâtre en transformant son dispositif. Nous suggérons que le théâtre œuvre comme fond, comme aire, comme terrain où jouent ensemble spectacle et performance. Il ne les contient, ne les précède, ni ne les dirige ; il permet toutefois que le spectacle excède l'œuvre d'art achevée et que la performance excède la seule pratique sociale.

La roda de samba : une technologie des marges, du lien et de l'engagement (*envolvimento*¹⁵)

- 22 *Feijoada* se déploie grâce à la singularité du phénomène théâtral, qui constitue un havre, un sanctuaire qui accueille et autorise la coexistence et le maillage de formats, de catégories et de fonctions diverses. Cette pièce offre un terrain privilégié pour observer l'activation de ce jeu et de ce tissu de liens, car son format, qui conjugue spectacle et célébration, s'inspire de la roda de samba, une performance sociale qui repose justement sur la qualité des liens qui engagent les participant·es.
- 23 Nous proposons d'aborder la roda de samba à travers la pensée d'Abel Luiz, compositeur, musicien et activiste impliqué dans les pratiques musicales populaires, la santé mentale et la vie communautaire des quartiers défavorisés de Rio de Janeiro¹⁶. Une roda, c'est avant tout une manière de se rassembler régulièrement, entre musiciens amateurs et professionnels - sans oublier celles et ceux qui ne jouent pas mais qui cuisinent, assistent ou servent à boire - lors de diverses célébrations où l'on mange (souvent une *feijoada*), boit, danse et chante. Étant donné la répression, les rodas de samba se sont développées dans des espaces domestiques comme les arrière-cours, à l'abri des regards et de la police. Ces lieux accueillent danse, musique, socialisation, et servaient parfois d'espaces sacrés pour le *candomblé* et l'*umbanda*¹⁷. Si la roda n'est plus marginale aujourd'hui, elle conserve néanmoins un esprit d'organisation fondé sur les moyens du bord : l'espace, le temps, les personnes et les compétences disponibles. Sa dimension politique reste essentielle : les participant·es chantent en chœur un répertoire appris au fil des fêtes, dont les paroles célèbrent la lutte et la condition des communautés marginalisées :

Le samba est un système d'organisation du monde. Plus qu'un rythme ou une chorégraphie, il est lié à des savoirs et des pratiques qui concernent l'intégration communautaire, la construction de sociabilités et l'élaboration d'identités. Une roda de samba, à la base, ne se définit pas uniquement comme un phénomène musical. Elle

suppose des codes de conduite et diverses symboliques ; elle implique des saveurs, des mets et des boissons propices à la convivialité¹⁸.

- 24 La convivialité résulte d'une attention et d'un engagement auprès de la communauté. Dans une roda, la musique et l'ambiance sont mutuellement au service l'une de l'autre : le groupe partage la responsabilité de tenir l'une et l'autre à flot. Toutes les dimensions - esthétique, politique, communautaire, spirituelle - sont au service les unes des autres. Le musicien Silvério Pontes décrit la roda comme une « syntonie¹⁹ », une vibration en harmonie avec son milieu, idée que prolonge Abel Luiz en évoquant les dynamiques :

Tu apprends à gérer des dynamiques. Tu comprends qu'il existe des flux au-delà de ceux que tu connais ou que tu as appris. Tu te confrontes à la hiérarchie, à l'oralité, à la sociabilité, à la nécessité d'avoir de la sensibilité, et à d'autres plateformes de langage - par le geste, le son, l'attitude. Tu comprends qu'il existe différentes capacités et différentes limites, cette négociation entre les forces et les faiblesses façonne une roda. [...] C'est une technologie où l'on gère différents savoirs, différents degrés de savoir, différents états d'esprit, différentes humeurs, différentes formes d'intelligence - de manière réciproque et simultanée²⁰.

- 25 La roda, au-delà de ses fonctions artistique, sociale, politique et culturelle, est un espace d'apprentissage des relations par l'expérience vécue ; on y acquiert une connaissance relationnelle, une thématique centrale dans la culture afro-brésilienne que l'on retrouve dans la *capoeira*, le *candomblé* et l'*umbanda*, où la roda occupe une place essentielle²¹. La roda est une technologie relationnelle, et c'est sur ce terrain que Neto inscrit sa pratique. En proposant une roda, il cherche à décaler les modes de relation entre participant·es :

Il y a la stratégie de dire « regarde, on a ça aussi à partager avec toi, c'est une technologie qu'on a inventée, une technologie de fête, de générosité. Cette fête qu'on propose, que peut-être tu connais, parce que la roda, c'est quelque chose de très populaire, c'est notre carte de visite brésilienne - il faut que tu saches aussi que ce n'est pas que de la fête, sa racine est plus dense, beaucoup plus violente et difficile

que ça [...]. Cette fête, elle vient d'une histoire de violence, elle vient d'histoire de résilience, de résistance, de lutte²².

