

UNIVERSITÉ DE BRASÍLIA
INSTITUT DES SCIENCES SOCIALES
DÉPARTEMENT DE SOCIOLOGIE

AUTONOMIE ET POLITISATION DU THÉÂTRE BRÉSILIEN

Auteur: Rodolfo Luiz Costa de Godoi

Brasília, 2026.

UNIVERSITÉ DE BRASÍLIA
INSTITUT DES SCIENCES SOCIALES
DÉPARTEMENT DE SOCIOLOGIE

AUTONOMIE ET POLITISATION DU THÉÂTRE BRÉSILIEN

Auteur: Rodolfo Luiz Costa de Godoi

Thèse présentée au Département de sociologie
de l'Université de Brasília comme condition
partielle à l'obtention du titre de docteur.

Brasília, avril de 2026.

UNIVERSITÉ DE BRASÍLIA
INSTITUT DES SCIENCES SOCIALES
DÉPARTEMENT DE SOCIOLOGIE

THÈSE DE DOCTORAT

AUTONOMIE ET POLITISATION DU THÉÂTRE BRÉSILIEN

Auteur: Rodolfo Luiz Costa de Godoi

Directeur de thèse : Eduardo Dimitrov (UnB)

Composition du jury :

Quentin Fondu - EHESS/Sorbonne Nouvelle

Michel Nicolau - UNICAMP

Tânia Mara Campos - UnB

Brasília, avril de 2026.

REMERCIEMENTS

Les dernières années ont été transformées par des idées, mais surtout par des personnes, que je tiens ici à remercier.

À l'Université de Brasília, *alma mater* au cœur du pays. Au Programme de troisième cycle en sociologie de l'Université de Brasília, pour une formation sociologique solide et diverse. Je remercie son corps enseignant, en particulier la professeure Tânia Mara Campos de Almeida, qui, depuis mes études de premier cycle, a encouragé mon parcours académique. À la promotion doctorale de 2022, en particulier Artur Lins, Conrado Volnei, Daniel de Freitas, Eduardo Rodrigues, Flávio Borges Faria, Kelly Nobre, Herbert Bachett et João Peleja. À Carolina Nascimento, avec qui j'ai eu l'honneur d'organiser l'ouvrage *Sociologia para quê ?* pour la rare finesse intellectuelle et éditoriale avec laquelle elle a mené notre collaboration. À Yacine Guellati, pour ses enseignements et ses encouragements dans mon apprentissage du français.

À mon directeur de thèse, Eduardo Dimitrov, je dois d'avoir donné à mon travail un sens sociologique — à la fois comme direction et comme signification. Intellectuel généreux, toujours attentif à l'intégrité éthique et à la rigueur dans la production du savoir, il a accompagné cette recherche avec un intérêt sincère, reconnaissant mon autonomie intellectuelle et m'offrant des encouragements avisés. Plus que d'orienter mes choix, il m'a ouvert des chemins jusque-là inconnus, dans lesquels j'ai pu me trouver — et, surtout, trouver ma propre place en sociologie.

Aux collègues du *Groupe de recherche Art, Société et Interprétations du Brésil*, en particulier Anna Avellar, Camila Oliveira, Eliel Reis, Evellyn Caroline, Flávio Borges Faria, Gabriela Costa et Rodrigo Macedo. Aux étudiantes boursières d'initiation scientifique Ana Firmino, Raissa Ranielli et Maria Eduarda Doudement, j'adresse mes remerciements pour leur généreuse contribution à la recherche et pour le travail collectif qui l'a rendue possible.

À Gisèle Sapiro, qui a supervisé mon séjour doctoral, pour avoir reconnu le potentiel de ce travail et pour le dialogue décisif qui a contribué à son mûrissement. Sa manière de faire de la sociologie sont devenues des références constantes pour cette recherche. Sous sa supervision, je remercie l'atelier doctoral du *Centre européen de sociologie et de science politique* ainsi que les collègues du groupe, qui ont constitué un environnement scientifique internationalement

divers, où la rigueur méthodologique soutient une production robuste et qualifiée. Des jours parisiens encore, je remercie le professeur Afrânio Garcia (*in memoriam*) pour son accueil au sein du *Groupe de réflexion sur le Brésil contemporain*, ainsi que Camila Gui Rosatti, Lucas Page et Rodrigo Bordignon. Aux amis de la Maison du Brésil, en particulier Clarissa Pesente, Cristina Paiva et Milla Pizzignacco — compagnes dans la nouvelle ville et dans les interrogations sur le monde de l'art et de la culture. Avec Milla, la BnF est devenue un lieu de conversations.

Aux amis brasiiliens de São Paulo, qui ont fait de la métropole un village, j'adresse mes remerciements à Izadora Xavier, João Telésforo, Lucas Marques et Mayra Cotta. Je remercie tout particulièrement Mano Penalva, mon port d'attache paulistain. Au *Núcleo de Sociologia da Cultura de l'USP*, pour l'accueil et les débats d'idées lors des séminaires internes, je remercie les professeurs Sérgio Miceli (*in memoriam*), Luiz Jackson et Fernando Pinheiro, ainsi que mes amies Allana Meirelles et Treicy Giovanella, interlocutrices constantes dans le défi de comprendre scientifiquement un monde de symboles.

Je remercie le *Comité de recherche en sociologie de l'art de la Société brésilienne de sociologie*, en particulier Bruno Vilas Boas, Glaucia Villas Boas, Guilherme Marcondes et Sabrina Parracho, ainsi que le Groupe de travail *Narrativas, disputas e representatividade na arena das artes e da memória* de l'ANPOCS notamment Carla Delgado de Souza, Eduardo Dimitrov et Ilana Goldstein, pour leur attention généreuse aux différents moments de cette recherche.

Je remercie la *Chaire de recherche France-Québec sur les enjeux contemporains de la liberté d'expression*, en particulier la professeure Julie-Anne Godin-Laverdière et le professeur Pierre Rainville, pour le débat enthousiaste au Québec et pour l'effort international visant à affiner la compréhension des défis que pose la liberté d'expression dans le monde contemporain.

Aux professeurs membres du jury de qualification, Edson Bertoncello, Jacqueline Teixeira et Michel Nicolau, j'adresse mes remerciements pour les orientations qui ont permis à cette thèse de progresser.

À toute ma famille, en particulier à Sônia, Elias (*in memoriam*), Carlos, Luísa et João Paulo, dont procède l'humanisme qui traverse ce travail. Aux amis de longue date, avec lesquels le doctorat a été rêvé depuis longtemps, j'adresse mes remerciements à Bruno Borges, Kamala

Ramers, Lucas Farage, Ludmila Gaudad, Luiz Felipe Leal, Mateus Castelo Branco, Noshua Amoras, Priscila Brito, Thais Gawryszewski et Vitor Guimarães.

Je remercie la *Secretaria de Educação do Distrito Federal* pour sa politique de valorisation professionnelle et de défense de l'éducation publique. Je remercie également la CAPES pour le financement de mon séjour doctoral à *l'École des hautes études en sciences sociales* et au *Centre européen de sociologie et de science politique*. Enfin, j'adresse mes remerciements à l'ensemble des interlocuteurs de recherche, qui ont rendu possible l'accès à des documents et à des données, et qui m'ont accordé entretiens et points de vue.

RÉSUMÉ

La thèse étudie les articulations entre autonomie et politisation dans le théâtre brésilien à partir d'une sociologie du champ théâtral, en soutenant qu'au Brésil, ces deux processus se sont constitués de manière intrinsèquement liée.

Dans la première partie, la thèse reconstruit la genèse et la structure de ce champ en analysant l'histoire sociale du théâtre ainsi que le rôle des festivals et des programmes de troisième cycle en arts de la scène dans la production des hiérarchies, des croyances et des formes de consécration. Elle montre comment la modernisation du théâtre brésilien a recherché une autonomie à l'égard du modèle commercial, lequel était dépendant de la moyenne morale de la société et, de ce fait, reproducteur de formes stigmatisées. Les mouvements de politisation nationale, raciale, régionaliste et de classe ont impliqué l'autonomisation du modèle commercial et l'inversion de la reproduction vers la production symbolique. De ce processus historique se sont consolidées deux formes institutionnelles analysées ici : les festivals de théâtre et les programmes de troisième cycle en arts de la scène. L'analyse des correspondances multiples met en évidence des hiérarchies entre les festivals et quatre principaux regroupements — les festivals restreints, larges, moyens et locaux — au sein desquels l'internationalisation et la politisation sont distinctives. Les programmes de troisième cycle disputent l'*illusio* du champ théâtral, dans laquelle la politisation se reconvertit en critères esthétiques propres au champ, tout en entretenant des relations avec des productions déterminées par les maisons d'édition — organisant ainsi une véritable fabrique de révolutions symboliques.

Dans la seconde partie, la thèse examine la manière dont ces structures s'actualisent à travers le cas du spectacle *L'Évangile selon Jésus, Reine du Ciel*, en analysant les controverses morales, politiques et religieuses suscitées par l'œuvre. Les trajectoires sociales différenciées des artistes convergent vers une croyance partagée au sein du champ théâtral : la politisation. Rapportées à l'exégèse de la pièce, ces trajectoires permettent de saisir l'opération symbolique décisive qui consiste, d'une part, à renverser l'horizon d'attente du pôle théâtral et, d'autre part, à mobiliser le répertoire chrétien au service de la politisation, contre la stigmatisation de la transidentité. Ce processus s'organise selon un double mouvement : un mouvement interne, orienté vers les règles théâtrales, et un mouvement externe, tourné vers le débat public. Sur ce dernier point, la thèse

étudie les controverses relatives à la pièce à partir de six cas de persécution ; elle met en évidence les prises de position de divers agents politiques comme une forme de moralisation politique, dans un contexte de recomposition du jeu politique national. La révolution symbolique engagée contraint ainsi à l'objectivation, dans la mesure où la pièce de théâtre devient bonne à disputer. À la lumière de ces résultats, l'autonomie ne s'est pas constituée dans une aversion à l'égard du politique, mais dans son incorporation et sa réfraction au sein du champ. En mettant en évidence la politisation comme *illusio* du champ, il devient possible de repenser les relations entre autonomie, hétéronomie, engagement et production symbolique dans les champs culturels.

Mots-clés : histoire du théâtre ; festivals de théâtre ; arts de la scène ; scandale moral ; politisation ; autonomie et hétéronomie.

RESUMO

A tese investiga as articulações entre autonomia e politização no teatro brasileiro a partir de uma sociologia do campo teatral, sustentando que, no Brasil, esses dois processos se constituíram de modo intrinsecamente vinculado.

Na primeira parte, a tese reconstrói a gênese e a estrutura desse campo, analisando a história social do teatro, o papel dos festivais e dos programas de pós-graduação em artes cênicas na produção de hierarquias, crenças e formas de consagração. Mostra como a modernização do teatro brasileiro buscou autonomia em relação ao modelo comercial, o qual era dependente da média moral da sociedade e, em razão disso, reprodutor de formas estigmatizadas. Os movimentos de politização nacional, racial, regionalista e de classes implicaram na autonomização do modelo comercial e na inversão da reprodução para a produção simbólica. Desse processo histórico consolidam-se duas formas institucionais analisadas: os festivais de teatro e os programas de pós-graduação em artes cênicas. A análise de correspondências múltiplas revela hierarquias entre os festivais e quatro agrupamentos principais: os festivais restritos, amplos, médios e locais – nos quais a internacionalização e a politização são distintivas. Os programas de pós-graduação disputam a *illusio* do campo teatral, em que a politização se reconverte em critérios estéticos próprios, ao mesmo tempo em que se relacionam com as produções determinadas pelas editoras – organizando uma fábrica de revoluções simbólicas.

Na segunda parte, a tese analisa como essas estruturas se atualizam no caso do espetáculo *O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu*, examinando as disputas morais, políticas e religiosas em torno da obra. As diferentes trajetórias sociais das artistas convergem em uma crença comum ao campo teatral: a politização. Cotejadas à exegese da peça, essas trajetórias permitem compreender a operação simbólica decisiva de inverter a expectativa do polo teatral e de utilizar o repertório cristão a favor da politização contra a estigmatização da transgeneridade, em um movimento interno, visando às regras teatrais, e externo, visando ao debate público. Quanto a esse último, a tese analisa as disputas em torno da peça a partir de seis casos de perseguição, mostrando a tomada de posição de diversos agentes políticos como forma de moralização

política, em meio às transformações no jogo político nacional: a revolução simbólica empreendida força a objetivação, na medida em que a peça de teatro se faz *boa para disputar*.

À luz desses resultados, a autonomia não se constituiu em aversão à política, mas por incorporação e refração ao campo. Ao evidenciar a politização como *illusio* do campo, é possível repensar a relação entre autonomia, heteronomia, engajamento e produção simbólica nos campos culturais.

Palavras-chave: história do teatro; festivais de teatro; artes cênicas; escândalo moral; politização; autonomia e heteronomia.

ABSTRACT

The dissertation examines the articulations between autonomy and politicization in Brazilian theatre from the perspective of a sociology of the theatrical field, arguing that, in Brazil, these two processes developed in an intrinsically connected manner.

In the first part, the thesis reconstructs the genesis and structure of this field by analysing the social history of theatre and the role of festivals and graduate programmes in performing arts in the production of hierarchies, beliefs and forms of consecration. It shows how the modernization of Brazilian theatre sought autonomy from the commercial model, which was dependent on the moral mainstream of society and, for that very reason, a reproducer of stigmatized forms. National, racial, regionalist and class-based movements of politicization implied both the autonomization of the commercial model and a shift from reproduction to symbolic production. From this historical process, two institutional forms analysed here became consolidated : theatre festivals and graduate programmes in performing arts. Multiple correspondence analysis reveals hierarchies among festivals and four main clusters—restricted, broad, medium and local festivals—in which internationalization and politicization are distinctive features. Graduate programmes compete over the *illusio* of the theatrical field, in which politicization is reconverted into field-specific aesthetic criteria, while at the same time relating to productions shaped by publishing houses—thus organising a factory of symbolic revolutions. In the second part, the thesis analyses how these structures are actualized in the case of the play *The Gospel According to Jesus, Queen of Heaven*, examining the moral, political and religious disputes surrounding the work. The different social trajectories of the artists converge in a belief shared within the theatrical field: politicization. Compared with the exegesis of the play, these trajectories make it possible to understand the decisive symbolic operation of reversing the expectations of the theatrical pole and of mobilizing the Christian repertoire in favour of politicization against the stigmatization of transgender identity, through an internal movement aimed at theatrical rules and an external movement aimed at public debate. With regard to the latter, the thesis analyses the disputes surrounding the play through six cases of persecution, showing the stances taken by various political actors as a form of political moralization, in the midst of transformations in the national political game: the symbolic revolution undertaken forces objectification, insofar as the play becomes good to dispute.

In light of these results, autonomy was not constituted as an aversion to politics, but through its incorporation and refraction within the field. By highlighting politicization as the *illusio* of the field, it becomes possible to rethink the relationship between autonomy, heteronomy, engagement and symbolic production in cultural fields.

Keywords: theatre history; theatre festivals; performing arts; moral scandal; politicization; autonomy and heteronomy

RESUMEN

La tesis investiga las articulaciones entre autonomía y politización en el teatro brasileño a partir de una sociología del campo teatral, sosteniendo que, en Brasil, estos dos procesos se constituyeron de manera intrínsecamente vinculada.

En la primera parte, la tesis reconstruye la génesis y la estructura de este campo, analizando la historia social del teatro y el papel de los festivales y de los programas de posgrado en artes escénicas en la producción de jerarquías, creencias y formas de consagración. Muestra cómo la modernización del teatro brasileño buscó autonomía respecto del modelo comercial, el cual era dependiente de la media moral de la sociedad y, por ello, reproductor de formas estigmatizadas. Los movimientos de politización nacional, racial, regionalista y de clase implicaron la autonomización del modelo comercial y la inversión de la reproducción hacia la producción simbólica. A partir de este proceso histórico se consolidan dos formas institucionales aquí analizadas: los festivales de teatro y los programas de posgrado en artes escénicas. El análisis de correspondencias múltiples revela jerarquías entre los festivales y cuatro agrupamientos principales —festivales restringidos, amplios, medios y locales— en los cuales la internacionalización y la politización son distintivas. Los programas de posgrado disputan la *illusio* del campo teatral, en la que la politización se reconvierte en criterios estéticos propios del campo, al mismo tiempo que se relacionan con producciones determinadas por las editoriales, organizando así una fábrica de revoluciones simbólicas.

En la segunda parte, la tesis analiza cómo estas estructuras se actualizan en el caso del espectáculo *El Evangelio según Jesús, Reina del Cielo*, examinando las disputas morales, políticas y religiosas en torno a la obra. Las diferentes trayectorias sociales de las artistas convergen en una creencia común al campo teatral: la politización. Confrontadas con la exégesis de la pieza, estas trayectorias permiten comprender la operación simbólica decisiva de invertir la expectativa del polo teatral y de utilizar el repertorio cristiano a favor de la politización contra la estigmatización de la transgeneridad, en un movimiento interno orientado a las reglas teatrales y un movimiento externo orientado al debate público. En cuanto a este último, la tesis analiza las disputas en torno a la pieza a partir de seis casos de persecución, mostrando la toma de posición de diversos agentes políticos como forma de moralización política, en medio de las

transformaciones del juego político nacional: la revolución simbólica emprendida fuerza la objetivación, en la medida en que la pieza de teatro se hace buena para disputar.

A la luz de estos resultados, la autonomía no se constituyó en una aversión a la política, sino mediante su incorporación y su refracción en el campo. Al poner de relieve la politización como *illusio* del campo, es posible repensar la relación entre autonomía, heteronomía, compromiso y producción simbólica en los campos culturales.

Palabras clave: historia del teatro; festivales de teatro; artes escénicas; escándalo moral; politización; autonomía y heteronomía.

