

# À PROPOS DE LA SCÈNE BRÉSILIENNE

DOSSIER RÉALISÉ PAR  
LES ÉTUDIANT.E.S DE M2  
"MÉDIATION ET  
CRÉATION ARTISTIQUE"  
SORBONNE-NOUVELLE

Photo de Para que o céu não caia  
(Pour que le ciel ne tombe pas)  
Création collective, conçue entièrement à Rio de  
Janeiro, par Lia Rodrigues  
Présentée au CENTQUATRE-PARIS,  
avec le Festival d'Automne, en 2016.

© SAMI LANDWEER

À l'occasion de la parution du  
numéro d'Alternatives Théâtrales,  
Juin-Juillet 2021

**Sorbonne  
Nouvelle**  
université des cultures

**Université  
Paris Nanterre**



**Alternatives  
théâtrales**

**CENT  
QUATRE  
#104 PARIS**

# SOMMAIRE

|                                                                                                   |           |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| <b>INTRODUCTION.....</b>                                                                          | <b>3</b>  |
| <b>BREF HISTORIQUE DU BRÉSIL.....</b>                                                             | <b>4</b>  |
| Frise chronologique - Indépendance du Brésil.....                                                 | 4         |
| Carte d'identité du Brésil.....                                                                   | 6         |
| Réflexions sur le Brésil, entre passion et désespoir.....                                         | 7         |
| Bibliographie.....                                                                                | 13        |
| <b>LA PROGRAMMATION BRÉSILIENNE AU CENTQUATRE.....</b>                                            | <b>14</b> |
| <b>LE FESTIVAL PASSAGES — METZ.....</b>                                                           | <b>20</b> |
| <b>ENTRETIENS CROISÉS AVEC LES RÉDACTEUR.TRICES DU N°</b><br><b>D'ALTERNATIVESTHÉÂTRALES.....</b> | <b>26</b> |
| <b>COUP D'OEIL SUR LA SCÈNE THÉÂTRALE BRÉSILIENNE.....</b>                                        | <b>31</b> |
| L'histoire du théâtre brésilien à travers les siècles.....                                        | 31        |
| Rencontres théâtrales entre le Brésil et l'Europe.....                                            | 36        |
| Présentation d'artistes historiques de la scène du théâtre brésilien.....                         | 41        |
| Présentation d'artistes contemporains de la scène du théâtre brésilien.....                       | 51        |
| <b>LES DANSES DU BRÉSIL .....</b>                                                                 | <b>58</b> |
| Le glossaire des danses du Brésil.....                                                            | 58        |
| Frise chronologique de danses brésiliennes.....                                                   | 63        |
| Bibliographie des danses du Brésil.....                                                           | 64        |
| Entretien avec Fanny Vignals.....                                                                 | 65        |
| <b>LES AUTEUR.TRICES.....</b>                                                                     | <b>72</b> |

# INTRODUCTION

C'est l'histoire de formidables artistes des « Brésils » d'aujourd'hui qu'on a eu envie de partager avec vous. Celle de femmes et d'hommes de théâtre et de danse, qu'on a la chance de connaître en Europe..., et d'autres qu'on connaît moins mais que nous avons la joie de découvrir ou revoir à Passages Transfestival – Metz, au CENTQUATRE-Paris avec le festival d'Automne, au festival Proximamente au KVS-Bruxelles...

C'est l'histoire d'un numéro de la revue Alternatives théâtrales (augmenté à une centaine de pages) copiloté par 4 passionnants rédacteurs et rédactrices en chef du Brésil et de France !

C'est l'histoire d'une promotion de Master 2 de Paris 3 qui s'est lancé dans l'aventure avec enthousiasme, en réalisant ce dossier pédagogique qui accompagne la parution de SCENES DU BRESIL, Juillet 2021, N° 143

<http://www.alternativestheatrales.be/>

**Merci à toutes et tous les artistes, plumes et partenaires de cette aventure éditoriale qui se poursuit en live prochainement !**

## Rencontres à Passages Transfestival - Metz

Suite au premier débat organisé au Cloître Saint-Louis du Festival d'Avignon en juillet dernier, nous avons le plaisir de vous convier à de nouveaux échanges dans le cadre de Passages Transfestival édition 21 Brésil au cœur à Metz, animés par les rédacteurs et rédactrices en chef du numéro : **Maria Clara Ferrer, Guillaume Pinçon, Christophe Triaou et Ana Wegner**. En présence de **Christiane Jatahy, Marcio Abreu et Cristina Moura**.

- Bord de plateau après la représentation de *Sem palavras* de **Marcio Abreu**, **vendredi 10 septembre 2021 à 19h**

<https://www.passages-transfestival.fr/spectacle/sem-palavras/2021-09-10/>

- Bord-de plateau après la représentation de *Julia* de **Christiane Jatahy**. **Dimanche 12 septembre 2021 à 16h**

<https://www.passages-transfestival.fr/spectacle/julia/>

- Rencontre «La scène brésilienne dans tous ses états», **samedi 11 septembre 2021 à 11h**

<https://www.passages-transfestival.fr/spectacle/la-scene-bresilienne-dans-tous-ses-etats/>

**Bonne lecture et bon festival !**

**Sylvie Martin-Lahmani, codirectrice éditoriale d'Alternatives théâtrales et enseignante à la Sorbonne Nouvelle / M2 Médiation et Création Artistique**

**Partenaires en coédition : Le CENTQUATRE-PARIS, Unité de recherche HAR de l'Université de Paris Nanterre, Passages Transfestival - Metz**

# BREF HISTORIQUE DU BRÉSIL

## FRISE CHRONOLOGIQUE INDÉPENDANCE DU BRÉSIL



1891 : proclamation d'une Constitution Fédérale

1955 : Juscelino Kubitechek devient  
Président de la République  
après le suicide de Vargas : un plan  
d'industrialisation et de travaux est lancé

1822 : Indépendance du Brésil

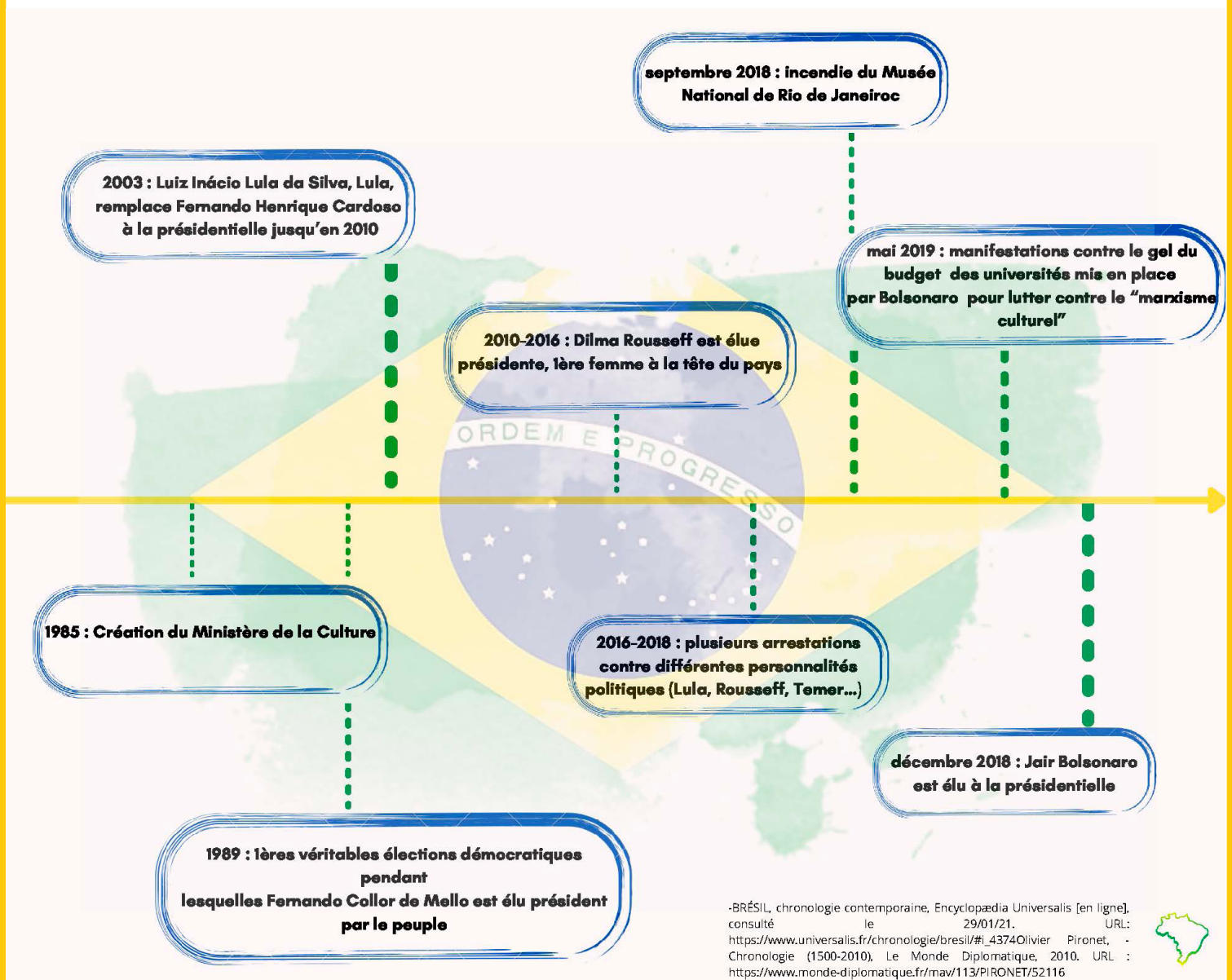
1937 : Getúlio Vargas met en place une dictature  
appelée "Estado Novo" (État Nouveau), nouvelle  
constitution

1888 :  
Abolition de l'esclavage

1960-1964 : succession de dirigeants  
et de régimes politiques

1930 : coup d'Etat par Getúlio Vargas  
et suspension de la Constitution

1964 : putsch militaire.  
Le maréchal Alencar Castelo Branco  
instaure une dictature militaire



-BRÉSIL, chronologie contemporaine, Encyclopædia Universalis [en ligne], consulté le 29/01/21. URL : [https://www.universalis.fr/chronologie/bresil/#i\\_4374](https://www.universalis.fr/chronologie/bresil/#i_4374)Olivier Pironet, - Chronologie (1500-2010), Le Monde Diplomatique, 2010. URL : <https://www.monde-diplomatique.fr/mav/113/PIRONET/52116>



# Carte d'identité du Brésil

**Nom officiel :** République fédérale du Brésil depuis 1822

**Capitale :** Brasília

**Superficie :** 8 514 876 km<sup>2</sup>, 26 États + 1 État fédéral  
(les étoiles sur le drapeau représentent les États)

5ème pays au monde par sa taille

**Population :** 212 millions d'habitants en 2017

**Densité de la population :** 24,5 hab./km<sup>2</sup>, concentration sur la zone littorale

**Urbanisation importante :** 8 habitants sur 10 vivent en milieu urbain

11 millions vivent dans les Favelas

2 des plus grandes cités du monde (Sao Paulo, Rio de Janeiro)

**Langue officielle :** Portugais du Brésil

**Moyenne d'âge :** 32,4 ans

**Économie :** 9 ème PIB mondial

Le Brésil était un pays agricole. Il ne compte plus que 8 % d'actifs dans ce secteur, qui représente 5 % du PIB

**Monnaie :** Real

**Pays très inégalitaire :** 12% de la population est analphabète

**Régime politique :** Démocratie constitutionnelle

**Chef de l'État :** Jair Bolsonaro, depuis janvier 2019

**Religions :**

- 2/3 de la population se dit catholique (le + au monde)
- 1/4 de la population : Églises pentecôtistes-évangéliques
- Le candomblé qui vient des cultes yoruba (Nigeria, Bénin et Togo), qui a permis aux esclaves africains et à leurs descendants de préserver leurs traditions religieuses

**Pays multiculturel :**

L'identité du Brésil a émergé autour de l'idée du métissage, du mélange entre les Amérindiens, les Européens et les Africains.

La diversité est liée à la colonisation et l'esclavage de 4 à 5 millions d'esclaves africains.

(pays qui a accueilli le + d'esclaves au monde)

La culture est marquée par la Samba, la capoeira (art martial venu d'Afrique), le football, la bossa-nova, le carnaval.

**Personnalités :** Gilberto Gil : Musicien (ministre de la culture en 2003), Oscar Niemeyer (considéré comme le père de l'architecture moderne), Jorge Amado (grand écrivain)



Sources: A partir des cours de Laurent Martin et des ouvrages suivants :

- Stefania Capone, *Le candomblé au Brésil, ou l'Afrique réinventée. La religion : unité et diversité*, Sciences Humaines, 2005
- Paul Claval, *Le Brésil face à un avenir incertain*, Outre-Terre, 2019/1 (N° 56)
- Martine Droulers, Céline Broggio, *Le Brésil*. Presses Universitaires de France, « Que sais-je ? », 2017

# RÉFLEXIONS SUR LE BRÉSIL, ENTRE PASSION ET DÉSESPOIR

Entretien avec Laurent Martin, Professeur d'Histoire, Médiation culturelle à Paris 3 - Sorbonne Nouvelle

Réalisé par Léa Chagnolleau--Latouche, Chloé Giret, Stéphanie Le Tohic, Marine Servain et Alixe Vauvray, le 3 mars 2021<sup>1</sup>.



Laurent Martin, professeur à Paris 3

**Stéphanie Le Tohic :** *Il existe un soft power assez important au Brésil. Est-ce encore le cas aujourd'hui ? Quelle était l'image du Brésil à l'international ?*

**LM :** Il y a un soft power important du Brésil – ce pouvoir ne se traduit guère en termes d'institutions, il n'y a pas énormément de maisons du Brésil à l'étranger. C'est plutôt un soft power à l'américaine, c'est-à-dire qui passe avant tout par les **produits des industries culturelles brésiliennes**, en particulier les *télénovelas*. C'est un produit d'exportation très important dans tout le monde lusophone et puis cela passe aussi par le biais des traductions, notamment en Afrique. L'industrie audiovisuelle est très puissante. La musique est aussi un secteur très important. Pensons aussi à des éléments peut-être plus folkloriques mais qui sont importants pour l'image que le Brésil projette à l'étranger, du côté notamment du carnaval, de la samba, du football bien-sûr indispensable. Le discours du Brésil officiel insiste également sur l'idée qu'il s'agit d'un pays essentiellement pacifique, que c'est l'un des seuls pays à s'être construit sans faire la guerre à ses voisins, ce qui n'est pas complètement vrai historiquement mais peu importe. **Cette dimension pacifique, souvent mise en avant, va avec l'image qu'essaie de projeter à l'extérieur le Brésil**, celle d'une société pacifique où dominent les valeurs de la fraternité, de la concorde, de l'harmonie entre les classes et les races, le thème de la démocratie multiraciale est souvent évoqué. Ceux qui connaissent un petit peu le Brésil savent qu'en réalité ce discours de façade masque mal des **réalités sociologiques très lourdes**. C'est un pays **profondément inégalitaire** et ce n'est pas seulement inégal : la distribution inégale des revenus et des richesses - avec des proportions très importantes de concentration de ces richesses - s'accompagnent aussi de tous les phénomènes induits notamment en termes d'alphabétisation, d'accès à l'emploi pour un certain nombre de minorités de la population. Mais inégalitaire ça veut dire aussi que c'est **totale­ment intégré en réalité à la conscience collective, à la psychée brésilienne**. Un certain nombre de composantes de cette population sont considérées comme **inférieures**, les noirs, les descendants d'esclaves

<sup>1</sup> Entretien réalisé dans le cadre d'un cours de Sylvie Martin-Lahmani, en M2 Médiation et création artistique de Paris 3-Sorbonne Nouvelle.

en général, les indiens, les femmes dans une assez large mesure, (de couches populaires notamment, celles qui travaillent étant considérées comme «sans valeur»). D'autres composantes sont considérées comme anormales, monstrueuses, et c'est le cas en particulier de la communauté LGBT+ (dont il faudrait plutôt parler au pluriel), qui est systématiquement dénigrée, considérée comme des êtres dégénérés ! C'est en particulier ce qui se dit dans l'entourage de Bolsonaro, mais **c'est largement implanté dans l'esprit collectif**. Si vous ajoutez à cela une **extrême violence institutionnalisée** (c'est l'un des pays où le taux de la criminalité et d'homicides est le plus élevé au monde), **on voit l'écart qui sépare la réalité brésilienne de l'image que nous en avons souvent en Europe**. Ce n'est pas seulement une criminalité de type mafieux ou crapuleux, c'est aussi une **criminalité d'État**, à travers notamment des milices paramilitaires qui font régulièrement le ménage dans les *favelas* et qui sont, on le sait, responsables de la mort d'un très grand nombre de personnes qui ne sont pas elles-mêmes des criminels mais qui sont au mauvais moment au mauvais endroit, ou bien de militants politiques, syndicaux, associatifs.

Je présente d'emblée une image négative du Brésil, mais précisément parce qu'elle me semble contraster très fortement avec le côté ensoleillé, joyeux, festif qu'on a souvent à l'étranger. C'est d'autant plus vrai depuis l'arrivée de **Bolsonaro** en 2019, qui véhicule une **idéologie à la fois raciste, sexiste, homophobe** et qui se traduit dans les faits, notamment par toute une série de lois et de **mesures discriminatoires**, sans parler, bien sûr, de l'autorisation donnée au **saccage de l'Amazonie** !

Face à cela, il y a une sorte de **soft power alternatif** qui se construit à travers une **culture alternative** elle aussi qui, aujourd'hui, permet de **maintenir une image positive du Brésil à l'étranger** en contrebalançant la diplomatie culturelle du gouvernement actuel, très mal perçue en Europe en tout cas. Ce **soft power** alternatif est assuré par des figures de la **contre-culture brésilienne**. Pour résumer, actuellement l'image du Brésil à l'étranger est **fortement dégradée** suite aux agissements de Bolsonaro et de sa clique, mais il subsiste un **capital de sympathie** presque intact à l'étranger, notamment en Europe et tout particulièrement en France.

**Léa Chagnolleau--Latouche** : ***Vous nous avez déjà parlé de l'arrivée au pouvoir de Bolsonaro et de sa politique, des impacts qu'elle a pu avoir sur la culture. Est-ce que la liberté d'expression des artistes et des intellectuels est menacée dans le contexte actuel ? Comment la contre-culture peut-elle s'organiser ?***

**LM** : La réponse n'est pas simple. Il est vrai que quelques procès ont eu lieu, mais en fait, la censure ou la répression sont moins importantes, pour l'instant en tout cas, que **l'absence de soutien** ou le **retrait de soutien du gouvernement** pour toute une série de secteurs culturels. Vous savez que l'une des premières décisions du gouvernement a été de **supprimer le ministère de la Culture**, ou plutôt de le rétrograder dans la hiérarchie gouvernementale au rang d'un simple **service** au sein d'un **ministère dit «de la citoyenneté»** et confié à Osmar Terra, au mieux incompetent, au pire corrompu. Donc ça s'est traduit par des coupes dans les budgets, des retraites de subventions. Par exemple, le programme «Cinéma du Brésil», chargé de la promotion des œuvres audiovisuelles à l'étranger, a dû, pour assurer une présence à Cannes en 2019, avoir recours à des financements privés.

C'est bien ce qui pose problème au milieu culturel brésilien, plutôt qu'une censure en bonne et due forme. On est encore dans un système **relativement démocratique, très décentralisé**, c'est un point sur lequel il faut insister. Tout ne vient pas d'en haut, ni avant ni après Bolsonaro. Toute une série de **pouvoirs et de contre-pouvoirs** existent au Brésil : les Etats fédérés, les villes, qui peuvent avoir une politique culturelle relativement progressiste, si elles s'émancipent du soutien du gouvernement fédéral...

**La suppression du ministère de la Culture a représenté un symbole et un signal extrêmement fâcheux puisque ce ministère était apparu en 1985, au moment du retour de la démocratie au**

**Brésil, et donc de la fin de la dictature.** Mais, d'une part, cette suppression n'est pas surprenante, dans la mesure où, durant la campagne présidentielle, Bolsonaro n'avait pas fait mystère sur ses intentions de le supprimer mais, d'autre part, avant même Bolsonaro, ce ministère n'était pas très puissant. Le changement de pouvoir impacte quelques milieux culturels, notamment le secteur des arts-plastiques, le secteur du théâtre, dont certaines subventions et certaines institutions ont souffert de cette nouvelle politique. Mais en réalité, pour l'essentiel, **le secteur culturel brésilien est un secteur qui, soit se passait des subventions fédérales** parce qu'il est **organisé autour d'un système contre-culturel** - et donc vivant finalement de manière relativement **autonome** par rapport aux subventions publiques -, soit au contraire un système très commercialisé, très concurrentiel et organisé autour de la rentabilité des secteurs. C'est en particulier le cas des industries audiovisuelles, qui là aussi se passaient fort bien des subventions publiques et qui continuent de s'en passer fort bien. En réalité, l'impact réel de la suppression des subventions par le gouvernement fédéral a été relativement minime. C'est plutôt dans **l'ordre symbolique** que les choses se sont jouées, supprimer le ministère de la Culture quelques semaines après l'arrivée au pouvoir de Bolsonaro, c'est évidemment envoyer un signal très clair : «nous renouons avec l'idéologie de la dictature militaire». C'est surtout cela qui a été très mal ressenti par les milieux culturels.



Rio de Janeiro

**Le mépris affiché par le gouvernement** a produit, en réaction, **des formes de mobilisations inédites**, qui ne s'étaient jamais vues encore au Brésil et il y a maintenant une **résistance très forte**. La question étant de savoir s'il y a un véritable impact de cette résistance sur la population ? Je ne suis pas sûr. Il faut quand même aussi rappeler qu'une grande partie de la population n'a d'autres sources d'informations que la **télévision la plus commerciale et la plus conformiste**.

C'est pour ça que des choses qui, à distance, vues de France, nous paraissent absolument scandaleuses, inqualifiables devant entraîner tout de suite la destitution du président, peuvent apparaître sur place de manière assourdie : passées sous **les filtres du traitement médiatique (au mieux d'euphémisation, au pire d'occultation totale des problèmes)**, notamment sur le sort qui est réservé à l'Amazonie et aux Indiens.

Mais il y a aussi **une collusion entre les médias dominants et le pouvoir**, sans oublier le **troisième acteur** qui est très important, : **l'Église**. Les Églises devrais-je dire, parce qu'il y a **l'Église catholique** (elle-même très mélangée), et surtout les **évangélistes** qui représentent aujourd'hui une **puissance importante**, avec leur propre réseau médiatique. Le deuxième réseau de télévision, Record TV, appartient à l'une des Églises évangéliques. Bolsonaro lui-même, qui est un ancien catholique, s'est converti à l'évangélisme. Il représente clairement cette religion, à la fois très dynamique et construite sur **un modèle d'entreprise commerciale**, et en même temps extrêmement **conservatrice sur le plan des mœurs, sur le plan politique**, et qui appuie finalement tous les projets les plus réactionnaires du pouvoir. Leur emprise sur la population ne cesse de croître.

**ST : Le Brésil est un pays fédéral, comment se traduit plus précisément la disparité entre le nord et le sud ? Quelle politique culturelle au sein des États ?**

**LM** : Il y a des **disparités importantes** en fonction des États, des villes aussi. Par exemple, la politique culturelle à **Sao Paulo** est traditionnellement **plus à gauche, plus progressiste, plus inclusive**. C'est une politique culturelle qui a souvent essayé de s'adresser aussi bien aux minorités qu'à la majorité blanche, aux classes populaires, aux populations des *favelas*. À **Rio** c'est beaucoup **moins vrai**, dans la ville et dans l'État de Rio. D'ailleurs le maire de Rio lui-même est un proche de Bolsonaro (Marcelo Crivella). **La politique est beaucoup plus inégalitaire** et les principaux budgets vont aux institutions culturelles les plus « légitimes », consacrées, fréquentées par les classes aisées et plutôt blanches.

Il ne faut pas oublier qu'avant l'arrivée de Bolsonaro, la faiblesse du gouvernement de la Culture était certes notoire, mais il y avait quand même d'autres moyens de financer la culture, en particulier ce qu'on appelle le **«Service Social du Commerce»**. **C'est le principal financeur de la culture publique au Brésil. En réalité c'est une structure privée, un organisme corporatif** financé par une taxe portant sur les activités commerciales, essentiellement du secteur tertiaire. Créé après la guerre, en 1946, c'était au départ un organisme à vocation sociale, en direction des employés de commerce. Puis, à mesure du temps, le Service Social du Commerce a diversifié son action et créé l'équivalent de ce qu'on appellerait en France des Centres Culturels ou des Maisons des Jeunes et de la Culture. Il s'agit de **centres polyvalents décentralisés**, qui permettent de compenser les carences de l'État, en s'adressant en priorité aux publics populaires (pas forcément les couches les plus défavorisées de la société mais disons la petite bourgeoisie), en offrant une **culture de proximité**.

Par ailleurs, la culture est financée par le biais de la **Loi Rouanet (1991)**, qui permet une **défiscalisation des dons des entreprises et des particuliers en faveur de la culture**, un peu sur le modèle états-unien. Mais, ce **dispositif** est aujourd'hui vraiment **menacé**. Dès 2019, l'exonération a été plafonnée à 1 million de reais (227 000 euros), contre 60 millions auparavant.

**STL : Des groupes privés financent traditionnellement la culture au Brésil. Est-ce moins le cas actuellement ?**

**LM** : Ces groupes se retirent dans la mesure où précisément les avantages fiscaux se réduisent. Donc de ce point de vue-là effectivement, il va y avoir probablement un problème de financement

qui va de plus en plus se poser si cette pression continue. Comme je le disais, il existe tout un pan de la culture brésilienne qui est très axé sur la rentabilité. La politique actuelle du pouvoir n'a pas vraiment d'impact sur cet aspect de la culture brésilienne, plus commerciale.

Je voulais aussi vous parler du cinéma. S'il est vrai que le Ministère de la Culture n'avait pas fait grand-chose, faute de moyens, il a quand même joué un rôle important dans la structuration et dans le soutien au cinéma, notamment à travers un organisme : L'Agence nationale du cinéma (ANCINE). Cela a été une vraie avancée des années 2005-2012, quand le parti des travailleurs et Lula étaient au pouvoir. Gilberto Gil était ministre de la Culture à l'époque, ça a été une des avancées importantes de la politique culturelle du pouvoir. Aujourd'hui je ne sais pas où en est cet organisme public, mais là aussi, il est à craindre qu'il soit menacé par la politique actuelle.

**SML : En France, nous travaillons beaucoup sous forme de coproduction, co-édition, co-réalisation... pour permettre aux œuvres d'exister et de circuler. Dans le domaine du spectacle vivant, des artistes majeures comme Christiane Jatahy, Lia Rodrigues... viennent régulièrement en France et en Europe. Mais qu'en est-il des artistes brésiliens en général ? La notion de réseau international est-elle importante ?**

**LM :** C'est une extrême minorité et les moyens sont quand même relativement limités, ça se focalise sur quelques artistes. Quand Bolsonaro est arrivé au pouvoir, l'un des **arguments** qu'il a mis en avant pour **la suppression du ministère de la Culture**, c'était précisément que ça ne **profitait qu'à quelques artistes**, sous-entendu toujours les mêmes, de gauche, qui prétendent représenter le Brésil à l'étranger alors qu'en réalité ils ne représentent qu'une minorité.