- 26 Les relations sont mobilisées de telle sorte que les spectateur·ices se sentent considéré·es. En échange, on leur demande une attention spécifique et respectueuse :

« On fait attention à vous, faites attention à nous, on vous demande d'écouter ces histoires avec beaucoup d'attention et de générosité, d'ouverture pour les écouter et les comprendre autrement que le récit historique. Nous aussi, on va faire attention à ce que vous soyez nourris, que vous dansiez, et que vous réfléchissiez aussi, avec nous ». Ces stratégies informent la façon dont le public se comporte dans la pièce²³.

- 27 En demandant aux membres du public de prêter attention à la façon dont ils se comportent, Neto engage chacun·e dans une forme de responsabilité : on ne peut se contenter de « recevoir » le spectacle, parce que c'est aussi une célébration qui implique un engagement. Comme l'a montré Claire Bishop, les formes participatives déplacent la frontière entre artiste et public en transformant la réception en co-production de l'œuvre, reconfigurant ainsi sa dimension politique²⁴. Dans *Feijoada*, cette redistribution des rôles prend une portée décoloniale : la participation ne se réduit pas à une expérience esthétique, elle devient un espace de partage des responsabilités et de co-présence. Les spectateur·ices sont invités à décaler leurs habitudes de relation, d'une part avec le spectacle, d'autre part avec la performance sociale, et donc avec les autres participant·es :

Je commence la pièce en disant : [...] « ceci n'est pas un cassoulet », cette phrase provoque un « oups » [...] Ce moment de départ sert à dire « ça c'est notre espace, ça c'est notre scène. On le partage avec vous et pour le partager avec nous, on va imposer les règles ». Il y a une attention et une ouverture quand on convoque à nous écouter, à nous suivre de la façon dont on veut être suivis²⁵.

- 28 Neto reconnaît que mobiliser les liens et l'engagement est un exercice d'« équilibre très délicat²⁶ », car le spectacle peut être débordé par des spectateur·ices trop à l'aise. Une fois, en 2023, le public a envahi la scène, une seule fois. Dans ces cas, le cadre du spectacle

marque une limite : la dramaturgie sert de garde-fou à la performance sociale. La combinaison des deux formats oblige les participant·es à rester vigilant·es, transformant le théâtre en un espace d'apprentissage entre spectacle et performance sociale, similaire à ce que décrit Luiz, qui souligne que cet apprentissage implique aussi un engagement :

La première leçon que les anciens transmettent concerne l'apprentissage et la responsabilité - l'engagement envers la connaissance. En t'invitant dans la roda, Ils veulent te connaître mieux, [...] mais surtout vérifier, à leur manière, non pas seulement si tu es capable d'apprendre, mais si tu es capable de partager ce que tu apprends. Parce qu'apprendre pour soi seul, ça ne suffit pas²⁷.

- 29 Les liens qui engagent les participant·es visent à établir des relations durables ; la connaissance n'y est pas un contenu transmis, mais une pratique partagée sur le long terme. Luiz décrit une pratique qui n'est pas orientée vers un résultat : celui-ci reste secondaire et ne doit pas guider la pratique, laquelle constitue en elle-même la finalité. Comme évoqué plus haut avec la notion de syntonie, l'important dans une roda n'est pas l'excellence artistique de la musique produite, mais l'expérience vécue, l'apprentissage des relations, la pratique culturelle et la cohésion communautaire. L'attention vigilante, la responsabilité et l'engagement que propose *Feijoada* correspondent aux attentes premières des discours décoloniaux. Le théâtre, en tant qu'espace perméable où coexistent spectacle et performance sociale, apparaît comme un cadre propice au partage de ces technologies, histoires et expériences, qui ne se transmettent pas comme un simple contenu, mais relèvent du mode de relation qu'on entretient avec elles.
- 30 Neto engage un jeu délicat où spectacle et performance sociale se mettent mutuellement au service l'un de l'autre, facilitant le partage d'une expérience, d'une histoire et d'un point de vue. Le théâtre devient donc un terrain de maillage : de formats, de fonctions et d'individus, liés le temps du spectacle sans pour autant être attachés. Comme le précise l'anthropologue Tim Ingold, « dans le cas du réseau, les lignes sont connectées à leur extrémité, alors qu'avec le maillage elles sont nouées par le milieu ; ses extrémités, toujours libres, s'attachent à d'autres lignes²⁸ ». La spécificité du phénomène théâtral se manifeste dans ce type de pratique, qui agit sur la manière

dont les participant·es entrent en relation avec la performance sociale et le spectacle, ainsi qu'avec les fonctions de la pratique elle-même.



Séquence musicale et chorégraphique de *Feijoada*, lors du *Passages Transfestival* à Metz en 2021. Crédit : Raoul Gilibert.