Table des matières

1	<i>Introduction</i>	19
1.1	Première et Empêchement	23
2	<i>Partie Un: Genèse et Structure du champ théâtral brésilien</i>	27
2.1	Représentativité dans l’art de la représentation	31
2.1.1	Intellectualisation du théâtre brésilien	31
2.1.2	La production de la croyance au théâtre	40
2.1.3	La nation en scène	49
2.1.4	Région en scène	59
2.1.5	Noir en scène	65
2.1.6	Le Peuple en scène	72
2.1.7	Pureté et autonomie négative	88
3	<i>Économie des échanges symboliques dans les festivals de théâtre</i>	93
3.1	L’Espace social des festivals	102
3.1.1	Les propriétés des festivals : variables actives	107
3.1.2	Les propriétés des festivals : variables supplémentaires	110
3.1.3	Analyse des axes	114
3.1.4	Agrupements	121
3.1.5	Cas typiques exemplaires	130
4	<i>Les idées dominantes qui doivent être dominées</i>	148
4.1	Programme de troisième cycle en arts scéniques de UNIRIO	156
4.2	Programme de troisième cycle en arts scéniques de l’UFBA	167
4.3	Programme de troisième cycle en arts scéniques de l’PUDESC	173
4.4	Programme de troisième cycle en arts scéniques de l’USP	179
4.5	Programme de troisième cycle en arts scéniques de l’UFRGS	186
4.6	Programme de troisième cycle en arts scéniques de l’UNICAMP	189
4.7	Programme de troisième cycle en arts scéniques de l’UnB	192
4.8	Les croyances produites	199
4.9	Conclusions de la Partie Un : L’usine des révolutions symboliques	203
5	<i>Partie II – La Révolution symbolique de Jesus, Rainha do Céu</i>	208
5.1	Dramaturge et récrivaine de l’évangile	209
5.1.1	God’s New Frock	229
5.1.2	The Gospel According to Jesus, Queen of Heaven	236
5.2	Intermédiation, traduction et direction de scène	250
5.3	Une philosophie dans le pragmatisme de la production	257
5.4	Intellectuelle et artiste incréée	261
5.4.1	Un problème sur le terrain de l’usine des révolutions symboliques : Manifesto Representatividade Trans	266
5.4.2	Unité de croyance, clivages liturgiques : les conflits dans le cas <i>Gisberta</i>	268

5.5	Circulation, Pèlerinage et Consécration de Rainha Jesus.....	274
5.5.1	Une église pour Rainha Jesus	282
6	<i>L'ennemi est sur les scènes</i>	292
6.1	À qui profite Jésus Travesti ?.....	292
6.2	Festival Internacional de Londrina: de l'impensable à l'inadmissible	304
6.2.1	La mobilisation de prises de position	305
6.2.2	La course sacrée des interprétations	311
6.3	SESC Jundiaí: la judiciarisation du blasphème	316
6.3.1	Du Peuple de Dieu au peuple brésilien	321
6.4	Festival Porto Alegre em Cena: l'hérésie n'est pas un crime	326
6.4.1	Le printemps moraliste	330
6.5	Festival international des arts scéniques de Bahia : réaction de champ, la Bible en uniforme et le problème des interprétations juridiques	333
6.5.1	La bible en uniforme	337
6.5.2	Le problème des interprétations juridiques	342
6.6	Festival Corpos Visíveis contre la théocratie carioca	345
6.7	Festival de Inverno de Garanhuns : une bombe contre Jesus Travesti	352
6.8	Domínio Público: une réponse théâtrale	359
6.9	Conclusions Partie Deux: un théâtre bon à disputer	360
7	<i>Conclusions</i>	365
8	<i>Bibliographie</i>	370
9	<i>Annexes</i>	387

Liste des figures et des tableaux

Figure 1 - Carte Festivals Axes 1 et 2.....	104
Figure 2 - Carte Festivals Axes 2 et 3.....	105
Figure 3 - Variables actives : axes 1 et 2.....	114
Figure 4 - Variables Actives des Axes 1 et 3.....	115
Figure 5 - Variables supplémentaires axes 1 et 2.....	116
Figure 6 - Variables Supplémentaires Axes 1 et 3.....	117
Figure 7 - Carte des festivals regroupés.....	122
Figure 8 - Dendrogramme des festivals.....	124
Figure 9 - Livres hérités du grand-père maternel.....	212
Figure 10 - Journal de Jo Clifford.....	217
Figure 11 - Reportage sur Jo Clifford et la première de The Gospel According to Jesus, Queen of Heaven, publié dans le Edinburgh Evening News.....	222
Figure 12 - Jo Clifford à la cathédrale épiscopale St Mary's.....	229
Figure 13 - Promotion Pina Bausch - Festival d'Édimbourg 2014.....	252
Figure 14 - Circulação de O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu entre os festivais de teatro.....	275
Figure 15 - Affiche Saint Mary's Episcopal Cathedral.....	284
Figure 16 - Catedral da Santíssima Trindade en soirée de représentation de la pièce O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu.....	288
Figure 17 - Responsables religieux de diverses dénominations sur scène.....	289
Figure 18 - Publication de Bolsonaro sur Twitter au sujet de la pièce.....	292
Tableau 1 - Catégories de la variable spectateurs et leur distribution.....	107
Tableau 2 - Catégories de la variable spectateurs et leur distribution.....	108
Tableau 3 - Cycles de fondation des festivals.....	108
Tableau 4 - Catégories de la variable « nombre de compagnies internationales, nationales et d'État » et leur distribution dans les festivals.....	109
Tableau 5 - Distribution des festivals par régions du pays.....	110
Tableau 6 - Distribution des festivals entre capitales et non-capitales.....	111
Tableau 7 - Modalités des festivals restrictifs.....	126
Tableau 8 - Modalités des festivals larges.....	127
Tableau 9 - Modalités des festivals moyens.....	128
Tableau 10 - Modalités des festivals locaux.....	129
Tableau 11 - Position relative des festivals dans les regroupements.....	131
Tableau 12 - Caractérisation bibliographique des programmes de troisième cycle en arts de la scène.....	152
Tableau 13 - Fréquences des auteurs dans les appels de sélection au doctorat.....	153
Tableau 14 - Répartition des œuvres dans les appels UNIRIO.....	157
Tableau 15 - Bibliographie UNIRIO exogènes.....	158
Tableau 16 - Répartition des œuvres UFBA.....	168
Tableau 17 - Bibliographie UFBA exogènes.....	168

Tableau 18 - Répartition des ouvrages dans les appels à candidatures PPGCEN-UDESC	174
Tableau 19 - Bibliographie UDESC exogènes.....	175
Tableau 20 - Répartition des ouvrages USP	180
Tableau 21 - Ouvrages USP exogènes.....	181
Tableau 22 - Répartition des œuvres UFRGS	186
Tableau 23 - Bibliographie UFRGS exogène.....	186
Tableau 24 - Répartition des ouvrages UNICAMP.....	190
Tableau 25 - Bibliographie UNICAMP exogènes.....	190
Tableau 26 - Répartition des ouvrages dans les appels du PPGCEN-UnB	192
Tableau 27 - Bibliographie UnB exogènes.....	194
Tableau 28 - Circulation O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu	278
Tableau 29 - Variance modifiée des axes	387
Tableau 30 - Données des variables des axes 1, 2 et 3.....	388
Tableau 31 - Festivals Axe 1	389
Tableau 32 - Festivals - Axe 2.....	391
Tableau 33 - Festivals Axe 3.....	392
Tableau 34 - Inventaire des pièces et des œuvres de Jo Clifford	394
Tableau 35 - Jo Clifford dans la presse écossaise au sein de la presse écossaise.....	399
Tableau 36 - Codes du logiciel R.....	403

1 Introduction

Et si Jésus revenait travesti ?

Tel est l'argument du spectacle *O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu*. À partir d'une prémisse simple, il met en scène le retour de Jésus-Christ à notre époque sous la forme d'une travesti. La concision de l'argument fait la force de sa circulation, des controverses et des engagements qu'il suscite. Dans cette brièveté, l'idée de l'œuvre voyage plus vite que l'œuvre elle-même, nous plaçant devant un problème de réception avant même l'arrivée : interprétations, controverses et prises de position se formulent avant l'appréciation. Il s'agit, surtout, d'un spectacle théâtral qui s'empoigne avec trois champs spécialisés de production symbolique : la religion, la politique et la culture.

Le signifiant *Jesus Travesti*, matérialisé sous forme scénique, porte une force magique de fabulation — *et si* — qui pousse agents et institutions à la prise de position publique. La force de ce signifiant — la capacité du spectacle à mettre les choses en mouvement — repose sur un répertoire symbolique socialement partagé, qui configure des capacités de signifier plus ou moins distinctes. Il est donc nécessaire que le circuit des significations possibles soit ouvert à la réception du signifiant dans le système social. Pour que l'idée du spectacle puisse être interprétée, les capacités interprétatives doivent, dans une certaine mesure, être prédisponibles chez les agents et les institutions, capables d'articuler, de manières diverses, le signifiant à différents signifiés, dans des attitudes passionnées et violentes. En effet, l'œuvre fait converger deux grammaires : les principes des droits humains et les valeurs de l'humanisme chrétien. Cette prédisponibilité interprétative constitue autant de portes par lesquelles le signifiant en circulation, *Jesus Travesti*, altère le circuit même des significations en le disputant, à partir de l'action conjointe des artistes et des autres agents et institutions, déjà antérieurement prédisposés à agir.

En prenant la polémique comme point d'entrée pour analyser les contributions de la politisation au processus continu et inachevé d'autonomisation du théâtre brésilien, je défendrai la thèse selon laquelle la politisation du théâtre brésilien a contribué à son autonomisation à l'égard du modèle commercial — par la dispute de la représentation des identités sociales, en s'opposant à la moyenne morale dans ses formes stigmatisées, au sein d'un certain type de «

lutte pour la socialisation des moyens de production symboliques » ou de « lutte pour la redistribution des moyens de consécration et la démocratisation de la production » —, dans la tension entre les contradictions des forces productives théâtrales — les possibilités expressives du théâtre — et les rapports de production du théâtre — au sein des règles internes au champ qui régulent les moyens légitimes de production théâtrale. La théorie des champs constitue un outil heuristique particulièrement pertinent, en ce qu'elle permet, d'un même mouvement, d'appréhender les luttes, les lignes de force et les contradictions ayant façonné la genèse et la structure du champ théâtral, ainsi que les sens et les croyances historiquement constitués au cœur de ces disputes, sans renoncer pour autant à l'intelligibilité de la division du travail symbolique propre aux différentes positions — ce qui rend possible la saisie des positions et des prises de position des agents impliqués dans le scandale social. La thèse adopte ainsi une logique « en entonnoir », allant des structures vers les agences. Si les structures peuvent être exposées sans présentation préalable des agents du scandale, ces derniers, en revanche, ne sauraient être analysés sans la compréhension des structures sociales dans lesquelles se dessinent et se produisent leurs actions — tout en rendant compte, par ailleurs, de la transformation sociale des structures par l'action des agents.

J'analyserai dès lors les positions, dispositions et prédispositions des agents gravitant autour dudit spectacle, en mettant au jour les problèmes sociologiques liés aux rapports d'autonomie et de politisation du champ théâtral brésilien. À cette fin, je traverserai plusieurs objets d'analyse : dans une première partie, l'histoire sociale du théâtre brésilien ; les festivals de théâtre ; les programmes de troisième cycle en arts de la scène. Dans une seconde partie, le cas spécifique de politisation que constitue la pièce *O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu*, la trajectoire des artistes créatrices ; et, enfin, les disputes morales et politiques suscitées autour de la pièce.

L'histoire sociale du théâtre brésilien au XXe siècle met au jour la constitution d'un champ au sens propre, au sein duquel l'anomie s'institutionnalise (BOURDIEU, 1996, p.153), autrement dit dans la lutte incessante et toujours inachevée pour l'orthodoxie (Bourdieu, 2024, p. 108). Le processus d'autonomisation à l'égard du marché s'est appuyé sur l'amateurisme, pratiqué aussi bien par des professions libérales que par des étudiant·e·s, acteurs de la modernisation théâtrale. Les nouvelles conditions économiques du pays, ainsi que la circulation

d'intellectuels en Europe, ont contribué à l'élitisation de pratiques théâtrales intellectuellement constituées, lesquelles ont progressivement imprimé de nouvelles règles au théâtre. Je montrerai comment l'autonomisation du théâtre brésilien s'est accompagnée d'une réfraction politique, où se disputent les identités nationales, régionales, raciales et populaires — c'est-à-dire d'une dispute de représentativité politique au sein même de l'art de la représentation. De fait, en faisant passer le modèle mercantile d'un statut hégémonique à celui de simple pôle, les modernisateurs du théâtre brésilien ont fait progresser l'autonomisation à l'égard de la moyenne morale. Jusqu'à la maîtresse du box-office, la morale du public devait être servie pour la consécration de l'œuvre, faisant du théâtre un reproducteur de représentations sociales conventionnelles. Ce n'est qu'en se libérant du box-office, en nouant des dépendances avec l'État, que le théâtre brésilien a pu, plus effectivement, s'opposer à la moyenne morale en proposant de nouvelles représentations sociales.

Au début du XXI^e siècle, dans le prolongement des voies empruntées antérieurement par l'autonomisation du théâtre brésilien, les festivals de théâtre se sont imposés comme des institutions centrales de circulation et de consécration. Ils assument une fonction déterminante dans la division du travail de consécration sociale, en répondant à des besoins typiques de distinction : d'une part, au moyen d'espaces restreints et d'une quête constante de nouveauté, en opérant la consécration théâtrale aux côtés d'intellectuels hautement spécialisés ; d'autre part, en satisfaisant les attentes d'un corps d'intellectuels distinctifs, constitué dans le processus de modernisation et de dispute des croyances. En établissant, à partir de données de 2016, la morphologie des festivals de théâtre au Brésil — au moyen des techniques statistiques de l'analyse des correspondances multiples et de la classification hiérarchique —, il devient possible de comprendre les positions occupées par chacun des festivals analysés, à partir des relations objectives qu'ils entretiennent entre eux et, partant, les forces dont ils disposent pour porter et consacrer des pièces de théâtre, notamment comme agents garants de thèmes moraux et politiques, assurant publicité et engagement public, en fonction des caractéristiques du financement public, de l'intermittence de la politique culturelle, de l'opposition au pôle commercial et de la relation avec des agences transnationales.

C'est également au tournant du XX^e au XXI^e siècle que les programmes de troisième cycle en Arts de la Scène gagnent en importance dans le champ théâtral, en articulant des règles

en apparence opposées : d'un côté, la prémisses de reproduction des canons de la logique académique ; de l'autre, la production de différence propre à la logique théâtrale. Ils constituent, de ce point de vue, des producteurs d'autorités intellectuelles au sein du champ théâtral. Empiriquement, je me consacre à l'analyse des appels à candidatures au doctorat en Arts de la Scène des programmes les mieux évalués. Ces appels présentent *les idées dominantes à dominer* parmi les intellectuels du domaine, dans la mesure où ils objectivent des disputes d'idées momentanément stabilisées, que doivent maîtriser les aspirants à devenir des intellectuels dominants — les doctorants. En tant qu'institutions dotées d'autorité, les programmes de troisième cycle cultivent et disputent les principes d'action des agents, ainsi que les prédispositions nécessaires pour que les intellectuels et artistes des arts de la scène disposent de capacités interprétatives et argumentatives spécifiques. Par conséquent, ils contribuent à comprendre la manière dont les croyances politiques sont produites et réfractées dans le théâtre brésilien.

La seconde partie de la thèse se tourne vers un cas exemplaire de dispute politique et morale au théâtre. D'abord, je m'attache à comprendre la pièce *O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu*. Pour ce faire, je mène une analyse interne de l'œuvre, en la confrontant à la trajectoire sociale de la dramaturge, l'Écossaise Jo Clifford, afin d'éclairer les disputes de représentation politique dans l'art de la représentation. J'y mobilise à la fois le contenu et une approche formelle du genre théâtral, en repérant des marques de composition, de style et de langage. On peut ainsi saisir les transformations de sa stratégie d'écriture, liées à la stratégie d'auteure (Sapiro, 2019)¹, au regard des transformations des contraintes sociales de la transgénéralité, lesquelles ont élargi les possibilités expressives du théâtre. Je montre l'*alchimie sociale* nécessaire à la convergence des quatre artistes créatrices de la version brésilienne, recourant à des accomplissements différenciés, mais guidées par des croyances communes du champ théâtral, et j'indique comment leurs positions distinctes — tant socialement que dans le champ théâtral — ont contribué au succès de la pièce au Brésil. Dans

¹ La stratégie d'écriture renvoie au travail artistique proprement dit, dans ses thèmes et ses styles. La stratégie de l'autrice, quant à elle, renvoie à la posture publique de l'autrice. Les deux interagissent aussi bien à l'intérieur des contraintes du champ théâtral qu'en dehors de celui-ci.

ce chapitre, je mets également en évidence la manière dont la pièce a engagé une dispute interne au champ, dans le combat contre le *transfake*, en déplaçant des règles théâtrales, tout en reconduisant un problème sociopolitique comparable à ceux traversés lors de la modernisation théâtrale du XXe siècle, et en jouant ainsi une dispute de représentativité dans l'art de la représentation. Enfin, je reviens sur six épisodes — parmi des dizaines — de persécution et d'attaques dont la pièce a fait l'objet. À partir de ces cas, on peut analyser la manière dont l'œuvre acquiert une pertinence dans l'espace public brésilien précisément parce qu'elle est attaquée : d'une part, en raison de la dispute morale qu'elle met en scène ; d'autre part, parce qu'elle reconfigure les formes de représentation des personnes transgenres en les situant du côté du sacré, à rebours des morales dominantes qui stigmatisent ce groupe social. La politisation s'est opérée en opposition au champ politique, par l'action de divers agents, en mobilisant l'impensable comme inadmissible, en traversant des processus de censure judiciaire et en opposant liberté religieuse et liberté d'expression. Dans le même mouvement, ces politiciens convertissent les formes de scandale moral produites par l'art en ressources d'accumulation de capital politique, à des fins électorales.

Ainsi, guidée par une proposition de science des œuvres culturelles, cette thèse analyse la position du champ théâtral dans le champ du pouvoir et son évolution historique, ainsi que la genèse de la structure du champ théâtral et la genèse du *habitus* théâtral brésilien, en suivant les trois opérations correspondant aux trois plans de la réalité sociale que traversent les œuvres culturelles, conformément à ce que propose Bourdieu (1996, p. 243).

1.1 Première et Empêchement

Deux événements de la fin août 2016 encadrent l'épitomé du problème sociologique que j'éluciderai ici : la première du spectacle *O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu* au Festival Internacional de Teatro de Londrina (FILO), Paraná ; et l'achèvement du processus d'empêchement de la présidente Dilma Rousseff. Le jeudi 25 août 2016 s'ouvrit la dernière phase de ce processus, suivi sans relâche à la télévision. Le vendredi 26 août, alors que l'équipe du spectacle arrivait à Londrina, elle fut informée que des groupes religieux et politiques s'étaient déjà prononcés en faveur de l'annulation de la représentation. Sur les réseaux sociaux, l'actrice Renata Carvalho devint la cible de messages de haine, incluant des menaces de mort et

la promesse qu'elle recevrait une balle sur scène si elle se produisait dans la ville. Le candidat, alors, à un poste de conseiller municipal, Filipe Barros, envahit le lieu des représentations, enregistra une vidéo aussitôt diffusée sur les réseaux sociaux et demanda à son public : « Jésus peut-il être homosexuel ? ».

Le samedi 27 août, dès la matinée, le Conselho de Pastores Evangélicos de Londrina e Região Metropolitana se manifesta publiquement, accusant la pièce de s'attaquer à des valeurs sacrées. Dans l'après-midi, l'un des menaçants, célèbre collectionneur d'armes, fut retiré du lieu des représentations par la police. Des agents de sécurité privés furent engagés. La pièce, initialement prévue dans une chapelle œcuménique de l'Universidade Estadual de Londrina, fut transférée dans un auditorium. Des activistes furent appelés à témoigner leur solidarité aux artistes et à l'œuvre. À la tombée de la nuit, plus de 300 soutiens défilèrent en procession, bougies et pancartes à la main, en direction du nouveau lieu des représentations. Un groupe de personnes était également présent pour protester contre la pièce. Le public forma un couloir d'isolement afin de protéger l'entrée de Renata Carvalho dans le théâtre. Profondément tourmentée par tout ce qui se passait, elle vomit avant de commencer la pièce. Dans la loge, elle s'adresse à son équipe et dit : « Soyez les bienvenus dans la transphobie » (Carvalho, 2019, p. 58). Tous ces mouvements, haineux et passionnés, se sont produits avant même que la pièce ne fasse sa première. De différentes manières, ces mêmes faits se sont répétés au cours des années suivantes.

Le lundi 29 août, ce fut au tour de la Mitra Arquidiocesana de Londrina de se prononcer publiquement contre le spectacle et de disputer, au nom du catholicisme, le véritable sens de l'art. Ce jour-là, Dilma Rousseff prononça le discours le plus important du processus d'empêchement, lorsqu'elle répondit personnellement à l'accusation au Senado Federal. Elle y qualifia l'empêchement de coup d'État, défendit les conquêtes sociales des gouvernements petistas et accusa les forces réactionnaires du pays de mener à bien la rupture démocratique. Il convient de relever qu'elle y reconnaît le soutien d'artistes et d'intellectuels, qui se sont manifestés de diverses manières au fil des mois ; elle souligne également le caractère misogyne du processus et rappelle les conquêtes pour « les femmes, les Noirs et les populations LGBT »,

en opposition aux forces réactionnaires.² Le mot *résistance* apparaît aussi à plusieurs reprises dans son discours, lorsqu'elle revient sur les épisodes de torture durant la dictature, ainsi que sur la manière dont elle a décidé de traverser le processus d'empêchement, sans rechercher de coalitions alternatives ni renoncer à la charge. *Représentation* est également mobilisé, lorsqu'elle valorise le fait d'être la première femme présidente du Brésil et la signification de cela pour l'avancée des droits des femmes dans le pays. Au-delà de simples mots reliés par un *esprit du temps*, on trouve ici des idées-clés d'identification politique, telles qu'elles apparaissent lorsqu'on analyse les idées dominantes qui doivent être dominées par les doctorants en arts de la scène, et qui constituent une croyance du champ théâtral brésilien.