Il existe des programmes comme *Voz do Brasil* (*Les voix du Brésil*), qui soutiennent notamment des artistes et des musiciens dans leur promotion à l'étranger. Il y a des centres culturels brésiliens à l'étranger en nombre relativement limité...

On ne peut pas parler de **diplomatie culturelle** au sens où nous l'envisageons en France, avec une série d'institutions qui promeuvent la musique, le film ou le livre français à l'étranger.

Il faut bien concevoir, et cela ne date pas de Bolsonaro, que **le soutien public à la culture n'est pas du tout une priorité et n'a jamais été une priorité**. Même si effectivement, pendant quelques années - **les années Lula** - il y a eu un **réel effort** : il y a eu un plan national qui a été mis en place, il y a eu le système culturel national qu'on a essayé de systématiser, mais qui en réalité consiste plutôt à essayer de coordonner les différents intervenants, les différents acteurs publics et privés au Brésil. Mais ça ne s'est pas vraiment traduit par une hausse spectaculaire des subventions ou des moyens alloués à la politique culturelle. **Les moyens sont dérisoires par rapport aux besoins exprimés**. C'est une réalité qui n'est pas propre au Brésil, vous en trouverez des équivalents dans toute l'Amérique latine.

**SLT : Nous avons appris par la presse que depuis l'arrivée de Bolsonaro, certains artistes sont menacés, d'autres assassinés... Pouvez-vous nous parler de la liberté d'expression des artistes et des dangers qu'ils encourent ?**

**LM :** Comme je le disais tout à l'heure, oui il y a des **cas d'artistes en danger** et d'ailleurs pas seulement d'artistes... Des responsables politiques ou syndicaux sont également agressés. Je ne pense pas qu'on puisse en faire une politique systématique, je ne pense pas qu'il y ait un mot d'ordre donné par le pouvoir aux forces de sécurité qui dirait clairement «Trouvez-moi tous les intellectuels et artistes» ! Il y a des cas, mais **l'inquiétude** me semble plutôt tenir au fait qu'il y a une **libération de la parole, donnée par la présence au pouvoir de l'extrême droite**. On trouve, dans certains organes de presse, sur certains réseaux sociaux ou à la télévision, **des discours sans filtres**. Cela autorise certains militants d'extrême droite et certaines forces (notamment paramilitaires) à passer de la menace à l'action. Il ne s'agit pas d'une politique systémique anti-culturelle. Cela est plus diffus. Il faut la replacer dans le **contexte de cette violence assez généralisée au Brésil**, qui est l'un des pays où le taux d'homicide est le plus élevé au monde.

**SLT : En tant qu'historien, qu'est-ce qui vous semble particulièrement intéressant au Brésil ?**

LM : Le Brésil est un pays sur lequel on a fondé beaucoup d'espairs, notamment quand Lula avait été élu à la présidence. C'était un peu comparable à cette euphorie qui nous avait saisis lorsque Obama avait été élu à la Maison Blanche. Alors, **dans le cas de Lula**, ce n'était pas un noir qui avait été élu à la tête du pays, mais un **syndicaliste**. Lui-même avait été victime de la dictature, de la violence policière, on avait l'impression d'un pays qui regardait «en face» son histoire, qui portait au pouvoir **«le représentant des sans voix»**, des minorités, des pauvres, etc., et de fait, il a bénéficié d'une conjoncture économique particulièrement favorable. Pendant son mandat, **des millions de Brésiliens sont sortis de la pauvreté par l'action** qu'il a menée **en termes d'alphabétisation et de lois sociales**. C'était l'époque où l'on parlait du Brésil, mais aussi d'autres pays comme l'Afrique du Sud ou la Turquie, comme ces **«BRICS»**, **ces pays dont la taille, la population, le dynamisme économique allaient en faire les super puissances de demain quelques années après**. Et puis cet engouement est retombé. Bolsonaro n'est qu'un **symptôme de la crise** qu'a traversé et que traverse encore le Brésil. La COVID évidemment n'arrange rien... mais avant même cette crise sanitaire, le Brésil était un peu retombé de son piédestal : la croissance n'était plus au rendez-vous, des **scandales liés à la corruption** ont éclaboussé aussi bien la gauche que la droite.

**Le Brésil est fascinant, car c'est un pays où tout semble possible, le pire comme le meilleur.** C'est un pays dans lequel **se profile toute une série d'enjeux cruciaux**, pour l'ensemble du monde et évidemment ce qui se passe en Amazonie en est l'un des enjeux les plus importants pour le monde entier. La question de savoir si l'on pourra un jour **traduire Bolsonaro en justice devant la Cour pénale internationale pour écocide** se pose véritablement. C'est un pays passionnant et en même temps, à beaucoup d'égards, désespérant.

# BIBLIOGRAPHIE

## Bibliographie carte d'identité :

Stefania Capone. *Le candomblé au Brésil, ou l'Afrique réinventée*. La religion: unité et diversité, Sciences Humaines, pp.225-231, 2005. <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00007679/document>

Paul Claval, *Le Brésil face à un avenir incertain, Outre-Terre*, 2019/1 (N° 56), p. 43-60. DOI : 10.3917/oute2.056.0043. URL : <https://www.cairn.info/revue-outre-terre-2019-1-page-43.htm>

Céline Broggio, Martine Droulers, *Le Brésil*. Presses Universitaires de France, « Que sais-je ? », 2017, 128 pages. ISBN : 9782130799870. URL : <https://www.cairn.info/le-bresil--9782130799870.htm>

## Sitographie frise chronologique :

BRÉSIL, chronologie contemporaine, *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 29/01/21. URL: [https://www.universalis.fr/chronologie/bresil/#i\\_4374](https://www.universalis.fr/chronologie/bresil/#i_4374)

Olivier Pironet, Chronologie (1500-2010), *Le Monde Diplomatique*, 2010. URL : <https://www.monde-diplomatique.fr/mav/113/PIRONET/52116>

## Autre bibliographie :

Juliette Dumont, *Diplomaties culturelles et fabrique des identités. Argentine, Brésil, Chili (1919-1946)*, Rennes, PUR, coll. « Des Amériques », 2018, 302 p.

Hervé Théry, *Le Brésil*. Armand Colin, « U », 2012, 296 pages. ISBN : 9782200281458. DOI : 10.3917/arco.ther.2012.01. URL : <https://www-cairn-info.ezproxy.univ-paris3.fr/le-bresil--9782200281458.htm>

Laurent Martin . (2019). Juliette Dumont, *Diplomaties culturelles et fabrique des identités. Argentine, Brésil, Chili (1919-1946)*. Cahiers des Amériques latines, (92), 205-207. <https://doi.org/10.4000/cal.10197>

# LA PROGRAMMATION BRÉSILIENNE AU CENTQUATRE

## ENTRETIEN AVEC JULIE SANEROT, DIRECTRICE DE LA PRODUCTION ET ADJOINTE À LA PROGRAMMATION

*Cet entretien a été réalisé par Lisa Galais, Thomas Haberstich et Jules De Saint-Michel.<sup>1</sup>*



Julie Sanerot © Yoan Jentile

### ***Peux-tu nous parler des artistes brésilien.ne.s programmé.e.s à l'automne ?***

Nous avons toujours présenté des artistes brésiliens dans notre programmation, ça ne concerne pas seulement cet automne. **Bruno Beltrao**, par exemple, est un chorégraphe brésilien dont la nouvelle création était déjà prévue l'an dernier. Nous l'avons accueilli plusieurs fois avec le Festival d'Automne, parce que la programmatrice du festival, Marie Collin, soutient beaucoup son travail. De plus, José-Manuel Gonçalves [NDLR : Directeur du CENTQUATRE] avait été l'un des premiers à le présenter, à l'époque où il était directeur de la scène nationale de La Ferme du Buisson. Nous avons ensuite continué de le présenter à deux sur Paris avec le Festival d'Automne. De leur côté, l'équipe du Festival d'Automne pilote la tournée et le spectacle aura des dates chez des partenaires franciliens, c'est le cas notamment du théâtre du Tremblay. [NLDR : Théâtre Louis Aragon de Tremblay].

---

<sup>1</sup> Entretien réalisé au Centquatre-Paris, dans le cadre du cours de Sylvie Martin-Lahmani, M2 Médiation et création artistique de Paris 3-Sorbonne Nouvelle, le 15 janvier 2021.

Bruno Beltrao fera partie de la saison prochaine du CENTQUATRE en partenariat avec le Festival d'Automne. Je ne peux pas vous en dire plus. En effet, tant qu'il n'a pas commencé à travailler, il a du mal à parler de son travail. Les répétitions vont démarrer en mars. Il y a toujours une esthétique très forte qui vient de la danse urbaine et il l'emmène vers une écriture contemporaine. Pour résumer grossièrement, Bruno Beltrao, c'est celui qui, pour la première fois, en 2008, a fait courir des danseurs de hip-hop à l'envers. C'est quelque chose de physiquement impossible. C'est absolument fascinant. C'est un peu ce geste qui a fait basculer Bruno Beltrao en termes de notoriété, de reconnaissance dans la scène contemporaine.

### ***Qui sont les partenaires ?***

Il y a des partenaires européens importants, Düsseldorf, Hambourg... C'est quelque chose que vous allez retrouver chez l'ensemble des artistes brésiliens. Avant, il existait un financement privé de mécènes très important au Brésil mais qui a aujourd'hui disparu. Maintenant, les artistes brésiliens que l'on voit sont ceux qui peuvent avoir de nombreux coproducteurs européens.

### ***En tant que directrice de production au CENTQUATRE, y a-t-il une spécificité à accueillir des équipes brésiliennes ?***

Il n'y a pas d'accord bilatéral entre la France et le Brésil pour accueillir des artistes, c'est une particularité importante. Quand il n'y a pas d'accord bilatéral, ceux qui veulent faire venir un spectacle sont obligés d'employer en direct tous les artistes et donc de faire des contrats de travail. C'est peut-être anecdotique mais cela signifie que quand on accueille n'importe quel artiste Brésilien, on est beaucoup plus impliqués juridiquement qu'avec d'autres puisqu'on devient employeur et qu'on leur fournit des contrats de travail. C'est une particularité juridique qui fait aussi que lorsqu'un programmeur en France accueille un projet brésilien, c'est un choix fort et impliquant.

### ***Qui sont les autres artistes brésilien.ne.s programmé.e.s à l'automne ?***

Au sein de notre structure, nous avons une grande affinité pour **Lia Rodrigues**, une artiste associée internationale du CENTQUATRE, que l'on accueille depuis l'arrivée de José Manuel Gonçalves dans ce lieu d'art et de culture. C'est une personnalité artistique extrêmement créative et c'est aussi une très belle personne.

Elle va avoir 65 ans cette année. C'est quelque chose à préciser quand on est une femme, danseuse. Lia Rodrigues est une chorégraphe importante, dont la notoriété a débuté en France lorsqu'elle était interprète pour Maguy Marin dans *May B*. Très tôt, elle a eu un engagement politique et la conscience d'être une femme, blanche, née à Sao Paulo, dans un pays où le racisme explose de partout. Elle a donc souhaité allier son travail d'artiste à une prise de position politique et sociale. Elle a notamment créé un centre de formation, dans la favela de la Maré à Rio de Janeiro, qui est devenu très important. Parallèlement, elle continuait de faire des créations qui étaient très bien accueillies en France et en Europe.

### ***Quelles créations de Lia Rodrigues ont pris place au CENTQUATRE ?***

La dernière pièce au CENTQUATRE était *Furia*, c'était très politique, même assez violent, mais vraiment magnifique. En 2016, c'était *Pour que le ciel ne tombe pas*. Là, la salle était en à-plat, et les spectateurs déambulaient au milieu des danseur.se.s.

Le travail des objets et des matières, c'est une des choses qu'il faut vraiment regarder chez Lia. C'est toujours des matériaux du quotidien, extrêmement simples, mais qu'elle transcende, pour dire des choses incroyables.

Ce sont parfois des accumulations de vêtements jusqu'à l'étouffement, et dans cette pièce-là, ce sont les épices qui ont marqué les spectateurs, et les corps nus recouverts de curcuma, cette épice extrêmement colorée. Le spectacle était visuellement très fort, en termes d'émotion aussi, parce que les danseur.se.s évoluent de façon très proche, et aussi de façon olfactive. Ça a été un des spectacles les plus forts pour moi qu'on ait présenté ici.



Lia Rodrigues, *Fúria* © Sami Landweer

### ***Comment soutenez-vous le travail de Lia Rodrigues ?***

Lors de ses dernières créations, les interprètes provenaient du centre de danse de la Maré (au Brésil). Celui-ci a rencontré des difficultés il y a 5, 6 ans. Face au danger d'une possible fermeture du lieu, les partenaires fidèles de Lia Rodrigues, dont le CENTQUATRE, ont décidé d'augmenter leurs parts de coproduction sur ses spectacles. Puis, Maguy Marin lui a donné les droits de *May B.* pour permettre à Lia de remonter cette création mythique, avec les élèves de La Maré. C'est une tournée qui a pu générer du travail pour ses jeunes danseurs, et des recettes pour financer ce centre. Ce fut un moment très important, fondateur. Depuis 3 ans, Lia Rodrigues est artiste associée à la fois au CENTQUATRE mais aussi au théâtre national de Chaillot. Il s'agit donc toujours de se coordonner entre structures pour ses différentes créations.

### ***Pourrais-tu nous parler de la présence de Lia Rodrigues au sein du Festival d'Automne à Paris ?***

Sa prochaine création sera accueillie au CENTQUATRE, ainsi qu'au Théâtre National de Chaillot. Le Festival d'Automne élabore des portraits d'artistes, de chorégraphes, plasticiens etc.. Ce sont des artistes complets et qui ont aussi généré une génération d'artistes avec eux. Pour l'automne 2021 ce sera un portrait de Lia Rodrigues : on va présenter avec eux la nouvelle création, mais sûrement d'autres surprises.

Nous aimerions qu'à l'occasion de la venue de Lia Rodrigues et de ses danseurs au CENTQUATRE, l'espace se transforme en Centre de danse de la Maré, que ses danseurs s'approprient l'espace en recréant une atmosphère jeune, spontanée, créative, brésilienne et interagissent avec les pratiques spontanées du CENTQUATRE.



Lia Rodrigues, *Para que o céu não caia* (Pour que le ciel ne tombe pas) © Sammi Landweer

### **Comment s'est construite votre attache avec la metteuse en scène Christiane Jatahy ?**

José-Manuel Gonçalves est portugais. Il a toujours été proche de cet autre pays lusophone, le Brésil. En tant que programmateur, il a l'habitude d'y aller régulièrement pour repérer des artistes, et ce fut le cas pour **Christiane Jatahy**. Lorsqu'il est revenu de son voyage, nous avons prévu de la programmer dans le cadre de Temps d'Images, ce festival avec Arte qui traitait la question de l'image sur les plateaux de spectacles. Nous avons donc montré *Julia*<sup>2</sup> une première fois et le public était conquis. C'est une adaptation de *Mademoiselle Julie* de Strindberg où se mêlent théâtre et cinéma. Cela parle beaucoup du racisme ordinaire dans le contexte du Brésil actuel. Lors de la présentation, un lycée technique prioritaire, voisin du CENTQUATRE était présent. Pour certains, c'était leur première fois au théâtre. À la fin, je les ai vu faire une standing ovation. Donc je me dis qu'il y a vraiment un truc, Christiane Jatahy parle à tout le monde, s'adresse à des publics de façon extrêmement large.

Nous l'avons programmé de nouveau l'année d'après. Pour nous, ce n'est pas grave de voir le même spectacle deux années de suite, cela permet de faire l'accompagnement des artistes d'une autre façon. Christiane avait besoin de temps sur le territoire français et européen pour être vue, elle n'était pas du tout connue en Europe à l'époque. Le théâtre National de Bruxelles a commencé à suivre son travail, l'Allemagne aussi, puis le Festival d'Avignon. Ça s'est fait petit à petit. Nous représentons la compagnie pour l'Europe : Christiane créait et produisait ses spectacles au Brésil, à Rio ou à Sao Paulo, avec des équipes brésiliennes, et quand le spectacle tourne, c'est nous qui nous en occupons pour l'Europe. Un an après, elle crée *What if they went to Moscow ?*<sup>3</sup> autour de figures féminines très fortes, l'adaptation des *Trois sœurs* de Tchekhov.

---

<sup>2</sup> 2011

<sup>3</sup> 2014

La pièce crée aussi un dialogue entre théâtre et cinéma mais avec un autre dispositif. La pièce est jouée dans une salle de cinéma et une salle de théâtre, chacune correspondant à un volet de l'histoire : le regard et le format changent.

Le troisième volet de ce triptyque c'est *La forêt qui marche*<sup>4</sup> avec la figure de Lady Macbeth. Le spectateur est amené à déambuler avec sa flûte de champagne entouré d'écrans. Comme dans un vernissage, on peut se poser pour écouter des portraits-vidéos très forts portant sur des questions auxquelles Christiane est sensible : le racisme, les rapports homme-femme... Petit à petit, sans que l'on s'en rende compte, les écrans bougent. On se retrouve pris dans un étau jusqu'à ce que, soudain, une femme s'écroule devant le bar. On bascule à ce moment-là dans la théâtralisation et sur un monologue très puissant de la part de la comédienne, Julia Bernat. Je passe chaque fois par l'explication du dispositif technique parce que ce sont des dispositifs de narration, à chaque fois très différents et très spéciaux. Christiane démarre souvent de zéro et réinvente totalement son approche du sujet et de la forme.



©

***Pourrais-tu nous préciser la façon dont le CENTQUATRE accompagne Christiane Jatahy en Europe ?***

Avec ces pièces, Christiane a acquis une certaine notoriété. Pour exemple, Eric Ruf, administrateur de la Comédie Française, lui a passé une commande pour la troupe de la Comédie Française. Bien que ce ne soit pas notre production, nous l'avons accompagnée. Christiane ne connaissait pas les us et coutumes en France. Elle voulait travailler dans la salle Richelieu, mais tous les spectacles qui y sont présentés doivent être inscrits au répertoire de la Comédie Française. Elle souhaitait faire une adaptation de *La Règle du Jeu*<sup>5</sup> de Renoir. Face à sa détermination, Eric Ruf et son équipe ont fait passer ce texte au comité de lecture. Dans cette pièce, son parti pris était de briser le quatrième mur, porteur d'un héritage théâtral particulièrement fort dans cette salle. Ses adresses au public n'ont pas fait l'unanimité, créant la surprise ou l'étonnement. C'est autour des interactions avec le public qu'elle a centré tout son travail. Christiane Jatahy continue d'avoir des commandes pour des opéras ou des lieux spécifiques, et crée aussi ses propres créations avec sa troupe. Comme Lia Rodrigues, elle s'engage en essayant de donner du travail à sa troupe et aux Brésiliens.

Elle collabore avec des comédiens merveilleux mais elle sait très bien que si elle ne les fait pas

---

<sup>4</sup> 2015, Rio

<sup>5</sup> 2017, Paris

travailler en Europe, elle peut perdre leur disponibilité. Elle se retrouve parfois avec des théâtres qui veulent faire travailler leurs propres troupes, c'est une contrainte avec laquelle elle doit composer.

Après le triptyque, elle a fait un diptyque sur le thème de l'exil qui était *Ithaque* et *Le présent qui déborde*<sup>6</sup>, présenté au CENTQUATRE et à l'Odéon. Elle a abordé la question en faisant un voyage. Par une démarche de cinéaste, elle est allée tourner au Liban, à Athènes, en Cisjordanie, en Afrique du Sud et dans la Forêt amazonienne : des lieux qui occupent une place centrale dans le spectacle. Ses créations démarrent souvent avec une production cinématographique. Après quatre ou cinq semaines de tournage, elle passe au plateau où elle travaille avec ses comédiens. On pense souvent par leurs nombreuses interactions avec le public, que ses pièces donnent une large place à l'improvisation. En réalité il n'y en a absolument aucune, tout est écrit, même le mot sur lequel le comédien va buter est écrit. Il y a une écriture de plateau mais tout est extrêmement millimétré, ce qui permet de faire des bascules narratives.

### ***Pourrais-tu nous parler de sa dernière création ?***

Après ce diptyque sur l'Odyssée, elle a eu envie de travailler sur une adaptation de *Dogville*, le film de Lars Von Trier de 2003, avec Nicole Kidman. Il porte sur la question de l'acceptation de l'autre au sein d'une communauté, l'acceptation de l'étranger. Dans son adaptation *Entre chien et loup*<sup>7</sup>, elle nous pousse encore plus loin sur la question des violences faites aux femmes, des viols, des soumissions de certaines minorités par le verbe. Là aussi la transposition se fait en 2020, lorsqu'une nouvelle personne arrive dans une communauté. Même si ce n'est pas explicité, on comprend que le personnage principal a fui le Brésil de Bolsonaro. C'est quelque chose de fort quand on pense à la politique menée par le gouvernement brésilien actuel, notamment le traitement qui est fait aux communautés homosexuelles. C'est très fort de se rendre compte de situations terribles, moyenâgeuses, mais qui se passent aujourd'hui. Le premier tiers du spectacle repose sur une adresse constante au public. En fait, dans le film de Lars Von Trier, on joue à faire du théâtre, parce que c'est ça le théâtre, le « *ici et maintenant* ». C'est assez étonnant de faire une transposition sur un plateau d'un film qui parle du rapport scène/salle du spectateur et du théâtre. Elle le fait avec une grande intelligence, on y retrouve la présence de la vidéo, avec un mélange d'images anciennes et prises en direct. C'est un nouveau dispositif, très bien réalisé, qui nous raconte des choses qui se sont passées mais qu'on n'a pas vues, qu'on imagine. Elle nous fait travailler sur le moment présent.

C'est un spectacle auquel je pense beaucoup depuis que je l'ai vu la semaine dernière. Elle arrive à nous faire prendre conscience de petits événements du quotidien en les magnifiant sur un plateau. C'est très puissant.

### ***Quel est ton lien particulier avec le Brésil, la scène brésilienne, autre que tous ces artistes accompagnés au CENTQUATRE ? Est-ce que tu as eu une petite étincelle brésilienne avant ça ?***

J'ai une histoire personnelle avec le Brésil, parmi mes proches et ma famille. Pour l'anecdote, j'ai une amie qui a beaucoup travaillé au Brésil et qui est venue en France récemment. Elle me voyait me démener pour que les lieux culturels ouvrent, au moment où on a lancé le référent-liberté<sup>8</sup> auprès du Conseil d'Etat. Elle m'a dit « *en France, vous vous battez pour que les lieux culturels ouvrent, alors qu'au Brésil, les artistes et les intellectuels souhaitent les fermer. Le gouvernement actuel fait l'autruche face à la pandémie. Ouvrir les lieux au Brésil, c'est cautionner le gouvernement en disant qu'il ne se passe rien de grave* ». C'est drôle de constater ce décalage. Au Brésil, les intellectuels ne veulent pas ouvrir les théâtres et les musées pour protester contre la gestion de la crise opérée par le gouvernement.

---

<sup>6</sup> 2018 et 2019

<sup>7</sup> 2020, Paris

<sup>8</sup> Référé n° 447698, Conseil d'Etat, 15 décembre 2020.

# LE FESTIVAL PASSAGES — METZ

## ENTRETIEN AVEC BENOÎT BRADEL, DIRECTEUR DU FESTIVAL PASSAGES DE METZ.

*Cet entretien a été réalisé par Orane Lindegaard et Annouck Parrado le 21 janvier 2021 au Centquatre.*

**Orane Lindegaard-Phal :** Pouvez nous parler de votre parcours d'artiste et de votre évolution dans le monde de la culture ? Vous êtes directeur du Passages Transfestival à Metz depuis un an...

**Benoît Bradel :** J'ai commencé très jeune, j'ai eu envie de faire du théâtre et du cinéma quand j'étais enfant, et j'ai eu la chance d'avoir un oncle passionné de théâtre qui m'y emmenait. J'ai eu la chance de voir *Le Bal du Théâtre du Campagnol*, à l'âge de quatorze ans. C'est une pièce avec de nombreux acteurs qui avaient travaillé avec le Théâtre du Social d'Ariane Mnouchkine, à la grande époque des Molière. 25 acteurs sur scène qui ne disaient pas un mot... C'était à la fois du théâtre et de la musique, une immense révélation – qui m'a permis de vaincre ma timidité et d'aller les saluer à la sortie du spectacle. Les représentations avaient lieu à Chalon-sur-Saône où j'étais en vacances. Ils m'ont simplement dit : « viens, on travaille dans une piscine à Châtenay-Malabry, on fait des ateliers ». À la rentrée, j'y suis allé et j'ai eu la chance de travailler avec des professionnels et quelques amateurs. C'était un principe de travail autour de *Roméo et Juliette* de Shakespeare, monté par un club de théâtre. On a écrit un spectacle dans lequel j'ai pu commencer à jouer. Je suivais parallèlement des cours dans mon petit conservatoire de banlieue parisienne à Bourg-la-Reine. J'ai eu la chance de pouvoir échanger avec ces gens dont le théâtre était une vraie passion, et qui ont réalisé un spectacle emblématique.

J'adorais jouer mais j'ai rapidement compris qu'être acteur était très difficile. Je n'aimais pas attendre qu'on m'appelle pour jouer un rôle, ni faire des castings... J'ai tenté le conservatoire et le Théâtre National de Strasbourg, je n'ai pas été pris. Finalement j'ai surtout ressenti le besoin d'être à l'origine des projets. J'ai d'abord écrit des scénarios, puis j'ai participé à une aventure de coopérative de courts-métrages, et j'ai assez rapidement réalisé le mien. J'ai compris que c'était ce travail de mise en scène qui me plaisait vraiment. Après quelques années d'assistantat, après avoir dû quitter le lycée car j'allais trop au théâtre, j'ai repris des études à Jussieu, notamment pour apprendre l'anglais, la langue de Shakespeare.

C'est avec ce goût pour les autres langues que j'ai composé mon théâtre, en italien, anglais, portugais, mais aussi avec la langue des signes et celle des corps. Un théâtre qui n'est pas dominé par le texte.

Quand je travaillais sur mes courts-métrages, j'ai eu la chance d'être ouvrier aux Bouffes du Nord au moment du *Mahabharata* de Peter Brook. Je l'ai vu pendant deux ans tous les soirs, et l'intégrale tous les week-ends, je connaissais des acteurs qui étaient dedans par le Théâtre du soleil. Ça a été une autre famille. Ce qui était fantastique chez Brook, c'est qu'il y avait des acteurs africains, japonais, américains, anglais. C'était très vivant et formateur.

**Orane Lindegaard :** *On imagine que la langue portugaise vous intéresse particulièrement... Cela explique-t-il votre désir de mettre en avant la scène brésilienne pour votre première programmation à Metz ? Quelles sont vos affinités avec le Brésil ?*

**BB :** Je connaissais le Brésil par la musique depuis très longtemps, j'ai beaucoup écouté Radio Nova, notamment Rémi Kolpa Kopoul, ce grand journaliste qui nous a fait découvrir la culture et la musique brésiliennes dans sa diversité. Je suis allé au Nord du Brésil il y a quatre ans, sur

l'invitation d'une amie. J'ai découvert ce pays en famille, en séjournant d'abord cinq semaines entre Salvador et Rio, en rencontrant des amis, puis des amis d'amis...

J'avais déjà un peu aperçu la scène brésilienne, mais ma rencontre avec Lia Rodrigues a été décisive. J'avais été invité par Maguy Marin au Centre Chorégraphique quand elle était à Rieux-la-Pape. Je faisais partie des artistes et elle m'a rencontré à la Fonderie au Mans, au Théâtre du Radeau (Mathilde Monnier, Maguy Marin et plein d'autres chorégraphes s'y réunissaient au moment où la guerre explosait en Yougoslavie). De nombreuses amitiés sont nées à ce moment là et j'ai commencé à faire mes premiers spectacles. Lia a été la première artiste brésilienne en France qui m'a influencé !