BIBLIOGRAPHIE

Gloria Anzaldúa, *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*, San Francisco, Aunt Lute Books, 1987.

António Bispo dos Santos, *La terre donne, la terre veut*, Marseille, Wildproject, 2025.

Dénètem Touam Bona, *Sagesse des lianes. Cosmopoétique du refuge*, 1, Paris, Post-éditions, 8 octobre 2021.

Henrique Cazes, *O choro reinventa a roda : 150 ans de uma utopia musical*, São Paulo, Muiiraquitã, 2023.

Volmir Cordeiro, *Ex- corpo*, Pantin, CND Carnets, 16 juillet 2019.

Malcom Ferdinand, *Une écologie décoloniale : penser l'écologie depuis le monde caribéen*, Paris, Éditions du Seuil, 2019.

Tim Ingold, *Une brève histoire des lignes*, Bruxelles, Zones Sensibles, 2011.

Philippe Colin et Lissel Quiroz (dir.), *Pensées décoloniales : Une introduction aux théories critiques d'Amérique latine*, Paris, La Découverte, 2023.

Marielle Pelissero, *De l'underground à la performance*, Paris, Classiques Garnier 2023.

Denise Ferreira da Silva, "On Difference Without Separability", *Incerteza Viva : 32nd Bienal de São Paulo*, Jochen Volz et Júlia Rebouças (dir.), São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, 2016, p. 57-65.

Muniz Sodré, *Samba, o dono do corpo*, 2^e édition, Rio de Janeiro, Mauad, 1998.

João Baptista Vargens, *A Casa da Dona Neném : um terreiro de candomblé em Madureira*. Rio de Janeiro, Pallas, 2003.

João Batista M. Vargens et Tamaris P. Rizzo, *Comida de bamba : uma antropologia portelense*, Rio de Janeiro, Pallas, 2013.

NOTES

1 Gloria Anzaldúa, *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*, San Francisco, Aunt Lute Books, 1987. Sauf indication contraire, les traductions sont de l'auteur.

2 Terme introduit par Malcolm Ferdinand pour désigner les identités issues de la rencontre entre les héritages africains et américains, façonnées par l'histoire coloniale et l'esclavage : Malcom Ferdinand, *Une écologie décoloniale*, Paris, Éditions Points, 2024.

3 Denise Ferreira da Silva, *On Difference Without Separability*, *Incerteza Viva : 32nd Bienal de São Paulo*, Jochen Volz et Júlia Rebouças (dir.), São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, 2016, p. 57-65.

4 Volmir Cordeiro, *Ex-corporo*, *Carnets du Centre national de la danse*, Pantin, Éditions CND, 2019, p. 92.

5 Calixto Neto, Entretien personnel avec l'autrice, mars 2025

6 Muniz Sodré, *Samba, o dono do corpo*, 2^e éd., Rio de Janeiro, Mauad, 1998, p. 12.

7 *Ibid*, p. 14.

8 *Ibid*, p. 14.

9 Philippe Colin, Lissell Quiroz (dir.), *Pensées décoloniales : Une introduction aux théories critiques d'Amérique latine*, Paris, La Découverte, 2023 p. 41-42.

10 Adriana Facina, conférence-concert *Musique populaire et diaspora africaine à Rio de Janeiro : choro, samba et funk*, 2^e Festival international de Choro, La Manufacture (Aix-en-Provence), 15 avril 2025.

- 11 Dénètem Touam Bona, *Sagesse des lianes. Cosmopoétique du refuge*, 1, Paris, Post-éditions, 2021, p. 41.
- 12 Neto, Entretien personnel avec l'autrice, *op. cit.*
- 13 Voir : Marielle Pelissero, *De l'underground à la performance*, Paris, Classiques Garnier, 2023.
- 14 *Le Théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002.
- 15 En référence au penseur brésilien quilombola Antônio Bispo dos Santos, qui prône l'idée d'engagement, *envolvimento*, contre l'idée de développement, *desenvolvimento*, prônée par la pensée occidentale. Voir *La terre donne, la terre veut*, Marseille, Wildproject, 2025.
- 16 Luiz est à l'origine de la formation d'Agents Culturels Populaires à l'Université Fédérale Fluminense. Délégué aux Conférences de Santé Mentale de Rio, il a coordonné pendant dix ans l'Oficina Livre de Música au Centre Psychosocial Clarice Lispector, ouverte aux patients, employés, voisins et à la communauté. Depuis 2012, il participe au projet *Terreiro do Crioulo*, qui valorise les cultures afro-brésiliennes, notamment les rodas de samba.
- 17 Deux religions afro-brésiliennes. Voir : João Baptista Vargens, *A Casa da Dona Neném : um terreiro de candomblé em Madureira* Rio de Janeiro, Pallas, 2003.
- 18 Luiz Antônio Simas, in João Batista M. Vargens et Tamaris P. Rizzo, *Comida de bamba : uma antropologia portelense*, Rio de Janeiro : Pallas, 2013.
- 19 Cité in Henrique Cazes, *O choro reinventa a roda : 150 anos de uma utopia musical*, São Paulo, Muiraquitã, 2023, p. 151.
- 20 Abel Luiz, Entretien personnel avec l'autrice, mai 2025.
- 21 Voir : João Carlos de Souza Peçanha, *O choro, o samba de roda e a matriz africana*, mémoire de Master « Música em Contexto », Universidade de Brasília (UnB), Brasília, 2012.
- 22 Neto, Entretien personnel avec l'autrice, *op. cit.*
- 23 *Ibid.*
- 24 Claire Bishop, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso, Londres, 2012.
- 25 *Ibid.*
- 26 *Ibid.*