Le 31 août 2016 fut marqué par le vote final au Sénat sur l'empêchement. Le même jour, la Paróquia São Lucas de Londrina, de l'Igreja Episcopal Anglicana do Brasil, se manifesta en faveur du spectacle, revendiquant son pouvoir catéchisateur et s'opposant aux positions des autres dénominations chrétiennes. La première et l'empêchement se superposent dans le calendrier et se trouvent, sociologiquement, articulés aux disputes politiques qui ont animé le Brésil durant cette période. Prandi et Carneiro (2017) montrent que, des mois auparavant, en avril 2016, les députés fédéraux qui votèrent contre l'ouverture du processus d'empêchement invoquaient la démocratie, en recourant à des termes tels que « légalité », respect des « votes de Dilma », « pour les socialement marginalisés » ou « pour la Constitution ». À l'inverse, ceux qui votèrent pour l'ouverture du processus le firent au nom d'un traditionalisme, mobilisant des expressions telles que « contre la corruption », « pour la base électorale du député », « pour la (ma) famille », « pour Dieu ». Ce dernier terme mérite une attention particulière : sur les 513 députés fédéraux, 81 composaient la Frente Parlamentar Evangélica et, parmi eux, 75 votèrent

² « Par le biais de manifestations de rue, de réunions, de **séminaires, de livres, de spectacles**, de mobilisations sur internet, notre peuple a fait étalage de **créativité** et de disposition au combat contre le coup d'État. Les femmes brésiliennes ont été, dans cette période, un soutien fondamental pour ma **résistance**. Elles m'ont couverte de fleurs et m'ont protégée par leur solidarité. Partenaires infatigables d'une bataille où la **misogynie et le préjugé** ont montré leurs griffes, les Brésiliennes ont exprimé, dans ce combat pour la démocratie et les droits, leur force et leur résilience. Braves femmes brésiliennes, que j'ai l'honneur et le devoir de représenter en tant que première femme Présidente du Brésil. [...]

Des conquêtes importantes pour les **femmes, les Noirs et les populations LGBT** seront compromises par la soumission à des principes **ultraconservateurs**. » (Roussef, 2016, s/p.)

pour l'ouverture du processus. Les soutiens de l'empêchement votèrent au nom de moralités traditionnelles que le gouvernement du Partido dos Trabalhadores aurait été en train de menacer. La performance-discours du député Bolsonaro fut l'une des plus marquantes de cette nuit³. Le vote en question condense les valeurs les plus saillantes défendues par Jair Bolsonaro lors de la campagne électorale de 2018. Il met d'abord en avant la lutte contre une supposée menace communiste : dans la perspective bolsonariste, la victoire de 1964 — rééditée, selon cette lecture, en 2016 — serait celle du communisme. Il mentionne en outre le colonel Carlos Alberto Brilhante Ustra, qui a personnellement torturé Dilma Rousseff durant la dictature militaire. Enfin, la défense de « l'innocence des enfants » renvoie, de manière allusive, aux batailles morales que l'extrême droite mènera dans les années suivantes, en prenant les arts en général, et les pièces de théâtre en particulier, comme terrain privilégié de confrontation.

À la fin du mois d'août 2016, Michel Temer assumait la présidence de la République au Brésil, prolongeant ainsi une phase de réorganisation du champ de la droite dans le pays, orientée vers l'extrémisme. La crise politique déclassa des figures et des partis de droite disposant d'un important capital accumulé au cours de la Sixième République brésilienne, ouvrant un espace pour que *de nouveaux noms* émergent dans la dispute. Parmi les fronts de bataille pour l'accumulation de capital politique, les arts brésiliens en général, et le théâtre en particulier, occupèrent une place centrale ; ces fronts se déployèrent sous des formes violentes, à l'instar de toute forme de *ce qu'on appelle l'accumulation primitive* (Marx, 2023). Plus qu'un élément culturel *bon à penser* (Lévi-Strauss, 2007), je montrerai comment le théâtre est devenu *bon à disputer*.

³ « Ils ont perdu en 1964. Ils ont perdu en 2016. Pour la famille et pour l'innocence des enfants dans les salles de classe, que le Parti des Travailleurs n'a jamais eue. Contre le communisme, pour notre liberté, contre le Foro de São Paulo, pour la mémoire du Colonel Carlos Alberto Brilhante Ustra, et par la peur de Dilma Rousseff. Pour l'Armée de Caxias, pour les Forces Armées. Pour le Brésil au-dessus de tout, Dieu au-dessus de tous. » [il regarde la caméra] « Mon vote est oui ! » [Il lève les bras en signe de célébration. Les autres députés crient et applaudissent] (Bolsonaro, 2016).

2 Partie Un : Genèse et Structure du champ théâtral brésilien

La genèse du champ théâtral brésilien correspond à un processus historique au terme duquel celui-ci en vient à organiser des pratiques, des agents et des institutions selon une logique propre, fondée sur l'institutionnalisation de l'anomie — autrement dit, sur la dispute relativement autonome portant sur ce qui doit faire théâtre. Dans ce mouvement se met en place une structure d'oppositions qui différencie et hiérarchise ces pratiques, ces agents et ces institutions, en produisant des formes spécifiques de distinction. L'enjeu de l'analyse consiste à se déprendre à la fois de la tentation historiciste — qui ramène le processus à une simple succession chronologique d'événements — et d'une lecture strictement esthétique, qui isole les pratiques théâtrales du champ plus large des rapports de pouvoir ; sans pour autant céder au mouvement inverse, qui ne verrait dans les agents que des reflets du jeu idéologique, tantôt plus, tantôt moins géniaux.

Pour saisir les formes de distinction propres au champ théâtral brésilien, il importe d'appréhender les mouvements internes au champ théâtral qui différencient ses agents, dans un rapport de réfraction avec les disputes politiques externes, lesquelles s'actualisent aussi bien dans la production que dans la réception. Les transformations en amont, dans les formes de production théâtrale — ce qui s'élabore à l'intérieur des salles de répétition — sont, dans une certaine mesure, homologues aux transformations en aval, dans la réception du théâtre, au sein des publics. Il n'existe pas de primauté nécessaire de la production sur la réception, ni l'inverse ; toutefois, le processus d'autonomisation du champ théâtral implique précisément la tentative, de la part de l'espace de la production, d'imposer à la réception ses propres catégories de perception et d'appréciation. Autrement dit, en cherchant à définir ce qui compte comme théâtre légitime, la production cherche également à orienter et à façonner la manière dont le public doit recevoir, interpréter et valoriser l'œuvre ; d'où, « le résultat de l'orchestration objective de deux logiques relativement indépendantes » (BOURDIEU, 2011, p. 215). Le théâtre moderne brésilien s'est ainsi efforcé de transformer l'acte d'aller au théâtre en un acte de distinction des goûts de classe. Les nouvelles productions se configurèrent comme des goûts légitimes, en opposition au théâtre pré-moderne, populaire, érigé en forme théâtrale du dégoût. Dès lors, si les premiers pas de la modernisation présentent le théâtre comme un principe de distinction de

classe, en quelques années celui-ci en viendra aussi, rapidement, à fonctionner comme un principe de distinction de position politique.

Sapiro (2018) analyse les relations entre la littérature et la politique en France en surmontant deux écueils récurrents : la subsomption de la littérature sous la politique et celle de la politique sous la littérature. Sa sociologie ne réduit pas l'engagement politique à une logique proprement littéraire et récuse le substantialisme commun aux approches d'histoire des idées, qui postulent fréquemment des connexions intrinsèques entre pratiques esthétiques et idées politiques. Le concept de champ lui permet de médiatiser les pratiques sociales, en montrant comment les demandes politiques d'une période donnée se réfractent dans les littératures selon leurs règles propres, relativement autonomes, puisque les prises de position idéologiques et les expressions littéraires différenciées dépendent de la position de l'écrivain dans les relations du champ littéraire français. Les disputes politiques en littérature ne peuvent, en définitive, être comprises qu'à partir du fait que « le processus qui conduit à l'institutionnalisation d'un champ est un processus d'institutionnalisation de l'anomie » (BOURDIEU, 2021, p.153), au sein duquel aucun écrivain ne parvient à maîtriser de manière achevée les règles du jeu, tout en les disputant nécessairement.

La sociologue française montre ainsi que, si, d'un côté, la perspective marxiste a constitué une innovation en se détournant des approches exclusivement internalistes des œuvres et en soulignant la dimension idéologique de la production littéraire, l'erreur s'est située à l'autre extrémité : un regard déterministe sur l'idéologie, qui appelle, lui aussi, une révision sociologique, dès lors que l'idéologie suppose un ensemble de valeurs systématisées et cohérentes que les groupes dominants imprimerait à tous sous la forme d'une fausse conscience. La correction proposée par Bourdieu déplace ce problème philosophique au moyen du concept de *doxa*. Celle-ci désigne « l'ensemble de croyances qui fondent la vision du monde et font que ce monde devient évident » (Sapiro, 2024, p. 197) : c'est par elle que les personnes sont orientées à agir et à penser le monde, selon ce que Pierre Bourdieu a appelé le sens pratique. Il devient alors possible d'affiner l'analyse de ce sens pratique à partir de champs particuliers.

En analysant le champ de la littérature française, Sapiro (2003) (2003) met au jour une relation agonistique entre marché et État, en montrant comment, d'une part, la logique marchande a pu, dans certaines conjonctures, garantir l'autonomie littéraire face à la censure et

au contrôle étatique, tandis que, d'autre part, l'État s'est également révélé capable de préserver cette autonomie au moyen de subventions — pour autant qu'elle soit médiatisée par la reconnaissance de spécialistes et par l'évaluation entre pairs. Son analyse sociologique est, en ce sens, redevable à une histoire sociale de la littérature. De manière analogue, en retraçant l'histoire sociale du théâtre brésilien, je propose une démarche comparable afin de comprendre la constitution du champ théâtral brésilien tout au long du XXe siècle. Le présent chapitre vise à expliquer la genèse du champ théâtral brésilien à partir de certaines disputes qui ont balisé sa conformation structurelle et ses institutions. En dépassant l'historicisme, et en optant pour une approche en termes de positions et d'oppositions, se dégagent plus nettement les dynamiques, simultanément esthétiques et politiques, du théâtre brésilien. D'abord, j'expose le processus d'intellectualisation et l'entreprise d'élévation culturelle du théâtre, portée par une nouvelle élite nationale scolarisée, à un moment où les possibilités de production théâtrale s'élargissent sous l'effet de dynamiques socioéconomiques plus vastes, impulsées par l'État brésilien. Ce mouvement reconfigure l'hégémonie du marché en l'instituant comme pôle interne du champ théâtral, engagé dans la lutte pour la définition de sa forme légitime. L'affaiblissement du pouvoir du guichet procède, en particulier, de l'intervention d'intellectuels fortement marqués par des circulations transnationales. La pratique théâtrale commerciale se trouve alors dévalorisée par une entreprise explicite de légitimation culturelle et par l'affirmation du théâtre comme pratique distinctive de classe, au sein de laquelle la question de l'identité nationale surgit avec force. Dans un second temps, je montre comment les transformations internes qui fondent les bases de la croyance dans le théâtre — par exemple, faire des vedettes des prêtres de l'art, au travers de recompositions des pratiques et des institutions — ont été, elles aussi, tout particulièrement façonnées par la circulation transnationale. Ainsi, tant le mouvement d'élévation symbolique que celui de production de la croyance se déploient tout au long du XXe siècle.⁴

⁴ Le cas n'est pas national : le célèbre *Manifesto das Sete Artes*, de l'Italien Riccioto Canudo, qui élevait au rang d'art le langage cinématographique nouvellement créé, en recourant au nombre ésotérique, ne prévoyait pas le théâtre parmi les arts, le considérant comme soumis à des langages plus purs.

Après avoir appréhendé ces mouvements d'intellectualisation et de production de la croyance, je propose une présentation de la politisation comme forme de distinction théâtrale — traversée par des disputes autour de l'identité nationale, bientôt prolongées par les identités régionale, raciale et ouvrière. Une fois relativement stabilisée la question de l'identité de la nation en tant que *doxa* fondamentale, la politisation s'affirme comme forme de distinction théâtrale : elle prolonge, plutôt qu'elle ne clôt, le problème de l'identité nationale, tout en s'inscrivant dans une *quête du peuple brésilien*, commune à la culture brésilienne au cœur du XXe siècle (Ridenti, 2013).

Je conclus le chapitre en montrant la constitution d'une autonomie par des voies négatives, au sens proposé dans *Le Responsabilité de l'écrivain* (Sapiro, 2011), du théâtre à l'égard des autres arts de l'interprétation, ce qui favorisera la sédimentation du paradigme de l'*expérience* théâtrale comme offre exclusive. Sous l'effet d'une certaine perte d'espace au profit d'autres médias, le théâtre se spécialise et acquiert des fonctions distinctives vis-à-vis des artistes qui circulent entre les différents langages, agissant à la fois comme instance de purification des profanes et comme porte d'entrée vers le succès commercial.

Fondamentalement, le mouvement de modernisation a façonné la structure même du champ théâtral brésilien, en définissant non seulement le positionnement des artistes et des institutions, mais aussi les positions esthétiques, éthiques et politiques qu'ils en viennent à assumer. Ces prises de position dépendent de la place occupée dans le champ et de l'objet à l'égard duquel elles se déploient, de sorte que la politisation réfracte les pratiques spécifiques et les logiques internes de cet espace social — au sens de Sapiro (2024). Cette structure s'organise en chiasme : verticalement, elle distribue la notoriété en distinguant les artistes dotés d'un volume de capital symbolique plus ou moins élevé ; horizontalement, elle oppose une logique plus marchande et une logique plus esthète, dépendante de l'État. Du côté marchand, on observe une reproduction de la moyenne morale et des carrières davantage individualisées ; du côté plus esthète, une production symbolique d'identités et une organisation plus collective — opposition qui met sous tension les règles propres du théâtre, le théâtre légitime et ses rapports de production.

Les disputes qui scandent cette histoire se déploient tout au long du XXe siècle : d'abord, sous l'impulsion des modernisateurs, le théâtre commercial auparavant hégémonique est relégué

à un pôle, tandis que se constitue, dans son inversion, le pôle esthète, espace de possibilité de l'avant-gardisme. C'est par l'institutionnalisation de l'anomie, dans la formation proprement dite d'un champ théâtral, que différentes identités sociopolitiques mettent en mouvement les règles du théâtre, issues du pôle le plus autonomisé à l'égard du marché. L'autonomisation et la politisation du théâtre brésilien se développent dans des implications mutuelles, au fil d'une dispute pour la représentation d'identités sociales rendue possible par l'opposition à la moyenne morale — c'est-à-dire aux valeurs dominantes dans le champ général du pouvoir. De ce fait, la tension entre, d'une part, la reproduction et, d'autre part, la production de formes symboliques de représentation des groupes sociaux est décisive pour comprendre l'histoire du champ théâtral brésilien ; autrement dit, ce sont ces disputes qui la façonnent, dans une ambivalence indissociable entre forme et contenu.

Pour rendre compte de ces différents phénomènes — intellectualisation, production de la croyance et politisations — il sera nécessaire de procéder par allers-retours dans le temps historique, en isolant, par moments, les événements et les agents qui étayent l'argumentation.

2.1 Représentativité dans l'art de la représentation

2.1.1 Intellectualisation du théâtre brésilien

Car voyez-vous : tout art, mon ami, est commercial, tout entier. Le fait est que l'art est commercial. Vous ne devez pas offrir au public ce que le public ne veut pas ; moi, j'ai toujours offert à mon public des pièces pour faire rire — parce que le public veut rire, le public a besoin de rire.

C'est moi qui l'ai lancée [Bibi Ferreira], mais, un jour, je lui ai dit, après qu'elle s'est imposée et qu'elle s'est mariée : "Ma fille, à nous deux, nous ne formons qu'une seule bourse. Il vaut mieux nous séparer." Et voilà.

[...] il ne faut pas lutter contre la foule, mais lutter à ses côtés, en suivant son évolution naturelle. La transition vers le genre dit joyeux était une nécessité palpitante du peuple, et, dès que ce théâtre est apparu, il a définitivement triomphé

Ce que le peuple n'a jamais toléré, ce sont les créations superstructurelles de caractère purement littéraire, sans correspondance avec notre panorama moral, social et mental : théâtre d'importation, d'exploitations exotiques, régionales et sociales, de morbidité

psychique, insolubles, avec des finalités poétiques en choc avec notre humanisme ; théâtre, enfin, d'attitudes littéraires : avant-gardisme intellectuel contre la foule.

Procópio Ferreira

Procópio Ferreira a constitué un artiste emblématique de la transition du modèle commercial hégémonique. Agent typique du pôle hétéronome, il dénonçait les avant-gardistes, leur érudition élitiste et la subvention de l'État, en les qualifiant de faussaires de la concurrence loyale (BERNSTEIN ; JUNQUEIRA, 2013, p. 170). Le vedettariat, caractéristique du théâtre pré-moderne, répond à une nécessité commerciale — d'où le fait que, dès que sa fille, l'actrice Bibi Ferreira, commence à accéder au succès, Procópio lui suggère qu'ils jouent dans des pièces séparées, afin de maximiser les gains, révélant ainsi que la pratique procède de la logique propre de la structure. Les phrases ci-dessus sont extraites du texte *Procópio Ferreira: um pouco de prática e um pouco de teoria*, rédigé par Décio de Almeida Prado et publié dans l'ouvrage *Peças, pessoas, personagens: O Teatro Brasileiro de Procópio Ferreira a Cacilda Becker*. Almeida Prado y retrace la trajectoire de Procópio, cherchant à la fois à exalter le « monstre sacré », déjà disparu, et à rester fidèle à lui-même, dans un geste de révérence à l'endroit de son ennemi parfait — celui qui, par l'opposition même qu'il lui oppose, le définissait. Plus fondamentalement, Procópio Ferreira s'est montré réfractaire aux transformations modernisatrices qui « élevaient » le théâtre en l'éloignant du registre comique et du populaire, au fil d'un processus d'intellectualisation.

Procópio s'opposait aux modernisateurs en s'efforçant de faire prévaloir l'hétéronomie du modèle commercial, adossée à une « moyenne morale » ; il accusait le théâtre d'avant-garde d'un intellectualisme dressé contre les foules, propre à une forme littéraire dans une nation largement analphabète, et soutenait qu'il s'agissait d'un théâtre de minorités imposé aux masses, visant à détruire les bases esthétiques et économiques jugées authentiques du théâtre brésilien (BERNSTEIN; JUNQUEIRA, 2013, p.171). L'acteur ne tolérait pas l'absence de correspondance entre le théâtre et les valeurs du peuple — allant jusqu'à qualifier le régionalisme lui-même d'exotisme, mouvement qui mobilisait « l'homologie structurelle entre des oppositions internes au champ et les ultimes oppositions dans le champ social, afin de présenter, sous un habillage hautement démocratique d'«ouverture aux masses» (Bourdieu ; Delsaut, 2025, p. 94).

Toutefois, Procópio Ferreira ne pouvait demeurer immobile — et, au fond, ne l'est pas demeuré. Confronté aux fortes mobilisations des joueurs érudits, il a, lui aussi, esquissé des tentatives d'élévation intellectuelle. Ce mouvement, rapidement repéré par Décio, fut bientôt contrecarré par un rappel à la cohérence.