Je suis devenu metteur en scène en travaillant plutôt autour de formes non théâtrales, a priori pour des gens qui n'écrivent pas pour du théâtre. J'ai commencé par du John Cage, du Marcel Duchamp pour faire des projets avec des auteurs qui viennent d'autres milieux, des acteurs et interprètes qui viennent de la danse, du cirque, de la musique. L'objectif, c'est d'essayer de faire se croiser des langages, d'inventer un langage commun pour cette aventure. Un spectacle, c'est vivre une aventure à plusieurs, avec un guide qui est le metteur en scène. Dans cette aventure, on prend tous des risques. On est vraiment en recherche.

Dans ce parcours de metteur en scène, à travers mes différents spectacles, j'ai assez vite eu l'envie d'inviter d'autres artistes, de créer un petit festival en Bretagne. Dans des formes transdisciplinaires en premier lieu, puis dans des formes courtes, pour montrer que la création contemporaine pouvait avoir différents visages et qu'elle pouvait aussi prendre différentes formes. Peu de temps après, j'ai voulu travailler sur un festival plus important, et avec une forte dimension internationale. J'ai donc postulé pour le Festival Passages que je ne connaissais pas tant que ça. J'avais entendu dire qu'il avait été créé à Nancy autour de pays de l'Est de l'Europe après la chute du mur de Berlin et après les pays de l'Est, le théâtre s'est ouvert à la Méditerranée et l'Afrique. Il y avait cette dimension « art et politique » qui m'intéressait. Quand j'ai candidaté, j'ai pensé qu'il faudrait redonner à ce festival de 25 ans un coup de neuf tout en gardant sa base historique et cette relation « d'art et politique ». Il s'agissait aussi de découvrir des territoires qu'on ne connaissait pas avec des artistes qui avaient été dans des conditions de travail difficiles, qui avaient dû résister pour exister.

Avec ma connaissance récente et ancienne du Brésil, j'avais pu constater une certaine effervescence ainsi qu'un lien étroit entre les différents arts qui se croisaient de manière assez naturelle. C'est un pays où beaucoup de choses se rencontrent, parfois s'ignorent, parfois s'opposent mais dans tous les cas, on est dans des croisements qui sont permanents.

Je me suis demandé ce que j'avais envie de faire et qui avait du sens par rapport à l'histoire de ce festival. J'ai donc proposé de faire une édition autour du Brésil emblématique. Je souhaitais étudier la puissance de l'art dans son interaction avec la politique, travailler sur le transcontinental mais aussi le transdisciplinaire.

### **OL : *Comment avez-vous choisi les artistes spécifiquement pour ce festival ?***

**BB :** Quand j'étais encore candidat, j'avais déjà été à Rio, j'avais rencontré Lia Rodriguez. Je devais aller voir son lieu à Maré, mais malheureusement l'été où j'y étais, c'était la guerre... Elle me disait de ne pas venir car il y avait des tirs de l'armée. J'avais dû rebrousser chemin. On s'était quand même vus dans le centre de Rio, mais elle ne pouvait pas être présente pour le festival en mai 2021.

J'avais envie constituer un petit comité artistique avec des brésiliens, pour réfléchir au sens global du projet. J'ai échangé autour de certains artistes et très vite je suis très vite reparti, en février 2020. J'ai eu la chance de pouvoir aller à Rio, de rencontrer les gens que j'avais prévu de rencontrer et qui eux-mêmes m'ont renvoyé vers d'autres artistes. Entre temps, j'avais aussi préparé ce voyage avec d'autres Brésiliens. J'ai passé trois semaines à faire des allers-retours entre Rio et Sao Paulo.

Après, avec l'envie de montrer des pièces un peu emblématiques, j'avais la volonté de présenter le travail de Christiane Jatahy. Elle est à la fois très renommée, mais sa pièce *What if they went to Moscow...* ? (d'après *Les trois sœurs*) est rarement montée.

Le fait d'avoir la présence de Tchekhov dans le Brésil d'aujourd'hui, était intéressant pour les 25 ans du festival. Cela permettait de présenter une œuvre qui travaille entre deux mondes.

Le reste de la programmation est aussi lié au fait de faire découvrir dans la mesure du possible des artistes qu'on connaît encore moins, comme Marcio Abreu par exemple. Il est déjà venu en France (à Choisy-le-Roi), avec une pièce sur le plurilinguisme. C'est un metteur en scène très engagé dans la création contemporaine. Il a travaillé à partir de Platonov et de Tchekhov, dans des dispositifs scéniques très innovants. J'ai pensé que ce spectacle était in-surtitrable.

J'ai appris le portugais au cours de mes voyages, d'où mon envie de présenter des spectacles en portugais surtitré, sans couper le spectateur de ses émotions.

Par la suite, Marcio m'a annoncé qu'il commençait à répéter à partir du texte *Appartement sur Uranus* de Paul B. Preciado, quand on était à Sao Paulo. Un travail qui s'inscrit dans l'univers de la danse, du chant et que nous souhaitions accompagner. Ce festival était beaucoup dans la diffusion, c'était important d'accueillir des artistes peu connus et des projets nouveaux, d'être également présents sur la création, notamment dans le cadre de résidences.

Le projet de Marcio par exemple, devait être créé au Brésil, mais les lieux culturels sont toujours fermés. Nous essayons de les accueillir le plus longtemps possible, pour qu'ils finissent le spectacle. J'ai pu avoir beaucoup de discussions sur ces sujets avec Lia Rodrigues et Anna Pic. Anna Pic, est quelqu'un d'assez formidable, elle connaît aussi très bien la création brésilienne, plutôt dans le champ de la danse mais aussi de la performance. La question était de donner la parole à des femmes, et surtout à des femmes noires, celles qui n'ont pas la parole.

Nous voulions aussi inviter Cristina Moura qui fait un projet de solo « Ago » qui met en scène de la danse très théâtralisée mais elle a dû annuler son vol vers la France avec le confinement. Nous sommes en train de voir si nous pourrions l'accueillir. Elle fait des portraits sur les différentes représentations de la femme noire. D'une autre manière, il y a Calixto Neto qui reprend la pièce de Luiz de Abreu « O Samba do Crioulo Doido » sur les représentations de l'homme noir. Nous essayons de construire une double soirée, avec un double programme avec ces deux projets « Ago » et « Samba ».



Cristina Moura, *Ägo*, CDCN Strasbourg 2020 © Renato Mangolin

Il y a aussi Alice Ripoll qui a deux compagnies, une compagnie qui fait de la danse. Elle a fait « Cria » que vous avez peut-être vu à la Villette ou ailleurs. Elle fait aussi un autre projet avec une autre compagnie qui est plus du côté de la performance : le projet s'appelle « Lavagem » et s'inscrit au Festival des Arts à Metz en mai juste avant. C'est effectivement un travail de gens qui ont plutôt une pratique physique mais qui vont vers une œuvre plus performative et théâtrale. Ils ont loué une maison à la mer pour répéter, je les ai vu travailler sur la plage. C'est l'avantage aussi parfois quand les théâtres sont fermés.



Alice Ripoll, *Lavagem*, première en mai 2021 © Renato Mangolin

Pour finir, il y a deux artistes qui viennent aussi de la marionnette Ana Laura Nascimento qui est une très jeune artiste afro-brésilienne arrivée en France il y a quelques années et qui travaille à la fois sur le conte et sur le théâtre d'objet, la marionnette. Il y a l'idée de l'accompagner sur une nouvelle création dans laquelle elle traverse différents contes brésiliens, angolais, portugais. Aussi sur la notion du passage d'une langue à l'autre, du portugais au français, des allers-retours jouables dans un récit. Nous travaillons aussi avec Eduardo Félix qui est un autre marionnettiste. Il va travailler à Reims, Toulouse et faire à Metz une petite forme autour des fables.

Ainsi, pour ce festival dans cette période de COVID, le travail de répétition est très compliqué notamment au Brésil parce qu'en France, les gens parviennent finalement à répéter.

En ce moment, nous sommes en train d'imaginer davantage de projets en extérieur dans le cas où les théâtres resteraient fermés. Afin de pouvoir présenter des choses sur des places, dans les jardins, dans un espace aménagé.

**OL:** *Il y a un axe politique dans ce que vous dites depuis tout à l'heure, dans le choix de faire une programmation brésilienne...*

**BB :** Oui tout à fait, le Brésil a été un des pays les plus touchés par la crise sanitaire, les gens se sont dit que j'allais peut-être changer de thème. Je dis moi-même que le Brésil n'est pas une thématique mais un acte pour ces artistes qui travaillent entre deux continents. Il faut continuer à les soutenir quoi qu'il en soit en essayant d'accompagner leur projet. J'y étais avant Bolsonaro, j'avais déjà vu quelques difficultés mais les conditions se sont encore dégradées. Voir comment l'assèchement de certains lieux qui restaient ouverts au public n'ont plus un sous pour accueillir

des artistes. Il y a Sao Paulo et Bel Horizon qui sont restés des villes engagées pour que les artistes puissent continuer de répéter et de créer mais elles ne peuvent pas accueillir tout le Brésil non plus.

C'était un choix politique de continuer à accueillir et soutenir les artistes. Aujourd'hui, on continue de garder le cap en essayant d'imaginer différents scénarios avec les artistes pour qu'ils puissent continuer leur travail et le montrer.

Je n'ai pas forcément l'envie de faire un festival 100% numérique si les choses continuaient à s'aggraver. J'ai simplement envie de continuer de créer des moments de rencontre entre le public et les artistes. À partir de janvier, nous allons mettre en place des ateliers avec des brésiliens qui viennent en France pour travailler avec les conservatoires, les lycées... Ça va avec l'idée qu'ici, on peut accueillir des artistes aux propositions parfois déroutantes et se sentir le plus proche possible de leur travail.



Anna Laura Nascimento, *L'autre figure féminine de la mort*, Festival Transformes, Septembre 2018 © Joseph Banderet

# REGARD SUR LES SCÈNES BRÉSILIENNES

ENTRETIEN AVEC MARIA CLARA FERRER, GUILLAUME  
PINÇON, CHRISTOPHE TRIAU ET ANA WEGNER.

Rédacteur.trice.s en chef du numéro consacré à la scène  
brésilienne, Revue Alternatives Théâtrales, mai 2021.

Réalisé par Léonard Courbier et Solenne Theuré, avec l'aide d'Orane Lindegaard.

**Solenne Theuré :** *Pouvez-vous vous présenter en précisant plus particulièrement la nature de votre rapport avec le Brésil et la scène brésilienne ?*

**Ana Wegner :** Je suis brésilienne et avant d'arriver en France, en 2007, j'étais comédienne et j'ai obtenu une licence en Arts de la scène à la Faculdade de Artes do Paraná dans ma ville natale, Curitiba. Ma formation était très ancrée sur la pratique de l'enseignement et j'ai également enseigné le théâtre. Je suis venue en France avec l'idée de rester deux ou trois ans pour faire un Master. J'ai fini par faire une thèse et je suis actuellement attachée temporaire de recherche et d'enseignement à l'Université de Poitiers. Même si cela fait 14 ans que j'ai quitté le Brésil, j'ai gardé des attaches importantes avec des compagnies avec lesquelles je travaillais. J'ai beaucoup de liens, y compris affectifs, avec des chercheurs et des artistes au Brésil. Certains de mes travaux portent sur des artistes brésiliens, mais toujours par le biais du jeu de l'acteur et de la voix. En ce moment, je développe quelques projets au Brésil. Je participe à un beau projet de publication organisé par Walter Lima Torres Neto autour de l'histoire du théâtre à Curitiba, ville dont vous n'avez peut-être pas encore entendu parler, mais qui a une scène très riche. Elle se situe au sud du Brésil, à 5h de trajet de São Paulo ce qui, compte tenu des dimensions géographiques brésiliennes, est la porte à côté ! Je mène un projet sur les échanges théâtraux franco-brésiliens pour la CAPES<sup>1</sup> par le biais duquel j'enseigne de manière ponctuelle à l'UNIRIO<sup>2</sup> et à l'UFAC<sup>3</sup>. Je codirige également, avec Charles Feitosa, l'axe de recherche « Voix et nouvelles technologies » au sein du POP-LAB de l'UNIRIO.

**Christophe Triau :** Je suis le moins connaisseur du théâtre brésilien à cette table, je suis professeur en études théâtrales à Nanterre et je travaille sur la mise en scène contemporaine, sans limites spéciales de pays. Je suis aussi membre du comité de rédaction d'Alternatives Théâtrales. J'ai découvert certains aspects du théâtre brésilien d'une part par ce que j'ai vu en France, et d'autre part lorsque je suis allé, à quelques reprises, au Brésil à l'occasion d'invitations universitaires. J'ai vu des spectacles lors de voyages à Rio, à São Paulo où je suis allé pour parler de Joël Pommerat, dans un festival. Mon rapport au théâtre brésilien s'est donc construit par des voyages, ponctuellement, ainsi qu'en voyant des spectacles : en se rendant compte qu'il s'y passait des choses intéressantes et spécifiques, que les pratiques étaient à la fois parlantes et les usages un peu différents de chez nous.

---

<sup>1</sup> Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, agence brésilienne de soutien à la recherche et à l'enseignement supérieur

<sup>2</sup> Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

<sup>3</sup> Universidade Federal do Acre

Cela s'est croisé avec ce que j'ai pu voir en France en termes de spectacles brésiliens, qui a pu donner lieu à quelques "compagnonnages", surtout avec le travail de Christiane Jatahy sur lequel j'ai écrit<sup>4</sup>. Sans être donc véritablement spécialiste de cette scène, j'ai un intérêt très fort -redoublé par le réseau amical et universitaire- pour ce qui se passe au Brésil. Et cela fait maintenant longtemps que j'avais proposé de faire un numéro d'Alternatives Théâtrales sur le Brésil.

**Sylvie Martin Lahmani**<sup>5</sup> : Quand tu as présenté ce numéro aux membres du comité de rédaction d'Alternatives Théâtrales, il y a deux ans je crois, tu soulignais déjà la nécessité de parler de la scène brésilienne. C'est encore plus vrai aujourd'hui !

**CT** : Oui, j'étais convaincu qu'il s'y passait des choses intéressantes et singulières, que des démarches fortes s'y étaient développées en particulier dans les 15-20 dernières années, et que tout cela justifiait de s'y intéresser. Il y avait aussi le fait que le Brésil rentrait, même bien avant l'arrivée de Bolsonaro, dans une situation politique qui nous a poussé à "d'autant plus" s'y intéresser. Le Brésil était hélas vu « de loin », dans toutes ses crises démocratiques et ses conséquences, entre autres sur l'art. Je me souviens avoir dit, notamment, au comité de rédaction que ce qui se passait là-bas pourrait aussi bien arriver ailleurs... Le contexte politique a rajouté une urgence, mais ce n'est pas la cause de cet intérêt pour cette scène brésilienne, passionnante.

**Guillaume Pinçon** : Mon rapport au Brésil a commencé à la fin de ma licence à l'Université Paris Diderot. J'avais vu au Théâtre de la Cité Internationale un spectacle qui s'appelait *ensaio.HAMLET*<sup>6</sup> : j'ai voulu m'y intéresser et, une chose en menant une autre, j'ai fait du théâtre brésilien un domaine d'investigation pour mon mémoire de Master. Je me suis rendu au Brésil et j'ai continué mes études en doctorat. J'ai eu l'occasion de voyager de nombreuses fois pour voir des spectacles : c'est de ça dont je voulais parler dans ma thèse, écrire sur des spectacles brésiliens. Cela a pris pas mal de temps, jusqu'en 2013, puis j'ai commencé à enseigner à l'Université de Picardie Jules Verne à Amiens. Ma connaissance du Brésil "de près" concerne donc surtout des spectacles allant de 2007 à 2010. Ensuite, j'ai suivi son actualité de loin sauf quand les spectacles viennent ici, en France. Puis j'y suis retourné pendant deux mois en 2018 où j'ai cru percevoir un changement dans le théâtre au Brésil : dans les conditions de création et aussi peut-être dans les rapports que le théâtre et la politique entretenaient.

**Maria Clara Ferrer** : Mon histoire théâtrale et de vie s'est tissée entre la France et le Brésil depuis toujours. Je suis née à Rio et à l'âge de 14 ans je suis partie vivre à Paris avec ma mère. A la base je devais rester un an ou deux, et finalement j'ai vécu à Paris pendant 20 ans. J'ai notamment passé de longues années à Paris 3, en tant qu'étudiante mais également dans l'enseignement. J'ai soutenu ma thèse en 2014 sous la direction de Joseph Danan. En 2015, je passais un concours à Minas Gerais au Brésil et après 20 ans en France, j'ai fait mes valises et suis repartie vivre dans mon pays pour y enseigner le théâtre. Là où je vis est un très grand État, c'est une région avec une vie théâtrale moins connue mais très importante.

Pour mon rapport plus précis avec le théâtre brésilien, lorsque j'étais en France j'ai beaucoup traduit des pièces brésiliennes en français et vice-versa. Des pièces de Lagarce par exemple, en dialogue avec des metteurs en scène français. Ensuite il y a eu ma rencontre avec Antônio Araújo, le metteur en scène du Teatro de Vertigem. Il a été approché pour donner une master class pendant trois semaines et on m'a proposé d'être sa traductrice et interprète. Le traduire a été une expérience très particulière, très intime avec la pensée de quelqu'un, et c'était une très belle porte d'entrée.

---

<sup>4</sup> *L'espace du commun : le théâtre de Christiane Jatahy* ; ou encore l'article « Miroir et anamorphoses du spectateur : A Floresta que anda, de Christiane Jatahy », Alternatives théâtrales n° 131 (et depuis traduit au Brésil).

<sup>5</sup> Co-directrice de la revue qui était présente lors de l'entretien.

<sup>6</sup> *répétitions.HAMLET*, Cia dos Atores, 2005

Ensuite, en 2014 j'ai été assistante sur un projet au théâtre national de Bruxelles, puis à Avignon. Enfin, le lien le plus précis et concret, c'est d'enseigner ici. Il s'agit d'une formation universitaire à la fois théorique et pratique. Contrairement aux cours que j'ai pu donner à Paris 3, nous sommes dans des théâtres, dans des salles de pratique. C'est une expérience merveilleuse et c'est d'autant plus fort que le département est très récent<sup>7</sup>. Les étudiants viennent du Brésil entier, et pour la plupart sont les premiers de leur famille à avoir la possibilité de suivre un cursus universitaire. C'est comme si en rentrant au Brésil je m'étais senti au cœur de cette transformation apportée par les gouvernements de Lula et de Dilma Rousseff, et tout de suite après il y a eu le coup d'Etat de 2016. Je suis en train de vivre tout ce bouleversement.

**Léonard Coubier :** ***Vous êtes tou.te.s des spécialistes du théâtre, universitaires et/ou artistes en France ou au Brésil. Qu'est-ce que le théâtre brésilien a de particulier par rapport aux autres scènes, notamment européennes ?***

**CT :** Il y a beaucoup d'influences, beaucoup de croisements qui font que je n'aurais pas tant envie de définir le théâtre brésilien d'abord par sa différence. De mon point de vue de spectateur français, quand Enrique Diaz est invité en France, quand des spectacles de Christiane Jatahy arrivent en France, en Belgique ou en Allemagne, bien sûr qu'ils sont singuliers. Mais je pense que les singularités qu'ils montrent résonnent avec la pratique artistique européenne : questionnements partageables et pratiques singulières, à la fois. Par exemple, quand Christiane Jatahy arrive, on remarque son usage de la caméra, le fait qu'elle soit à l'intersection du théâtre et du film, mais ce n'est pas spécifiquement brésilien. Peut-être que le travail des acteurs aurait quelque-chose de plus collectif, mais c'est peut-être aussi juste sa pratique spécifiquement à elle. Je cherche des lignes de différenciation, mais je parlerais plus de lignes de singularité. Est-ce que l'on peut désigner les spectacles brésiliens, sur le plan esthétique, en disant "Ca, c'est brésilien" ? J'en suis moins sûr...

**GP :** Je pense que tu as raison. Pour moi, on ne peut pas définir esthétiquement le théâtre brésilien de manière aussi univoque. On m'a souvent posé la question, comme une partie de ma recherche se dédiait au « théâtre brésilien », et en fait pour moi il n'existe pas une seule manière esthétique de le différencier. C'est son histoire qui est très particulière : le théâtre brésilien a été un instrument de colonisation des Jésuites, ce qui le positionne assez particulièrement au XVI<sup>e</sup> siècle, et aussi par la suite. C'est aussi, au départ, un instrument politique. Peut-être que l'histoire coloniale, surtout quand on compare le Brésil aux pays Européens, doit être prise en compte, surtout aujourd'hui où elle revient sur le devant de la scène.

Le théâtre au Brésil se prépare dans les universités au Brésil, c'est le cas pour deux spectacles récents dont José Da Costa<sup>8</sup> parle dans son article pour mettre en avant ce qui se passe sur les scènes brésiliennes actuellement. L'un des futurs du spectacle brésilien se prépare dans les universités.

**MCF :** Revenons sur la question du groupe, on peut se dire qu'en France le collectif est présent et qu'à une époque on n'a juré que par ça. Très vite la structure pyramidale prenait la place et on avait un metteur en scène élu et des acteurs autour. Par contre ici, quand on parle de théâtre de groupe, c'est une manière de travailler ensemble en donnant justement à l'acteur la possibilité de faire des gestes d'auteur. Ça ne veut pas dire que l'acteur va écrire totalement le texte, mais ses propositions sont parties prenantes du processus de création. Dans les cours de théâtre notamment, c'est très différent.

---

<sup>7</sup> Créé en 2009

<sup>8</sup> José Da Costa, Christiane Jatahy, *L'espace du commun, Le théâtre de Christiane Jatahy*, Publie.net. Ce livre est proposé en numérique en version bilingue français / portugais et en version française en papier.

Traduction : Christophe Triau, Christophe Bident, Guillaume Pinçon, 2017.

En France, dans tous les cours que j'ai pu fréquenter, on a les scènes qu'on apprend par cœur, qu'on répète, puis on arrive en cours et on nous donne des retours par rapport à ce qu'on a pu jouer avec nos partenaires. Ici au Brésil, le travail est d'emblée beaucoup plus collectif. On se retrouve, il y a beaucoup de dynamiques liées à l'espace, au corps, à la conscience sensorielle. Il n'y a pas d'administrateurs, de chargés de diffusions, en tout cas au début, donc les comédiens, les créateurs lumières, les metteurs en scène, etc. travaillent ensemble. C'est un théâtre très courageux, je dirais. Il pourrait être un théâtre du courage au sens étymologique du mot : qui ne peut se faire que parce qu'il vient du cœur. Il est très viscéral. On ne pourrait pas dire qu'il y a une esthétique théâtrale brésilienne parce que ce serait comme dire qu'il y a une identité brésilienne. Puis, il y a quelque-chose qui est très important, qui est le lien à l'espace. Les moyens de production ne sont pas les mêmes, il n'y a pas une politique culturelle commune ou des institutions aussi fortes qu'en France. C'est un théâtre qui, pour exister, doit être situé. Il y a une nécessité de se lier aux espaces de manière très concrète. Par exemple à São Paulo chaque compagnie qui s'est créée s'est installée dans un hangar, dans un lieu abandonné. Elles ont dû développer, sans aucune aide, des stratégies pour habiter ces espaces-là, pour être acceptées par la population, mais ce n'est pas parce que le département a demandé des actions culturelles. C'est un théâtre qui ne pourrait naître qu'ici, dans chaque ville, qui porte les caractéristiques de l'espace précis dans lequel il est créé.

**AW :** Quand on parle de moyens, il ne s'agit pas seulement de ce dont on dispose pour faire un spectacle. Par exemple, au Brésil, le système d'intermittence du spectacle qui existe en France est quelque chose d'inimaginable. Grâce à ce système, en général, en France, un acteur peut n'être qu'acteur. Au Brésil, il n'est pas rare qu'un acteur développe d'autres savoir-faire pour pouvoir professionnellement exercer d'autres métiers en lien avec le théâtre.

Ainsi on peut trouver un acteur qui soit aussi designer ou administrateur, pour ses propres projets mais aussi pour d'autres compagnies. Cela crée des brassages entre les métiers qui donnent à ces artistes une vision très multiple du travail pouvant paradoxalement susciter des questions esthétiques très intéressantes.

Si on peut signaler une particularité dans toute l'extrême diversité brésilienne, c'est plutôt ses processus de création et de production que les formes scéniques elles-mêmes.

**SML :** *Il faut sûrement distinguer les familles d'artistes implantés dans toutes les régions de cet immense Brésil et qui jouent plutôt localement, des artistes brésiliens qui circulent en Europe ou dans le monde – d'ailleurs assez rares ?*

**MCF :** Je ne sais pas s'il y a plusieurs familles mais il y en a au moins deux c'est sûr. Les artistes qu'on connaît bien en France appartiennent à ce qu'on appelle l'axe São Paulo-Rio. Cet axe n'est pas uniquement lié aux arts de la scène : au sud-est du Brésil, qui est très fort historiquement et économiquement, tout est concentré autour de cet axe. Tous les artistes que l'on a évoqués ici<sup>9</sup> viennent de ces deux grands pôles alors qu'il y a plein de pratiques théâtrales liées notamment aux cultures populaires, qui n'ont rien à voir avec la scène européenne, mais plus à des rituels, à des chants, à la capoeira... à d'autres imaginaires, que l'on voit beaucoup moins voire pas du tout en France. Dans la revue notamment, nous avons vraiment fait des efforts pour faire parler toutes les régions du Brésil, montrer ce théâtre qui est moins connu et moins visible en Europe, notamment parce qu'il est un peu différent, moins identifiable.

**AW :** Quelqu'un comme Lia Rodrigues n'aura peut-être pas forcément besoin d'exercer un autre métier que celui de chorégraphe pour gagner sa vie. Mais il ne faut pas oublier que son travail est très ancré dans un quartier périphérique. Dans un certain sens elle n'est pas seulement dans la chorégraphie, elle est aussi très impliquée dans les rencontres entre la danse et le territoire où elle travaille. Elle a ainsi cette perspective multiple dont je parlais.

---

<sup>9</sup> La discussion préalable avait notamment tourné autour de Christiane Jatahy et Lia Rodrigues.

**MCF** : Oui, c'est bien de parler de Lia Rodrigues, pour moi c'est une démarche vraiment exemplaire, son travail est très bien perçu et connu en France et en Europe. Mais toute sa démarche repose sur un ancrage local, au cœur d'une favela, où elle développe aussi un travail pédagogique qui est centré autour d'un courage, d'une force et d'un engagement. Il y a un bel article sur sa démarche qui sera publié dans ce numéro.

### **ST** : *Quels sont d'ailleurs les grands axes de la revue ?*

**CT** : L'idée a été d'emmener ça comme un défilé de carnaval avec des « alas »<sup>10</sup> et des « meneurs d' alas ».

**AW** : Ce que l'on appelle « alas » fait référence aux défilés du carnaval au Brésil. Je ne sais pas si vous avez l'image des chars qui ouvrent le défilé de chaque école de samba et qui, d'une certaine manière, condensent et annoncent le thème que son équipe va développer dans son défilé. Nous nous sommes inspirés de cette image pour structurer ce numéro. Pour cela, on a toujours demandé aux chercheurs qui vont ouvrir chaque axe de la revue, de faire un article plus panoramique sur le sujet.