27 Abel Luiz, concert-conférence, 2^e Festival International de Choro, Aix-en-Provence, 16 avril 2025.

28 Tim Ingold, *Une brève histoire des lignes*, Bruxelles, Zones Sensibles, 2011, p. 224.

RÉSUMÉS

Français

Cet article propose de réinterroger les relations entre phénomène théâtral, spectacle et performance, à partir de *Feijoada*, un spectacle de Calixto Neto créé en 2021, qui mobilise les pratiques culturelles afro-brésiliennes – notamment la roda de samba – pour composer une forme hybride mêlant performance, musique, parole et cuisine, et engageant le public dans une expérience collective. Le spectacle invite à porter une attention particulière à l'engagement mutuel et aux dynamiques relationnelles. En convoquant des traditions populaires marginalisées, il questionne les normes esthétiques modernes et fait émerger un autre rapport au spectacle, à la connaissance et à l'expérience artistique collective. À travers les témoignages de Calixto Neto et la pensée du musicien Abel Luiz, l'article met en lumière la manière dont *Feijoada* articule pratique théâtrale et pensées décoloniales. Il montre que le théâtre, au-delà de la représentation, constitue un terrain unique dans nos sociétés : un espace propice à la coexistence d'une multiplicité de formes, d'expériences et de fonctions. Ce faisant, *Feijoada* ravive la singularité du théâtre et du spectacle vivant.

English

This article seeks to re-examine the relationships between theatre, performance, and representation through *Feijoada*, created in 2021 by Calixto Neto. Drawing on Afro-Brazilian cultural practices – notably the roda de samba – *Feijoada* creates a hybrid form that blends performance, music, speech, and cooking, engaging the audience in a collective experience. The performance calls for particular attention to mutual engagement and relational dynamics. By invoking marginalized popular traditions, it challenges modern aesthetic norms and generates a different relationship to spectacle, knowledge, and collective artistic experience. Through the testimonies of Calixto Neto and the reflections of musician Abel Luiz, the article highlights how *Feijoada* connects theatrical practice with decolonial thought. It shows that theatre, beyond representation, constitutes a unique space in our societies : a space that fosters the coexistence of multiple forms, experiences, and functions. Doing so, *Feijoada* revives the singularity of theatre and live performance.

INDEX

Mots-clés

théâtre, performance, pratiques décoloniales, Calixto Neto, XXI^e siècle

Keywords

theater, performance, decolonial practices, Calixto Neto, 21st century

AUTEUR

Marielle Pelissero

Marielle Pelissero est chargée de recherches FNRS à l'Université libre de Bruxelles et *Visiting Scholar* à l'Université fédérale de l'État de Rio de Janeiro. Sa recherche porte sur le tissage des dimensions sociales, esthétiques et politiques de la performance. Son premier ouvrage, *De l'underground à la performance. L'avant-garde contre le théâtre* (préface de Richard Schechner, Paris, Classiques Garnier, 2023) retrace les expérimentations artistico-politiques et le contexte idéologique des années 1960. Depuis 2017, elle partage son activité entre l'Europe, les États-Unis et le Brésil. Sa recherche actuelle examine la vie sociale et la « météorologie » des pratiques musicales informelles des communautés dites « minoritaires » et des diasporas. Elle a notamment publié dans les revues *Multitudes*, *Théâtre/Public*, *Performance Research*. Elle a également contribué à plusieurs ouvrages collectifs, notamment : J.C. Hawkins (dir.), *Wounded Galaxies 1968, Volume 1. Geopolitics and Radical Aesthetics*, Bloomington, Indiana University Press, à paraître ; Ben Yakoub & Naïma M. (dir.), *A Song of Dignity. Feu2Forêt*, Anvers, Sint Lucas School of Arts, 2023 ; T. Karsenti & O. Neveux (dir.), *Éloge du désordre*, Paris, Classiques Garnier, 2023.