Cependant, M. Procópio, l'art permet rarement des accommodements. Décidez une fois pour toutes dans un sens ou dans l'autre, choisissez entre gagner davantage d'argent ou risquer un peu de ce que vous avez gagné dans de nouvelles expériences. Ne poursuivez pas cet effort immense et inefficace de concilier Goldoni et Paulo de Magalhães. Et, surtout, n'oubliez pas de considérer, dans le bilan final, la vocation naissante de votre fille, qui, franchement, mérite considération et respect (Almeida Prado apud Bernstein ; Junqueira, 2013, p. 166)

En prenant le parti du risque expérimental, Procópio a ainsi laissé entrevoir les signes d'un déclin de sa position. Il incarnait, dès lors, un marché des biens symboliques théâtraux déjà constitué tout au long du XIXe siècle, mais rétif à la mise en place de deux autres conditions de l'autonomisation d'un champ culturel : l'effectivité des divisions internes du travail et l'institutionnalisation de formes de consécration par les pairs (Bourdieu, 1996). Si l'on considère l'histoire sociale du théâtre brésilien au XXe siècle, on y observe la formation d'une division du travail se renforçant dans une hiérarchie entre acteurs et metteurs en scène, renversant la position centrale de l'acteur ; l'établissement de formes internes de consécration, particulièrement marquées par les festivals de théâtre ; et, enfin, la constitution d'un marché des biens symboliques qui, auparavant hégémonique, se montre prêt à opérer la conversion des nouveaux capitaux symboliques en capitaux économiques.

Les premiers mouvements de modernisation du théâtre brésilien, portés par des intellectuels, ont visé la nationalisation du répertoire dramaturgique — objectif qui ne pouvait être atteint qu'à partir d'une perspective critique sur le texte théâtral. Parallèlement, ces mouvements ont contribué à forger une division sociale du travail interne à la production théâtrale, en positionnant le metteur en scène comme responsable d'une signature esthétique et conceptuelle propre — devenant, à ce titre, un nouvel auteur.

La capacité de ces intellectuels à transformer des règles théâtrales aussi consolidées tient à une double circulation transnationale — l'arrivée d'artistes européens et la circulation d'intellectuels brésiliens à travers différentes régions du monde. Plus largement, ils bénéficient du développement économique du Brésil et de l'approfondissement de la division sociale du

travail à l'échelle de la société brésilienne, avec la formation d'associations et de syndicats de professions libérales, le renforcement de l'éducation à différents niveaux et, en particulier, de l'enseignement supérieur, lequel contribue à la constitution d'un groupe d'intellectuels.

Prolongeant sur plusieurs décennies du XXe siècle des pratiques issues du XIXe siècle, sous l'effet déterminant du théâtre commercial, « le théâtre professionnel [était] installé, vivant principalement du succès du théâtre de revue et des comédies de mœurs ; les écrivains modernistes du début du siècle purent faire peu de chose pour la modernisation de la scène brésilienne » (FERNANDES, 2013b, p.43). Cette intense production de théâtre léger se prêtait peu à l'expérimentation : « les textes étaient commandés comme véhicule du vedettariat des premiers acteurs, secondés par une galerie fixe de types qui limitaient le développement des thèmes et des intrigues » (FERNANDES, 2013b, p. 43). Les nouvelles conditions sociales du changement théâtral ont émergé progressivement au cours de la troisième décennie du XXe siècle ; toutefois, les anciennes conditions sociales de la permanence du théâtre pré-moderne l'ont rendu plus résistant aux transformations, si on le compare à d'autres langages.

Le théâtre pré-moderne a cessé d'être hégémonique, sans pour autant disparaître, et continue de structurer les luttes du nouveau champ théâtral. Certains de ses traits — tels que le vedettariat — se retrouvent chez les premiers modernistes, comme le Teatro Brasileiro de Comédia [Théâtre Brésilien de Comédies], et se maintiennent comme format stabilisé du pôle théâtral dépendant de la télévision. Ce théâtre était monolithique et organisé sur un mode individualisé (Vargas, 2013), sous la conduite du vedettariat des premiers acteurs. Ainsi, ce que nous appelons aujourd'hui des « atores globais » désigne des artistes qui, d'une manière ou d'une autre, construisent des carrières davantage individuelles, par contraste avec le pôle du théâtre de groupe, produit du processus d'autonomisation — dès lors que la télévision brésilienne, en tant que langage, semble dépourvue d'un pôle effectivement plus esthète, faisant du théâtre son inverse. De même, les caractéristiques d'un langage populaire et carnavalesque seront réactivées par les avant-gardistes, dans le tropicalisme théâtral, à la fois dans la dispute d'un modèle légitimement brésilien et dans l'industrie culturelle émergente, sous forme de syncrétisme avec la modernité médiatique (Ortiz, 1970). Le modèle du théâtre de groupe — format déjà constitué au moment de la consolidation du champ théâtral dans la seconde moitié du XXe siècle — s'est élaboré à partir d'une critique des formes antérieures de compagnies,

lesquelles entendaient réfracter, dans leur organisation interne et dans la division du travail, des problématiques politiques ainsi que des aspirations à l'horizontalité, comme nous le verrons. Toutefois, il a surtout été rendu possible par la conquête d'une autonomie de réflexion critique sur les modalités mêmes de la production.

Les luttes au sein du théâtre commencent à être portées par la nouvelle élite culturelle du pays qui, formée par — et consommatrice de — la culture européenne, se constitue en opposition au théâtre du XIXe siècle, fortement populaire et commercial.

Pour les bons garçons, capitaines illustrés et éduqués de la vague moderne, l'ennemi principal était le théâtre du premier acteur, de hiérarchie et de conventions, des toiles de fond et des cabinets, un lieu où l'art était réduit à l'habileté de l'interprète à enchanter et à séduire le public de fans. La scène de la vedette ou du monstre sacré, enfin. À leur sens, il n'y avait pas là de quatrième mur, il n'y avait pas de conception poétique de la scène, il n'y avait pas d'idéal mimétique transcendantal — était en cause un histrionisme efficace, enclin à la complicité, aux affects immédiats et aux sensations fortes. (BRANDÃO, 2013, p.81)

Les modernistes revendiquaient une conception artistique élevée, intellectualisée et transcendante. Dans cette perspective, le théâtre du XIXe siècle était décrit comme une pratique populaire, marquée par la comicité du quotidien et par des personnages renvoyant à des types sociaux récurrents et stéréotypés — comme la mulata sensuelle, le caipira ingénu, la *sinhá moça*, entre autres. (LEVÍN, 2013, p.22) De fait, cette lecture du théâtre du XIXe siècle procède des « vainqueurs de l'histoire » : les modernisateurs qui ont effectivement opéré les transformations théâtrales. Plus que de scruter la *véritable* diversité des pratiques théâtrales du XIXe, l'enjeu est de comprendre la manière dont ce théâtre se cristallise comme l'opposé de ce que les modernisateurs recherchaient, au fil de leurs luttes pour l'orthodoxie du champ.

La reproduction d'une morale moyenne, largement acceptée par le public, constituait une source de revenus économiques considérables pour les vedettes et les grandes stars, au moyen de représentations ininterrompues, du lundi au lundi. C'était précisément cette popularité qui faisait obstacle à la constitution du théâtre comme pratique culturelle distinctive. Il revint alors aux intellectuels de rehausser le prestige de la production théâtrale — et, par conséquent, celui de son public — en critiquant les représentations stigmatisantes, tout en dénonçant, simultanément, la mesquinerie attribuée au public lui-même.

Les modernisateurs entendaient faire du nouveau théâtre une instance civilisatrice, ennoblissante, inoculatrice de valeurs morales, sociales, culturelles et politiques ; ils

souhaitaient, par là même, qu'il puisse fonctionner comme une instance réflexive de production de l'identité nationale (GUINSBURG; PATRIOTA, 2013, p. 279). Le théâtre moderne inaugure ainsi un sens nouveau de l'acte d'aller au théâtre en tant que pratique culturelle distinctive de classe ; pour y parvenir, il leur fallait transformer le théâtre lui-même, y compris ses édifices. La réduction de la taille des salles devint un principe dans les nouveaux projets architecturaux : « le TBC [Théâtre Brésilien de Comédies], lors de son inauguration en 1948, innova par sa salle réduite : 365 places » (FERNANDES, 2013b, p.50), matérialisant la restriction symbolique en cours.

La division du travail imposait des spécialisations esthétiques et techniques et, partant, une formation spécifique (Koudela; Santana, 2013) : des institutions d'enseignement dédiées à la production et à la reproduction des distinctions théâtrales. Celles-ci devinrent chargées non seulement de transmettre de nouveaux savoirs spécialisés, mais aussi d'assurer une acculturation générale des nouveaux professionnels.

Oltre l'assise technique, la pratique des styles, **l'introduction à la culture comme élément primordial au travail de tout acteur**, la contribution de l'EAD [École des arts dramatiques] à la modernisation de l'interprète fut d'exiger de l'élève/acteur une discipline, un comportement éthique et un exercice constant dans le *métier*. La nécessité d'un apprentissage ininterrompu, le contrôle de ses moyens d'expression, **l'abandon de la tentation de la fameuse « bossa » du Brésilien** furent, peu à peu, ce qui fit comprendre à l'élève son importance comme élément participant au **très sérieux processus d'élévation d'un art qui, jusqu'à la fin des années 1930, était considéré comme un parent pauvre de notre littérature et de nos arts plastiques**. (VARGAS, 2013, p. 113) (c'est moi qui souligne).

Le processus d'élévation culturelle et d'intellectualisation a également emprunté la voie d'une révision de diverses pratiques internes. Le *souffler*, par exemple — procédé courant du théâtre pré-moderne, où une personne avait pour tâche de souffler le texte dans les interstices du plateau, entre les éléments de décor, ou dissimulée derrière les rideaux — finit par être perçu comme une ruse anti-esthétique et profane, caractéristique de ceux qui se montraient peu dévoués à la production du beau. Corrélativement, l'aptitude à mémoriser un volume important de feuillets devint une preuve de sacerdoce artistique, d'effort intellectuel et de souffrance nécessaires — autant de traits opposés au vedettariat. Les ruses du souffleur favorisaient la rapidité de la production ; dans le théâtre des grands noms, les acteurs célèbres devaient demeurer constamment en scène afin d'assurer un public captif. Dès lors, un temps de création dilaté ne constituait pas une option.

Cacilda Becker (1921-1969), consacrée comme la toute première dame du théâtre moderne brésilien, indique que, dans ses premiers travaux, elle ne recevait même pas le texte complet de la pièce, mais uniquement des extraits des passages qu'elle devait dire après une réplique d'appel, ce qui signale une aliénation complète de l'acteur à l'égard du texte dramaturgique (Pontes, 2011, p. 183). Plus largement, la *dama do teatro* est devenue l'envers de la *vedete* : la première, dotée d'un prestige moral, de rôles sérieux et d'une reconnaissance artistique et intellectuelle, tandis que les vedetes se distinguent par la beauté, le charisme, l'érotisme et les attributs du corps, propres au théâtre de revue. L'ascension symbolique s'accompagne d'une rupture avec le va-et-vient du public et avec la conception de l'espace scénique comme scène sociale — davantage orientée vers l'exhibition des spectateurs que vers la jouissance du spectacle. Auparavant, sous l'effet de la libre circulation, le public conversait, mangeait, buvait et interagissait pendant les représentations, faisant du théâtre un lieu privilégié de sociabilité et d'ostentation. Les loges, empilées latéralement au plateau, assuraient la visibilité de leurs occupants, souvent plus soucieux d'être vus que de voir. La modernisation instaure alors le modèle de la « boîte noire » : l'ensemble des spectateurs se tourne frontalement vers la scène, et les meilleures places deviennent celles qui offrent la meilleure vue du plateau. Ce réagencement spatial entérine l'intellectualisation de l'activité par des pratiques d'autocontrôle, de contemplation et de décodage intellectuel de la pièce, au détriment de formes populaires, bruyantes et interactives. C'est également à ce moment que se consolide la règle de la fermeture des portes au début du spectacle, subordonnant le temps du public à celui de la mise en scène. En France, un épisode emblématique d'une telle posture fut la création du *Cartel des Quatre* — alliance entre Jouvet, Dullin, Baty et Pitoëff — en 1927, qui consolida un projet de renouvellement esthétique et politique du théâtre français, visant à s'éloigner du théâtre commercial et à revendiquer, pour le metteur en scène, un rôle central dans la création théâtrale. Dullin, résolu à mettre fin à l'habitude des critiques d'arriver après le début des représentations, décida de fermer les portes du théâtre une fois la séance commencée.

L'épisode français ne constitue pas un acte isolé ; c'est, plus largement, la circulation internationale des intellectuels brésiliens qui contribue à la modernisation et à l'élévation symbolique du théâtre. Parallèlement, la présence d'étrangers au Brésil participe activement à la configuration du paysage théâtral local. Dans le contexte de l'après-guerre, cette circulation

transnationale s'intensifie, en articulant de nouvelles connexions avec les productions européennes.

dans le cas des metteurs en scène de théâtre, de nationalités diverses, qui vinrent ici, tels que le Polonais Ziembinski, les Français Juvet et Henriette Morineau, les Italiens Adolfo Celi, Ruggero Jacobbi, Gianni Ratto, Luciano Salce, Flaminio Bollini Cerri et Alberto D'Aversa, et le Belge Maurice Vaneau (Pontes, 2011, p. 163).

L'intellectualisation du théâtre s'étaye ainsi sur le prestige des artistes venus d'Europe.

La qualification du théâtre léger comme inférieur et la condamnation subséquente du goût du public qui le valorisait obéissaient, avant tout, à une orientation de classe. Tandis que celui-ci attirait un public populaire, jugé moins exigeant aux yeux de la critique, les saisons étrangères s'adressaient, fondamentalement, à une élite composée des couches les plus cultivées de la société (BETTI, 2013b, p.162).

Ziembinski, réfugié polonais fuyant le nazisme, est responsable de la mise en scène de *Vestido de Noiva* de Nelson Rodrigues, en 1943, point de non-retour (FERNANDES, 2013a, p. 66). La mise en scène de Ziembinski introduit les principales innovations du théâtre moderne : la discipline des artistes, désormais érigés en prêtres de l'art, en opposition aux vedettariats du théâtre pré-moderne ; la pratique d'une étude attentive et critique du texte, qui affirme la position de l'artiste de théâtre comme intellectuel et celle du théâtre comme instance de proposition d'idées ; enfin, une signature esthétique du metteur en scène, construisant un projet artistique qui traverse le jeu, les déplacements, la lumière et le décor (MOSTAÇO, 2013, p. 216), à l'opposé de la figure de l'ensaiador du théâtre pré-moderne, subordonné aux vedettes. Le texte de Nelson Rodrigues est fortement influencé par Freud : centré sur les processus subjectifs du personnage, il aborde des conflits typiquement œdipiens et invite le public à la réflexion, et non plus seulement au divertissement. Ainsi, outre sa production en termes érudits, il encourage une distinction intellectuelle, au sein de l'espace de réception, entre les plus compétents et les moins compétents sur le plan intellectuel ; ces derniers doivent disposer d'un répertoire intellectuel prédisposé à la réception de l'œuvre, ce qui renforce la distinction intellectuelle elle-même au sein du public.

« [Ziembinski] passe des heures à expliquer le sens de chaque mot, de chaque paragraphe du texte. Avec minutie, il explique la signification d'une pièce, jusque-là seulement appréhendée par les acteurs lorsqu'ils montaient sur scène » (VARGAS, 2013, p.101). Cette forme de travail s'oppose au théâtre rapide et épidermique de la période antérieure, tel celui du plus grand nom

du théâtre brésilien du XIXe siècle : « [Martins Pena] n'approfondit pas les caractères ni les situations » (MAGALDI, 1999, p.43). Ces transformations requièrent l'instauration d'un leadership — une autorité capable d'organiser l'œuvre autour de concepts —, destituant les anciens premiers-acteurs et vedettes de leurs trônes et les soumettant à la direction scénique. Les étoiles déclinent et, désormais à genoux, se font prêtres, dévoués aux forces transcendantes du champ théâtral lui-même.

L'une des conséquences du théâtre moderne est de porter les pièces sur la scène du débat public ; l'impact de *Vestido de Noiva* place le théâtre au centre des discussions (BERNSTEIN; JUNQUEIRA, 2013, p. 166). C'est l'inverse du théâtre de revue, qui, précisément, passe en revue les événements récents de la vie sociale et politique, en forgeant des chroniques de son temps. C'est à partir de cette nouvelle intentionnalité créatrice, attribuée au metteur en scène en tant que créateur intellectuel de l'œuvre, que s'instaure la responsabilité morale de la pièce et des artistes — phénomène qui permettra la judiciarisation du théâtre et la mise en cause de différents agents et institutions, au-delà de l'acteur lui-même, tels que les festivals, les théâtres eux-mêmes ou les gestionnaires opérant le financement public. Avec l'affirmation d'une empreinte intellectuelle et d'un projet culturel explicite, Abdias do Nascimento compte parmi les modernisateurs du théâtre. En montant *Imperador Jones* en 1945, soit deux ans seulement après la première de *Vestido de Noiva*, le Teatro Experimental do Negro [Théâtre expérimental du Noir] s'impose comme l'un des moteurs de la modernisation : en son sein, un projet politique explicite de transformation de la représentation du Noir dans la société se concrétise à travers une lutte autour d'une règle interne au champ, condensée dans la condamnation morale de la pratique du *blackface*. Autrement dit, le Teatro Experimental do Negro manifeste des traits saillants de modernisation par l'intellectualisation du théâtre brésilien : celle-ci fait du metteur en scène un intellectuel, qui élabore et articule les définitions esthétiques et conceptuelles de l'œuvre, en reliant les problèmes de production à la réception — relativement indépendants de la billetterie ; elle fait également de la pièce une idée ou un concept à présenter et, dans le cas du TEN [Théâtre expérimental du Noir], une revendication d'interprétation de la réalité raciale brésilienne.

Parallèlement, le Teatro Experimental do Negro est devenu un pôle qualifié de réflexion sur la race et le racisme au Brésil, responsable de l'édition de revues, de l'organisation de

séminaires et, tout particulièrement, de l’alphabétisation de jeunes et d’adultes noirs. La trajectoire de circulation transnationale d’Abdias do Nascimento entre des pays d’Amérique latine, les États-Unis, l’Europe et l’Afrique le plaçait dans une position privilégiée en tant qu’intellectuel.

Au fil des années, l’élévation intellectuelle du théâtre s’est consolidée, assurant son autonomisation dans la division interne du travail et dans ses formes propres de consécration. Plus qu’un divertissement et qu’un commerce, le théâtre brésilien a progressivement institué une lutte interne en faveur d’un théâtre porteur d’idées, de concepts, d’interprétations de la réalité brésilienne et de représentations de différentes identités, telles que la nationale, la régionale, la raciale, l’ouvrière, etc. Comme l’affirme Gilda de Melo e Sousa, le théâtre paulista a occupé une position réflexive homologue à celle du roman dans le Nordeste, en devançant les études sociales (Pontes, 2011, p. 97).

La capacité à transformer les « véritables bases et les véritables fins » dont se réclamait Procópio Ferreira a fait du théâtre une pratique moins orientée vers le marché et le divertissement, et davantage ancrée dans des croyances internes qui lui sont propres ; celles-ci deviendront, à leur tour, des ressources pour la dispute morale et pour la représentation d’identités sociales. Le pôle commercial n’est pas demeuré étranger aux disputes du champ : il a commencé à interagir avec elles, faisant du théâtre un langage tendanciellement opposé au champ général du pouvoir, et porté vers l’avant-gardisme, tant esthétique que politique.