Pour donner un exemple concret, l'un des axes est la question du rapport entre le panorama théâtral brésilien et ses universités. L'article « meneur d' alas », dans ce cas, retrace toute l'histoire des cursus universitaires qui proposent une formation pour l'enseignement du théâtre. Puis, il y aura un article où son autrice présente les enjeux spécifiques d'un projet mené à la favela da Maré à Rio de Janeiro où les étudiants en licence en Arts du spectacle animent des ateliers de théâtre. Pour l'axe lié à la question du jeu de l'acteur, de même, un article va en parler de façon plus globale et à partir de là il y aura des portraits d'acteurs et ainsi de suite...

**CT** : Si on devait prendre quatre grands axes, il y aurait une première ala qui serait panoramique. Une deuxième qui serait sur la manière dont les choses se font là-bas, en particulier la formation et comment beaucoup de groupes naissent. Une autre se pencherait sur la question de l'acteur et de l'actrice. Puis un dernier axe serait plus politique, en particulier en ce qui concerne les minorités. Ce seraient les 4 grandes lignes qui donnent lieu, autour d'elles, à des articles plus précis qui balayent plus spécifiquement des esthétiques d'artistes ou des pratiques : pour ne donner qu'un exemple le cas du théâtre en Amazonie par exemple, dont on n'entend pas parler en France.

**GP** : Il y a aussi un axe qu'on a appelé « circulation », ou « D'ici de là », qui parle des relations franco-belges-brésiliennes. Nous avons eu plusieurs entretiens sur la traduction qui ont été très intéressants et qui permettent aussi de voir comment les textes brésiliens circulent : comment ils sont venus ici, comment ils ont été présentés et traduits. Cela permet de parler des pièces dramatiques brésiliennes.

Je voulais ajouter une autre chose sur l'aile « âge d'or, un panorama d'histoire du théâtre au Brésil ». Dans cette histoire apparaissent des noms de metteurs en scène qui sont connus internationalement, face à cela, nous avons voulu ouvrir une autre aile pour des textes formant en quelque sorte une contre-histoire du théâtre au Brésil. Un des apports par exemple de cette contre-histoire est de dire très clairement l'importance du théâtre noir au Brésil. Une critique aussi peut-être d'un théâtre hégémonique au Brésil, qui ne laisse pas sa place à tous. Il y a un article qui raconte une intervention à l'issue d'un spectacle de Rimini Protokoll à São Paulo où des artistes noirs ont empêché les spectateurs de sortir et ont fait une action artistique pour « sensibiliser » le public, quasiment entièrement blanc. C'était un coup de choc pour manifester ces discriminations raciales qui existent partout au Brésil. Dans le contexte actuel, je pense que c'est important de le dire, et c'est peut-être aussi ce qui marque un nouveau cycle.

---

<sup>10</sup> Il s'agit d'une référence au carnaval brésilien, les différents groupes et chars.

**MCF** : Quand on parle de théâtre noir, c'est quelque-chose dont on ne se rend pas forcément compte, mais c'est un racisme structurel, plus profond. C'est la même réflexion qu'on peut avoir par rapport au féminisme, quand on parle d'un machisme structurel : des choses qui sont vraiment imprégnées dans les habitudes du peuple brésilien. Par exemple, en tant qu'enseignante à l'université, dans ma bibliographie je constate qu'il y a peu de femmes ou peu de noirs. C'est délicat mais je pense qu'il faut faire cet effort-là, c'est vraiment quelque chose de structurel et ça joue beaucoup sur notre manière actuelle de faire du théâtre. Tout est très à fleur de peau, surtout depuis 2018.

**SML** : *En quoi est-ce différent de ce qui se passe en France et en Europe ? Car malheureusement plusieurs communautés sont sous-représentées sur scène, les femmes<sup>11</sup>, les comédien.ne.s noir.e.s<sup>12</sup>, etc.*

**MCF** : C'est un pays qui n'a vraiment pas réglé ses comptes avec l'esclavage. Même si aujourd'hui il n'y a plus d'esclavage à proprement parler, il y a une différence de pensée entre l'élite et les pauvres qui est très forte. Les pauvres, c'est en grande partie une population noire, qui sont massacrés, tués, quotidiennement. J'ai une ancienne élève qui fait une performance actuellement qui s'appelle "Mille litres de noir" qui part de la statistique selon laquelle toutes les 25 minutes une personne noire est tuée au Brésil. Donc toutes les 25 minutes elle vide un seau avec un liquide noir dans une bassine pendant deux ou trois jours. C'est un rapport à l'esclavage qui est encore très présent dans tous les rapports sociaux.

**GP** : J'ignore s'il y a une corrélation directe, mais une loi en 2016 que voulait Lula a été promulguée pour instaurer des quotas ethniques dans les universités. Depuis au moins 2016, il y a de fait des étudiants dans les facs d'arts du spectacle qui sont noirs et viennent de milieux défavorisés, car hélas les deux sont souvent corrélés au Brésil. Ainsi aujourd'hui, cette partie de la population, majeure, a peut-être plus d'opportunités pour proposer des actions, des représentations et bouleverser les structures qui reproduisent les discriminations. J'ai vu ce changement à Rio de Janeiro, mais partout au Brésil, cette loi des quotas a été appliquée.

---

<sup>11</sup> Voir « Scènes de femmes, écrire et créer au féminin », N° 129 d'Alternatives théâtrales, 2016

<sup>12</sup> Voir « Quelle diversité culturelle sur les scènes européennes ? », N° 133 d'Alternatives théâtrales, 2017.



# COUP D'OEIL SUR LA SCÈNE THÉÂTRALE BRÉSILIENNE

Ce panorama de l'histoire du théâtre brésilien a été réalisé par Clara Horiot, Sarah Lairis, Inès Millet, Solèmne Philippe et Nouria Tirou à partir de nombreux ouvrages (bibliographie sélective pp. à déterminer).

## HISTOIRE NON-EXHAUSTIVE DU THÉÂTRE BRÉSILIEN

Le théâtre brésilien a une histoire singulière, qui a d'abord été structurée par la religion catholique, lors de la domination coloniale portugaise dans le courant du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle. C'est cependant à partir du XIX<sup>e</sup> siècle qu'il s'est émancipé du carcan colonial. Voici donc un panorama de l'histoire du théâtre brésilien du XVI<sup>e</sup> siècle à nos jours.

### ***Le théâtre baroque colonial des XVI et XVII<sup>e</sup> siècles : une mission de « civilisation »***

Le Brésil colonial correspond à la période d'arrivée des colons portugais sur le territoire en 1500. Cette période est marquée par l'émergence du mouvement artistique baroque, porté par les missionnaires catholiques et précisément les jésuites portugais. Leur ambition première est celle d'évangéliser, d'acculturer et de catéchiser les peuples indigènes brésiliens.

Le théâtre baroque colonial apparaît à ce moment-là, dans une volonté de « civiliser » les « sauvages » par la religion. Les jésuites s'appuient sur des récits catholiques pour construire leurs premières œuvres. Les pièces donnent lieu à des représentations théâtrales en plein air, à défaut d'avoir des espaces proprement dédiés à l'art scénique.

Au départ, les publics ciblés par les évangélistes sont les populations indigènes, avant de s'étendre à une plus large audience. Les textes sont écrits et joués en portugais mais sont simples à la compréhension, afin que chacun puisse en saisir les enjeux, même ceux qui ne maîtrisent pas la langue. Les spectacles accordent une place importante à la participation du public. Le but principal de ces représentations demeure le même : le devoir d'évangélisation. La domination et le pouvoir sont alors au cœur de l'intention artistique.

José de Anchieta est le plus grand dramaturge du XVI<sup>e</sup> siècle au Brésil. Surnommé « l'apôtre du Brésil », c'est l'un des premiers prêtres à s'être implanté sur le territoire. Il compose des pièces de théâtre baroques et religieuses sur les thèmes de la Bible et de la chrétienté. L'histoire de la Passion du Christ sur le chemin de la Croix est un élément récurrent.

Ainsi, le théâtre est envisagé au XVI et XVII<sup>e</sup> siècle comme un moyen d'évangéliser et de coloniser les populations brésiliennes par les jésuites. Il est indispensable de prendre en compte l'héritage colonial du Brésil pour comprendre son influence sur les différents mouvements artistiques. À partir du XVIII<sup>e</sup> siècle, le théâtre baroque laisse place au théâtre profane.

### ***Le théâtre profane du XVIII<sup>e</sup> siècle : une colonie stabilisée qui s'ouvre sur un théâtre européen***

Toujours sous domination coloniale, le XVIII<sup>e</sup> siècle est caractérisé par le théâtre profane. Cette période est marquée par une forte influence du répertoire européen, qui vient nourrir la création brésilienne. La liberté, le rire et le divertissement s'emparent du théâtre.

Les premières salles de théâtre se créent, telles que l'Opéra de Padre Bonaventura datant de 1747 mais détruit depuis, et le théâtre municipal d'Ouro Preto érigé en 1770, qui demeure la plus vieille salle d'Amérique du Sud. Ils accueillent à cette époque de la musique, des opéras, des mélodrames et des comédies.

Les auteurs tels que Molière, Goldini, Voltaire ou encore Corneille sont importés d'Europe et se popularisent au Brésil. De plus, d'autres artistes nationaux comme Antonio José da Silva gagnent aussi en notoriété. Cependant, ce dramaturge satiriste sera tué par l'inquisition portugaise pour avoir dérogé au dogme catholique.

Ainsi, cette période donne un nouveau souffle au théâtre brésilien, permettant de sortir d'une vision proprement évangéliste pour laisser place à de nouvelles inspirations dramaturgiques européennes.

### ***Le romantisme et l'idée d'une nation brésilienne du XIX<sup>e</sup> au début du XX<sup>e</sup> siècle***

L'arrivée de la famille royale à Rio de Janeiro, en 1808, est suivie de la proclamation d'indépendance du Brésil (alors élevé au rang d'Empire) en 1822. Ces deux événements historiques marquent un tournant dans la structuration de la scène théâtrale brésilienne. En effet, un élan nationaliste s'affirme avec force, prônant l'édification d'une culture digne de ce nouvel Empire ; une culture nationale à la hauteur de celles des grandes nations européennes (faisant figures de référence à cette époque). Cette tendance nationaliste est notamment portée par les *Letras Pátrias*, fondateurs du romantisme brésilien. Ce mouvement d'intellectuels œuvre à la production d'une littérature nationale. Le théâtre, en tant qu'art s'adressant à tous et notamment aux publics « marginaux » dont les analphabètes (qui représentent une part importante de la population), constitue la pierre angulaire de leur « réforme ». Celle-ci s'inscrit dans une exigence de moralité, de patriotisme, de progrès et de « civilisation » promouvant les valeurs d'une élite intellectuelle.

Dans cette mouvance, les dramaturges brésiliens aspirent à la notoriété et à la réussite d'un théâtre d'identité nationale, indépendant, dans une certaine mesure, du théâtre « étranger » et plus spécifiquement du théâtre européen. Deux événements apparaissent fondamentaux : d'une part, la première, le 13 mars 1838, de *Antônio José* ou *O Poeta e a Inquisição*, tragédie considérée comme

la première pièce originale du théâtre brésilien écrite par Gonçalves de Magalhães ; d'autre part, le 4 mars 1838, les débuts d'un genre qui connaîtra un immense succès auprès du public brésilien, la comédie de mœurs, initiée par Martins Pena, surnommé le « Molière brésilien » avec sa pièce *O Juiz de Paz na Roça*. Toutefois, le succès de ce genre théâtral sonne comme un échec aux yeux des *Letras Pátrias*, genre qu'ils qualifient de « populaire » et qui témoigne, selon eux, de l'absence d'une veine théâtrale nationale didactique. Par ailleurs, les premières tragédies et les drames romantiques carioca restent des tentatives isolées, incapables de susciter l'intérêt du public.

En conséquence, les œuvres dramatiques empruntées à des répertoires étrangers connaissent un grand succès auprès du public. L'acteur et dramaturge João Caetano dos Santos, directeur du théâtre São Pedro (principale scène de la capitale) entre 1850 et 1863, participe fortement à cette prospérité en proposant aux spectateurs des tragédies néoclassiques, des drames et des mélodrames venus du Portugal, de France et, dans une moindre mesure, d'Espagne et d'Italie. En 1900, Artur Azevedo regrette les effets de la concurrence du théâtre étranger sur les artistes brésiliens : « *Rio de Janeiro a été visité dernièrement par quelques éminences de l'art dramatique, universellement consacrées ; mais ces visites, loin de concourir au réveil du théâtre national, ont produit un effet diamétralement opposé. Le public ne pardonne pas à nos auteurs de ne pas être des Shakespeare et des Molière ; il ne pardonne pas à nos comédiens de ne pas être des Rossi et des Novelli ; il ne pardonne pas nos comédiennes de ne pas être des Ristori, des Sarahet des Duse.* »<sup>1</sup>

L'enthousiasme du public de la capitale pour l'importation de pièces réalistes, respectant les exigences de la morale, redonne espoir au milieu lettré. Ainsi, *Les Filles de marbre* de Théodore Barrière et Lambert Thiboust sont représentées 18 fois, réunissant un total d'environ 4 500 spectateurs dans une ville qui compte environ 200 000 habitants, dont près de 40 % sont des esclaves ou affranchis. Cependant, ce succès est éphémère et le public, majoritairement bourgeois, se lasse rapidement. Ce second désenchantement des *Letras Pátrias* donne lieu à une critique face à la « décadence du théâtre national ».

La formation d'une scène nationale brésilienne répond donc, en premier lieu, aux exigences d'une « culture moyenne » partagée par différentes classes sociales urbaines du Brésil au XIX<sup>ème</sup> siècle. Ainsi, Andrea Marzano explique que « *l'ascension des genres légers est liée à l'apparition, dans la deuxième moitié du XIX<sup>ème</sup> siècle, de nouvelles formes de vie et de sociabilités dans les grandes villes* ». <sup>2</sup>

### ***Un théâtre moderne imprégné des tensions politiques et sociales de la société brésilienne jusqu'au coup d'état de 1964***

Le théâtre n'est pas représenté lors de la Semaine d'Art Moderne de 1922, emblème de la modernité artistique. Il faut attendre 1933 pour que trois pièces y soient publiées dont *O Rei da Vela* écrite par le père du modernisme brésilien, Oswald de Andrade. Cette pièce qui dénonce le capitalisme et notamment les effets néfastes de la crise de 1929, ouvre la voie à un théâtre d'après-guerre imprégné des tensions sociales et politiques de la société brésilienne.

Dès 1944, le théâtre noir brésilien revêt une dimension politique forte en confrontant les spectateurs à des sujets restés tabous : le colonialisme et la discrimination raciale de la société envers les

---

<sup>1</sup> cité par Vannucci in *Ideias teatrais: o século XIX no Brasil*. Faria, 2012, p. 296[repris dans POLLETI Daniel N. et YON Jean-Claude, « Le spectacle dans une modernité périphérique. La « décadence » du théâtre brésilien dans un contexte global (XIX<sup>e</sup> siècle - années 1920) », 2019]

<sup>2</sup> Andrea Marzano, *Cidade em cena. O ator Vasques, o teatro e o Rio de Janeiro (1839-1892)*, Rio de Janeiro, FAPERJ, 2008, p. 35.[repris dans ROZEAUX Sébastien, « La naissance contrariée d'une société du spectacle au Brésil, 1855-1880 », 2014]

populations afro-brésiliennes. Acte militant et artistique, ce théâtre s'inscrit dans un processus de revendication identitaire et d'affirmation de l'identité afro-brésilienne. Renouvelant la dramaturgie et l'esthétique théâtrale, ce mouvement participe grandement à l'instauration d'une modernité théâtrale.

Ainsi, l'histoire théâtrale brésilienne du XX<sup>ème</sup> siècle est marquée par une relation intrinsèque entre art et politique. La fondation du *Teatro Brasileiro de Comédia* (TBC) en 1948 et la création de l'École d'art dramatique consacrent la modernité de la scène théâtrale brésilienne. L'objectif est désormais de former des professionnels du théâtre et de développer un répertoire esthétique et culturel d'avant-garde qui s'inscrivent dans une rupture avec les codes établis.

En 1953 naît le *Teatro de Arena*, une troupe formée par de jeunes diplômés de l'École d'art dramatique. L'une de ses figures emblématiques, le dramaturge Augusto Boal, prend le parti de monter des pièces à moindre coût en utilisant une arène circulaire. Cette innovation scénique contribue, d'une part, à toucher les franges les plus démunies de la population et d'autre part, à affirmer une dramaturgie brésilienne moderne.

Bien que les dramaturges Augusto Boal et Oduvaldo Vianna Filho reconnaissent l'importance du *Teatro Brasileiro de Comédia* dans l'émergence d'une scène théâtrale brésilienne professionnelle digne des scènes internationales, ils lui reprochent, en revanche, une certaine décadence et un manque de dialogue avec la réalité sociale du pays, par opposition à l'ascension du *Teatro de Arena*. En témoigne, ces mots qu'énonce Oduvaldo Vianna Filho, en 1958 : « *Depuis 1945, notre théâtre s'est développé un peu en marge de la réalité sociale brésilienne. [...] Voulons-nous un théâtre commercial ou un théâtre brésilien, ancré dans notre vie et notre culture, seul capable de survivre, de créer et de devenir un véritable théâtre ? La réponse vient des jeunes, car ce sont les jeunes qui font la majorité du théâtre brésilien : un théâtre national.* »<sup>3</sup>

En outre, le succès, en 1958, de la pièce *Eles não usam Black-Tie* (*Ils ne portent pas des cravates noires*) de Gianfrancesco Guarnieri démontre l'émergence d'une nouvelle génération de spectateurs (étudiants) enclins à soutenir un répertoire en phase avec les évolutions sociales et culturelles du pays. Dès lors, de nombreuses compagnies théâtrales voient le jour tel que le *Teatro Oficina* de José Celso, avec des revendications sociales de plus en plus fortes. De même, les initiatives se multiplient : un ouvrier montant sur les planches combine, ainsi, combats politiques et luttes syndicales.

### ***La force du théâtre brésilien sous le joug des dictatures***

Suite au coup d'État militaire de 1964, la censure politique et morale prédomine. L'instauration de la dictature redéfinit les stratégies esthétiques et thématiques des compagnies théâtrales : certains artistes décident de prendre le chemin de l'exil tandis que d'autres choisissent de rester pour dénoncer l'arbitraire du pouvoir et appeler à la résistance démocratique. Dans ce théâtre de résistance, on retrouve, entre autres, le *Teatro de Arena*, le *Teatro Oficina*, *Gianfrancesco Guarnieri*, Augusto Boal et Oduvaldo Vianna Filho. Toutefois, un très grand nombre de pièces sont interdites.

Pour faire face à cette répression, les auteurs flirtent avec la légalité et usent d'une écriture métaphorique. Celle-ci recouvre d'un voile la peinture d'une réalité sociale et politique du pays ; en témoignent les pièces de *Oduvaldo Vianna Filho*, *Longa noite de Cristal* (*La longue nuit de Cristal*) et *Corpo a Corpo* (*Corps à corps*) respectivement écrites en 1969 et 1970. Ainsi, un profond dialogue s'instaure entre art et société : l'esthétique des pièces est intrinsèquement liée aux conflits socio-politiques qui travaillent souterrainement la société.

---

<sup>3</sup> Oduvaldo Vianna Filho, « Momento do teatro brasileiro » [repris dans PATRIOTA Rosangela, « Le théâtre brésilien des années 1950 aux années 1970. Un espace symbolique entre culture et politique » in Histoire culturelle du Brésil, 2019]

En dépit de cette intense mobilisation, un État autoritaire s'instaure progressivement, laissant peu de place aux libertés civiles. La répression est renforcée en 1968 par l'Acte Institutionnel n°5. Le milieu artistique brésilien est fortement touché par la censure, toutefois, la créativité perdure. En 1974, la dramaturge Ruth Escobar fonde le premier Festival International de Théâtre à São Paulo. Puis, au début des années 1990 apparaissent de nouvelles formes artistiques.

Aujourd'hui, certains artistes brésiliens sont reconnus sur la scène théâtrale européenne mais cette minorité ne représente qu'une infime partie de la richesse et de la diversité du théâtre brésilien. Celui-ci se développe au travers d'une grande effervescence créative bien que la société reste opprimée par des tensions politiques. Ces artistes brésiliens qui connaissent une certaine visibilité sur la scène européenne proviennent en majorité de l'axe Rio de Janeiro - São Paulo, situé au sud-est du Brésil. Cependant, d'autres pratiques théâtrales émanant de pratiques populaires (rituels, chants) ancrées territorialement et ethniquement portent des imaginaires beaucoup moins représentés. Selon Maria Clara Ferrer, on ne peut pas parler d'une seule esthétique brésilienne puisqu'il existe des identités brésiliennes ; toutefois, la notion de « courage », d'un point de vue esthétique, émane du théâtre brésilien dans sa globalité. Dès lors, il semble que le théâtre brésilien soit un théâtre territorialisé qui naît en fonction de l'endroit où il est créé.

## Partie 1 – Bibliographie

Patriota Rosangela, « Le théâtre brésilien des années 1950 aux années 1970. Un espace symbolique entre culture et politique » in *Histoire culturelle du Brésil*, p. 181-203, 2019. Disponible à l'adresse : <https://books.openedition.org/iheal/8722?lang=fr#bibliography>. Date de consultation : 25/02/2021

Polleti Daniel N. et YON Jean-Claude, « Le spectacle dans une modernité périphérique. La « décadence » du théâtre brésilien dans un contexte global (XIXe siècle – années 1920) ». *Passages de Paris – APEB-FR*, n. 16, p. 86-106, déc. 2019. Disponible à l'adresse : <http://www.apebfr.org/passagesojs/index.php/pp/article/view/70>. Date de consultation : 25/02/2021

Rozeaux Sébastien, « La naissance contrariée d'une société du spectacle au Brésil, 1855-1880 », *Monde(s)*, 2014/2 (N°6), p. 223-242. Disponible à l'adresse : <https://www.cairn.info/revue-mondes1-2014-2-page-223.htm>. Date de consultation : 24/02/2021

Rozeaux Sébastien, « L'invention des Letras Patrias. Filiation et originalité de la littérature nationale au Brésil (1830 – 1870) » in *Histoire culturelle du Brésil*, p. 265-289, 2019. Disponible à l'adresse : <https://books.openedition.org/iheal/8757?lang=fr>. Date de consultation : 25/02/2021

# RENCONTRES THÉÂTRALES ENTRE BRÉSIL ET L'EUROPE

La rencontre entre l'Amérique latine et l'Europe occidentale est une rencontre historiquement marquée par un esprit de conquête et de domination. C'est une rencontre qui se caractérise à première vue par l'existence d'un dialogue unilatéral. Si cette première rencontre avec l'Europe coloniale est à l'origine d'une implantation prometteuse sur le sol brésilien d'une nouvelle tradition théâtrale, elle n'est pas moins autoritaire à ses débuts. Suite à l'existence coercitive d'une période baroque vouée au seul service du théâtre religieux du XVI<sup>e</sup> siècle, le Brésil assiste à partir du XVIII<sup>e</sup> à l'entrée fracassante du répertoire européen, et de ce fait, à la notion de théâtre profane reconnue sous les noms de Molière, Goldoni ou encore de Corneille. Ce répertoire international sera plus tard revisité avec une esthétique brésilienne incarnée dans une diversité culturelle propre.

## ***Émergences et effervescences d'une esthétique franco-brésilienne***

La création brésilienne s'apparente à ses débuts à une image très occidentale. Martins Pena est considéré comme le premier dramaturge du Brésil. Jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle, le théâtre brésilien est très portugais, et c'est dans le but de se démarquer que Martins Pena introduit les comédies de mœurs au Brésil. Ses œuvres dénoncent des problématiques de la société du XIX<sup>e</sup>, notamment le processus d'urbanisation, et montrent la réalité d'un pays arriéré et rural. Ainsi, il invite le spectateur à rire de lui-même, en dépeignant avec humour et ironie les figures de la société brésilienne de l'époque (fonctionnaires, gardes, prêtres, juges, filles, veuves, étrangers, commères...). De par ce procédé il est surnommé le Molière brésilien et parmi ses 30 pièces, 20 sont des comédies, faisant ainsi de lui le fondateur des comédies de mœurs au Brésil.

Pendant la Deuxième Guerre Mondiale, des dramaturges européens tel que Louis Jouvet, arrivent au Brésil et y apportent des réflexions nouvelles. Surtout à la recherche d'affinités similaires à la culture française, Louis Jouvet importe à São Paulo, de manière fidèle à l'originale, une de ses pièces avec les mêmes acteurs, décors et lumières. Son passage influence considérablement l'évolution du théâtre brésilien au niveau de l'écriture et de la dramaturgie puisqu'il met en lumière une notion nouvelle au sein d'un théâtre jusqu'alors essentiellement collectif, c'est-à-dire celle du metteur en scène comme responsable de la cohésion interne du spectacle.

Cette époque coïncide avec l'avènement du théâtre moderne brésilien représenté par la pièce *O Vestido de Noiva (Le Robe de Mariée - 1943)* de Nelson Rodrigues, une figure majeure du théâtre au Brésil. Son œuvre fait l'objet d'admiration d'un dramaturge brésilien bientôt de renom : Augusto Boal. Lorsque quelques années plus tard, ces deux personnalités se rencontrent, c'est une amitié qui se crée. Augusto Boal, encore novice du milieu, se lance tout juste dans une carrière qui illustre à la fois les influences occidentales sur le théâtre brésilien et surtout la création d'une nouvelle dynamique d'échanges qui s'exporte enfin au sein de la vieille Europe.

## ***Augusto Boal, un théâtre de l'opprimé contraint à l'exil politique***

Issu des favelas de São Paulo, fortement engagé politiquement et fondateur de la méthode du Théâtre de l'opprimé, le dramaturge Augusto Boal du Teatro de Arena développe avec sa troupe un théâtre populaire au cours des années 1960 qui s'inspire en partie de la démarche du Théâtre National Populaire (TNP) de Jean Vilar. La conceptualisation du théâtre de l'opprimé lui inspire également la création du Théâtre-Forum dont la pratique s'est ensuite rapidement étendue à travers l'Europe, et tout particulièrement en France. La technique du Théâtre-Forum prend tout d'abord naissance au cœur de diverses influences théâtrales, pour la plupart occidentales telles que celles de Constantin Stanislavski et de Bertolt Brecht.

«Le Brésil a tout découvert pêle-mêle, en quelques années : Oscar Wilde, Shakespeare, Gorki, O'casey, Pirandello, Giraudoux, Lope de Vega et presque simultanément Stanislavski et Brecht<sup>4</sup>.»  
Richard Roux (1989)

La théorie de *La formation de l'acteur* (1936) écrite par Constantin Stanislavski constitue une influence majeure pour Augusto Boal. La troupe Arena s'approprie principalement des réflexions liées à la place du corps de l'acteur pour qui cette division avec l'esprit doit être abolie. Cette influence s'exprime dans le travail de Boal notamment à travers l'écriture *Jeux pour acteurs et non-acteurs* (2004). Il se réfère ainsi aux phases de préparation et de construction des personnages que Stanislavski a pu inculquer. Boal y expose également ses propres techniques de «démécanisation» et propose cinq exercices théâtraux : musculaires, sensoriels, de mémoire, d'imagination et d'émotion. Il nuance cependant les propos de Stanislavski en manifestant par exemple une importance plus grande pour le conflit des volontés entre personnages que pour leur simple lutte psychologique.

C'est dans l'œuvre de Bertolt Brecht que Augusto Boal puise véritablement sa source d'inspiration. La pièce *Revolução na América do Sul* (1959-60) témoigne dès lors son identification de plus en plus évidente au théâtre épique de Brecht. Si la pensée brechtienne issue des mouvances marxistes fait effectivement écho aux aspirations politiques de Boal, ce dernier apprécie surtout les arguments qu'il adopte contre le théâtre classique que pouvait incarner le *Theatro Brasileiro de Comédia* (TBC) lors des années 50. La critique de Brecht permet à Boal d'affirmer sa vision contre le «système tragique coercitif aristotélicien<sup>5</sup>» et représente ainsi une étape essentielle dans sa création du théâtre de l'opprimé. Dans la continuité de Brecht, une réelle aversion découle de l'interprétation de la *Poétique* d'Aristote. En ce sens, Boal reproche au modèle classique de produire chez le spectateur un processus d'identification par le biais des émotions, et ainsi d'étouffer son caractère contestataire qui doit être au contraire sollicité chez tous les opprimés. À l'instar de Brecht, le dramaturge brésilien a pour objectif de raconter et non de faire vivre. Cependant, Boal se distingue de son prédécesseur en introduisant la notion de «spect'acteur». En effet, il veut lutter contre la passivité du spectateur, état qui est selon lui encore actuel avec le théâtre de Brecht. Le «spect'acteur» peut dès lors intervenir physiquement durant l'action dramatique ce qui permet d'inscrire le théâtre boalien dans une dimension à la fois politique et sociale au service d'un seul objectif : libérer le spectateur.

Suite à la publication de son ouvrage *Le Théâtre de l'opprimé* en 1971, Augusto Boal est contraint à l'exil. En raison de la montée des dictatures en Amérique latine, il se réfugie en France. À son arrivée, il fonde le « Groupe Boal » qui rassemble de manière informelle des exilés, artistes et pédagogues. Leur démarche investie implique la nécessité d'obtenir un statut juridique via la création en 1979 d'une association reconnue sous la dénomination suivante : CEDITADE, Centre d'Étude et Diffusion des Techniques Actives d'Expression/méthodes Boal. Le théâtre de l'opprimé éveille rapidement l'intérêt au sein du monde artistique, également sensible au contexte de la dictature militaire brésilienne. Si la notion de théâtre populaire de Jean Vilar du TNP a permis de nourrir le travail des membres du théâtre Arena au Brésil, c'est à présent au tour du théâtre de l'opprimé d'Augusto Boal d'apporter un nouveau souffle à cette réflexion en France. Émile Copfermann, écrivain et membre du CEMA (Centre d'entraînement aux méthodes d'éducation active), porte une attention particulière à cette nouvelle pratique introduite par le dramaturge brésilien.

---

<sup>4</sup> ROUX Richard , *Le théâtre Arena de São Paulo : Naissance d'un théâtre brésilien (1953-1975), du théâtre en rond au « théâtre populaire »*, Thèse d'État de Lettres, Faculté des Lettres et Sciences Humaines, Université de Provence, 1989, p. 9. [Repris par POUTOT Clément, *Le théâtre de l'opprimé: matrice symbolique de l'espace public*, Thèse de doctorat de l'Université de Caen Basse-Normandie, 2015]

<sup>5</sup> POUTOT Clément, *Le théâtre de l'opprimé: matrice symbolique de l'espace public*, Thèse de doctorat de l'Université de Caen Basse-Normandie, 2015, p.68 [consulté en ligne le 21/02/2021], URL: <https://hal.archives-ouvertes.fr/tel-01222133/document>

De ce fait, il introduit Boal auprès de pédagogues français afin de renouveler ce débat lié à la notion de théâtre populaire. Plusieurs stages sont organisés, dont l'un dure six mois avec 160 participants à Paris. Pendant quelques années, il témoigne ainsi en France de son expérience latino-américaine ce qui l'engage à expliciter sa technique majeure du théâtre de l'opprimé : le théâtre-forum. Sa rencontre avec les milieux européens, qui s'avèrent différents de ceux brésiliens qu'il connaissait plus révolutionnaires, aboutit à une forme rénovée du «théâtre-forum». Boal découvre en France des conditions de travail plus hétérogènes et propose alors une technique adaptable à des situations diverses. C'est ainsi que le champ d'action du Théâtre de l'opprimé s'agrandit en Europe et que Boal développe plus précisément la technique du théâtre-forum. Vers 1986, Boal rentre au Brésil. Malgré ses retours fréquents, son départ engendre un éclatement du réseau du Théâtre de l'opprimé jusqu'alors instauré en France et donne par conséquent naissance à des pratiques antagonistes du théâtre-forum en Europe.

### ***Christiane Jatahy, le croisement entre le classique et le contemporain***

Augusto Boal est un monument de la seconde partie du XXe siècle au Brésil. De par son engagement politique et sa vision du théâtre, il continue d'influencer de nos jours la scène brésilienne. Parmi les artistes contemporains influents en France, il est possible de citer Christiane Jatahy, dramaturge brésilienne.

Dans son travail, Christiane Jatahy utilise régulièrement un répertoire classique qu'elle adapte d'une manière qui lui est propre. Parmi ses mises en scènes, il est possible de citer *Julia*, d'après le roman d'August Strindberg, *Mademoiselle Julie*, ou encore *What if they went to Moscow?* d'après *Les Trois Soeurs* d'Anton Tchekhov.



*What if they went to Moscow?* par Christiane Jatahy © Aline Macedo

En 2017, elle met également en scène *La règle du jeu*, à la Comédie Française, adapté du film de Jean Renoir, et transposé à notre époque. Ce spectacle, comme *Julia* et *What if they went to Moscow?*, est à mi-chemin entre le cinéma et le théâtre. La metteuse en scène utilise la caméra pour montrer des détails que le public ne pourrait pas voir traditionnellement au théâtre. De cette manière, elle resserre la proximité scène-salle, les comédiens brisent d'ailleurs le quatrième mur en s'adressant directement aux spectateurs, en chantant et dansant avec eux. Christiane Jatahy s'empare également des moyens disponibles grâce au lieu, en utilisant les costumes des anciennes créations de la Comédie française et en tournant une scène dans les coulisses. Ainsi, elle crée des hybridations entre différentes cultures, travaillant ici avec la Comédie Française, l'emblème du théâtre français traditionnel et en s'appuyant sur le scénario de Jean Renoir, monument du cinéma français.

Dans son dernier spectacle joué au Centquatre, *Le présent qui déborde*, Christiane Jatahy présente une fiction ancrée dans le réel et en résonance avec des mythes antiques. Ici, la metteuse en scène transpose *l'Odyssée* d'Homère avec l'actualité contemporaine. Ce spectacle, qui mélange théâtre et film, se déroule dans plusieurs pays (Palestine, Liban, Afrique du Sud et Brésil) et dresse un constat de la crise migratoire qui bouleverse le monde. Des hommes et des femmes témoignent de l'exil, faisant ainsi résonner les émotions vécues par le héros dans *l'Odyssée* d'Homère. Pour eux, la douleur leur interdit le souvenir<sup>6</sup>, les poussant inexorablement à vivre au présent.

Christiane Jatahy utilise un large panel du patrimoine théâtral mais aussi littéraire et cinématographique. Sa manière de travailler, mêlant cinéma et théâtre, lui permet de faire des ponts entre fiction et réalité, et de proposer au spectateur une réelle ouverture au monde en abordant des thèmes d'actualité à travers des œuvres classiques. Nous présenterons l'œuvre de cette metteuse en scène et réalisatrice brésilienne dans la rubrique consacrée aux artistes contemporains ci-dessous.

Ces divers exemples de dramaturges brésiliens donnent un aperçu de la diversité et de la richesse de la rencontre théâtrale du Brésil avec l'Occident. Théorisation et naissance de nouveaux courants, influences d'un nouveau genre ou encore nouvelles hybridations à mi-chemin entre deux cultures, les artistes brésiliens ne cessent de s'inspirer de la rencontre des deux continents et ce depuis le XIXe siècle. Ce croisement, nourri par l'histoire du Brésil, place ainsi le théâtre brésilien comme un instrument éminemment politique.

---

<sup>6</sup> Théâtre National Wallonie Bruxelles, «Le Présent qui déborde», 2019, [consulté en ligne le 21/02/2021], URL:<https://www.theatrenational.be/fr/activities/851-le-present-qui-deborde#presentation>

## Partie 2 - Bibliographie

Camargo Mariana, « L'influence du théâtre de Louis Juvet dans la création du théâtre moderne brésilien », Echanges théâtraux Franco-Brésiliens, 2013. Disponible à l'adresse : <https://echangestheatraux.wordpress.com/2013/07/24/linfluence-du-theatre-de-louis-juvet-dans-la-creation-du-theatre-moderne-bresilien/>. Date de consultation : 21/02/2021

Poutot Clément, *Le théâtre de l'opprimé : matrice symbolique de l'espace public*, Thèse de doctorat de l'Université de Caen Basse-Normandie, p. 33-143, 2015. Disponible à l'adresse : <https://hal.archives-ouvertes.fr/tel-01222133/document>. Date de consultation : 21/02/2021

La comédie française « La Règle du jeu », comedie-française.fr, 2017. Disponible à l'adresse <https://www.comedie-française.fr/fr/evenements/la-regle-du-jeu16-17>. Date de consultation : 21/02/2021

Loucos por biografia, « Martins Pena – « O Pai do teatro no Brasil » – O “Molière Brasileiro” – Loucos por biografia », youtube.com, 2019. Disponible à l'adresse : [https://www.youtube.com/watch?v=ltzxgr0o2xE&ab\\_channel=LOUCOSporBIOGRAFIA](https://www.youtube.com/watch?v=ltzxgr0o2xE&ab_channel=LOUCOSporBIOGRAFIA). Date de consultation : 25/02/2021

Nelson Rodrigues, « O Artista Augusto Boal – Nelson Rodrigues », Augustoboal.com, 2019, Disponible à l'adresse : <http://augustoboal.com.br/2019/03/15/o-artista-augusto-boal-nelson-rodrigues/>. Date de consultation : 27/02/2021

Théâtre National Wallonie Bruxelles, « Le Présent qui déborde », ThéâtreNational.be, 2019, Disponible à l'adresse : <https://www.theatrenational.be/fr/activities/851-le-present-qui-deborde#presentation>. Date de consultation : 21/02/2021

Entré Libre France 5, « Théâtre, la nouvelle règle du jeu », youtube.com, 2017. Disponible à l'adresse : <https://www.youtube.com/watch?v=XHErBym7PI8>. Date de consultation : 25/02/2021

# PRÉSENTATIONS D'ARTISTES HISTORIQUES DE LA SCÈNE DU THÉÂTRE BRÉSILIEN

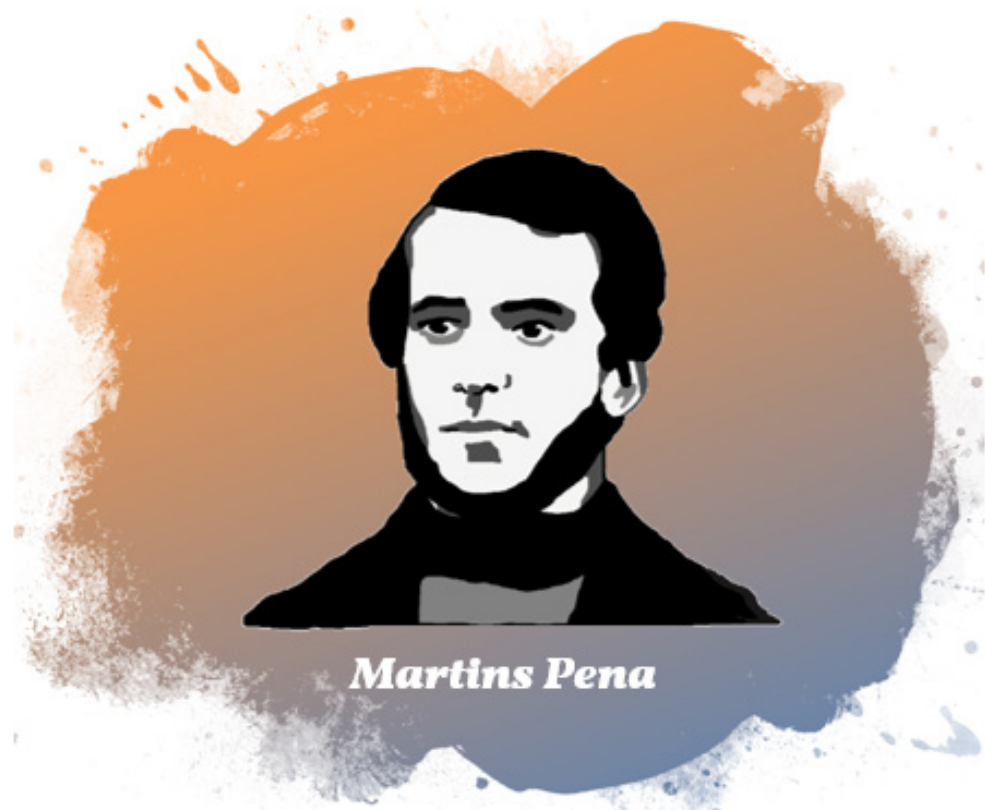


Né en 1534 à La Laguna, commune de la province de Santa Cruz de Tenerife dans la communauté autonome des Îles Canaries en Espagne, José de Anchieta Llerena est un missionnaire jésuite et linguiste qui consacra sa vie à l'Église et à l'évangélisation des indigènes du Brésil.

En 1554, il crée une école à Sao Paulo et à Rio de Janeiro. Il est ainsi compté parmi les fondateurs de ces deux villes emblématiques du Brésil. Il est également considéré comme un défenseur des aborigènes brésiliens, évitant à plusieurs reprises guerres et conflits déclenchés par les colons. De son vivant, il réussit même à apprendre leur langue et contribue à la normalisation de celle-ci.

Au Brésil, on le considère comme un père fondateur de la littérature brésilienne. Il lui est notamment attribué la première grammaire de *tupi*, la langue du principal groupe indien le long de la côte. Par ses écritures de poésie, ses compositions de vers avec une égale aisance en portugais, espagnol, latin et *tupi*, ainsi que l'écriture de pièces de théâtre principalement à des fins didactiques, on le considère également comme un fondateur de la dramaturgie et de la poésie brésilienne.

Le 9 juin 1597, José de Anchieta décède à Reritiba, ville côtière dans la partie centrale de l'État d'Espírito Santo au Brésil. La ville a depuis été renommée *Anchieta* en l'honneur de son fondateur.



Né à Rio de Janeiro en 1815, rien ne prédestine au départ Martins Pena à l'univers dramaturgique et théâtral. Suite à des études en commerce, il fréquente la bibliothèque nationale et l'académie impériale des Beaux Arts où il étudie architecture, dessin et musique. Il se consacre également à l'étude de l'Histoire, de la littérature, du théâtre et des langues. Sa facilité à maîtriser ces différents enseignements lui permettront par la suite une carrière diplomatique.

En 1838, il devient fonctionnaire et entre au ministère des affaires étrangères où il a occupé plusieurs postes comme greffier ou secrétaire des affaires. La même année, il présente sa pièce *O juiz de Paz na Roça*. Mais en tant qu'employé public, de peur de perdre son emploi, il décide de ne pas signer sa pièce. Motivé par la création d'un théâtre typiquement brésilien, favorisé par l'intérêt de Joao Caetano, le plus célèbre acteur et réalisateur de l'époque, Martins Pena commence sa carrière en optant pour le seul genre théâtral qui pourrait s'adapter aux circonstances historiques de l'époque : les comédies de mœurs.

Les élites impériales ne permettaient pas la création de textes psychologiques plus élaborés. Aussi, les classes moyennes étaient encore très pauvres et peu instruites. À cette époque, il y avait beaucoup d'analphabètes au Brésil. Il n'y avait donc pas d'autre solution pour le jeune dramaturge que d'opter pour un genre théâtral faisant appel à l'humour et mettant en scène des situations permettant au public de comprendre facilement les messages portés.

Il est considéré comme le premier dramaturge du pays, et l'un des premiers à dépeindre le processus d'urbanisation au XIXe siècle. Il a eu une vie totalement consacrée au théâtre. Il a en effet écrit 30 pièces, dont 20 sont des comédies, faisant de lui le fondateur des comédies de mœurs au Brésil.

Son choix de pratiquer ce genre théâtral lui valut le surnom de "Molière brésilien". *Le Novice* est sa pièce la plus célèbre. Considérée comme son chef-d'œuvre, elle fut même adaptée pour la télévision.

Martins Pena meurt à Lisbonne, au Portugal, le 7 décembre 1848.



António José da Silva (surnommé «le Juif») naît à Rio de Janeiro en 1705 et meurt à Lisbonne en 1739. Issu d'une famille juive réfugiée au Brésil, à une époque où cette communauté est pourchassée, condamnée et forcée de se convertir au catholicisme, aussi bien au Portugal que dans ses colonies, il part s'installer à l'âge du huit ans au Portugal avec son père, poète et avocat, après que sa mère ait été déportée pour y être jugée par l'Inquisition.

Il est diplômé en droit de l'université de Coimbra, devient avocat, puis se tourne vers l'art dramatique. Il rédige notamment des pamphlets utilisant la métaphore pour dénoncer les absurdités de la société portugaise de son temps, ce qui lui vaudra beaucoup d'ennemis et des condamnations diverses.

*Les Guerres du romarin et de la marjolaine*, pièce créée en 1737, s'attaque par exemple aux clans qui s'opposaient dans la haute société de Lisbonne, dans le cadre d'une comédie d'intrigue. Ses pièces mêlent théâtre et musique, avec beaucoup d'orchestrations et de parties chantées et renouvellent le théâtre de marionnettes, avec des comédies burlesques.

En 1737, il est arrêté avec sa femme, tous deux accusés d'activités juïques par l'Inquisition. Il est exécuté en 1739.

Ses œuvres resteront anonymes un long moment, connues comme étant les oeuvres "du Juif". Parmi celles-ci, on peut citer : *Vida do Grande D. Quixote de La Mancha e do Gordo Sancho Pança* (1733) ; *Esopaida ou Vida de Esopo* (1734) ; *Os Encantos de Medeia* l'année suivante ; ou encore *Anfitrião ou Júpiter e Alcmene*, *Labirinto de Creta* (1736).

Ces pièces ont été réunies sous les titres *Théâtre Comique Portugais* et *Théâtre du Juif*. Son travail et sa place d'auteur résonne encore dans l'histoire du théâtre portugais et brésilien.



Augusto Pinto Boal, dit Augusto Boal, naît en 1931 à Rio de Janeiro au Brésil. Il y décède le 1er mai 2009.

Écrivain, dramaturge, metteur en scène, théoricien, homme de théâtre et homme politique brésilien, il fonde le *Théâtre Arena* à São Paulo en 1953, dédié à raconter l'histoire et la vie quotidienne du Brésil. Dès 1964, les dictateurs qui prennent le pouvoir au Brésil le contraignent à continuer son action théâtrale clandestinement.

En 1971, sa mise en scène de *Arturo Ui* de Bertolt Brecht est considérée comme une provocation au régime militaire. C'est sa dernière mise en scène avant son arrestation. Il s'exile ensuite pour un temps en Argentine, au Pérou et au Portugal. Pour répondre aux oppressions, il crée le "Théâtre de l'opprimé", qui fera de lui l'une des figures majeures du théâtre brésilien de la seconde moitié du XXe siècle. Il radicalise son expérience de théâtre politique et fait du théâtre une arme, dont le peuple doit se servir. Cette forme de théâtre souhaite ainsi aider à lutter contre toute forme d'oppression pouvant exister dans les sociétés humaines mais aussi réveiller l'esprit de contestation indispensable à une société organisée. Grâce à ce théâtre, Augusto Boal souhaite ne plus donner les bonnes réponses de manière univoque, mais "poser les bonnes questions". En cela, il cherche donc à ce que le spectateur se libère, agisse et pense par lui-même. Il considère le théâtre comme étant action.

En 1977, il introduit le théâtre de l'opprimé en France. Puis, en 1979 le Groupe Boal devient le CEDITADE, un centre d'études et de diffusion des techniques actives d'expression. Il crée de très nombreuses pièces entre le début et la fin des années 1980. Il dirige ensuite le *Centro de Teatro do Oprimido* de Rio de Janeiro qui travaille sur la santé mentale, l'éducation, les prisons et d'autres thématiques sociales et sociétales dans tout le territoire brésilien. En 1992, il est élu à la chambre législative de Rio. Il crée alors le Théâtre législatif.

De son vivant, il donne des conférences et stages dans le monde entier. Sa dernière intervention publique a eu lieu à Paris pour l'UNESCO le 27 mars 2009, lors de la célébration de la Journée Mondiale du Théâtre.



Né en 1937 à Araraquara, ville brésilienne de l'État de São Paulo, José Celso Martinez Corrêa est un dramaturge, acteur et metteur en scène brésilien.

En 1958, il fonde la compagnie *Teatro Oficina* et monte une pièce intitulée *Vento forte para um papagaio subir* avec Carlos Queiroz Telles, Renato Borghi et d'autres acteurs.

Il obtient son diplôme de droit en 1961. Il réalise en 1966 le film *A vida impressa em dólar* de Clifford Odets. En 1967, il met en scène *O rei da vela* d'Oswald de Andrade, dont le montage est une référence dans le théâtre brésilien. L'année suivante, il met en scène *Galileu Galilei* de Bertolt Brecht. Il a également réalisé *Dans la jungle des villes* du même auteur.

Avec sa compagnie, il provoque régulièrement des scandales politiques avant et pendant la dictature militaire, ce qui le contraint à l'exil au Portugal en 1974. Il y forme le groupe *Oficina Samba*. Il revient au Brésil en 1978. En 1980, il écrit *Cinemação*, avec le dramaturge Noílton Nunes. Restant à la pointe du théâtre brésilien, il lance un mouvement pour garder ouvert le *Teatro Oficina*, qui a été répertorié en 1982 et rouvert en 1993 avec la pièce *Ham-Let*.

En 2005, il fait sensation en Europe pour la première fois avec *Krieg im Sertão*, sa mise en scène de presque 24 heures du récit de guerre *Os Sertões* d'Euclide Da Cunha à la Volksbühne de Berlin. L'histoire de la ville occupée de Canudos, où Antônio Conselheiro a fondé une communauté autonome au début de la république brésilienne, est par ailleurs un motif historique central pour de nombreux mouvements de gauche au Brésil.

Au cours de sa carrière, José Celso Martinez Corrêa a reçu plus de 20 prix, comme meilleur auteur pour *A incubadeira* en 1958 (Festival de théâtre de Santos) ; celui de la meilleure mise en scène au Festival latino-américain pour *Os pequenos burgueses e Andorra* (1965) ; le prix Shell de la meilleure mise en scène pour *Ham-Let* (1993) ; le prix Mambembe du meilleur acteur en 1998 pour *Ela* de Jean Genet ; et le prix Shell du meilleur auteur et du meilleur metteur en scène pour *Cacilda!* (1999).



Né à São Paulo en juin 1936, Oduvaldo Vianna Filho, plus connu sous le nom de Vianinha, est un dramaturge brésilien, militant communiste, acteur et directeur de théâtre.

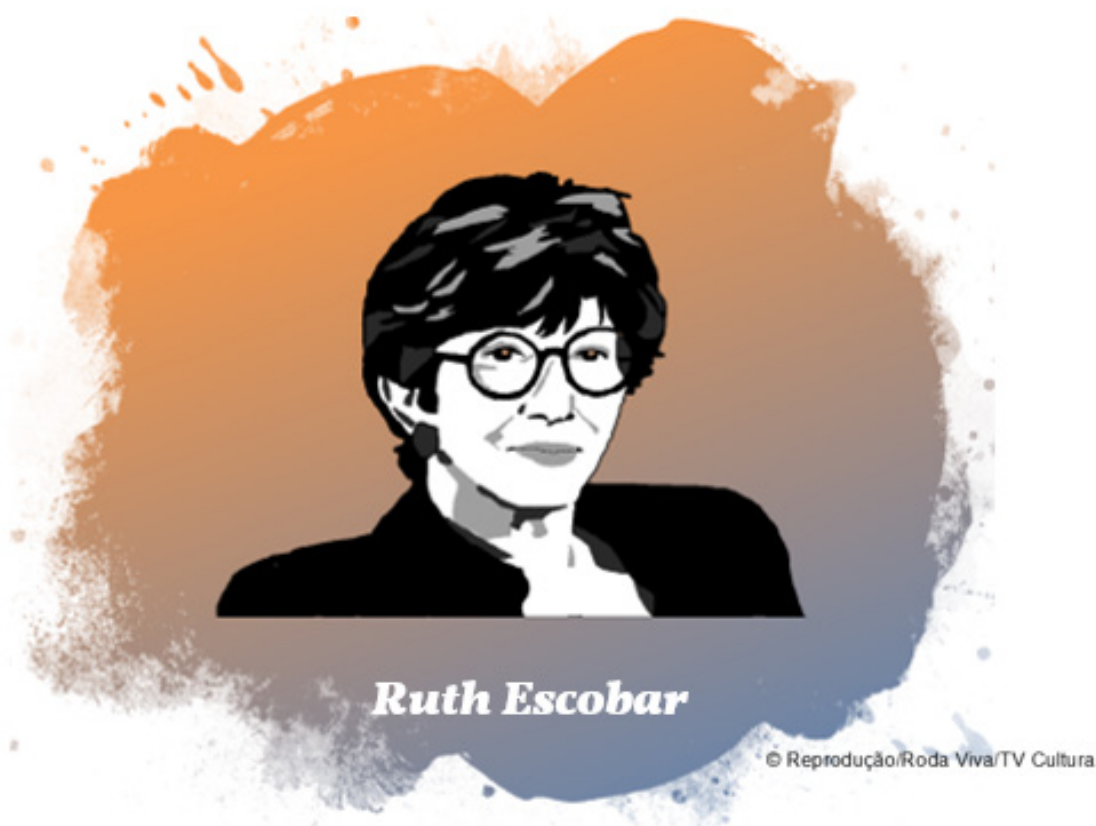
Il commence tout d'abord à étudier l'architecture avant de suivre les traces de son père, dramaturge et animateur, et de se consacrer au théâtre. Au milieu des années 1950, il devient un membre actif du *Teatro de Arena* de São Paulo alors que le groupe se tourne vers la dramaturgie en référence à la réalité sociale du pays.

Il monte sa propre pièce, *Chapetuba Futebol Clube*, en 1959, après un Atelier Dramaturgie donné par Augusto Boal. Il se détache petit à petit du *Teatro de Arena* qu'il juge alors trop «entre-soi».

En 1960, il cherche ainsi à faire du théâtre pour le prolétariat. La même année, il rejoint le groupe de théâtre de la *Faculdade de Arquitetura* de Rio de Janeiro. Par la mise en scène de sa pièce *A mais valia vai acabar, seu Edgar*, il tente de réunir des étudiants, des artistes et des intellectuels dans un spectacle de théâtre populaire. Dans cet esprit, il crée en 1962 le Centre Populaire de Culture de l'Union Nationale des Etudiants avec d'autres intellectuels de gauche. Le but de ce centre est de créer et divulguer un art populaire révolutionnaire. Il radicalise alors plus son œuvre.