2.1.2 La production de la croyance au théâtre

En cherchant un sens à ma vie, j’ai trouvé le sens de ma profession (Jouvet apud Pontes, 2011, p. 149)

Le premier mouvement de fondation du champ théâtral brésilien réside dans la dénégation de l’économie, en établissant le « commerce des choses dont on ne fait pas commerce » (BOURDIEU, 2004, p.19). C’est contre un théâtre régi par la billetterie, par la prédominance de l’économique et par le succès auprès des spectateurs que les modernisateurs — depuis leurs positions sociales d’élite intellectuelle, liées au nouveau système universitaire — vont susciter une dispute autour du théâtre, en la réfractant au nom d’une lutte pour l’identité nationale. Comme le montre Pierre Bourdieu, la dénégation économique opère une falsification du

commerce : ce qui change, c'est que cette dénégation en vient à faire fonctionner une autre monnaie, à la fois méconnue et reconnue, celle de la circulation symbolique. Or, comme toute monnaie, celle-ci ne peut circuler qu'à la condition d'une croyance tacite dans sa valeur et, corrélativement, dans l'inégalité des objets d'échange — ce qui suppose une hiérarchie de valeurs organisant la production théâtrale selon des principes de différenciation. Le théâtre doté d'un fort capital symbolique fonctionne comme un pôle autonomisé, orienté par la logique du désintéressement et de la consécration ; tandis que celui qui possède un faible capital symbolique s'oriente davantage vers le marché. Cette asymétrie implique que la différence des valeurs symboliques est relationnelle. L'inégalité structurelle autorise l'accumulation de capital symbolique et l'extraction même d'une plus-value symbolique.

Les modernisants instaurent ainsi une croyance propre au champ théâtral, en reléguant le théâtre pré-moderne au rang d'un théâtre symboliquement inférieur.

La position d'élite sociale et intellectuelle se révèle décisive dans ce premier mouvement de dénégation économique du théâtre brésilien. La guerre entre les modernisateurs et les « monstres sacrés » du théâtre brésilien du début du XXe siècle — ces grands noms, charismatiques et influents, d'une force presque mythique, qui remplissaient les salles — a été longue. Le pouvoir économique du théâtre pré-moderne maintenait des conditions sociales pleinement favorables à la solidité du théâtre commercial au Brésil et, plus encore, à son absorption rapide par le nouveau langage télévisuel, lui aussi générateur de richesses, particulièrement propice au déploiement de la publicité à destination de masses consommatrices dans le nouveau processus d'industrialisation nationale. Simultanément, c'est ce même mouvement économique et modernisant qui rend possible la constitution d'un groupe social disposant d'une richesse accumulée suffisante pour se consacrer à la production de la pensée, à la critique sociale, au champ des idées et à la réflexion théâtrale. Cette nouvelle élite intellectuelle, située entre le droit, les sciences sociales, le journalisme et les lettres, organisait ainsi son artillerie symbolique afin de créer un commerce symbolique théâtral doté de ses propres règles de consécration et de circulation.

Pierre Bourdieu appelle *illusio* la croyance fondamentale d'un champ, partagée par ses agents, à partir de laquelle les disputes ont lieu. Ce processus se forme historiquement à partir de la création même du champ, espace où se livrent les luttes pour le théâtre légitime. Un

nouveau sens doit alors être conféré à l'effort social de la pratique théâtrale, par le théâtre lui-même. Il s'agit d'établir la « croyance fondamentale que ce qui est en jeu dans ce champ mérite d'être considéré comme important. »⁵ (Bourdieu, 2013, p. 168 traduction mienne).

La production, par le théâtre, de la croyance au théâtre constitue un mouvement orchestré par les modernisateurs, qui substitue au pouvoir des grands noms leur éviction du centre de la production théâtrale brésilienne. Elle les remplace par une justification transcendante du théâtre par le théâtre, au sein de laquelle le metteur en scène devient la figure sacerdotale par excellence — cardinal investi de la mission intellectuelle d'interpréter les textes dramatiques à la lumière de contextes historiques, philosophiques et psychologiques, et de transmuier son érudition générale en signature esthétique, tout en manipulant des signifiants au moyen du décor, des costumes, de l'éclairage et du jeu. L'acteur, désormais détrôné, n'est plus qu'un élément parmi d'autres dans l'engrenage total de l'œuvre, celle-ci — oui — sublime, à laquelle tous les artistes doivent se vouer.

Le Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), fondé en 1948 à São Paulo, y occupa une place centrale. Il abrita dans son bâtiment l'Escola de Arte Dramática, fondée la même année, assurant un espace de formation aux nouvelles spécialités requises par la division interne du travail, telles que les scénographes, les metteurs en scène et les costumiers. « Au long de ce parcours, le TBC instaura un concept de théâtre comme menuiserie, artisanat et raffinement, forma des professionnels de diverses spécialisations, processus incontournables de l'autonomisation du champ théâtral (BRANDÃO, 2013, p. 90). Pour le fondateur de l'EAD USP, Alfredo Mesquita, pour faire un nouveau théâtre, une nouvelle formation était nécessaire, « formés au sein d'une discipline de travail, d'une éthique et d'une rigide formation spécialisée. » (VARGAS, 2013, p. 110). Les cours de théories et d'histoire du théâtre s'imposent alors comme un instrument d'élévation et d'accumulation de capital culturel pour des artistes néophytes engagés dans le processus de modernisation ; ils incluent l'enseignement de l'anglais et du français (FUSER, 2013, p.459), ce qui favorise la circulation internationale des idées — ensemble de distinctions décisives pour légitimer une croyance interne, en reproduisant les pratiques nationales des

⁵ Dans l'original : croyance fondamentale dans le fait que ce qui se joue dans ce champ mérite d'être considéré comme important (Bourdieu, 2013, p. 168)

nations dominantes. Outre l'EAD USP, Alfredo Mesquita fonda également, en 1942, le Grupo de Teatro Experimental, deux ans avant le Teatro Experimental do Negro, en 1944, moment où l'*experimental* signalait l'aspiration à rompre avec la logique antérieure, recherchait l'innovation esthétique et défiait des goûts préétablis — croyance typique du pôle autonomisé, qui tire son prestige de sa capacité à transgresser.

L'affinité des nouvelles écoles de théâtre avec le théâtre moderne s'est aussi construite par contraste, c'est-à-dire par la désaffinité avec la période antérieure, où le dernier mot revenait toujours à la vedette de la troupe, conformément à un modèle mercantile. L'idée même d'une formation des acteurs, comme d'une autonomie intellectuelle, s'opposait à la hiérarchie stabilisée du système pré-moderne, pratiquement d'ordre stamential (KOUDELA; SANTANA, 2013, p. 447). Alors que le théâtre pré-moderne fut dominé par les *comediógrafos* – dramaturges qui commandaient le langage par la dite comédie de mœurs, des stéréotypes sociaux et des intrigues structurées — le théâtre moderne inaugure le théâtre des *comediantes* — issu du terme français *comédiens*, qui, dans ce pays, désigne spécifiquement les acteurs et actrices de théâtre — ici, le « théâtre de comédie » ne renvoyait pas à un genre théâtral humoristique, mais à une nouvelle manière de faire du théâtre, instaurée par la modernisation du secteur.

Cette configuration est déterminante pour l'instauration de la croyance propre au champ théâtral, au sein duquel les artistes deviennent de véritables prêtres au service transcendantal du théâtre par le théâtre. Ce nouveau théâtre tend à atténuer la hiérarchisation entre première et seconde distribution, en favorisant une organisation collective (BRANDÃO, 2013, p.91) ; la formation et la liberté créative rendues possibles par la spécialisation exigent ainsi davantage une adhésion croyante que la simple soumission au pouvoir des vedettes et de la billetterie. Être un *comediante* dans le théâtre brésilien constituait une prise de position dans le champ théâtral, soit un engagement davantage envers l'art qu'envers la billetterie — sens de l'action assumé par le groupe Os Comediantes :

Os Comediantes chercheraient à élever le théâtre au niveau des autres arts, en le retirant d'un engrenage vieilli. On recherchait — suivant le modèle français — un nouveau répertoire et une manière plus actuelle de monter des pièces, en obéissant à la direction, seule responsable de l'ensemble du spectacle (VARGAS, 2013, p.100)

Dans le théâtre pré-moderne, l'acteur était comme le Soleil dans l'ancien modèle héliocentrique : centre absolu autour duquel tout tournait — scénographie, dramaturgie, mise

en scène, éclairage – souvent précaires – et public abondant. La vedette faisait figure de point fixe, mesure de toute théâtralité. Tout était agencé pour mettre en évidence son éclat, son talent, sa parole. Il irradiait du sens, comme s'il était l'unique corps céleste digne d'attention. Avec l'avènement du théâtre moderne, toutefois, le théâtre brésilien en vient à comprendre que même le Soleil se meut. La complexification du système exige un mouvement de translation, en tant que partie d'un ensemble plus vaste et plus complexe. Ainsi l'acteur cesse-t-il, lui aussi, d'être le centre absolu : il est désormais appréhendé comme l'un des éléments d'un engrenage collectif — satellite et non plus seulement étoile. Son éclat dépend désormais de sa relation aux autres composantes de la scène : espace, texte, public, technique. En un sens, il ne perd pas d'importance ; il gagne en contexte. Ce faisant, le théâtre se transforme en un cosmos relationnel, où le sens naît de la constellation plutôt que d'un corps isolé. Le nouveau centre gravitationnel devient une idée abstraite et transcendante du théâtre — dispute également commune à un autre art collectif, le cinéma, comme le montre Pacouret (2025),

Renato Vianna (1894-1953) fut un pionnier de la transition du *pré-moderno* au *moderno*, reconnu dans la presse précisément pour la discipline qu'il imposait à ses travaux, et parmi les premiers à théoriser, au Brésil, le travail de direction scénique (FERNANDES, 2013b, p.49), dès les années 1920, lorsqu'il écrivait pour l'actrice Itália Fausta, vedette de la compagnie qui portait son nom. La direction de scène de Vianna se caractérise par trois procédés nouveaux majeurs : la discipline des acteurs, l'adéquation des décors et l'usage de l'éclairage ; ce triptyque assure que les acteurs sont placés sous contrôle et orientation créative, ajustés à l'organisation et à la dynamique de l'espace scénique, lesquelles finissent par produire une cohésion de significations poétiques (MOSTAÇO, 2013, p. 216). Ces idées circulent déjà dans le pays, au sein d'un processus transnational de diffusion. Parmi les ouvrages les plus décisifs dans l'inculcation de la dévotion de l'acteur à l'art figure *Reflexions du comédien*, « que beaucoup avaient déjà comme livre de chevet » (VARGAS, 2013, p. 100), du metteur en scène français Juvet. L'ouvrage y énonce explicitement, noir sur blanc, le devoir de l'acteur de se soumettre à l'auteur :

Mettre en scène, enfin, c'est servir l'auteur, l'assister avec une dévotion totale et aveugle, qui conduit à aimer son œuvre sans réserves. C'est trouver ce ton, ce climat, cet état d'esprit qui a présidé, chez le poète, à la conception et à l'écriture – source vive et flux qui doivent atteindre et imprégner le spectateur, et dont l'auteur lui-même,

parfois, n'a ni connaissance ni conscience. C'est réaliser le charnel par le spirituel. (JOUVET, 1986, p.211) (traduction mienne)⁶

Publiée dans les années 1950, l'œuvre rassemble divers textes du directeur français. Dans cet extrait, Jovet élabore, à partir des deux pôles les plus saillants du théâtre pré-moderne — l'acteur et l'auteur — une nouvelle position de dévotion. Celle-ci s'inscrit dans une période où se constitue encore la nouvelle autorité du directeur de scène, appelé à devenir, pour reprendre l'image, le cardinal guidant ses prêtres. Jovet désigne ainsi les nouvelles pratiques de sacerdoce attendues de l'acteur, tout en faisant du directeur de scène — autrement dit, de la fonction qu'il exerce lui-même — le maître intellectuel de cet accomplissement : celui qui a la charge de conduire la production théâtrale en orientant l'interprétation esthétique et politique des textes. En prescrivant la conduite de l'acteur, il entérine simultanément la position du directeur de scène comme autorité suprême dans la salle de répétition. Jovet se trouve ici ramené à trois notions-clés : convention théâtrale, valorisation du texte et souveraineté absolue de l'acteur — toutes orchestrées par le directeur de scène, figure pratiquement inconnue au Brésil avant Jovet (Pontes, 2011, p. 134,135).

La présence de Jovet au Brésil se trouve marquée par les éloges que lui adresse Décio de Almeida Prado dans la Revista Clima. C'est à Jovet que Décio consacre sa première critique publiée dans la revue, qui s'étend sur neuf pages :

« [Décio] ne manque pas de souligner l'importance de la saison de Jovet pour le public brésilien, puisque les spectacles présentés offraient un panorama du théâtre français des trente dernières années, fonctionnant comme une sorte de cours intensif sur les grandes transformations opérées dans le théâtre européen au XXe siècle. (Bernstein; Junqueira, 2013, p. 165)

Lors de sa saison à Rio de Janeiro — prolongée en raison de la Seconde Guerre mondiale — Jovet défend le nationalisme brésilien auprès des artistes qui le sollicitent (FERNANDES, 2013^a, p.64). À São Paulo, il accompagne le groupe Teatro Universitário da USP, dont il salue l'expression savante du théâtre alors en voie d'affirmation (FERNANDES, 2013^a, p. 70). La nouvelle fonction de directeur contribue à la soumission des interprètes à l'art : c'est lui qui régit

⁶ Dans l'original : Mettre en scène enfin, c'est servir l'auteur, l'assister par une totale, une aveugle dévotion qui fait aimer son œuvre sans réserve. C'est trouver ce ton, ce climat, cet état d'âme qui a présidé chez le poète à la conception, à l'écriture, source vive et flux qui doit atteindre et innover le spectateur et dont l'auteur lui-même n'a parfois ni science ni conscience. C'est réaliser le charnel par le spirituel. (JOUVET, 1986, p.211)

les acteurs, sans toutefois se trouver sous les projecteurs, puisqu'il assume la responsabilité d'une conception artistique d'ensemble, dont le comédien n'est qu'un élément constitutif, au service d'une entreprise à la fois esthétique, intellectuelle et, comme on le verra, politique. Le directeur est également garant de la discipline : autorité au sein de la salle de répétition, il en vient à exiger dévotion, répliques sues par cœur, ponctualité, engagement collectif, etc. Il n'est pas fortuit que cette nouvelle position de pouvoir soit d'abord occupée, dans une large mesure, par des hommes plutôt que par des femmes — ou, lorsque celles-ci y accèdent, sous une forme minorée, réduite à de simples « ensaiadoras » (Pontes, 2011, p. 164).

Pontes (2011, p. 143) montre combien la venue de Louis Juvet au Brésil est traversée par des stratégies d'autonomie théâtrale, produites au moyen de jeux nationalistes face à l'invasion nazie de la France en 1940. Il quitte sa terre natale animé de la croyance que « On ne fait du théâtre que par plaisir, et en liberté. Avoir une profession et l'exercer conformément à l'exigence de tous ses principes [...] est la meilleure manière et la forme la plus sûre, pour un homme de théâtre, de faire de la politique et d'avoir une religion » (Juvet apud Pontes, 2011, p. 139).

Dans un premier temps, cette liberté en terres étrangères s'appuie sur le soutien du gouvernement de Vichy — régime institué par les troupes allemandes après la reddition française. L'investissement dans le théâtre du déjà consacré Louis Juvet doit alors fonctionner comme une affirmation de la représentativité nationale et comme une réfutation de l'assujettissement de la France à l'Allemagne, en visant des profits symboliques. Après l'épuisement des ressources, en 1942, c'est le Comité de Résistance qui se met à financer le groupe de Juvet sur le continent ; puis, en 1944, le général De Gaulle lui-même, chef de la France Libre, prend le relais, attestant l'imbrication transnationale entre réseau politique et réseau intellectuel d'opposition au régime de Vichy (Sapiro, 2025, p. 265). Les deux ensembles se trouvent alors animés par des aspirations convergentes à la protection de « l'esprit français ».

C'est Louis Juvet qui réinsère, sur les scènes, l'actrice française Henriette Morineau (Pontes, 2011, p. 154), laquelle, forte de sa formation française, occupera elle aussi une position de premier plan dans la modernisation du théâtre brésilien. Outre les nombreuses décorations reçues de son vivant, elle fut protagoniste d'un témoignage de sacerdoce — un véritable *mise en abyme* — allant jusqu'à mettre sa propre vie en danger au nom de la scène : en 1981, elle

mettait en scène la mort de la protagoniste de *Ensina a Viver*, texte de Colin Higgs, lorsqu'elle commença à faire un infarctus dans les bras de l'acteur Diogo Vilela ; elle lui demanda néanmoins de ne pas interrompre la scène (Vilela, 2020, 2025). La valorisation de cette attitude n'est pas restée cantonnée au passé, l'acteur la reprenant tout au long de sa carrière comme preuve et célébration des qualités extraordinaires de l'actrice.

Aussi, parmi les effets de la nouvelle alchimie sociale rendue possible par la production d'une croyance spécifique au théâtre, la trajectoire de Cacilda Becker apparaît-elle comme exemplaire. Comme le souligne Pontes (2011, p. 204), elle a su s'imposer par l'excellence de son travail artistique, alors même qu'elle n'était « ni jolie, ni bien formée » — propriétés tenues pour décisives dans le théâtre pré-moderne, notamment pour les femmes, et qui demeurent valorisées du côté du pôle commercial et de la télévision. « Cacilda a pu combler les lacunes de sa formation, contourner ses attributs physiques moins favorables, se familiariser avec les techniques et les conventions théâtrales et les maîtriser » (Pontes, 2011, p. 204), en jouant aux côtés des nouveaux metteurs en scène étrangers arrivés dans le pays. « Fidèle fervente » du théâtre, entièrement vouée au métier, cette pionnière a également marqué l'histoire du théâtre en étant victime d'un accident vasculaire cérébral sur scène, alors qu'elle jouait dans la pièce *Esperando Godot*, de Bertolt Brecht, en 1969. L'infarctus de Henriette Morineau comme l'AVC de Cacilda Becker se sont ainsi constitués en œuvres en propre, à la mesure de l'autonomie et de la force de la croyance du champ, comme Bourdieu l'analyse à propos de la peinture.

La part relative au travail symbolique de consécration n'a cessé d'augmenter à mesure que le champ artistique gagne en autonomie et que se constitue l'image sociale de l'artiste : la vie de l'artiste, l'oreille coupée de Van Gogh et le suicide de Modigliani font partie de l'œuvre de ces peintres autant que leurs toiles, qui leur doivent une part de leur valeur (Bourdieu; Delsaut, 2025, p. 117).

Sœur de Cacilda Becker, Cleyde Yáconis (1923-2013) s'est engagée dans le théâtre en étant d'abord mue par les possibilités de gains économiques, supérieures à celles que lui assurait son poste de directrice de la garde-robe au TBC. Son aisance scénique en a fait l'un des grands noms du théâtre moderne brésilien. Il en alla de même pour une autre grande dame de la scène nationale, Fernanda Montenegro. D'origines modestes à Rio de Janeiro et en décalage avec les standards de beauté, elle a trouvé dans le théâtre une voie d'élévation intellectuelle et professionnelle (Pontes, 2011, p. 220). Ruth de Souza (1921-2019), pour sa part, fut la première

actrice noire à se produire au Theatro Municipal do Rio de Janeiro, avec *O Imperador Jones*, en 1947. Durant son enfance, elle s'est mise à fréquenter le théâtre grâce aux billets que sa mère, lavandière, recevait de ses patronnes. Par l'entremise de Paschoal Carlos Magno, elle a obtenu une bourse de la Fondation Rockefeller pour étudier aux États-Unis. Ce qui semble traverser ces trajectoires est la transformation du champ théâtral : de nouvelles qualités artistiques en viennent à compter, à être reconnues et à être disputées, en favorisant une mobilité sociale à « haute tension » (Pontes, 2011, p. 231).

La formation de la croyance théâtrale, et la recherche de ses vertus propres, a ainsi permis de tenir relativement à distance certaines ingérences commerciales ainsi que l'impératif de la beauté féminine (ou masculine), renvoyé vers le pôle commercial. Du point de vue des rapports de genre, Pontes (2011, p. 213) aide également à comprendre comment le théâtre moderne a pu, dans une certaine mesure, atténuer l'assimilation des actrices à des personnes à la « moralité douteuse ».

Plus encore, le mouvement n'a pas introduit dans le théâtre une morale élevée stabilisée, mais bien une nécessité amoral propre au travail d'interprétation : autrement dit, un relativisme culturel inhérent au métier d'acteur, condition pour que les significations de l'action du personnage puissent être interprétées par l'acteur. S'abstenir de porter un jugement moral sur l'action du personnage devient, dans la nouvelle croyance théâtrale instituée par le théâtre moderne, un instrument de travail. Tout indique que cette exigence professionnelle a contribué à maintenir des portes relativement ouvertes à l'entrée de groupes dominés dans la pratique théâtrale.

Enfin, la circulation transnationale d'intellectuels du théâtre a favorisé la production d'une croyance relativement commune entre ces différents pays, en partageant des mouvements d'autonomisation, de dévotion au théâtre et d'affirmation d'une identité nationale au début du XXe siècle. Ce sont ces intellectuels qui ont contribué à faire advenir la figure de l'acteur comme celle d'un individu intellectuellement cultivé, familier de la haute culture, fluent dans différentes langues et relativement disposé au relativisme moral.

Dans les années 1970, la profession a été reconnue comme de second degré — dans le contexte des réformes de l'enseignement menées par la Dictature Militaire, qui l'ont professionnalisée. En 1970, l'enseignement secondaire (2^o grau) complet ne concernait que 9,09

% des femmes et 7,53 % des hommes⁷ (Fígoli, 2006, p. 132), proportion très inférieure au taux d'enseignement supérieur en 2022, autour de 18,4 %⁸ (IBGE, 2023). La reconnaissance formelle de la profession d'acteur comme de second degré visait à restreindre l'accès à la profession, au moyen d'exigences plus élevées que celles d'aujourd'hui, bien qu'aucune interdiction effective ne se soit produite. Au fil des décennies, les écoles de théâtre se sont intégrées au système éducatif, se sont consolidées comme formation universitaire et, à la fin du XXe siècle, les programmes de troisième cycle se sont établis comme des institutions spécialisées dans la production et la reproduction de la croyance du champ — comme je l'argumenterai dans le chapitre *As ideias dominantes que devem ser dominadas*.

2.1.3 La nation en scène

Le théâtre est l'une des productions culturelles les plus directement entremêlées aux dynamiques et aux contraintes extra-artistiques (Pontes, 2011, p. 349).

Éternellement dépendant de son public, le théâtre reçoit des applaudissements ou des huées — ces dernières étant de plus en plus perçues comme des manifestations de mauvais goût — dans l'immédiat même de sa réalisation. Il ne dispose pas de supports matériels lui assurant une circulation indépendante de l'artiste, ni de l'alternative d'une spéculation ultérieure ou d'une rareté volontairement induite. Dans ces conditions, ses marges de profit économique tendent à dépendre davantage du charisme et moins d'une expertise professionnelle autonome. Même les œuvres consacrées par le temps doivent être rejouées à l'aune des questions sociales et esthétiques propres à chaque époque. C'est ce qui fait du théâtre un langage indissociable de son présent — et ce qui rend sa forme d'autonomisation moins hostile à la politisation, en devenant au contraire co-participante de celle-ci. Ce qui, dans les premières transformations du théâtre brésilien moderne, apparaît comme le plus décisif — et à partir de quoi se déploient les autres mutations — est la superposition de la querelle esthétique au problème de l'identité nationale, extériorisé dans le champ théâtral par une interprétation de type national, par

⁷ En considérant les tranches d'âge présentant le meilleur indice (entre 20 et 24 ans)).

⁸ Parmi les Brésiliens et les Brésiliennes de plus de 25 ans.

l'affirmation d'une dramaturgie brésilienne, par l'élévation culturelle du secteur, entre autres. Pour les intellectuels modernisateurs du théâtre, celui-ci devait s'inscrire dans un cours civilisateur grâce à la production d'une identité nationale, en forgeant sur scène les bases identitaires de la jeune république (GUINSBURG; PATRIOTA, 2013, p. 279).

Cela s'explique notamment par le fait que l'un des principaux obstacles du théâtre pré-moderne tenait à la rigidité des modalités de construction des personnages, fréquemment réduits à des types fixes et stéréotypés. Ces « types » étaient conçus comme des formules préétablies de représentation : l'acteur n'avait plus qu'à ajuster sa performance au modèle jugé « correct », en cherchant à se rapprocher autant que possible d'un standard déjà reconnu (FUSER, 2013b, p.459). Une telle conception bridait l'expressivité et la complexité des personnages, en vidant de sa substance la possibilité d'invention scénique et d'élaboration subjective de la part de l'interprète. Des critiques modernistes s'élevèrent contre cet état de choses, dénonçant à la fois l'obsolescence formelle du théâtre brésilien et l'accommodement du public. Parmi eux, j'aborderai ici Alcântara Machado (1901-1935), Álvaro Moreyra (1888-1964), Renato Vianna (1894-1953), Décio de Almeida Prado (1917-2000) et Paschoal Carlos Magno (1906-1980).

Antônio de Alcântara Machado « fut un “prêcheur dans le désert” en ce qui concerne le théâtre dans le modernisme, et ses idées » (Maciel, 2018). Cadet, il fut orienté vers les activités intellectuelles et « de l'esprit », étant exclu de la gestion du patrimoine familial, position réservée aux frères aînés (Miceli, 2001, p. 107). À l'instar des autres modernisateurs du théâtre brésilien, Alcântara Machado est issu d'une élite intellectuelle dotée d'une circulation européenne. Diplômé en Sciences juridiques et sociales de l'Universidade de São Paulo, il occupa le poste de rédacteur en chef du *Jornal do Comércio* et déploya une intense activité intellectuelle. Son premier livre, *Pathé-Baby*, publié avec une préface d'Oswald de Andrade, réunit des chroniques de voyage dans de grandes capitales européennes, attestant de son rapport aux transformations théâtrales en Europe.

Alcântara Machado considérait le théâtre national comme en retard sur les innovations esthétiques en cours en Europe et attribuait au public une part de responsabilité dans cette stagnation, l'accusant de manquer de goût et de formation esthétique. Il « attaquait la répétition de situations et de types de la galerie fixe où figuraient toujours la mulâtre rebattue, le caipira, le Portugais enrichi et le jeune homme au comportement francisé » (LEVÍN, 2013, p.21). Dans

ces scènes — faites de personnages figés, de gestes convenus et d'indications correspondamment stabilisées —, « caractérisatrices de l'immédiateté de la satire » (MAGALDI, 1999, p. 49), il n'y avait pas de place pour inventer le Brésil lui-même, mais seulement pour le reproduire au fil d'intrigues répétées, d'une circulation commerciale aisée, et donc conformes aux visions majoritaires de l'imaginaire social.

Le plus grand auteur comique brésilien du XIX^e siècle, Martins Pena, regroupait ses personnages en types définis par le lieu d'origine — cariocas, sertanejos et étrangers —, par la profession — commis, frère des âmes, médecin et meirinho —, ou encore par des vices de la nature humaine — jaloux, avare, etc. (MAGALDI, 1999, p. 47) ; et sa production était orientée par la préférence du public (MAGALDI, 1999, p. 58). Dans sa critique du théâtre pré-moderne, Alcântara Machado inaugure une hiérarchisation des genres théâtraux, homologue aux activités des acteurs. Selon lui, les acteurs du théâtre de revue, habitués à jouer des rôles populaires, ne pourraient interpréter des personnages élégants et de bonnes manières ; réciproquement, des acteurs de tragédie ne devraient pas jouer dans la comédie, et vice-versa. Il proposait, par conséquent, une correspondance entre l'interprète, le genre théâtral et la qualité attribuée à ce genre. Dans la modernisation, la formation du champ théâtral commence ainsi à produire non seulement des différences entre genres, mais aussi des hiérarchies morales de genres, censées être homologues à la morale de leurs interprètes, comme réfraction de son nationalisme et, surtout, à la morale du public.

Alcântara Machado défendait, chez les acteurs, avec des inflexions nationalistes, la problématique du lien entre l'identité de l'acteur et l'identité du personnage. « Aussi, lorsqu'il s'agissait de la nationalité des acteurs, il estimait que le théâtre devait éviter les falsifications, [Alcântara] prenant la défense de la prestation de Brésiliens dans les rôles caractéristiquement nationaux » (LEVÍN, 2013, p.23). Dans ce cadre, la modernité théâtrale — avec Alcântara Machado en position de premier plan — ouvre un débat sur la légitimité de la représentation scénique, en soutenant que des personnages brésiliens devraient être incarnés par des interprètes nationaux. Une telle perspective s'inscrivait dans le projet moderniste de construction d'une identité culturelle autonome, en opposition au maintien de marques lusitaniennes sur les scènes brésiliennes. On y défendait une forme de réserve de marché, un protectionnisme de l'artiste national en faveur de son développement, ainsi qu'une ontologie de correspondance entre

l'identité du personnage et l'identité de l'interprète — éléments que l'on verra se répéter dans d'autres conflits de représentativité symbolique. Ce n'est pas un hasard si Candido Motta Filho⁹ « trouvait en lui un intellectuel typique, faisant de la politique (Miceli, 2001, p. 113 apud MOTA FILHO, 1972, p. 194).

Un autre intellectuel actif parmi les premiers *modernisateurs du théâtre* fut Álvaro Moreyra, issu de la presse carioca et, à ce titre, également représentatif des intellectuels brésiliens de l'époque. Diplômé en droit à Rio de Janeiro, il vécut en Europe entre 1912 et 1914 et, à son retour au Brésil, se consacra au journalisme, à l'instar d'Alcântara Machado. Aux côtés de son épouse, Eugênia Moreyra (1898-1948), il marqua l'histoire du théâtre en fondant, en 1927, le Teatro de Brinquedo, lequel se distingua tant par l'usage de pratiques scéniques modernes que par la mise en scène de thèmes sociaux et humains. La dispute de l'identité nationale à travers le théâtre constitue un phénomène transnational, lié à la circulation des intellectuels en Europe, notamment en France. Le rapport du théâtre brésilien au théâtre français n'avait, certes, rien de nouveau : on releva, par exemple, de nombreuses comparaisons entre Martins Pena et Molière (MAGALDI, 1999, p. 45). La nouveauté réside plutôt dans la recherche délibérée d'une identité nationale et, ultérieurement, d'un peuple brésilien qui, dans les années suivantes, seront « marquées par l'utopie de l'intégration de l'intellectuel avec l'homme simple du peuple brésilien » (RIDENTI, 2013, p. 2).

Álvaro Moreyra entendait mettre en œuvre les expériences du metteur en scène français Jacques Copeau, lequel s'opposait également, dans son pays, au théâtre commercial. Il en retint en particulier les bases permettant de faire du travail de l'acteur sur la voix et les gestes l'essence du théâtre. Jacques Copeau constitua aussi une source où s'abreuva directement un autre Français déterminant pour le nationalisme dans le théâtre brésilien, Louis Jouvet. Ici, Moreyra souhaitait fonder un théâtre avec des « artistes amoureux du métier qui n'en feraient pas un métier » (FERNANDES, 2013b, p. 49) ; en ce sens, l'intellectuel s'opposait au théâtre commercial de la pré-modernité et encourageait le théâtre amateur naissant, porté par ceux qui le pratiquent par amour de l'art (FERNANDES, 2013b, p. 49). Il prescrivait ainsi un champ

⁹ Magistrat brésilien, ministre de la Cour suprême fédérale et immortel de l'Académie brésilienne des lettres depuis 1960.

théâtral plus autonomisé, trouvant sa croyance en lui-même en recourant à des amateurs, c'est-à-dire à des personnes sans expérience théâtrale. Pour Moreyra, la fonction théâtrale d'élévation culturelle et de production d'identité nationale se trouvait entravée par la logique commerciale (Rodrigues, 2014).

Le trio des pionniers modernisateurs se complète avec Renato Vianna qui, outre son importance pour la production d'une croyance théâtrale propre, comme présenté précédemment, ne se tint pas à distance du problème de la nationalisation. Il contribua activement à la participation de l'État à l'entreprise, à la fois, de nationalisation et d'autonomisation du théâtre brésilien. En 1935, parrainé par le Governo Vargas, Renato Vianna parvint à mettre en pratique une institution pionnière pour l'enseignement du théâtre dans le pays, le Teatro Escola, où néophytes et vétérans travailleraient ensemble, en reproduisant les savoirs. Il reçut le Casino do Passeio Público de la mairie de Rio de Janeiro. En contrepartie, il devait faire circuler les pièces à travers le Brésil, en présentant les œuvres et en réalisant des activités didactiques, esquissant ainsi les éléments fondateurs des festivals de théâtre (FERNANDES, 2013b, p. 46). C'est donc à la faveur du projet de nationalisation que l'État sera, à partir de ce moment, appelé à soutenir financièrement le théâtre.

La pièce de lancement du Teatro Escola, *Sexo*, provoqua un scandale social en confrontant des visions religieuses et scientifiques sur le sexe et, en abordant le pouvoir masculin dans les relations intimes, s'opposa à la moralité religieuse. La deuxième saison du Teatro Escola s'ouvrit, quant à elle, sur des accusations de corruption contre Renato Vianna formulées par des membres internes au projet. La pièce qui ouvrait cette deuxième saison, *Deus*, fut la cible de protestations et même d'une marche étudiante devant le Teatro Municipal. Annulée à Rio de Janeiro, elle fut bien accueillie à São Paulo. La pièce revint à Rio de Janeiro au moment même où Renato Vianna fut blanchi des accusations de corruption (Fernandes, 2013a, p. 46). Avec la convocation de l'État à collaborer à l'autonomisation du théâtre, via la question du national, apparaissent ainsi, dès les premiers temps de la formation du champ théâtral brésilien, les défis de la corruption et de la moralisation des ressources publiques destinées aux arts. Un problème analogue fut rencontré par le groupe Os Comediantes, qui reçut des ressources publiques en 1943, mais se révéla incapable de produire une reddition de comptes convaincante (BRANDÃO, 2013, p. 86).

Au sein des transformations nationalistes, l'amateurisme organisé constitue une nouveauté dans le théâtre brésilien à partir de 1938 : il représente une force singulière de modernisation et de transformation des formes de production (VARGAS, 2013, p.98), en se structurant au sein de groupes théâtraux et en lien avec les occupations et leurs organisations — syndicats, clubs, associations. Comme le souhaitait Álvaro Moreyra, les amateurs sont des praticiens du théâtre qui l'exercent sans passer par la nécessité commerciale ; ils contribuent à l'autonomisation du champ en produisant un sens de faire du théâtre propre au théâtre, par amour du théâtre. « Par conséquent, il est d'une importance fondamentale de souligner que la modernisation effective du théâtre brésilien a commencé à se produire comme résultat de l'action d'amateurs. » (BRANDÃO, 2013, p. 84).

Ce nouveau sens de l'action artistique ne procède pas d'un simple changement collectif des mentalités, mais s'ancre dans des transformations plus larges des conditions sociales brésiliennes. Parmi celles-ci, je souligne les transformations du secteur éducatif, avec la création du Ministério da Educação e Saúde Pública, en 1930, ainsi que la constitutionnalisation du droit à l'éducation primaire en 1934. À l'horizon des élites culturelles, c'est au cours de ces décennies que sont fondées les premières universités brésiliennes, comme la USP et la Universidade do Brasil (actuelle UFRJ), rendant possible l'émergence d'institutions et de modes de vie qui donneraient forme à une identité sociale relativement nouvelle dans le pays : celle de l'étudiant de l'enseignement supérieur. Les modernisateurs ont contribué à l'essor de l'amateurisme théâtral, en l'adossant aux nouvelles institutions modernes du pays. D'une part, les étudiants disposent des universités et de leurs multiples espaces — *campi*, auditoriums, salles de cours, associations étudiantes ; d'autre part, les professionnels s'appuient sur des associations, clubs, groupements et syndicats. L'ensemble de ces structures fournit des conditions matérielles et symboliques rendant possible une pratique théâtrale relativement dissociée des circuits professionnels traditionnels. Des salles de répétition, des auditoriums destinés aux représentations, des publics relativement captifs — composés de camarades de classe ou de métier —, ainsi que des événements propres, constituent une infrastructure décisive pour l'épanouissement d'un théâtre pratiqué par goût et par conviction, un théâtre pour le théâtre. Ainsi, l'autonomisation du théâtre brésilien ne s'est opérée qu'au prix de transformations intervenues dans d'autres sphères sociales, lesquelles ont rendu possible une reconfiguration des

forces productives du théâtre, en homologie avec les transformations des forces productives économiques du pays.

Ainsi, le groupe Teatro Universitário (TU), né au sein du Diretório Acadêmico de l'Escola Nacional de Música de la Universidade do Brasil, à Rio de Janeiro, a constamment bénéficié d'un soutien officiel, le dispensant de préoccupations financières dans la réalisation de ses activités. Il disposait aussi de publics captifs et divers — usines, places publiques, syndicats, entre autres — devant lesquels il se produisait fréquemment. Le groupe a également entrepris des tournées, notamment le long de la ligne de la Central do Brasil — reliant Rio de Janeiro, São Paulo et Minas Gerais —, pour lesquelles il obtenait des billets gratuits, ce qui élargissait significativement sa portée territoriale (FERNANDES, 2013a, p.67).

le Teatro Universitário (TU), grâce à la subvention, est l'un des ensembles les plus continus du théâtre amateur et occupe, avec des saisons musicales, le Teatro Municipal. Gustavo Capanema attribue au TU quelques salles au siège de l'UNE et une dotation budgétaire pour la production de spectacles, ce qui fait que le groupe amateur en vient à assumer des responsabilités de compagnie professionnelle. (TROTТА, 2013, p.467).

Une autre expérience marquante de ce mouvement fut le Teatro do Estudante do Brasil (TEB), conçu et dirigé par le consul Paschoal Carlos Magno, qui importait des influences issues des expériences théâtrales européennes afin de mettre en œuvre, au Brésil, un projet analogue. Paschoal incarnait, de manière exemplaire, la figure de l'amateur requise par le théâtre moderne : diplomate de carrière, circulant avec aisance au sein des élites culturelles européennes, il avait collaboré avec Renato Vianna et Álvaro Moreyra. Il disposait ainsi du capital social et symbolique nécessaire pour se vouer au théâtre par pure dévotion artistique — le théâtre pour le théâtre. Lorsqu'il était consul à Londres, Paschoal Carlos Magno assista à des mises en scène de Shakespeare réalisées par des étudiants d'Oxford et de Cambridge. Inspiré par ce modèle nationaliste de théâtre étudiant, il fonda, à son retour au Brésil, la Casa do Estudante do Brasil et encouragea le montage de *Romeu e Julieta*, en cultivant l'amateurisme (VARGAS, 2013, p.98) ; cette création s'inscrivait dans un diagnostic largement partagé parmi les modernisateurs de l'époque : à leurs yeux, le théâtre brésilien manquait de technique (GUINSBURG; PATRIOTA, 2013, p. 280).

Le montage de *Hamlet*, réalisé en 1948 comme second moment du Teatro do Estudante do Brasil, fut précédé d'une intense préparation intellectuelle : une série de séminaires consacrés

à l'analyse des personnages. La mise en scène fut elle-même préparée par une retraite d'environ six mois, durant laquelle se tinrent conférences, débats et répétitions, au terme d'un processus formateur articulant réflexion théorique et pratique scénique (FERNANDES, 2013a, p.61).

La relation des groupes amateurs à l'État visait, plus largement, la formulation de politiques culturelles excédant la seule subvention directe. Dans les années 1940, Décio de Almeida Prado intégra une commission, nommée par la Prefeitura de São Paulo, chargée d'élaborer des propositions relatives au théâtre ; parmi les groupes concernés figuraient le Grupo de Teatro Experimental, le Grupo Universitário de Teatro, le Teatro Universitário do Centro Acadêmico Horácio Berlinck et le Corpo Cênico Bancário. Parmi les revendications :

I. des subventions en argent ; 2. une assurance contre les pertes ; 3. un règlement d'utilisation des théâtres municipaux par les groupes amateurs ; 4. un festival de théâtre amateur ; 5. un concours de pièces théâtrales ; et 6. une école de théâtre (FERNANDES, 2013a, p.74).