En mars 1964, il inaugure le *Teatro da Une* avec sa pièce intitulée *Os Azeredos mais os Benevides*. Le coup d'État militaire met vite fin aux activités du groupe. Il crée ainsi en 1964, avec d'autres intellectuels et artistes qui avaient intégré le PCC, le *Grupo Opinião*, marqueur de la résistance culturelle au régime militaire. Parmi ses œuvres, nous pouvons citer *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come* (1966) pour laquelle il reçoit le prix Molière ; *A longa noite de cristal* (1971) ; *Corpo a corpo* (1971) ; *Em família* (1972) ou encore *Allegro desbum* (1973).

Il meurt en 1974, âgé de seulement 38 ans. Il reçoit le prix du service national pour l'art dramatique à titre posthume en 1975.



Ruth Escobar, de son vrai nom Maria Ruth dos Santos Escobar, naît à Campanha au Portugal en 1935. Actrice et productrice luso-brésilienne, elle s'est distinguée de son vivant comme l'une des personnalités les plus fortes dans le domaine théâtral brésilien pendant le régime militaire. Elle s'installe au Brésil en 1951, avant d'épouser le philosophe et dramaturge Carlos Henrique Escobar avec qui elle part pour la France en 1958. C'est en France qu'elle suit ses premiers cours de théâtre.

À son retour au Brésil, elle crée sa propre compagnie, le *Novo Teatro*. Au début des années 1960, elle joue dans de nombreuses pièces, dont certaines mises en scène par Alberto D'Aversa, réalisateur de théâtre et cinéma italien. En 1964, elle entreprend un théâtre populaire, appelé *Teatro Popular Nacional* et donne des représentations dans la périphérie de São Paulo. La même année, elle ouvre également sa propre maison d'exposition, orientée vers l'avant-garde artistique. Elle épouse aussi l'architecte Wladimir Pereira Cardoso qui devient le scénographe des productions de la compagnie.

Elle participe à la fin des années 1960 à la création de deux des pièces les plus marquantes de l'époque : *Cemitério de Automóveis* de Fernando Arrabal et *O Balcão* de Jean Genet, toutes deux mises en scène et produites par Victor Garcia.

Entre 1974 et 1981, elle organise trois importants festivals internationaux de théâtre à São Paulo. Elle fait ainsi venir des dramaturges, des metteurs en scène et des groupes de renommée internationale qui allient critique politique et audace esthétique dans leur travail.

En 1976, elle organise la *Foire d'opinion brésilienne*, rassemblant des textes de nombreux dramaturges. L'événement sera malheureusement interdit par la censure. En 1977, elle décide de revenir sur scène en tant qu'actrice. Elle produit également de nombreux artistes.

Dans les années 80, elle décide de se consacrer à la politique et à la gestion culturelle suite à la re-démocratisation du pays. Elle devient députée de l'État dans deux législatures. En 1994, elle revient aux festivals internationaux, désormais plus discrets mais qui élargissent leur champ d'action. Icône de premier plan du théâtre brésilien, Ruth Escobar meurt à 82 ans en octobre 2017.

### Partie 3 - Artistes historiques de la scène théâtrale brésilienne

#### **José de Anchieta**

*Biographie de José de Anchieta.* (s. d.). la-biographie.github.io.  
<https://la-biographie.github.io/biographie-de-jose-de-anchieta/index.html>

*José de Anchieta. Biographie, Enfance, Jeunesse, missionnaire au Brésil.* (s. d.).  
Book Wiki.

<https://boowiki.info/art/jesuites-espagnols/jose-de-anchieta.html#Biografia>

*JOSÉ DE ANCHIETA Y LLARENA - Les personnages importants - Tenerife.* (s. d.).  
Web Tenerife.

<https://www.webtenerifefr.com/propos-tenerife/histoire/personnages/jose+de+anchieta.htm>

#### **Martins Pena**

Frazão, D. (2016, 19 août). *Biografia de Martins Pena.* eBiografia.  
[https://www.ebiografia.com/martins\\_pena/](https://www.ebiografia.com/martins_pena/)

LOUCOS POR BIOGRAFIAS. (2019, 27 juillet). *MARTINS PENA - "O PAI DO TEATRO NO BRASIL" - O « Molière Brasileiro » - LOUCOS POR BIOGRAFIA* [Vidéo]. YouTube.

[https://www.youtube.com/watch?v=ltzxqr0o2xE&ab\\_channel=LOUCOSporBIOGRAFIAS](https://www.youtube.com/watch?v=ltzxqr0o2xE&ab_channel=LOUCOSporBIOGRAFIAS)

#### **Antonio José da Silva**

*Antonio José da Silva.* (s. d.). Premiere.fr.  
<https://www.premiere.fr/Star/Antonio-Jose-da-Silva>

*Antonio José da Silva.* (2018, 3 septembre). Librairie Portugaise & Brésilienne.

<https://librairie-portugaise.com/book-author/antonio-jose-da-silva/>

*Antonio José da Silva (O Judeu)*. (s. d.). Portal da Literatura.  
<https://www.portaldaliteratura.com/autores.php?autor=150>

### **Augusto Boal**

*À l'origine du théâtre-forum : Augusto Boal*. (s. d.). Etincelle.  
<http://etincelle-theatre-forum.com/a-lorigine-du-theatre-forum-augusto-boal/>

*Le théâtre selon Augusto Boal*. (s. d.). Theatrons.com.  
<http://www.theatrons.com/impro-augusto-boal.php>

Mado Chatelain-Le Pennec. (2014, 1 août). *Biographie de Augusto Boal - Dans les coulisses du social (2010), pages 211 à 213*. Cairn.  
<https://www.cairn.info/dans-les-coulisses-du-social--9782749212920-page-211.htm>

NICHET, J. (s. d.). *Boal Augusto (1931-2009)*. Universalis.  
<https://www.universalis.fr/encyclopedie/augusto-boal/>

### **José Celso Martinez Corrêa**

*José Celso Martinez Corrêa | CPDOC*. (s. d.). FGV CPDOC.  
[https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/JK/biografias/jose\\_celso\\_martinez\\_correa](https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/JK/biografias/jose_celso_martinez_correa)

NTGent. (2020, 30 avril). *José Celso Martinez Corrêa*.  
<https://www.ntgent.be/nl/ensemble/jos%C3%A9-celso-martinez-corr%C3%AAa>

Wikipedia contributors. (2021, 2 février). *Teatro Oficina*. Wikipedia.  
[https://en.wikipedia.org/wiki/Teatro\\_Oficina](https://en.wikipedia.org/wiki/Teatro_Oficina)

### **Oduvaldo Vianna Filho (Vianinha)**

Contribuidores da Wikipédia. (2021, 29 janvier). *Oduvaldo Vianna Filho*. Wikipedia. [https://pt.wikipedia.org/wiki/Oduvaldo\\_Vianna\\_Filho](https://pt.wikipedia.org/wiki/Oduvaldo_Vianna_Filho)

Oduvaldo Viana Filho | CPDOC. (s. d.). FGV CPDOC.  
[https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/Jango/biografias/oduvaldo\\_viana\\_filho](https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/Jango/biografias/oduvaldo_viana_filho)

### **Ruth Escobar**

Bruno Bocchini. (2017, 6 outubro). *Atriz e empresária Ruth Escobar morre aos 81 anos em São Paulo.* Agência Brasil.  
<https://agenciabrasil.ebc.com.br/cultura/noticia/2017-10/atriz-e-empresaria-ruth-escobar-morre-aos-81-anos-em-sao-paulo>

Cultural, I. I. (2017, 9 novembro). *Ruth Escobar.* Enciclopédia Itaú Cultural.  
<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa18616/ruth-escobar>

O Estado de São Paulo. (2017, 5 outubro). *Aos 81 anos, morre Ruth Escobar.* Estadão.  
<https://cultura.estadao.com.br/noticias/teatro-e-danca,aos-81-anos-morre-ruth-escobar,70002028976>

Ruth Escobar. (s. d.). Memórias da ditadura.  
<http://memoriasdeditadura.org.br/personalidades/ruth-escobar>

## Présentation d'artistes contemporains de la scène du théâtre brésilien



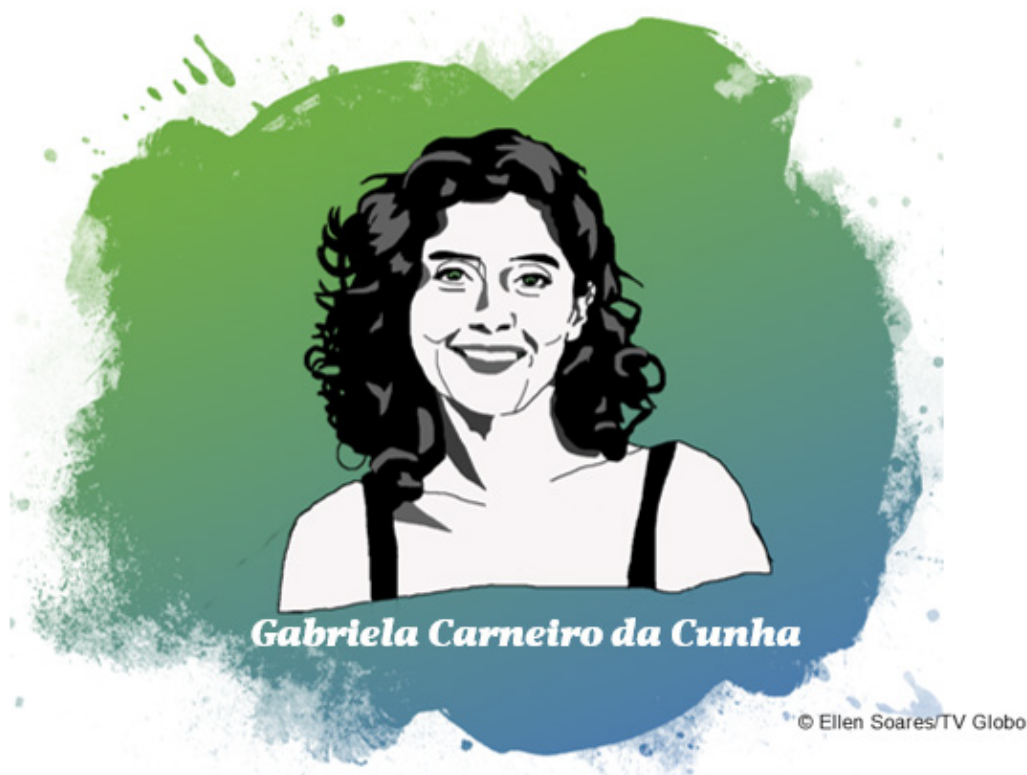
Artiste associée au CENTQUATRE-PARIS, dramaturge formée en philosophie, cinéaste et metteuse en scène, Christiane Jatahy est un grand nom de la scène théâtrale brésilienne actuelle.

Née à Rio de Janeiro en 1968, elle grandit au Brésil avant de connaître une renommée internationale. À mi-chemin entre la scène et l'image, elle cherche à questionner le rapport frontal et traditionnel entre une œuvre et son public.

En 2004, elle fonde la *Compahnia Vértice* et crée une trilogie dans laquelle elle brouille les frontières entre réalité et fiction. À partir de matériaux documentaires, elle cherche ainsi à questionner histoires personnelles et perspectives politiques globales des acteurs/personnages mais aussi des spectateurs.

En 2011, elle crée la pièce *Julia* inspirée d'August Strindberg, écrivain et dramaturge suédois. Elle s'empare en 2015 de l'œuvre *Les trois sœurs* du dramaturge russe Tchekhov et crée *What if they went to Moscow ?*.

En 2017, son adaptation de *La Règle du jeu*, d'après Jean Renoir, réalisateur et scénariste français, rentre au répertoire de la Comédie-Française. Après cela, elle se tourne vers Homère et son *Odyssée* afin de donner lieu à son diptyque *Ithaque* et *Le présent qui déborde*, joués aux Ateliers Berthier et au Centquatre en 2018 et 2019 avant de partir en tournée internationale. Ce diptyque est par ailleurs sa première création au Festival d'Avignon.



Née à Rio de Janeiro en 1982, Gabriela Carneiro da Cunha est actrice, réalisatrice et chercheuse, diplômée en arts du spectacle de la *Casa das Artes de Laranjeiras* (Rio). Elle est également l'une des fondatrices de la compagnie *Pangeia De Teatro*, dirigée par Diego de Angeli, scénariste brésilien.

Dans sa carrière au théâtre, elle a travaillé avec des metteurs en scène tels que Felipe Vidal, Ivan Sugahara, Celina Sodré, Isaac Bernart et Pedro Brício. Au cinéma, elle a agi en tant qu'actrice et scénariste.

Elle est la créatrice du projet *Margens - sobre vaga-lumes e crocodilos*, qui se décline en une série de représentations théâtrales créées à partir du témoignage des rivières brésiliennes et des habitants de leurs rives afin de raconter l'histoire du Brésil. Au total, quatre fleuves sont envisagés dans son projet *Margens - sobre vaga-lumes e crocodilos* : *Araguaia*, *Xingu*, *São Francisco* et *Rio Doce*. En 2015, ce projet a fait ses débuts avec la pièce *Guerrilheiras* ou *Para a terra não há desaparecidos*, réalisé par la brésilienne Georgette Fadel et créé à partir de l'histoire de 12 femmes qui ont combattu et sont mortes dans la *Guerrilha do Araguaia*.

Sa pièce *Altamira 2042*, présentée lors de l'édition 2021 du Passages Transfestival de Metz, s'inscrit dans cette série et présente le déplacement et la rencontre entre artistes et communautés locales du fleuve Xingu, affluent du cours intérieur de l'Amazone. Cette deuxième pièce, sur le Xingu, a été sélectionnée avec la bourse Faperj pour encourager la recherche et la création artistique, mais également soutenue par la bourse Funarte pour la formation artistique et par la résidence artistique d'Oï Futuro.



Ana Laura Nascimento grandit dans le Nord-Est brésilien. Elle arrive dans le conte par les nuits de coupure d'électricité, fréquentes dans cette région du Brésil. La journée, elle suit des cours à l'université en Arts du spectacle à Recife, capitale de l'État du Pernambouc au Brésil.

Elle décide ensuite de partir en France pour étudier, d'abord à Lyon puis à Paris. Elle suit la formation professionnelle acteur-marionnettiste du Théâtre aux Mains Nues dans le 20e arrondissement parisien. Elle s'intéresse aussi à l'art clownesque et aux mouvements issus du théâtre du mouvement, aux confins entre la gestuelle et le mime.

En 2016, elle arrive à La Maison du Conte, à Chevilly-Larue en banlieue parisienne. Elle intègre le collectif de conteuses le LAC et participe à l'Atelier à l'année ainsi qu'à l'atelier Raconter aux tout-petits dédié aux plus jeunes. Aujourd'hui, elle travaille avec des compagnies, écoles et mairies en région parisienne.

Son travail repose sur un métissage des arts, entre théâtre, conte et marionnettes. En 2018, elle crée *L'autre ou les figures féminines de la mort*, projet présenté pour l'édition 2021 du Passages Transfestival de Metz. Cette performance, inspirée des anciens photographes ambulants, propose une représentation de cinq minutes adressée à un unique spectateur à la fois. En cela, Ana Laura Nascimento cherche à renouveler le rapport entre le public et la scène.



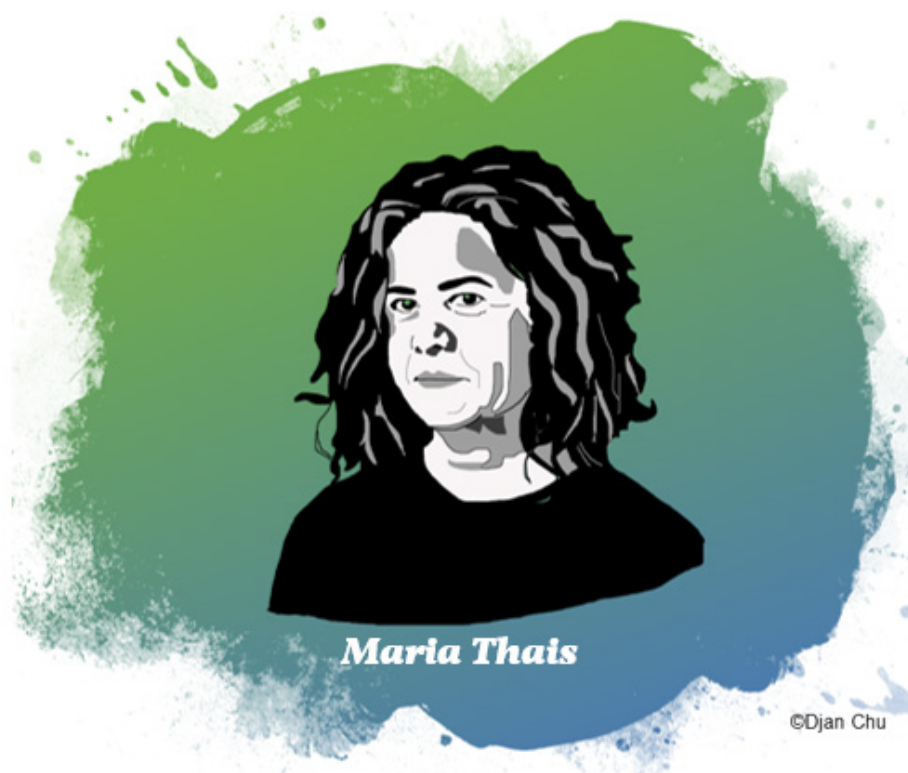
Né à Rio de Janeiro en 1970, Marcio Abreu est acteur dramatique et metteur en scène. Formé à l'École Internationale de Théâtre d'Amérique Latine et des Caraïbes (EITALC), il crée le "*Grupo Resistencia de Teatro*" au début des années 1990.

Pendant 6 ans, il crée de nombreux spectacles à Curitiba, capitale de l'État du Paraná au Brésil, et dans le Brésil entier. Il est également fondateur et membre de la *Compahnia Brasileira de Teatro*, basé à Curitiba. Cette compagnie de recherche privilégie les processus créatifs alliant les artistes de divers endroits du Brésil et du monde, et plus particulièrement de la France.

Depuis 2008, sa compagnie est soutenue par le programme culturel de la *Petrobras*. Parmi ses principaux travaux, nous pouvons notamment citer : *A Vida é Cheia de Som e Fúria*, en coproduction avec la *Sutil Cia de Teatro*, (2000) ; *Volta ao dia...* (2002) ; *l'Impresario*, adapté de l'opéra de Mozart (2004) ; la mise en scène de *Suite 1* de Philippe Minyana (2004) ; l'adaptation et la mise en scène *Daqui a duzentos anos*, basé sur les textes de Anton Tchekhov (2004/2005) ou encore la mise en scène de *Juste la fin du monde*, de Jean-Luc Lagarce (2005/2006).

En dehors de ses créations et travaux, Marcio Abreu donne régulièrement des cours d'écriture dramatique et de dramaturgie en collaboration avec le SESC de Rio de Janeiro et la ville de Curitiba. En 2010, il vient en France avec sa compagnie pour participer à *Distracts nous vaincrons* à la Maison de la Poésie à Paris. C'est dans ce cadre qu'il écrit et met en scène *Vida*, résultat d'un travail de recherche avec les acteurs de sa compagnie et le poète Paulo Leminski.

Depuis 2015, il continue d'alterner entre pièces écrites par ses soins ou performatives, toujours en lien avec la réalité du Brésil et du monde.



Originaire de la petite ville de Piritiba, dans le Chapada Diamantina au Brésil, Maria Thais Lima Santos est metteuse en scène, pédagogue et chercheuse. Déjà active sur la scène brésilienne dans les années 1980, elle choisit de ne pas pratiquer un théâtre de militantisme politique.

De 1999 à 2006, elle collabore en tant que directrice pédagogique au Théâtre Ecole d'Art Dramatique de Moscou dirigé par Anatoli Vassiliev. En 2000, elle fonde la compagnie *Teatro Balagan*, qui combine la pratique pédagogique et la recherche multidisciplinaire. La compagnie sera d'ailleurs reconnue comme patrimoine immatériel de la ville de São Paulo en 2014.

Avec la compagnie, Maria Thais réalise notamment de grands succès parmi lesquels : *Recusa* (2012/2013) ; *Prometheus - a tragédia do fogo* (2011/2012/2013) ; *Západ, A Tragédia do Poder* (2007) ; *Tauromaquia* (2004/2005/2006) ; *A Besta na Lua* (2003/2004) e *Sacromaquia* (1999/2000) ; ainsi que le projet de recherches *Do Inumano ao mais-Humano* (2007/2008).

En 2013 et 2014, Maria Thais a également coordonné le projet soutenu par l'Université de São Paulo "Perspectives interchangeables" où elle a conduit des travaux théâtraux avec la tribu amérindienne *Gãpgir* de l'ethnie des *Paiter-Suruí* dans l'état de Rondônia, au Brésil. Ses derniers spectacles ont donné lieu à des recherches amérindiennes et expérimentations pratiques, visant à enquêter sur les rapprochements possibles entre l'art de l'acteur et les discours ethnographiques, à partir des relations d'identité et d'altérité.

Le travail de Maria Thais peut ainsi être défini comme entremêlant recherche, anthropologie, rituel, identité et performance théâtrale.

#### Partie 4 - Artistes contemporains de la scène théâtrale brésilienne

##### **Christiane Jatahy**

*Christiane Jatahy.* (s. d.). Festival d'Avignon.

<https://festival-avignon.com/fr/artistes/christiane-jatahy-2667>

*Christiane Jatahy - Biographie.* (2019, mai). 104.fr.

<https://www.104.fr/artiste/christiane-jatahy-biographie.html>

Odéon-Théâtre de l'Europe. (s. d.). *Christiane Jatahy - Artiste associée.*

<https://www.theatre-odeon.eu/fr/mediatheque-et-archives/biographie/liste/Christiane-Jatahy>

##### **Gabriela Carnero da Cunha**

*Altamira 2042 - Gabriela Carneiro da Cunha.* (2019, 20 mars). MITsp 2019.

<https://mitsp.org/2019/altamira/>

*Gabriela Carneiro da Cunha conquista independencia em « Morde e Assopra ».*

(2011, 14 mai). televisao.uol.com.

<http://televisao.uol.com.br/novelas/morde-e-assopra/2011/05/14/gabriela-carneiro-da-cunha-conquista-independencia-em-morde-e-assopra.jhtm>

##### **Ana Laura Nascimento**

*La maison du conte.* (2020, 10 janvier). ANA LAURA NASCIMENTO.

<https://laimaisondconte.com/laborantin/ana-laura-nascimento/>

*RETOUR EN IMAGES // L'AUTRE OU LES FIGURES FÉMININES DE LA MORT –*

*ANA LAURA NASCIMENTO | SCÉNOSCOPE.* (2018, 20 septembre). equiparts.fr.

<http://equiparts.fr/wordpress/retour-en-images-lautre-ou-les-figures-feminines-de-la-mort-ana-laura-nascimento/>

## **Marcio Abreu**

Maison Antoine Vitez / Centre International de la Traduction Théâtrale. (s. d.).

*Marcio Abreu - Auteur.* Maison Antoine Vitez.

<https://www.maisonantoinevitez.com/fr/auteurs-traducteurs/abreu-1345.html>

*Marcio Abreu - Nucleo de Dramaturgia.* (s. d.). [sesipr.org.br](https://www.sesipr.org.br).

[https://www.sesipr.org.br/nucleodedramaturgia/marcio-abreu-1-9545-156041.sh](https://www.sesipr.org.br/nucleodedramaturgia/marcio-abreu-1-9545-156041.shtml)

[tml](https://www.sesipr.org.br/nucleodedramaturgia/marcio-abreu-1-9545-156041.shtml)

*Marcio Abreu - Orientador da Oficina de Encenação em Curitiba.* (s. d.).

[sesipr.org.br](https://www.sesipr.org.br).

[https://www.sesipr.org.br/nucleodedramaturgia/marcio-abreu-1-9545-235965.sh](https://www.sesipr.org.br/nucleodedramaturgia/marcio-abreu-1-9545-235965.shtml)

[tml](https://www.sesipr.org.br/nucleodedramaturgia/marcio-abreu-1-9545-235965.shtml)

## **Maria Thais**

Biblioteca virtual da Fapesp. (s. d.). *Maria Thais Lima Santos - Biblioteca Virtual*

*da FAPESP.* <https://bv.fapesp.br/pt/pesquisador/86903/maria-thais-lima-santos/>

D'EthnoscÉ ; Nologie, S. F. (2014, 21 janvier). *Moi et l'autre : entre le théâtre et l'ethnographie.* Société française d'ethnoscénologie : scènes et incarnations de l'imaginaire.

[https://www.sofeth.com/article-moi-et-l-autre-entre-le-theatre-et-l-ethnographie-](https://www.sofeth.com/article-moi-et-l-autre-entre-le-theatre-et-l-ethnographie-122166535.html)

[122166535.html](https://www.sofeth.com/article-moi-et-l-autre-entre-le-theatre-et-l-ethnographie-122166535.html)

Margarido, O. (2016, février). *Um teatro de muitas linguagens.*

[revistapesquisa.fapesp.br](https://revistapesquisa.fapesp.br).

<https://revistapesquisa.fapesp.br/um-teatro-de-muitas-linguagens/>

# LES DANSES DU BRÉSIL

## LE GLOSSAIRE DES DANSES BRÉSILIENNES

*Le glossaire, la frise et la bibliographie ont été réalisés par Lauren Bauer, Anna Coty Brodsky, Léa Cazenave-Tapie et Maïa Vernois. Les illustrations ont été réalisées par Anna Coty Brodsky. Nous remercions Anaïs Fléchet, Elie Pucheral, Fanny Vigals et Pauline Vessely pour leurs conseils et leurs contributions.*

**ARROCHA** : l'*Arrocha* est un style de musique et une danse apparus "officiellement" en 2001 dans la ville de Candeias dans l'État de Bahia au Brésil, même si toutefois cette danse existait sans être désignée depuis les années 1970, dans les maisons closes du Nord-Est du Brésil. L'*Arrocha* est une danse sensuelle, qui se pratique seule ou en couple.

**ARUANA** : cette danse indigène tire son nom du poisson, *Arowana*, que l'on retrouve dans la rivière *Rio Araguaia* et qui est considéré comme un animal sacré par les indigènes de la tribu *Carajas*. L'*Aruana* s'exécute les nuits de pleine lune pour demander que l'*Arowana* leur porte chance, leur apporte une pêche abondante et leur permette d'assurer la fertilité.

**AXÉ** : l'*Axé* est un style de musique et de danse, originaire du Nord-Est du Brésil et est un symbole sacré du carnaval de Salvador de Bahia. Le mot *axé* tire son origine du Candomblé, religion afro-brésilienne et a depuis ses débuts été influencé par de nombreuses danses telles que le *Forro*, le *Maracatu*, le *Reggae* ou le *Merengue*.

**BAIÃO** : apparue au XIXe siècle dans la région Nord-Est du Brésil, cette danse et style musical folklorique se pratique en couple, sur un rythme syncopé et rapide. La *Baião* est devenue très populaire vers 1940, grâce au compositeur Luis Gonzaga, surnommé le *Rei do Baião*<sup>1</sup>.

**BATUQUE** : La *Batuque* est originaire d'Afrique, elle est arrivée au Brésil au XVIIe siècle. Cette danse a connu une diffusion très importante et continue d'être pratiquée par la population noire africaine. Elle consiste à former deux lignes parallèles, où les danseurs basculent leur corps de gauche à droite en avançant d'un pas lent. Ils forment ensuite un cercle et tournent dans le sens inverse des aiguilles d'une montre tout en bougeant le bassin.

**BREGA** : Apparue aux alentours de 1950 à Recife, capitale de l'État du Pernambouc au Brésil, cette danse a connu une très forte expansion dans les années 2000 grâce à des émissions de télévision et à des chansons. Son appellation signifie littéralement "ringard", c'est une danse de couple accompagnée de paroles liées au chagrin d'amour, qui a pu s'enrichir grâce aux nombreuses variantes des pas de danse.

**BUMBA MEU BOI** : Apparue au XVIIIe siècle, la *Boi-Bumbà* à l'origine reflète la condition sociale des esclaves noir et indiens au sein des exploitations coloniales du Nord-Est du Brésil. *Bumba-Meu-Boi* ou *Boi-Bumbà* est une danse folklorique populaire qui mélange à la fois le théâtre, la musique mais aussi la danse, et comporte des personnages humains et



<sup>1</sup> Le roi du baião

animaux fantastiques qui évoluent autour de la mort et la résurrection d'un *Boi* (bœuf). *Boi-Bumbà* tire son inspiration de genres tels que la satire, la comédie, la tragédie et le drame, en insistant sur le contraste entre la fragilité de l'homme et la force du bœuf.

**CABOCLINHO** : c'est l'une des danses les plus anciennes du Nord-Est du Brésil, son premier registre date de 1584. Cette danse de combat s'exécute au rythme des flûtes et des *bandas de pifanos*<sup>2</sup>. Les danseurs quant à eux sont parés de coiffes indiennes faites de plumes et portent avec eux un arc et des flèches.

**CANDOMBLÉ** (danses des Orixas) : le *Candomblé* est un terme utilisé dans l'État de Bahia au Nord-Est du Brésil et qui désigne les groupes religieux de rituels originaires d'Afrique de l'Ouest. À l'origine, c'était les esclaves issus de la traite des Noirs au du Brésil qui célébraient, au son des tambours, leurs divinités (*orixas*). Il existe plusieurs danses sacrées du *Candomblé* : nous pouvons citer les danses des *Inkises*, les danses des *Voduns* ou encore les danses des *Caboclos*. L'univers du *candomblé* (rites, danses, musique et fêtes) est devenu partie intégrante de la culture et du folklore brésilien.

**CAPOEIRA** : Apparue au XVI<sup>e</sup> siècle avec l'arrivée des esclaves depuis le port de Luanda en Afrique, la *capoeira* consiste en une *roda*<sup>3</sup> dont le rituel est très déterminé. Ce cercle a pour vocation d'engendrer une confrontation sous forme de jeu. Cette danse a une histoire bien connue aujourd'hui, les esclaves l'ont développée pour camoufler les luttes et ne pas susciter d'interdictions et de punitions. Elle est caractérisée par un jeu de jambes appelé la *Ginga*, qui consiste à réaliser de grands mouvements et d'alterner entre jambe gauche puis droite avec des mouvements de bras qui vont quant à eux de droite à gauche. Ce pas est suivi de figures acrobatiques. La *Capoeira* s'accompagne d'un instrument d'origine africaine, le *Berimbau*, arc musical accompagné d'une corde à frapper. Il est cependant difficile de la qualifier uniquement sous le prisme de la danse, car c'est une pratique corporelle complexe.

**CARIMBO** : le *Carimbo* est né dans l'extrême Nord du Brésil et prend ses origines des indigènes Tupinambas. À l'origine la cadence est plutôt lente, à la façon des danses indiennes, mais elle est par la suite influencée par les esclaves africains et son rythme s'accélère, au son des vibrations des tambours. Elle s'exécute sur un rythme joué par deux *carimbos* de dimensions différentes, une flûte, un banjo et d'autres petites percussions. Aujourd'hui, le *Carimbo* se modernise et il arrive que le banjo soit remplacé par une guitare électrique, en s'inspirant des rythmes des Caraïbes.

**CATIRA OU CATERETÊ** : d'influences Européennes, Indigènes et Africaines, le *Catira* ou *Cateretê* est une danse rurale brésilienne qui vient des environs de 1500. Elle se danse au son de deux *viola caipira*<sup>4</sup>, au rythme des applaudissements et des battements de pieds.

**CIRANDA** : d'origine portugaise, la *Ciranda* est une danse populaire chantée. On pense que son origine vient du catalan *zaranda*<sup>5</sup>. Cette danse populaire ne fait aucune distinction entre les sexes, l'âge ou la condition sociale et économique des participants, les *cirandeiros*. Elle commence comme une petite ronde et augmente en fonction du nombre de *cirandeiros*, qui ouvrent le cercle en se donnant la main. Les instruments les plus communs que l'on peut entendre en dansant le *Ciranda* sont le *bombo*<sup>6</sup> ou *zazumba*<sup>7</sup>, le *mineiro* ou *ganza*, le *maracà*, la *caixa* ou *tarol*. Il arrive d'y voir aussi la *cuica*, le *pandeiro*, l'accordéon ou parfois des cuivres.



<sup>2</sup> Ensemble de flûtes et de percussions

<sup>3</sup> Une ronde

<sup>4</sup> Guitares typiques de la région Sertaneja

<sup>5</sup> Ustensile pour tamiser la farine

<sup>6</sup> Tambour extrait d'un tronc d'arbre évidé et muni de peaux de chèvre

<sup>7</sup> Instrument de percussion caractéristique de la région du Nordeste brésilien

**COCO** : le *Coco* (“tête”) est un rythme et une danse populaire du Nord-Est du Brésil. Cette danse aux influences africaines, s’accompagne de chants et s’exécute en paires, en files ou en cercles. On peut voir des danseurs de *Coco* pendant la période de fêtes populaires du littoral et du *sertão* du Nord-Est brésilien. La musique caractéristique du *Coco* est composée de quatre instruments, le *ganzã*<sup>8</sup>, le *surdo*<sup>9</sup>, le *pandeiro* et le triangle, mais aussi des *tamancos*<sup>10</sup> qui marquent le rythme. Il est probable que cette danse soit apparue dans les *engenhos*<sup>11</sup> ou dans les exploitations de noix de coco.

**DANÇA DO CHORADO** : Cette danse est apparue durant la période coloniale dans la municipalité de Vila Bela de Santíssima Trindade dans la région du Mato Grosso. Son origine se lie directement à l’esclavage, puisque c’était les proches des esclaves fugitifs qui pratiquaient cette danse quand ceux-ci étaient rattrapés, emprisonnés et punis. Leurs pleurs étaient accompagnés d’une danse, où ils imploraient le pardon de leur Seigneur. Cette danse s’est modifiée au cours du temps, notamment lorsque les femmes qui travaillaient en cuisine l’ont introduite dans la fête de São Benedito, consistant alors à tenir une bouteille sur sa tête tout en effectuant les pas de danse.

**DANSES D’AMAZONIE** : les danses amazoniennes folkloriques sont nombreuses et très diversifiées, on peut mentionner le *marabasse*, grande tradition de la région du nord, dans l’État d’Amapá. *La Cacuriá* est elle aussi une danse typique, cette fois-ci de l’État de Maranhão, elle est exécutée lors de la fête du Saint-Esprit de la région. *La Suscia* est quant à elle une danse de l’État de Tocantins au Brésil, elle est dansée lors de célébrations religieuses, en particulier la *Festa do Divino Espírito Santo*, qui dure un mois.

**FREVO** : le *Frevo* est un genre musical carnavalesque et une danse jouée et dansée dans le Nord-Est du pays. Elle est depuis 2012 classée au patrimoine culturel immatériel de l’humanité de l’UNESCO. C’est une danse individuelle et très acrobatique. Pour tenir en équilibre, les danseurs portent un petit parapluie aux couleurs de la fête traditionnelle brésilienne : rouge, verte, jaune, bleu et blanc. A l’origine ces petits parapluies étaient utilisés lors des bagarres entre blocs de carnaval. Son usage est aujourd’hui pacifique.

**JONGO** : Danse traditionnelle issue d’Afrique et que l’on retrouve au sud-est du Brésil - plus particulièrement à *Vale do Paraiba*<sup>12</sup> - elle est développée par les esclaves bantous dans les plantations de café et de canne à sucre au XIXe siècle, le chant y occupe une place primordiale. Le *Jongo* est classé par certains historiens comme un des genres les plus anciens de *Samba*. Prenant la forme d’une ronde, c’est au danseur le plus ancien d’inviter une partenaire en premier. Le phénomène d’urbanisation a pratiquement fait disparaître sa pratique, quant à elle associée au milieu rural. Aujourd’hui, les Afro-Brésiliens tentent de faire perdurer cette danse pour s’affirmer culturellement dans une situation de dégradation économique, suite au déclin de la culture du café.

**LAMBADA** : danse et genre musical populaire apparu au début des années 90 au Nord du Brésil dans l’État du Pará. Connue à l’échelle mondiale, la Lambada s’inspire du *Carimbo*, du *Reggae*, de la *Salsa*, du *Merengue*, mais aussi du *zouk*. Cette danse sensuelle, acrobatique et dynamique se danse en couple.

**LUNDU** : danse d’origine africaine introduite au Brésil vers la fin du XVIIIe siècle par les esclaves d’Angola et du Congo, elle

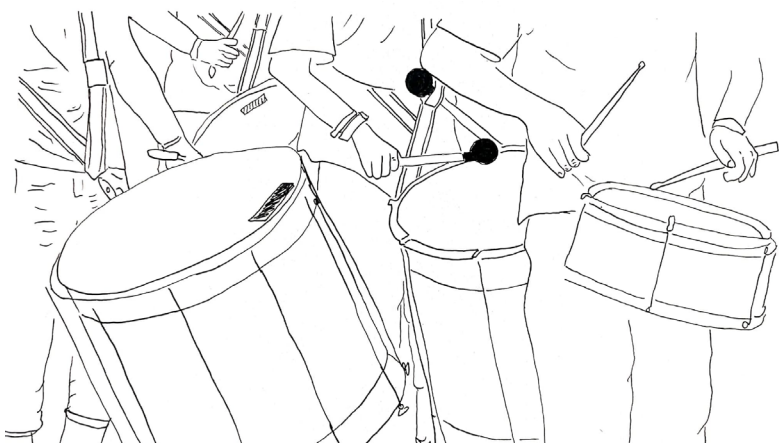
<sup>8</sup> Instrument de percussion brésilien appartenant à la sous-famille des hochets

<sup>9</sup> Instrument de percussion membranophone, qui est utilisé notamment dans la samba

<sup>10</sup> Sandales en bois

<sup>11</sup> Dispositif destiné à la fabrication du sucre

<sup>12</sup> Entre São Paulo, Rio et Minas Gerais



consiste aujourd'hui à placer les participants dans une *roda*. Une danseuse se place au centre et invite une personne - homme ou femme - en se plaçant devant elle et en frappant avec les mains ou au sol avec les pieds. Parfois, l'invitation est accompagnée d'un mouvement à connotation langoureuse et sexuelle, que l'on appelle une *Umbigada*. Le *lundu* est principalement pratiqué par les femmes, qui réalisent des mouvements sensuels de hanche, les *rebolados*.

**MACULELE** : le *Maculelê* est une danse afro-brésilienne de combat apparue dans les plantations de canne à sucre dans la région du Recôncavo Baiano et plus précisément dans la ville de Santo Amaro da Purificação. Le *Maculelê* se pratique avec des bâtons que chaque danseur tient dans ses mains. Il n'existe pas vraiment de chorégraphie universelle mais le *Maculelê* appelle plutôt à l'expression spontanée du corps. Cette danse dramatique marquée par le rythme des *Atabaques*<sup>13</sup> raconterait des histoires et des légendes sur les esclaves et leurs affrontements avec les colonels.

**MARACATU** : le *Maracatu* désigne le nom d'un rituel Brésilien hérité de l'histoire des esclaves en hommage au roi du Congo. Cette danse est pratiquée depuis le début de la colonisation dans la partie Nord-Est du pays. Il en existe deux versions : le *Maracatu rural* et le *Maracatu de baque virado*. Cette danse folklorique afro-brésilienne typique de l'État de Pernambuco a émergé d'un métissage musical portugais des cultures africaines et indigènes. Le *Maracatu* c'est une combinaison entre musique rythmique, danses en costumes, chants et défilés lors du carnaval.

**MAXIXE** : cette danse de couple d'origine afro-brésilienne est syncopée, l'accompagnement musical de celle-ci prend ses origines dans la *habanera*<sup>14</sup>, la *lundu*<sup>15</sup> et la *polka*<sup>16</sup>.

**PASSINHO** : la danse du *Passinho*<sup>17</sup> est considérée comme un mouvement culturel né dans les années 2000 dans les *favelas* de Rio de Janeiro. Ce phénomène contemporain d'ampleur est lié à l'impulsion donnée à cette pratique sur les réseaux sociaux. Les chorégraphies une fois postées ont été améliorées, permettant alors la *Batalha do Passinho*<sup>18</sup> durant laquelle les danseurs s'affrontent et cherchent à prouver leur talent. Ce phénomène s'est étendu à tout le pays et se lie fondamentalement à l'image du hip-hop et ses *battles* entre quartiers. Depuis le mois de juin 2018, le *Passinho* a été reconnu comme patrimoine culturel de Rio de Janeiro.

**QUADRILHA** : cette danse, très populaire et liée au folklore brésilien, porte surtout sur les fêtes du mois de juin. D'origine hollandaise avec des influences à la fois anglaises et portugaises, le nom *quadrilha* vient du français "quadrille". Dansée en couple, elle était très populaire dans l'aristocratie du XIXe siècle et a fini par être répandue au sein de la population. Plusieurs variantes ont vu le jour, comme la *quadrilha junina*, *matuta*, ou *caipira*. Pour la Saint Jean et dans tout le pays, les groupes de danses de *quadrilhas* accueillent un animateur qui annonce les pas à suivre.

**RÉISADO** : il s'agit d'une danse folklorique, emblématique du Brésil en tant qu'elle s'inscrit dans les fêtes catholiques traditionnelles qui ont lieu entre Noël et le 6 janvier pour célébrer les Rois Mages et la naissance du Christ. Un groupe que l'on appelle *folioes* (fêtards) vont de maison en

<sup>13</sup> Tambours utilisés dans diverses formes musicales du Nordeste du Brésil, notamment le candomblé dans diverses activités comme la samba ou la capoeira

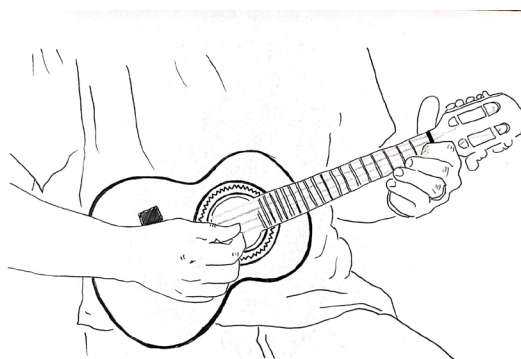
<sup>14</sup> La habanera ou havanaise est une danse au rythme chaloupé apparue vers le milieu XIXe siècle à Cuba

<sup>15</sup> Le lundu ou lundum est un genre musical contemporain et un type de danse brésiliens de nature hybride, créés à partir de rythmes portugais et des batuques, style musical des esclaves bantous emmenés d'Angola au Brésil

<sup>16</sup> La polka est une danse originaire de Bohême mais également propre aux régions slaves

<sup>17</sup> Petit pas

<sup>18</sup> Bataille de Passinho



maison en chantant et dansant pour évoquer le voyage des Rois Mages. Cette danse est accompagnée d'instruments comme la *Concertina*<sup>19</sup>, le triangle, le violon, le *Zabumba*<sup>20</sup>, le *reco reco*<sup>21</sup> et le *pandeiro*<sup>22</sup>.

**SAMBA** : la *Samba* est une forme de danse et un genre musical né dans l'État du Bahia au XIXe siècle. La *Samba* trouve ses racines en Afrique, plus précisément dans certaines traditions religieuses présentes en Angola et au Congo. Véritable emblème du Brésil et du carnaval brésilien, la samba fait partie de l'identité nationale brésilienne. Il existe plusieurs formes de *Samba*, telles que la *Samba-reggae*, la *Samba afro-liê* ou encore la *Samba de roda*<sup>23</sup>.

**SAMBA DE GAFIEIRA**<sup>24</sup> : cette danse de couple née à Rio de Janeiro est considérée comme une danse de salon au Brésil. La *Samba Gafieira* est souvent dansée sur de la *Samba*, de la *Bossa Nova* ou de la *MPB*<sup>25</sup>. C'est une danse technique, codifiée, mais non chorégraphiée, très dynamique, élégante et harmonieuse dans laquelle la musique a une place importante. Cette danse a emprunté son nom des *Gafieiras*, ces lieux de danse dans lesquelles les classes populaires brésiliennes pratiquaient des danses de couple et de salon au début du XXe siècle.

**XAXADO** : danse populaire originaire de Sertão dans l'État du Pernambouc au Brésil. Elle est très pratiquée à l'époque par les *cangaceiros* de la région, pour commémorer les victoires des batailles. Aujourd'hui, elle est pratiquée par les populations locales du Pernambouc et est considérée comme une danse traditionnelle.

**XOTE** : Cette danse est arrivée au Brésil avec les Portugais en 1851, le terme lui-même de "Xote" viendrait d'une abréviation venant de l'Allemand "Schottisch" qui était une danse pratiquée par les aristocrates. Les esclaves ont adapté cette danse avec leur chorégraphie, y ajoutant ainsi un déhanché, source de vivacité.

---

<sup>19</sup> Instrument à vent en 1929 par Sir Charles Wheatstone, physicien et inventeur anglais.

<sup>20</sup> Instrument de percussion caractéristique du Nordeste

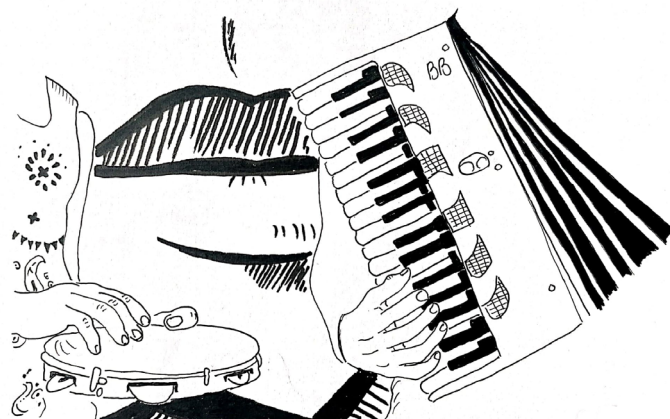
<sup>21</sup> Instrument de percussion brésilien d'accompagnement musical, qui fait partie des idiophones grattés ou raclés

<sup>22</sup> Tambourin hispano-portugais apporté au Brésil par les premiers colonisateurs

<sup>23</sup> Récemment reconnue au Patrimoine mondial de l'Humanité

<sup>24</sup> Les salons de bal des quartiers populaires de Rio de Janeiro. Gafieira vient du français "gaffe" en rapport aux gaffes que certains voyaient dans la façon de danser des autres.

<sup>25</sup> Música Popular Brasileira



# FRISE CHRONOLOGIQUE DE DANSES BRESILIENNES

## 16 ème siècle

MARACATU  
REISADO  
CAPOEIRA  
CABOCLINHO  
CAPOEIRA  
CANDOMBLE  
DANCA DO CHORADO  
CACURIA  
SCUSCIA  
MACULELE

## 17 ème siècle

ARIMBO  
BATUNQUE  
LUNDU

## 18 ème siècle

BUMBA MEU BOI  
COCO  
BAIAO  
BATUQUE

## 19 ème siècle

SAMBA  
MACULELE  
QUADRILHA  
XAXADO  
XOTE  
MAXIXE  
BAIAO  
JONGO  
FREVO  
VALE DE TARAIBA :  
QUADRILHA  
CARIMBO

## 20 ème siècle

SAMBA DE GAFIEIRA  
SAMBA  
BREGA  
ARROCHA  
FUNK CARIOCA  
AXÉ  
LAMBADA

## 21 ème siècle

PASSINHO  
FORRO  
FREVO

# BIBLIOGRAPHIE DES DANSES DU BRÉSIL

**Gérard Behague**, *Musique du Brésil, de la cantoria à la samba-reggae*, Cité de la musique / Actes Sud, 1999. <https://journals.openedition.org/cal/6517>

**Tanthoula Dakovanou**, *Musique, pouvoir et identité collective*, Topique, 2019. <https://www.cairn.info/revue-topique-2019-2-page-81.htm>

**Elisabeth Dorier-Apprill**, *Danses latines, le désir des continents*, Mutations/ Autrement, 2007. <https://www.cairn.info/danses-latines--9782746709553.htm>

**Anaïs Fléchet**, « Si tu vas à Rio... ». *La musique populaire brésilienne en France au XXe siècle*. Armand Colin, « Recherches », 2013. <https://www.cairn.info/si-tu-vas-a-rio--9782200277253.htm>

**Anaïs Fléchet**, *Aux rythmes du Brésil : exotisme, transferts culturels et appropriations*, *La musique brésilienne en France au XXe siècle*, Bulletin de l'institut Pierre Renouvin, 2008. <https://www.cairn.info/revue-bulletin-de-l-institut-pierre-renouvin1-2008-1-page-175.htm>

**Vassili Riveron**, *Le goût de ces choses bien à nous, La valorisation de la samba comme emblème national (Brésil, années 1920-1940)*, Actes de la recherche en sciences sociales, 2010. <https://www.cairn.info/revue-actes-de-la-recherche-en-sciences-sociales-2010-1-page-126.htm>

# SITROGRAPHIE DES DANSES DU BRÉSIL

**Brazil Selection Travel**, *Les chorégraphies brésiliennes*, [en ligne], disponible sur : <https://brazilselection.com/informations/culture-generale/arts-bresil/danse-bresil/>

**Educa Mais Brasil**, *Dança Indígena*, [en ligne], disponible sur : <https://www.educamaisbrasil.com.br/enem/educacao-fisica/danca-indigena>

**INA**, *La capoeira d'un monde à l'autre*, [en ligne], disponible sur: <https://fresques.ina.fr/danses-sans-visa>

## REMERCIEMENTS

**Anaïs Fléchet** historienne culturelle sur la musique et les échanges France Brésil à l'université de Saint-Quentin.

**Elie Pucheral** étudiant en Master 2 de Géopolitique des arts et de la Culture à l'Université Sorbonne Nouvelle. Il réalise un mémoire sur le Brésil.

**Fanny Vignals** danseuse et chorégraphe de la Compagnie Ona Tourna et chercheuse en danse.

**Pauline Vessely** chercheur en sociologie, danse et genres. A enseigné à l'Université Sorbonne Nouvelle Paris 3. Spécialisée dans la recherche autour des dispositifs de médiation de la musique et de la danse.

# ENTRETIEN AVEC FANNY VIGNALS

## Danses sacrées afro-brésiliennes : Eshou et la communication entre les mondes visibles et invisibles

*Cet entretien a été réalisé par José Vincente Gualy Blanco, Juliette Amies, Lucas Surrel, en visioconférence au CENTQUATRE-Paris le 23 Janvier 2021.<sup>1</sup>*



Fanny Vignals © Bénédicte Bos

**José Vincente Gualy Blanco :** *Nous avons lu la synthèse de votre projet de recherche **La Bouche du Monde**. Est-ce que vous pouvez nous en dire plus sur Eshou et les divinités orishas en général ?*

**Fanny Vignals :** On se trouve ici sur une ligne qui vient d'Afrique. Le culte aux orishas a été déplacé au Brésil par les yorubas du Bénin, du Nigeria, du Ghana et du Togo, pendant les vagues d'esclavage des XVI<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècle. Arrivés au Brésil, ces peuples étaient mélangés à d'autres esclaves, dans le but d'être fragilisés. Les orishas ont donc été rassemblés dans une sorte de famille divine recomposée, qu'on retrouve aujourd'hui dans la religion du candomblé, dans la ligne du **candomblé** qu'on appelle **ketu** plus exactement. Les orishas peuvent aussi être présents dans d'autres cultes comme l'umbanda, le quimbanda ou le Tambor de Mina. Chaque orisha correspond à un élément de la nature mais aussi à des mythes et à des traits de caractères spécifiques. En yoruba « orí » c'est la tête, et « sha » est associé à la lumière. Donc l'orisha est comme « la lumière de la tête ». On dit que chaque personne a un orisha « de tête », une divinité qui constitue une partie de son essence, et avec laquelle il est bon de communiquer.

Parmi les 16 orishas les plus connus il y a Ogoun, l'orisha du fer, Ochoun, l'orisha des eaux douces, Oshossi, divinité de la forêt, Ossayan, celle des plantes, Nanan pour la boue, Oshoumaré, l'arc-

---

<sup>1</sup> Entretien réalisé dans le cadre d'un projet en Arts de la scène initié par Sylvie Martin-Lahmani, professeure associée à la Sorbonne-Nouvelle, pour une collaboration entre le Master 2 Médiation et Création Artistique et la Revue Alternatives Théâtrales.

en-ciel, Omolu, l'orisha de la terre etc. Ces figures sont très proches de l'humain, ni parfaites ni diaboliques : elles sont familières, drôles, elles ont des défauts, des qualités... Elles résolvent des problèmes entre elles, il y a des histoires de jalousie, d'amour, de guerre... Et si tous les orishas sont des guerrières et des guerriers, ce n'est pas pour rien ! Quand on pratique ces danses, même dans un cadre artistique, on sent clairement qu'elles donnent de la force. Elles sont habitées par des imaginaires qui transcendent notre identité en se matérialisant dans des sensations corporelles comme, par exemple, l'ancrage et la puissance, les éléments de la nature, l'alternance entre prises fermes et lâcher-prises, entre déséquilibre et retour sur son centre... C'est une multiplicité de caractères et de forces. Et ça va jusqu'à la notion d'héroïsme. Ça peut paraître désuet ou anachronique, et pourtant en dansant ces danses on sent que ça fait partie de nos fondamentaux individuels et collectifs. Enfin je pense. Le courage, en tout cas, est très présent dans ces corps, et on en a toutes et tous besoin !

Eshou est un orisha très particulier. Il a été encore plus invisibilisé et diabolisé que les autres orishas parce qu'il représente la sexualité (les iconographies, les statuettes... représentent souvent des phallus). Il symbolise aussi la magie, l'immatériel, la débrouillardise et la marginalité, des aspects très gênants pour les colons, qui ont utilisé les symboles liés à Eshou pour proclamer que les cultures afro-descendantes étaient toutes sataniques, et pour pouvoir justifier les répressions violentes. C'est pour ça que beaucoup de pratiques et de savoirs autour du culte à Eshou, notamment les savoirs dansés, ont disparu ou se sont transformé·e·s. Eshou est devenu un tabou. Et l'énergie de ce tabou a fait qu'il s'est comme « infiltré » dans d'autres cultes. Par exemple, dans l'umbanda, une religion qui mêle le spiritisme d'origine français à des croyances afro-descendantes, amérindiennes et catholiques. Eshou s'y est démultiplié en des figures très variées, souvent d'origines occidentales et marginales comme le gangster, le dandy, la prostituée, la gitane... Je vois cette figure comme une énergie vitale très forte qui survit par la transformation et le déplacement, quoi qu'il advienne.



Casa do Mensageiro © FV – 2020

Le candomblé cherche aujourd'hui à se défaire de ses marques coloniales. En ce sens les communautés mènent tout un travail pour « dédiaboliser » la figure d'Eshou, pour l'affirmer comme symbole de la complexité du monde, non binaire entre un « bien » et un « mal ». Et c'est donc depuis peu les rites et des initiations à cet orisha réapparaissent.