Décio de Almeida Prado, survenu après les premiers modernisateurs, a maintenu une posture critique à l'égard du théâtre, en défendant une reformulation à la fois esthétique et institutionnelle du faire théâtral au Brésil. Sa proposition esthétique s'inscrit dans un projet culturel national, centré sur la valorisation de la langue portugaise comme instrument d'expression dramatique et sur la promotion d'auteurs nationaux. En plaidant pour la mise en scène de dramaturges brésiliens, Prado entendait encourager une autonomie dramaturgique à l'égard des textes étrangers, engagée à l'endroit de la réalité nationale et orientée vers le développement d'une identité artistique propre.

Sa formation intellectuelle, étendue, reflète l'éclectisme caractéristique des élites lettrées paulistanas de la période : il obtint des diplômes en Philosophie, Sciences sociales et Droit, en s'intégrant aux cercles académiques et culturels gravitant autour de la Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de la Universidade de São Paulo (FFLC), récemment créée. Sur le plan théâtral, ce sont les idées du Français Jovet qui ont contribué à former Prado, avec lesquelles il débuta dans la critique et la théorie théâtrales (Pontes, 2011, p. 136).

Prado manifestait déjà sa préoccupation pour l'institutionnalisation du théâtre et pour ses rapports avec le champ intellectuel. En 1943, il fonda le Grupo Universitário de Teatro (GUT), initiative apparue dans le sillage de transformations plus larges de l'environnement culturel paulistano, telles que la fondation de la FFLC/USP et la création de l'influente Revista

Clima, dont il fut l'un des fondateurs. Le GUT, bien que composé de jeunes intellectuels et d'artistes en formation, naît avec un objectif pragmatique : lever des fonds pour les Fundos Universitários de Pesquisas para a Defesa Nacional, signalant, dès l'origine, l'articulation entre théâtre, institutionnalisation et politique (Fernandes, 2013a). Dans ce cadre, il monte *A Barca do Inferno*, du Portugais Gil Vicente. L'apparent paradoxe du choix d'un auteur lusitanien, au regard de la quête nationale, s'explique précisément par la volonté d'Almeida Prado de constituer un répertoire classique et canonique du théâtre en langue portugaise. Le succès de cette mise en scène lui valut les éloges d'un critique pourtant exigeant du groupe Clima, Oswald de Andrade, qui déclara que, cette fois, les « chato-boys » méritaient d'être félicités (Brandão, 2003, 73) (Pontes, 2011, p. 180).

En 1948, Décio de Almeida Prado fut invité à rejoindre le corps enseignant de l'École de Arte Dramática de São Paulo (EAD), récemment fondée. Il y assura des enseignements consacrés à l'histoire et à l'esthétique du théâtre, jouant ainsi un rôle déterminant dans la formation de plusieurs générations d'artistes et d'intellectuels. En 1966, il étendit encore son activité pédagogique en intégrant le Département de Lettres de l'USP, ce qui contribua à consolider sa trajectoire de médiateur entre les champs de la critique théâtrale et de la formation académique (Fernandes, 2017).

Plus fondamentalement, Prado élaborait une conception du théâtre qui s'enracinait dans l'université, pensée comme espace privilégié de production symbolique nationale. En investissant le théâtre comme forme d'expression à la fois intellectuelle et nationale, il anticipe des débats qui deviendront centraux dans la critique et la pratique théâtrales brésiliennes des décennies suivantes. Son engagement en faveur d'un projet de modernisation du théâtre, articulé aux possibilités institutionnelles alors émergentes — notamment au sein de l'université —, révèle non seulement une stratégie, mais également un pari sur la culture comme instance de formation de la citoyenneté et de l'identité collective.

L'université constituait un enjeu décisif pour l'intelligentsia paulistana. En raison de la spécificité de la « révolution bourgeoise brésilienne », qui, comme l'affirme Florestan Fernandes, releva davantage d'un accommodement et d'une reconversion d'élites agraires en élites urbaines, tout en maintenant des continuités dans le modèle social (Fernandes, 2020), São Paulo devint, paradoxalement, à la fois moderne et provinciale. Dans cette configuration,

comparée à Rio de Janeiro, le Teatro Brasileiro de Comédia joua un rôle central dans la modernisation théâtrale (Pontes, 2011, p. 97). Dans la capitale fédérale, ce fut Louis Jouvet qui influença le nationalisme théâtral brésilien, en insistant — auprès d'Os Comediantes — sur l'importance d'une dramaturgie nationale, perspective partagée par le nouvel arrivant Ziembinski ; ensemble, ils feront de *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, la marque historique du théâtre moderne brésilien. Ce groupe, fortement célébré par Décio de Almeida Prado, se trouvait à l'opposé de figures comme Procópio Ferreira, à l'égard duquel celui-ci ne ménageait pas ses critiques négatives, l'inscrivant de l'autre côté du champ théâtral.

La question de l'identité nationale se prolongea au cours des décennies suivantes. En 1953, le Congrès national établit, par la loi, que toute compagnie de théâtre devait mettre en scène, au minimum, un texte brésilien toutes les trois représentations (TROTТА, 2013, p.475). À l'Universidade Federal da Bahia, en 1956, se tint le Premier Congrès de la Langue Brésilienne Parlée au Théâtre, dédié à une discussion académique de la langue parlée au théâtre brésilien. Les décennies 1940 à 1960 furent également marquées par trois tentatives avortées de création d'une compagnie d'État : la Comédia Brasileira (1940-1945), la Companhia Dramática Nacional (1953-1954) et le Teatro Nacional de Comédia (1956-1967). Ainsi, parmi les querelles internes au champ théâtral brésilien, figure l'intervention de l'État lui-même, désormais placé en position d'arbitrer ce qui doit être mis en scène, au nom de la légitimité d'un langage chargé d'établir et de diffuser l'identité nationale.

En 1958, lorsque Cacilda Becker lança sa propre compagnie à Rio de Janeiro, elle choisit *O Santo e a Porca* d'Ariano Suassuna ; à ce moment-là, le recours à un auteur étranger devenait déjà difficilement tenable, notamment au regard du succès de *Eles não usam Black-Tie*, la même année. La décennie 1950 s'achève ainsi sur une dramaturgie nationale déjà consolidée et fortement politisée (Pontes, 2011, p. 245). Cacilda se trouva également au centre d'un épisode de soupçons quant à l'usage de ressources publiques, à l'instar de Renato Vianna, des décennies auparavant. Elle obtint des fonds, au titre d'une certaine représentativité de la nation, des mains de Juscelino Kubitschek ; elle reçut des montants en dollars, apparemment au nom de Ziembinski, pour monter une pièce de Nelson Rodrigues ; dans le même temps, elle se plaignait auprès du président d'être allée à Paris représenter le Brésil, mais d'être revenue sur un vol de troisième classe. Grâce à cette somme, elle parvint à acheter un appartement à São Paulo

(Pontes, 2011, p. 247). L'histoire, même rapportée de manière imparfaite, met en lumière la façon dont les nouvelles formes de dépendance à l'égard de l'État — issues de l'autonomie conquise par le champ théâtral — peuvent tout à la fois favoriser des rapports douteux à l'argent public et, inversement, contribuer à sa moralisation, à partir de conflits moraux et politiques. Cette tension s'exacerbera à mesure que l'État sera interpellé pour répondre des problèmes de la représentation de la nation, du peuple, des régions et des autres groupes dominés.

2.1.4 Région en scène

Le nationalisme des premiers modernisateurs dans les villes centrales, São Paulo et Rio de Janeiro, trouva des résonances créatives dans d'autres capitales brésiliennes, contribuant à l'autonomisation du champ théâtral sur une large partie du territoire national. Ces répercussions prirent des formes variées, tantôt davantage tournées vers l'élévation culturelle de la ville, tantôt marquées par des inflexions régionalistes spécifiques. Toutefois, la dynamique demeurerait largement comparable : la modernisation théâtrale se faisait par les amateurs. J'en présenterai brièvement des expressions dans les capitales du Pernambuco et du Pará, à titre d'exemples singuliers, mais aussi reliés entre eux.

Le Théâtre d'amateurs de Pernambouc (TAP) fut fondé en 1941 par des médecins. Il concentra ses représentations dans les quartiers les plus aisés de Recife, se produisant parfois aussi à Natal et Fortaleza. L'aversion pour l'argent conduisait à transformer les recettes de billetterie en dons à des institutions philanthropiques, assurant ainsi une prise de distance à l'égard du théâtre commercial. Par ailleurs, l'ensemble des textes présentés étaient étrangers, ce qui constituait une marque de la quête d'élévation culturelle. Le mouvement du théâtre amateur au Pernambuco, par conséquent, ne s'écarterait pas d'une recherche d'érudition et d'élévation culturelle, exprimée par l'intérêt pour la mise en scène de textes européens (FERNANDES, 2013a, p. 77). Les liens avec São Paulo et Rio de Janeiro furent importants : le groupe alla jusqu'à engager des metteurs en scène reconnus dans ces villes, tels que Zygmunt Turkow, Adacto Filho, Ziembinski et Willy Keller. Quelques années plus tard, le groupe se produirait lui-même dans le Sud-Est (Fernandes, 2013a, p. 77), également comme expression de sa reconnaissance. Le groupe fut animé principalement par le médecin Valdemar de Oliveira.

Valdemar [de Oliveira] encouragea la venue de metteurs en scène étrangers afin de former des acteurs et de monter des spectacles à Recife. Son intention était de mettre la capitale pernamboucaine au diapason des formes les plus modernes alors en circulation dans le monde du théâtre ; toutefois, il accorda peu de place aux auteurs locaux (DIMITROV, 2011, p.9).

À l'inverse du TAP, le Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP) [Théâtre de l'Étudiant de Pernambouc] défendait l'idée de raconter l'histoire de ses propres héros, tels que Lampião, Maria Bonita, Antônio Conselheiro et Zumbi dos Palmares. Ses membres finançaient eux-mêmes leurs productions et estimaient pouvoir offrir au peuple une production théâtrale de qualité afin que, dans un second temps, celui-ci soit en mesure de faire son propre théâtre. Ce messianisme du TEP [Théâtre de l'Étudiant de Pernambouc] ne passa pas inaperçu : le sociologue Gilberto Freyre critiqua ce qu'il nommait la posture hautaine du groupe (FERNANDES, 2013a, p. 78).

Les régions périphériques du champ théâtral brésilien de la période, dont le centre se situait à Rio de Janeiro et à São Paulo, participèrent elles aussi à l'autonomisation du champ théâtral sous l'égide d'un nationalisme — régionalement nuancé et, surtout, porté par les universités publiques. À Recife, se distingue la conférence de Hermilo Borba Filho lors de la II Semana de Cultura Nacional, intitulée *Teatro, Arte do Povo*, ultérieurement transformée en programme du Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP) [Théâtre de l'Étudiant de Pernambouc], fondé en 1946. Ce programme affiche l'opposition au TAP, au nom de la défense d'un théâtre national permettant de penser le pays par le théâtre — dans le sillage des paroles de l'Espagnol García Lorca¹⁰. Âgé de dix ans de plus que les autres membres, Hermilo Borba intégra l'université afin de légitimer sa direction du TEP [Théâtre de l'Étudiant de Pernambouc]. À l'instar d'autres intellectuels, il était le benjamin de la famille, fils d'un senhor de engenho ruiné dans les années 1930. Sa relation avec le théâtre de Rio de Janeiro et de São Paulo s'était déjà constituée auparavant, lorsqu'il mit en scène des textes d'Oduvaldo Viana et de Renato Viana. Plus que de faire du théâtre pour le peuple, le TEP [Théâtre de l'Étudiant de Pernambouc] entendait faire du théâtre avec le peuple, à partir de ses propres références esthétiques (Dimitrov, 2011, p. 104-108).

¹⁰ Dramaturge espagnol qui sera également très important dans la formation de Jo Clifford, comme je le montrerai dans la Partie II.

Le groupe joua un rôle décisif dans la formation de l'un des plus grands dramaturges du Nordeste, Ariano Suassuna, qui, dans l'environnement de la Faculdade de Direito do Recife, se rapprocha de divers intellectuels et artistes, s'associant à Hermilo pour fonder le TEP [Théâtre de l'Étudiant de Pernambouc] (GUZIK, 2013, p. 141). Sans se départir de la dynamique nationaliste, la production du groupe articulait un régionalisme marqué à des influences internationales, mais selon une modalité distincte de celle des amateurs professionnels, tels que le TAP.

Dimitrov (2011) montre que le modernisme de Suassuna passait précisément par son identification au Nordeste et par sa critique de ce qu'il tenait pour des artifices du monde urbain, mouvement réalisé surtout en opposition au Sud. Le sociologue met encore au jour les reconversions des prises de position du dramaturge en jeux dichotomiques structurants — le rural et l'urbain, la langue portugaise et les emprunts étrangers, la tradition et la modernité —, lesquels renvoient à une dispute matricielle située à l'origine : l'opposition de la famille Suassuna, sertaneja, à la famille Pessoa, urbaine, et donc homologue à l'opposition entre le TEP [Théâtre de l'Étudiant de Pernambouc] et le TAP [Théâtre d'amateurs de Pernambouc].

Quoi qu'il en soit, comme dans d'autres disputes identitaires du théâtre brésilien, l'auteur d'*O Auto da Compadecida* s'est consacré à une représentation positive du Nordeste, peut-être l'une des plus abouties parmi les régionalismes. La singularité esthétique de ce succès tient à l'entre-deux dans lequel il a placé son œuvre, en produisant un théâtre moderne sans renoncer au trait le plus saillant du modèle antérieur : les types. Moins au service de la stigmatisation et, surtout, davantage au service de l'héroïsation de personnages caricaturaux, dans une perspective de célébration de la culture populaire, Suassuna parvint à articuler les traditions du cordelismo, des mamulengos et du bumba-meu-boi avec des modèles du théâtre religieux médiéval et de la *Commedia dell'Arte* (Guzik, 2013, p. 141). Il répond ainsi, d'une certaine manière, aux pratiques des deux pôles : reconnu par des esthètes, des nationalistes et des régionalistes, il obtint également un succès commercial, avec des adaptations cinématographiques depuis les années 1960, y compris des versions du populaire Os Trapalhães dans les années 1980, jusqu'à la version emblématique d'*O Auto da Compadecida* par Globo Filmes en 2000.

L'amateurisme étudiant ne porta pas ses fruits uniquement dans le Nordeste. Paschoal mobilisa également le théâtre paraense entre les années 1940 et 1950. Le Teatro do Estudante

do Pará (1941-1951), fortement orienté vers une éducation des goûts, modernisa le théâtre de cet État en rompant avec le modèle commercial. En outre, le groupe se structura sur le plan institutionnel en exigeant des actions de l'État, telles que la rénovation du Theatro da Paz, la création de nouveaux théâtres et la constitution d'une école d'arts dramatiques à Belém (Bezerra, 2016, p. 186). Ses membres étaient en prise avec les débats produits à Rio de Janeiro, comme l'atteste la présence de Margarida Schivazappa représentant le Teatro do Estudante do Pará au *I Congresso Brasileiro de Teatro* (Bezerra, 2016, p. 192), et alignée sur la défense et la revendication d'un soutien à l'amateurisme théâtral paraense, via une subvention de l'État, en tant que force de modernisation homologue.

Dans la décennie suivante, le Norte Teatro Escola do Pará (NTEP, 1957-1962) émergea à partir d'étudiants du secondaire ou de l'université, dont certains étaient enseignants à l'Universidade Federal do Pará, créée la même année que le groupe, en 1957. Le NTEP se distingua par la mise en scène inédite de *Morte e Vida Severiana*, de João Cabral de Melo Neto, ce qui valut au groupe un prix au I Festival Nacional de Teatro de Estudantes, à Recife, en 1958 ; le texte n'avait été publié que trois ans auparavant par l'écrivain et diplomate. Celui-ci, de son côté, était déjà inséré dans le réseau de sociabilité d'Álvaro Moreyra, depuis son installation à Rio de Janeiro, en 1942 (Avellar Netto, 2022, p. 27).

Lors de la deuxième édition du Festival, en 1959, organisée à Santos, le NTEP participa avec sa version de *Édipo Rei* (Bezerra, 2016, p. 254). En 1962, la participation du groupe à la quatrième édition, à Porto Alegre, fit l'objet d'une médiatisation portée par le recteur de l'UFPA qui, dans une lettre adressée à Paschoal Magno, réactiva son rôle — récurrent — d'interlocuteur national du groupe. L'université alla jusqu'à créer un Service de Théâtre, destiné à favoriser la formation artistique de ses étudiants, alors conçue comme une modalité d'élévation culturelle. Il convient de relever que plusieurs de ses membres occupèrent par la suite des positions importantes, réalisèrent des doctorats à l'étranger, assumèrent des fonctions de direction au sein du gouvernement, militèrent au Partido Comunista Brasileiro, et, pour certains, furent même persécutés durant la dictature militaire (Bezerra, 2016, p. 257) : autant d'indices du type de capital social accumulé au fil de la trajectoire de ces diplômés.

Bezerra (2016) met en exergue la production intellectuelle d'Angelita Silva. Au sein du Norte Teatro Escola do Pará, elle traduisit des pièces de langue anglaise, notamment irlandaises,

et publia également des textes critiques sur le théâtre dans la *Revista Norte*. Dans *Cinco Modernas Peças Irlandesas*, publié en 1952, elle souligne à quel point la production irlandaise se montrait attentive aux formes de vie quotidienne du peuple, à ses valeurs et aux expériences des plus modestes, actualisant ainsi l'élan du modernisme régionaliste. Toutefois, pour l'historien Bezerra, elle demeurait une voix relativement marginale au sein du groupe, lequel ne poursuivait pas le régionalisme, mais plutôt une certaine universalisation de son théâtre. De ce point de vue, la position périphérique de l'Irlande vis-à-vis de l'Angleterre semble nourrir, chez Angelita, un schème régionaliste articulé à la position périphérique de Belém par rapport à Rio de Janeiro et São Paulo, rendant manifeste la dimension internationale du régionalisme, comme le soutient Dimitrov (2022). Autrement dit, Angelita paraîtrait discerner, dans la position de la production irlandaise, une homologie avec la position paraense.

Au-delà de la dramaturgie, Angelita Silva réfléchissait également à la scène sous forme d'arène, innovation états-unienne parvenue au centre de la production théâtrale brésilienne via le Teatro de Arena (Bezerra, 2016, p. 251) : l'arène introduirait des transformations esthétiques dans la mise en scène, tout en offrant surtout une solution aux coûts de production. Toujours à propos des États-Unis, Angelita Silva souligne la vigueur du théâtre à New York, l'intensité de sa production ainsi que la demande du public ; elle insiste, en particulier, sur la manière dont diverses institutions — écoles, bibliothèques et universités — accueillent des espaces de représentation, et elle présente cet agencement comme un modèle à suivre pour la modernisation du théâtre paraense.

Le troisième et dernier texte d'Angelita dans la *Revista Norte* met en évidence une reconfiguration du rapport centre-périphérie à l'échelle régionale, en relatant la démarche d'un groupe de théâtre de Macapá qui se tournait vers le groupe de Belém afin d'obtenir conseils et appui pour développer son propre théâtre. Elle y dénonce la pénurie d'institutions théâtrales dans le pays ainsi que la méconnaissance — y compris — de la production canonique ; ce diagnostic fonderait, selon elle, un mouvement de modernisation théâtrale adossé aux bases traditionnelles du théâtre, compte tenu de son aspiration didactique et formatrice (Bezerra, 2016, p. 270). « Cela justifie sa ligne d'action : le montage de la dramaturgie nationale et étrangère représentatives d'une tradition, comme Martins Pena, Machado de Assis, et, en même temps,

l'avant-garde de son temps, comme Max Frisch, João Cabral de Melo Neto, Fernando Arrabal » (Bezerra, 2016, p. 271).