**Sylvie Martin-Lahmani : *Dans votre synthèse de recherche en cours<sup>2</sup>, on lit qu'Eshou représente la sexualité, qu'il est le symbole de la communication, et endosse une pluralité de rôles et de fonctions...***

**FV :** Oui, c'est très complexe. C'est difficile de relier tous les aspects auxquels cet orisha est associé. Eshou étant le messager, il est à la base de la communication. Dans le candomblé on donne à manger aux orishas, c'est une façon de créer un équilibre. Eshou doit être nourri en premier car la communication est première : rien ne se fait sans elle, donc rien ne se fait sans Eshou. Il permet le lien entre le matériel et l'immatériel, entre les orishas et les tambours, il permet la transe. Et puis il est le symbole de la sexualité qui est vue ici comme un canal de communication, de transformation, de renouveau, de renaissance...

Le candomblé c'est un univers complexe. Un univers qui serait conçu à la fois comme une véritable science et une zone secrète à garder. Il y a une beauté dans cette complexité : j'y vois la beauté du noeud, la beauté du mélange, la beauté des ramifications, des chemins qui se croisent... Et puis la complexité du candomblé, et surtout celle d'Eshou, est au coeur des stratégies de résistance et de protection. Complexifier, brouiller les pistes, alimenter le mystère, voire la crainte ou la terreur, ce sont des armes.

**Lucas Surrel : *Avant de poursuivre, pour rebondir sur ce que vous disiez au niveau de la protection : où se situe le secret ? Dans le sens d'une danse sacrée, est-ce qu'il y a une volonté de conserver certains secrets, et est-ce qu'il y a des réticences à partager ces rituels et ce à quoi on les attribue ?***

**FV :** Absolument. Il y a des secrets et il y a des réticences. Mais il n'y a pas de règles. Ça dépend vraiment de la personne à laquelle on s'adresse et de la façon de le faire. Et puis il y a des paradoxes : par exemple, en général il est interdit de filmer une cérémonie. Cette interdiction est même souvent un gage de sérieux d'une maison de candomblé. Et pourtant la captation des fêtes religieuses se développe. À la *Casa do Mensageiro (Maison du Messager)*<sup>3</sup>, temple dédié à Eshou où on a passé du temps dans le cadre de ma recherche, Maxime Fleuriot<sup>4</sup> et moi avons pu filmer.

Il faut comprendre que la pratique du candomblé a longtemps été considérée comme un crime. La légalisation s'est faite grâce à différents outils, notamment la recherche. Il y a une forme de légitimation qui continue d'être nécessaire et la vidéo est un média pour ça : pour prouver le sérieux de la pratique, montrer qu'il n'y a rien de « satanique ». Avec la montée des courants évangélistes radicaux qui attaquent quotidiennement les communautés afro-brésiliennes, c'est de nouveau vital. Ils véhiculent des clichés très négatifs, sombres et sanguinaires, sur la culture des orishas. Et puis les terreiros sont comme tout le monde, ils sont sur les réseaux sociaux ! Parce-que, comme dans tous les domaines de la société, le prestige, la reconnaissance... c'est nécessaire pour se développer.

Concernant la transmission des danses, je dirais que le secret se situe déjà en amont du stade où la personne pourrait me dire « non, je ne peux pas te transmettre cette danse... ce mouvement-là... » : il y a la facilité ou non à la rencontrer et à l'aborder. Puis il peut y avoir de la gêne, de la méfiance, une volonté de me faire peur, ou une vraie peur pour ma personne... Ou bien « ah, je suis heureux d'avoir une possibilité de partager ça ! ». Ensuite la personne va, soit transmettre avec

---

<sup>2</sup>« La Bouche du Monde », Danses sacrées afro-brésiliennes, les danses d'Eshou, Synthèse de la recherche au 21 décembre 2020. / Recherche menée par Fanny Vignals, en collaboration avec Maxime Fleuriot, Laura Fléty et Johanna Classe. Une exploration de savoirs gestuels et corporéités de danses d'Eshou collectées dans l'État de Bahia entre août 2019 et mars 2020.

<sup>3</sup> Casa do Mensageiro - Camaçari – Bahia, Brésil.

<sup>4</sup> Maxime Fleuriot est réalisateur vidéo dans La Bouche du Monde. Auparavant danseur, il a fondé la société Next Dance, il est programmateur en danse et aujourd'hui directeur des projets à la MC:2 de Grenoble.

confiance et plaisir, tout en étant attentive à ne pas dire ou faire certaines choses... soit elle va vraiment, disons... « mâcher » ses mots et ses gestes ! Elle va sous-peser, peut-être hésiter... elle peut « omettre » certains mouvements aussi. C'est très variable. Je respecte tout à fait. J'ai complètement conscience de la difficulté à trouver le bon équilibre entre protection et transmission.

Il y a d'ailleurs un grand débat, dans le candomblé, sur le bienfait ou non de maintenir la culture du secret. C'est des décisions difficiles, car le secret a, par exemple, une fonction temporelle et hiérarchique dans les parcours initiatiques : c'est quand on atteindra tel ou tel nombre d'années d'initiation qu'on aura accès à tel ou tel savoir. Le secret n'est pas le même pour tout le monde.

**LS : *Pour rebondir sur cette question de l'imaginaire, quand on est danseuse et chorégraphe, quel procédé s'opère quand on reconstitue des danses, des gestes et des techniques corporelles qui sont intrinsèquement liés à une spiritualité et à un territoire ? Comment s'en imprègne-t-on de manière à pouvoir se l'approprier et le recréer ? Je pense notamment à votre dernière création Infinun-e<sup>5</sup>.***

**FV :** C'est une grande question et ça prend du temps de trouver. J'ai, en partie, une manière de travailler plutôt intuitive. Le sacré est sans doute présent dans l'état que je génère pour créer et pour danser. Mais rien de compliqué. Je cherche un état simple, le plus présent possible. Ça passe ensuite par la curiosité du corps et du mouvement lui-même. Il y a de nombreuses possibilités : on peut transformer un geste traditionnel en le mettant dans un autre espace, sur un autre plan, dans un autre rythme, ou en le déployant dans un mode moins répétitif par exemple. La lenteur est un outil que j'aime beaucoup utiliser aussi. Elle offre un grand potentiel pour découvrir et pour écrire de la danse. Et toujours dans cette idée de curiosité physique dont je parlais, je suis, par exemple, un peu obsédée par « c'est quoi la posture sous-jacente des orishas ? ». Il y a quelque chose de spécial dans la relation entre le tronc et les jambes... Et quand on cherche quelque chose dans le corps, les mouvements pour trouver deviennent finalement un langage en soi. J'aime bien donner à voir un corps qui cherche, un corps au travail. Ça me rappelle les danses sacrées justement, et j'aime partager ça avec les personnes en présence. Je parle de mon procédé, mais il y en a beaucoup je pense. Comme je le disais, ça peut être un abord dramaturgique, ça peut être un abord très physique, ça peut être aussi un abord spatial... La relation à l'espace dans les rituels des orishas est très intéressante, elle est « tactile », et elle est liée à la notion de « décision ». C'est comme si, l'espace, on l'absorbait, on le lâchait, on le reprenait, on l'appréciait, on y entre, on en sort... Il y a une relation très concrète et active avec lui. Un autre abord possible est aussi celui des gestes symboliques : garder l'intention mais changer la forme par exemple...

Et puis bien-sûr il y a le niveau dramaturgique, ce qu'on veut raconter. Personnellement je fonctionne souvent par aller-retour entre le corps et la sphère mythologique. Et cette sphère est construite à partir de mythes qu'on m'a transmis, ceux des orishas, mais au fur et à mesure de la création, elle se transforme en un mythe plus personnel. Les formes que je crée ne sont donc pas des reconstitutions de traditions. Mais - me déplaçant vers un ailleurs - je cherche à garder un lien avec elles.

J'ai constaté aussi souvent que, de façon inconsciente, je m'inspirais du rituel pour créer ma propre façon de respecter une forme d'« accueil » et une forme de « renvoi ». Dans une cérémonie on fait quelque chose pour faire venir les divinités, puis on fait quelque chose pour qu'elles s'expriment, et enfin on fait quelque chose pour qu'elles repartent. Alors moi je ne fais pas ces choses-là, mais je construis cette logique. Et puis dans le rapport aux personnes en présence, dans le rapport au regard, il y a beaucoup de choses qu'artistiquement on peut transposer. Mais pas pour le plaisir de les transposer en soi je crois. Plutôt pour générer une énergie.

Je vous dis tout cela en prenant du recul et en essayant d'analyser, car ce sont des procédés pas toujours conscients, je m'en rends compte.

---

<sup>5</sup> **Infinun-e** - Danser le multiple. Duo pour une danseuse et un batteur, Conception, chorégraphie et interprétation : FANNY SIGNALS. Vue la représentation en ligne au Musée des Confluences, Lyon, 20 Janvier 2021.

**JVGB : Merci. On a bien compris que Eshou est une divinité qui fait le lien entre le monde matériel et immatériel, une divinité de la communication, et dans le même esprit, on pensait que votre travail et vous-même pouvaient être considérés comme un lien entre la culture yoruba et la culture occidentale. Alors qu'est-ce que vous pensez de votre travail depuis cette perspective de communication entre deux mondes ?**

**FV :** Eh bien, merci beaucoup ! Oui je me sens à cet endroit-là. Dès le départ, quand j'ai connu ces danses, je me suis dit « waouh ! il faut que les gens connaissent ! ». J'avais très envie que les danseuses et danseurs contemporain-e-s puissent découvrir ça car je voyais de multiples liens entre ces deux mondes. J'arrive un peu à le transmettre maintenant, au fil du temps, car il y a beaucoup de préjugés sur les cultures brésiliennes. Je n'ai pas été très bien acceptée dans certains milieux dits « contemporains » d'ailleurs. On m'a fait comprendre que ce que je faisais n'entrait pas dans le cadre d'une démarche « contemporaine ». Je pense surtout que cette démarche n'entrait pas dans certaines « traditions » de la danse dite « contemporaine ». Mais, j'avais l'intuition qu'il fallait insister. Mais, oui, en effet, je me sens à cet endroit de communication. Et c'est bien pour ça qu'Eshou est important. Il est celui qui se déplace, qui ouvre les portes, celui qui autorise, celui qui transmet et qui transforme.

**LS : Merci c'est très intéressant. En regardant votre dernière création hier, on se faisait la réflexion que la place de l'instrument musical et du rythme semblait vraiment être le cœur, voire la texture du procédé. On se demandait à quel point c'était représentatif de ces danses afro-brésiliennes. On avait vraiment l'impression d'une logique de progression, avec ce rythme et ces percussions, qui sont comme la « partition » du spectacle. Comment avez-vous élaboré ce procédé-là ?**



Création *Infinun-e* © Cie Ona Tourna

**FV :** On dit qu'Eshou est « l'infini + 1 ». La multiplicité et l'unité. La batterie, le batteur, correspondent complètement à cette idée. C'est une seule personne qui joue plusieurs percussions. Dans *Infinun-e* la danse et la musique portent symboliquement et physiquement ce lien entre multiple et unité. Guilhem Flouzat, le musicien<sup>6</sup>, s'intéresse aux musiques du candomblé mais il n'est pas un spécialiste, ce qui était une volonté de ma part au moment du choisir avec qui j'allais collaborer. Je souhaitais ouvrir l'imaginaire sonore ailleurs, aller vers des matières autres, parce que justement, Eshou, c'est le dépassement. La relation aux tambours dans les danses sacrées afro-brésiliennes est passionnante parce qu'elle est à double sens. L'interaction s'ancre dans un code très fort, une composition - une suite d'événements dansés et musicaux relativement immuables -, mais

---

<sup>6</sup> Guilhem Flouzat, batteur et compositeur d'*Infinun-e*, musicien notamment tourné vers la pulsation, le jazz et les musiques improvisées.

à l'intérieur il y a de la souplesse, de la spontanéité, tout un jeu autour du code. Je voulais, dans *Infinun-e*, qu'on invente un code danse-musique suivant certains des aspects des rythmes du candomblé, mais avec d'autres matières musicales, une sorte de rituel « musico-dansé » sur lequel on pourrait prendre des libertés.

Pour revenir sur l'interaction à double sens entre la danse et le tambour : dans de nombreux cours de danses africaines il y a un système d'appel très clair. *Fanny reproduit un appel* : le tambour fait « Vira cata, ta catata poum »<sup>7</sup> et là, sur le « poum » la danse change : nouveau pas. Et ce système se répète tout au long de la danse. (Je ne sais pas si c'est une simplification à visée pédagogique ou si cela est vraiment dans les danses hors studio). Dans les danses des orishas il n'y a pas ces appels-réponses si marqués. Cela peut exister, mais de façon minimale, quasi imperceptible, et dans les deux sens : le tambourinaire peut provoquer la divinité mais l'inverse est aussi possible. C'est comme si le corps allait absorber et chercher le premier temps, chercher, ou même décaler l'appui du tambour. Ou bien c'est l'inverse : le corps qui réagit au tambour. La percussion a une action absolument physique sur le corps, surtout sur son poids. C'est très imbriqué comme relation. (*Fanny mime l'imbrication en entrecroisant ses mains*). Il y a quelque chose de très englobant. Gilbert Rouget<sup>8</sup> dit que le candomblé serait comme retrouver la sensation du bébé à l'intérieur du plasma maternel : il y a le cercle, la chaleur, les sens en éveil, la nourriture qui est partagée, et cette imbrication profonde entre corps et sons : les rythmes répétitifs comme celui du cœur, la cloche qui marque un temps comme infini...

Sans transposer de façon rigide une chose vers l'autre (le rituel vers la scène), on cherche, avec Guilhem, et aussi avec Clarisse Chanel<sup>9</sup> qui m'accompagne sur cette création, à construire notre propre forme d'interaction.

**LS : Pour finir, nous souhaitons vous interroger sur les images réalisées par Maxime Fleuriot. Comment filmer un rituel, s'intégrer à une cérémonie avec une caméra sans gêner la communauté ? Jusqu'à quel point est-il possible de retranscrire ce qui s'y passe ?**



Fanny Vignals pendant une initiation

---

<sup>7</sup> Les onomatopées en « a » correspondent à l'appel sur 3 temps, et le « poum » est le temps où commence le nouveau pas de danse.

<sup>8</sup>Rouget Gilbert, *La Musique et la transe, Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*, Nouvelle édition revue et augmentée, ÉDITIONS GALLIMARD, 1980

<sup>9</sup>Clarisse Chanel, collaboratrice artistique générale dans *Infinun-e*.

**FV** : Ce qui est très important pour la vidéo, c'est d'avoir été sur le terrain bien en amont de la cérémonie, de vraiment connaître les gens et être connu d'eux. Idéalement, il serait plus juste de se dire que la captation découle d'une relation, plutôt que de faire en sorte que la relation serve à la captation. Il faut en tout cas que la communauté soit familiarisée avec la personne, ou le groupe de personnes, leurs intentions..., leurs motivations. La caméra, si sa présence est autorisée, elle est comme le prolongement de cette relation.

Ensuite le point de vue de la caméra est forcément subjectif, surtout quand elle est à l'épaule, comme le fait Maxime. C'est subjectif parce-que, dans une cérémonie, c'est une multitude de choses qui se passent en même temps ! Pas de metteur en scène qui décide qu'on va porter l'attention à tel ou à tel endroit... Même si le ou les orishas qui dansent se trouvent au centre de l'attention, il se passe énormément de choses à côté. Filmer une cérémonie qui dure cinq à six heures c'est long et fatigant. S'il y a une ou deux pauses, on n'en connaît pas la durée, et il s'y passe aussi des choses passionnantes. Et puis ça peut bousculer, il y a l'effervescence, les cris de joie, il y a des gens autour, certains qui tombent en transe près de vous... Laura Flety<sup>10</sup>, l'anthropologue de la danse qui était avec nous, est restée tout le long de la cérémonie proche de Maxime pour qu'il ne heurte personne, ne prenne pas de coup lui-même. Et puis il peut y avoir la chaleur, les moustiques, les moucheron... Et puis l'émotion ! Quand on assiste à ça pour la première fois, on est forcément très ému·e. Ce serait très compliqué pour une personne qui n'a pas déjà vécu de cérémonie de filmer. On est vraiment très loin de la captation d'un spectacle de danse en salle ! La caméra et la personne qui la tient font partie du rituel.

Et donc filmer c'est faire des choix. Comme Maxime le disait, la posture peut osciller entre une recherche de pudeur et la joie de s'ouvrir à ce qui arrive. On ne veut pas se mettre en position de voyeur (notamment face à une transe), et en même temps on a un rôle de transmission. Filmer un rituel c'est dealer avec tout ça ! En tout cas à partir du moment où le ou la responsable du culte a autorisé la captation, c'est ensuite au groupe de recherche, au vidéaste, de faire leurs choix. En général le cadre est très clair et si un élément du rituel ne peut pas être filmé, ça nous est très clairement indiqué. De même si une caméra peut gêner à tel ou tel endroit.

Une fois, dans une cérémonie à laquelle j'ai assisté en 2019, Eshou a demandé à un homme en train de filmer d'arrêter. Je ne sais pas le pourquoi du comment. Il devait y avoir une raison précise car d'autres personnes filmaient. *La Casa do Mensageiro* a été victime d'une agression très violente en janvier 2019. Des évangélistes s'y sont introduits, armés, pendant une cérémonie qui, d'ailleurs, honorait Oshala, la divinité de la paix... Habillés en noir, cagoulés, ils hurlaient que tout ce qui se passait là était diabolique. Ils parlaient au nom de Jésus en posant leurs armes sur la tempe de personnes en transe. Ils ont blessé plusieurs personnes et traumatisé la communauté. Ce type de violences arrive constamment, donc la vidéo est pour beaucoup un outil de déconstruction des préjugés.

## SOURCES

*La Bouche du Monde* - Danses sacrées afro-brésiliennes, les danses d'Eshou, recherche menée par Fanny Vignals - Synthèse de la recherche en cours du 21 décembre 2020.

*Infinun·e* - Danser le multiple - Duo pour une danseuse et un batteur, chorégraphie et interprétation : Fanny Vignals, création 2021 de la compagnie Ona Tourna.

---

<sup>10</sup>Laura Flety est anthropologue de la danse dans *La Bouche du Monde*.

# LES AUTEUR.TRICES



**JULIETTE AMIES**

Sculptrice, je pratique la poterie japonaise et je suis passionnée par les dessins animés. Après un double diplôme en Beaux-Arts et Cinéma, je complète actuellement un Master 2 en Médiation et Création artistique afin d'approfondir mes connaissances en matière de sensibilisation du public et de gestion culturelle.



**LAUREN BAUER**

Étudiante en M2 de gestion de projets culturels, mention médiation et création artistique, je suis actuellement en alternance en tant qu'attachée de production de l'Académie-Festival des Arcs. Grande amatrice de spectacles vivants, je souhaiterai par la suite continuer à travailler dans le milieu des festivals.



**LÉA CAZENAVE-TAPIE**

Étudiante en Master Médiation culturelle et artistique, j'effectue mon alternance à la Villette au sein du Pôle EAC en tant que chargée des relations publiques. Passionnée par l'art sous toutes ses formes, j'envisage de travailler dans un lieu pluridisciplinaire où expositions et concerts se côtoient.



**LÉA CHAGNOLLEAU-LATOUCHE**

Actuellement en dernière année de Master Médiation culturelle et artistique, j'effectue mon alternance au sein de l'Association Nationale de Recherche et d'Action Théâtrale.



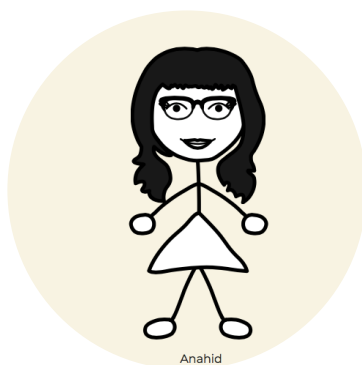
## **ANNA COTY-BRODSKY**

Des débuts en classe préparatoire littéraire, en philosophie puis en communication à l'Institut Français de Presse, qui m'ont orienté vers la voie culturelle et artistique. Les pratiques que sont la photographie et l'écriture entraînent chez moi une envie de communiquer autour des créations contemporaines engagées et ambitieuses.



## **LÉONARD COURBIER**

Ancien élève d'études d'art dramatique, en conservatoire et en licence, je suis comédien sur de nombreux projets. J'ai choisi de me spécialiser dans la gestion de projets culturels. Grand amateur de science en général j'essaie d'allier la culture et la science dans mes projets.



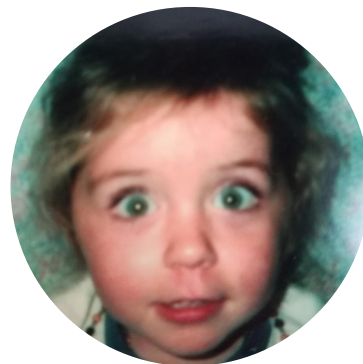
## **ANAHID DJALALI CHIMEH**

Je fais des études et de la musique et du théâtre. Je fais même des études de musique et de théâtre et aussi des études de médiation de la musique et du théâtre. Enfin tant que la musique y est alors j'y suis, et tant que le théâtre est là alors oui aussi.



### **JULES DE SAINT-MICHEL-DUNEZAT**

Après m'être formé pendant 3 années au sein du cursus Hypokhâgne & Khâgne, j'ai développé mon intérêt pour le secteur culturel en rejoignant le master Médiation culturelle et création artistique à la Sorbonne Nouvelle. Dans ce cadre j'ai eu une première expérience professionnelle en travaillant pour le festival Pete the Monkey. Je continue aujourd'hui mon apprentissage par un stage au sein de la Fondation Hermès.



### **CHLOÉ GIRET**

Après un master de philosophie et trois ans d'art dramatique au conservatoire, j'ai rejoint la Sorbonne-Nouvelle en licence de Médiation culturelle, puis en master de Médiation et Création artistique, que je termine cette année. Je suis actuellement en alternance au Bureau du Spectacle, à la Direction des Affaires Culturelles de la Ville de Paris, et je suis également imbattue au jeu Just Dance depuis 2008.



### **LISA GALAIS**

Passionnée de musique, je suis étudiante en Master 2 Médiation et Création Artistique à la Sorbonne Nouvelle. Je suis également en alternance au Centquatre à Paris en tant qu'assistante de production et accueil des artistes.



### **JOSÉ VINCENTE GUALY BLANCO**

Diplômé d'une licence en Études Littéraires à l'Université Nationale de la Colombie (Bogotá), je suis actuellement étudiant en M2 Médiation et Création Artistique à la Sorbonne Nouvelle. Actuellement, je suis intéressé par les événements littéraires (foires, salons et festivals) et leur rôle de médiation de la littérature et promotion de la lecture.



### **THOMAS HABERSTICH**

Titulaire d'un certificat professionnel de technicien du son, j'ai repris mes études en 2017 en licence de médiation culturelle à l'Université de la Réunion, après 1 an d'expérience à la mairie de Saint-Denis de la Réunion en tant que chargé de projets, j'ai décidé de compléter ma formation en rejoignant le Master 2 de « Médiation et création artistique » à la Sorbonne-Nouvelle.



### **CLARA HORIOT**

Passionnée de théâtre, j'ai rejoint le master MCA de la Sorbonne Nouvelle après 3 ans de prépa littéraire. Actuellement en alternance au Théâtre des Quartiers d'Ivry, je souhaite poursuivre dans ce secteur en tant que chargée de relation avec les publics.  
Vivement la réouverture !



### **SARAH LAIRIS**

Après une licence en art du spectacle et communication ainsi qu'un stage au CDN de Toulouse, je suis venue à Paris pour faire le master MCA à la Sorbonne Nouvelle. Actuellement, je suis en alternance au théâtre de l'Odéon dans le service des relations avec le public et je souhaiterais poursuivre dans cette voie.



### **STÉPHANIE LE TOHIC**

Comédienne de formation, après un parcours professionnel dans différentes associations d'éducation populaire, j'ai repris des études en Master « Médiation et création artistique » l'année dernière afin de compléter ma formation dans le secteur culturel.



### **ORANE LINDEGAARD-PHAL**

C'est après deux années en classe préparatoire littéraire que j'ai enfin trouvé ma voie : le spectacle vivant. J'ai donc suivi une licence et un master de médiation culturelle à Paris III en travaillant dans divers postes dans des théâtres et je rêve de pouvoir un jour diriger ma propre salle ou ma propre société de production.



**INÈS MILLET**

Suite à une licence Ingénierie et Gestion de Projets Artistiques et Culturels à Toulouse, ville rose, j'ai débuté un Master Médiation et Création Artistique à Paris, ville lumières. Passionnée de cinéma et d'arts visuels, mais aussi de musique jazz, soul, disco et funk, ou encore de bande-dessinée, j'aimerais plus tard travailler dans la programmation d'événements dédiés principalement au jeune public.



**ANNOUCK PARRADO**

Étudiante en gestion culturelle depuis de nombreuses années et passionnée d'arts vivants, je souhaite travailler dans ce milieu. J'aimerais aider les artistes à se produire dans les meilleures conditions possibles. Mon rêve caché serait de devenir le René de Céline.



**SOLÈMNE PHILIPPE**

Suite à un Cycle d'Orientation Professionnelle en Danse, je me spécialise dans le secteur du spectacle vivant. Actuellement étudiante en Master 2 « Médiation et création artistique », je suis également apprentie en relations publiques au Théâtre de Saint-Quentin-en-Yvelines, Scène nationale.



### **MARINE SERVAIN**

Mon parcours littéraire m'a amenée à suivre par la suite un cursus de médiation culturelle. Actuellement en Master 2 « Médiation et création artistique », je cherche à me spécialiser dans la culture sourde avant de réaliser mon objectif d'ouvrir un café culturel.



### **LUCAS SURREL**

Cinéma, Sciences, Théâtre, Politique, écriture. Les cinq fils rouges que je tisse ensemble pour apprendre. Une double vie en Sciences et en Arts de la scène. De formation Spectacle, de métier scientifique, d'appétences cinéphiles, de passion théâtraux. Alternant aux Scènes Blanches - Ecole et Théâtre la Reine Blanche.



### **SOLENNE THEURE**

Après quelques détours de parcours, c'est toujours vers le théâtre et le spectacle vivant que je me tourne. Détentrice d'une licence en SIC, le Master 2 "Médiation et Création artistique" me rapproche désormais de cette joie de vivre dont nous sommes momentanément coupés. Entre divers projets, je suis en stage en Relations avec le public à Malakoff Scène Nationale.



**NOURIA TIROU**

Convaincue du pouvoir de l'art sur les cœurs, je rêve de moments complices et féeriques. Étudiante en Master 2 Médiation et Création Artistique, je poursuis ma quête vers mon jardin idéal tout en m'enrichissant au travers des expériences partagées avec mes camarades.



**ALIXE VAUVRAY**

Après une licence «arts du spectacle» à l'Université de Nanterre et un Erasmus à l'Université de Liège, j'ai intégré le master «médiation et création artistique» à la Sorbonne Nouvelle. C'est pour moi l'occasion de me familiariser davantage avec le monde de la culture, et de signer un contrat en alternance avec Le Baiser Salé-Jazz Club en tant qu'assistante de production !



**MAÏA VERNOS**

Étudiante en master de médiation et création artistique à la Sorbonne Nouvelle, je suis actuellement en alternance à La Ruffinerie de Montreuil. J'aimerais par la suite travailler dans le milieu du cinéma ou des festivals de musique.

**Dessins glossaire et design page de couverture : Anna Coty Brodsky**  
**Dessins du dossier sur le théâtre Brésilien : Nouria Tirou**  
**Mise en page et design graphique : Lauren Bauer**