Enfin, l'Escola-Teatro de Belém do Pará fut fondée en 1963, marquant l'affirmation d'un régionalisme davantage ancré dans des symboles proprement amazoniens (Bezerra, 2020). En alignement avec le CPC da UNE [Centre populaire de culture de l'Union nationale des étudiants], elle mobilisa une inquiétude en faveur de la représentation des groupes dominés, en opposition à des images de la région fortement folklorisées. Surtout, l'auteur montre comment le régionalisme amazonien s'inspira du régionalisme pernambucano déjà consacré de Suassuna. Dans les années 1960, le théâtre universitaire mit en scène *O Santo e a Porca* de Suassuna, mais aussi d'autres Pernambucanos, comme Luiz Marinho, avec *Incelança*, et Joaquim Cardozo, avec *O Coronel de Macambira*. Bien que des membres du Teatro Experimental do Serviço Social do Comércio do Amazonas discernassent un certain élitisme dans le régionalisme pernambucano et se consacraient déjà à un mouvement nettement plus critique à l'égard de la position de classe, celui-ci n'en demeura pas moins structurant pour le régionalisme amazonien. Bezerra (2020) examine également la production du dramaturge Nazareno Tourinho (1934-2018), fondateur du Teatro Adulto de Belém Adulta, qui centra son œuvre sur des éléments culturels amazoniens et défendit un théâtre réalisé par des paraenses dans l'ensemble de ses pratiques — dramaturgie, mise en scène, scénographie, etc. —, en quête d'une authenticité de la scène et de ses conditions de production, selon les termes du créateur du groupe, une « majorité culturelle de cette ville » (Nazareno Tourinho apud Bezerra, 2020, p. 135).

Il ressort ainsi que l'amateurisme a revêtu des formes locales dans différentes capitales brésiliennes. Plus spécifiquement, l'amateurisme étudiant a assuré la continuité du processus d'autonomisation, en s'appuyant sur les écoles et universités publiques. Dans les luttes locales, cet amateurisme étudiant s'opposait parfois à l'amateurisme des professions libérales, comme dans le cas de Pernambuco. Au-delà de l'élévation culturelle qu'ils entendaient opérer par le théâtre, les étudiants se montraient politiquement plus enclins à recourir au nationalisme et au régionalisme. Tout se passe comme si le Teatro do Estudante Brasileiro, fondé à Rio de Janeiro par Paschoal Magno en 1938, se dotait de filiales, plus ou moins rebelles à l'original. Toutes, néanmoins, étaient fortement mobilisées par le Festival de Teatro dos Estudantes. Parmi ces groupes homologues constitués à travers le pays figurèrent le Teatro do Estudante do Rio Grande

do Sul (1941), créé par le 2^o Congresso da União Estadual dos Estudantes do Rio Grande do Sul ; le Teatro do Estudante da Paraíba (1944), par le professeur Afonso Pereira da Silva, du Colégio Estadual da Paraíba ; la Agremiação Goiana de Teatro (1946), par Otavinho Arantes, au Lyceu de Goiânia ; le Teatro Universitário de Minas Gerais (1947), créé par le professeur Vincenzo Spinelli, professeur à l'UFMG ; le Teatro do Estudante do Paraná (1948), créé par l'étudiant en ingénierie Armando Maranhão (Fernandes, 2013a, p. 79).

2.1.5 Noir en scène

La mentalité de notre population de couleur est encore prélettrée et prélogique ; des techniques sociales, des concepts et des idées appris, des systèmes logiques doivent encore être concrétisés.

[...] le Teatro Experimental do Negro n'est ni une organisation politique, ni un simple groupe artistique. Le TEN est une expérience psychique-sociologique dont l'objectif est d'élever graduellement le niveau comportemental des Noirs brésiliens jusqu'à ce qu'ils se comparent aux standards prévalant dans les classes moyenne et supérieure du Brésil. Telle a été la fonction du Teatro Experimental do Negro.

Introduire sur les scènes théâtrales des employées domestiques et des travailleurs humbles, par exemple, de même que mettre l'élite de la société carioca et le corps diplomatique de Rio de Janeiro en contact avec nos festivités et activités sociales constitue l'une des plus grandes responsabilités du Brésil et de son théâtre national (Nascimento, 2025, p. 45-47).

Le Noir abandonne désormais la place subalterne qu'il a toujours occupée sur la scène indigène — rôles de domestiques, petits Noirs recevant des taloches, pai-joão banzeiro — pour devenir héros. Il s'agit réellement d'un événement de la plus grande importance sociologique et artistique (Nascimento, 2025b, p. 66).

Dans le mouvement même par lequel les premiers modernisateurs redéfinissent les règles du théâtre au nom de la construction d'une identité nationale, ni le théâtre, ni l'idée de nation ne peuvent se transformer sans traverser la question du racisme brésilien. Les intellectuels, majoritairement blancs, ont ainsi projeté un théâtre et une nation depuis leur position privilégiée au sein de la structure raciale. C'est dans cet espace de tensions que le Teatro Experimental do Negro (TEN) émerge en 1944 : non pas comme une initiative marginale, ni comme l'expression d'un conflit avec des « problèmes sociaux » extérieurs au théâtre et à la nation, mais comme un

opérateur de modernisation du théâtre brésilien et de mise en discussion de l'identité nationale elle-même. En effet, si, d'une part, les modernisateurs du théâtre brésilien s'attachaient au problème de l'identité nationale — tant sur le plan esthétique que par la création d'institutions —, d'autre part, il ne tarda pas à devenir nécessaire de problématiser le biais raciste constitutif de cette identité. Les controverses esthétiques et les enjeux politiques portant sur la question de savoir qui peut être représenté, et selon quelles modalités, prolongent ainsi les querelles inaugurées par les nationalistes.

Les cours-débats du Teatro do Estudante Brasileiro attiraient des publics diversifiés et, dans ce cadre, contribuèrent à la genèse du TEN. Le cours d'été de 1944, à Rio de Janeiro, proposé par Abdias do Nascimento, connut un succès et rassembla une pluralité d'intellectuels et d'artistes (FERNANDES, 2013a, p.68). Cette vocation réflexive et critique du théâtre étudiant a ainsi permis au nouveau théâtre moderne brésilien non seulement d'accroître le rythme de ses productions, mais aussi d'affiner ses formes de différenciation esthétique, notamment dans la manière d'aborder la question nationale. Autrement dit, à mesure que le théâtre s'autonomisait des contraintes économiques et trouvait appui dans des espaces propices à la réflexion critique, la question du racisme brésilien commençait, elle aussi, à se formuler — comme en témoigne l'expérience du TEN.

La première œuvre montée par le Teatro Experimental do Negro, *Imperador Jones*, d'Eugene O'Neill¹¹, constitua une réponse directe d'Abdias do Nascimento à une représentation de la même pièce à laquelle il avait assisté au Pérou, où l'on recourait au *blackface* (FERNANDES, 2013a, p. 68). « J'ai compris immédiatement que le Théâtre serait la voie idéale pour le travail de valorisation des gens de couleur » (Nascimento, 2025, p.63). Reconnaisant la légitimité politique et artistique d'un tel projet au Brésil, Nascimento obtint l'autorisation formelle et la cession des droits d'auteur de O'Neill pour *Imperador Jones*, ainsi que d'Albert Camus pour la mise en scène de *Calígula* (Nascimento, 2025b, p. 66).

D'ailleurs, puisque Cacilda Becker a été mentionnée, il convient de rappeler également d'autres noms ayant contribué à nos réalisations : Luiza Barreto Leite, Sadi Cabral, Wolf

¹¹ 1888-1945, dramaturge états-unien, distingué par le prix Nobel de littérature et gendre de Charles Chaplin.

Harnisch Jr., Paschoal Carlos Magno, José Medeiros, Santa Rosa, Enrico Bianco, Augusto Frederico Schmit, Clóvis Graciano, Andrade Muricy, Aldo Cavet, et bien d'autres. Parmi les appuis venus de l'étranger, se distinguent ceux d'Eugene O'Neill et d'Albert Camus : tous deux renoncèrent aux droits d'auteur de *Imperador Jones* et *Calígula*, et se solidarisèrent sans réserve avec les objectifs du TEN.

Cependant, pour saisir les exigences de transformation du théâtre brésilien portées par le Teatro Experimental do Negro, il faut remonter deux siècles en arrière. De manière frappante, le théâtre du XVIII^e siècle au Brésil était relativement noir : « du fait du faible prestige dont jouissait le théâtre parmi les élites, il existait des compagnies composées majoritairement de Noirs et de métis, et l'on rapporte l'usage de peinture pour représenter des Blancs » (ROSA, 2007, p. 34). Or, du XVIII^e au XIX^e siècle, ce qui se modifie n'est pas la position sociale de la population noire, mais bien le statut de prestige conféré au théâtre dans la société. Au XIX^e siècle, le théâtre brésilien se blanchit fortement, dans la mesure où son prestige social s'accroît avec l'arrivée de la cour portugaise et les processus qui en découlent, lesquels instituent une vie culturelle et intellectuelle auparavant interdite ou fortement limitée.

À l'ouverture des ports au commerce libre, aux nouveaux droits politiques et à l'essor économique, s'ajoutèrent la création de bibliothèques, musées, journaux et écoles supérieures, ainsi que l'encouragement à la vie artistique, au sein de laquelle le théâtre devient effectivement une activité régulière (MAGALDI, 1999, p. 34).

Dans les productions du XIX^e siècle, les Noirs se retirent de la scène et leurs personnages deviennent presque des éléments de décor, y compris lorsque ces œuvres se montrent attentives au débat sur l'esclavage (Faria, 2022). Ainsi, chez Martins Pena, l'esclavage constitue un trait constitutif de l'époque. Chez José de Alencar, l'esclavage est *O Demônio Familiar*, titre de l'une de ses pièces consacrées au thème : au cœur des mouvements abolitionnistes, l'esclave y est présenté comme un facteur de trouble de la paix domestique, tandis que l'affranchissement apparaît comme une forme de punition infligée au Noir lui-même, désormais contraint de vivre livré à son propre sort (ROSA, 2007, p.31). Quoi qu'il en soit, saisi par le registre comique, le thème de l'esclavage au théâtre exerçait un faible pouvoir d'attraction face à la volupté despotique du public (ROSA, 2007, p.39). Le racisme, au sein du théâtre de revue à la charnière des XIX^e et XX^e siècles, se transforme peu. Reposant sur des caricatures et des stéréotypes appliqués à la relecture d'épisodes et de personnages déjà connus, il tendait, plus encore, à

conforter des visions, des découpages du monde et des préjugés préalablement stabilisés auprès du public, avec une capacité limitée à mettre en question, de manière critique, les conventions. À l'instar des comédies du XIX^e siècle, qui mettaient en scène tout en reproduisant les préjugés sociaux, le théâtre de revue — consacré à réviser et à ré-présenter des événements antérieurs — disposait d'une marge d'inventivité réduite face aux conventions sociales ; sa compétence se situait précisément à l'inverse, dans l'art de porter sur scène une sorte de moyenne générale des préjugés au service du rire. Il n'est donc pas fortuit que la création de la *Companhia Negra de Revista* donne à voir combien ce genre pouvait accueillir les Noires et les Noirs, pourvu qu'ils s'assignent à des représentations comiques et sensuelles (ROSA, 2007, p. 41).

Dans ce cadre, la stéréotypisation constituait l'obstacle central à surmonter. Le malandro figure parmi les images les plus récurrentes de la culture brésilienne, fréquemment superposée à celle du Noir : personnage aux conduites vacillantes, paresseuses et rusées, anti-héros et anti-moderne, séducteur, sans engagement envers la famille ni envers le travail. Figure de proue du théâtre de revue, il intégra rapidement le cinéma, la télévision et fut également mis en musique (ROSA, 2007, p.42). La mulâtresse sensuelle y occupait aussi une place, notamment dans la position de choriste, constituée en objet de désir présenté comme propre au Brésil. Cette position de la mulâtresse sensuelle fut disputée par le TEN [Théâtre expérimental du Noir] au moyen de concours de beauté, ce qui atteste la diversité des actions déployées par le groupe théâtral. Les années 1947 et 1948 virent ainsi la création de deux concours, *Rainha das Mulatas* et *Boneca de Piche* : le premier visait l'exaltation de la beauté des métisses, le second celle des femmes noires à la peau très foncée. Le groupe entendait, de la sorte, attirer l'attention sur les revendications noires, rallier davantage de femmes au mouvement et exalter la beauté noire (Rosa, 2007). Ce pragmatisme politique marquait également d'autres activités : un grand nombre de personnes furent attirées par la possibilité d'alphabétisation, environ six cents s'inscrivant au cours organisé par l'écrivain Ironides Rodrigues da Silva (ROSA, 2007, p.28).

Le Teatro Experimental do Negro promouvait des événements réunissant intellectuels et militants, agissant à la fois comme catalyseurs de réflexions critiques sur le racisme brésilien et comme vecteurs d'impulsion à l'action politique. En 1945, à peine un an après sa fondation, le groupe organisa la *Convenção do Negro Brasileiro*, qui aboutit à l'élaboration du Manifesto à Nação Brasileira, envoyé aux candidats à la présidence cette année-là (ROSA, 2007, p. 65).

Dans ce même contexte de mobilisation politique et de reconfiguration de l'image publique de la population noire, le TEN [Théâtre expérimental du Noir] noua des relations étroites avec l'*Associação Cultural do Negro* (ACN), entité engagée dans la valorisation symbolique du mouvement noir et qui poursuivait, parmi ses objectifs, celui de « créer une aura de respect autour de l'image publique du groupe qu'elle cherche à représenter » (SILVA, 2023, p.203). À São Paulo, celle-ci se trouvait en concurrence avec *o Clube 220*, association noire s'autoproclamant « Entidade Orgulho da Família Negra Brasileira » (SILVA, 2023, p. 221) et qui, en retour, affublait péjorativement l'ACN de « Associação Comunista do Negro » (SILVA, 2023, p. 203). Autant d'indices des prises de position et des disputes internes au mouvement noir de l'époque.

Aux côtés de l'*Associação Cultural do Negro*, le TEM [Théâtre expérimental du Noir] organisa la *Quinzena 13 de Maio*, qui aboutit à l'*I Convenção Paulista do Negro*. Toutefois, l'événement intellectuel sans doute le plus significatif réalisé par le TEN fut le *I Congresso do Negro Brasileiro*, lequel réunit une diversité d'intellectuels et d'activistes, en vue de « l'association entre travail académique et intervention politique » (MAIO, 1999, p. 146). Cet événement est central pour comprendre la manière dont Abdias do Nascimento et Guerreiro Ramos y présentèrent leurs positions à l'égard du projet UNESCO. Abdias do Nascimento adoptait une position proche de celle de l'UNESCO, en ce qu'il percevait le Brésil comme un laboratoire spécifique pour la compréhension du phénomène racial ; il reconnaissait l'existence d'une certaine sociabilité harmonieuse entre Noirs et Blancs au Brésil, tout en estimant qu'elle ne ferait pas obstacle à des disparités économiques. Guerreiro Ramos, pour sa part, présenta au congrès la proposition selon laquelle le projet UNESCO devrait dépasser une enquête descriptive des relations sociales pour pouvoir également revêtir une dimension propositive (MAIO, 1999, p. 146).

Il importe de souligner que le rapport de Guerreiro Ramos au TEN [Théâtre expérimental du Noir] est marqué par l'ambivalence, précisément en raison de l'engagement politique du groupe théâtral. Invité à intégrer le collectif en 1944, il n'accepta la proposition qu'en 1949, lorsqu'il créa, au sein de la structure du groupe, un département de recherche dénommé Instituto do Negro Brasileiro, auquel il contribua à partir de sa formation sociologique. En tant qu'intellectuel, Guerreiro Ramos hésitait à être identifié comme militant — une étiquette qu'il

craignait de se voir assigner du fait de sa participation aux activités du TEN. (ROSA, 2007, p. 110)

L'intérêt de Guerreiro Ramos pour la psychologie s'exprima, en particulier, dans les activités de thérapie de groupe promues par le Teatro Experimental do Negro. L'hypothèse directrice de ces pratiques était que le racisme produisait une série de refoulements dans le psychisme de la population noire, ce qui rendait nécessaires des interventions susceptibles de dépasser les contraintes socio-émotionnelles imposées par de telles violences — dans le cadre d'un processus plus vaste d'intégration sociale. Pour le sociologue, l'ensemble de l'activité théâtrale développée par le TEN configurait une expérience de thérapie de groupe, orientée par les méthodologies du psychodrame et du sociodrame (ROSA, 2007, p. 109).

La force du TEN [Théâtre expérimental du Noir] sur la scène politique et culturelle brésilienne ne fut pas exempte de contestations au sein du mouvement noir. Si, d'un côté, Nascimento diagnostiquait « une mentalité pré-lettrée », Clóvis Moura, en particulier, formula de sévères critiques à l'encontre d'Abdias do Nascimento, l'accusant de s'engager, par le théâtre, dans un processus de thérapeutisation symbolique au détriment d'une contestation sociale plus incisive et plus populaire. Pour Moura, le TEN incarnerait, dans une certaine mesure, une forme d'aristocratisation de la négritude, davantage orientée vers l'insertion culturelle des élites noires que vers la mobilisation politique des masses afro-brésiliennes (FAUSTINO, 2015, p. 188). D'orientation marxiste, affilié au PCB [Parti communiste brésilien] et, par conséquent, plus proche des intellectuels communistes de l'époque, la critique de Moura semblait postuler une certaine incompatibilité entre, d'une part, un langage théâtral alors intellectualisé et élitisant et, d'autre part, les demandes propres d'une population noire, spoliée et violentée en tous points. Dans le même temps, Abdias do Nascimento intégra le Partido Trabalhista Brasileiro et, plus jeune, à l'instar de Guerreiro Ramos, l'Ação Integralista Brasileira. Partie de Guerreiro Ramos, la création du *Concurso do Cristo de Cor* constitua une action supplémentaire du TEN visant à disputer, au Brésil, les représentations symboliques du Noir, cette fois à partir de l'imaginaire du sacré. Le groupe invita des artistes plasticiens à produire des représentations d'un Jésus-Christ noir, afin de mettre en cause l'hégémonie des figures européennes et blanches de Jésus-Christ dans le pays. Il soulevait ainsi la question de la nation et de l'identité, en interrogeant la diversité des iconographies que le christianisme a

élaborées dans différentes régions du monde, souvent plus proches des identités raciales des populations concernées (ROSA, 2007, p. 94). « C'est pourquoi le Christ Noir se projette comme le pas le plus audacieux en direction d'une esthétique noire, de valeurs absolues et totales » (Nascimento, 2025c, p. 71). Au total, plus d'une centaine d'artistes soumièrent des travaux au concours, dont cinquante-deux furent exposés au Salão do Ministério da Educação en juillet 1955. L'entreprise suscita toutefois de vives réactions : dans un éditorial, *O Jornal do Brasil* accusa le concours d'être subversif et irrespectueux (ROSA, 2007, p. 95). Le concours fut organisé conjointement avec la reprise de *O Filho Pródigo*, de Lúcio Cardoso, première pièce écrite pour une mise en scène du groupe en 1947. Dans cette œuvre, le problème du racisme et du blanchiment se trouve métaphorisé à travers la parabole néotestamentaire du Fils prodigue. Le concours s'inscrivait ainsi dans le projet politico-scénique du groupe, consistant à transformer la représentation stigmatisée de la population noire en mobilisant le symbole religieux le plus sacralisé possible.¹²

Parallèlement au théâtre moderne, le TEN s'affaiblit également au cours des années 1960 et, en 1968, Abdias do Nascimento s'exila face à la dictature militaire brésilienne, ce qui vida définitivement le groupe. L'AI-5 marque la phase la plus grave du régime, ainsi que la clôture du premier mouvement de modernisation du théâtre brésilien, inauguré par *Vestido de Noiva* en 1943 et par la création du TEN en 1944. L'institutionnalisation de l'anomie du théâtre brésilien suffisait déjà à conduire deux de ses plus importants modernisateurs à occuper des positions opposées au sein du régime instauré en 1964 : Nelson Rodrigues, soutien de la dictature ; Abdias, exilé.

Le Teatro Experimental do Negro a marqué l'histoire du théâtre brésilien en faisant du théâtre un moteur décisif de transformation des représentations négatives du Noir au Brésil, tout en contribuant à sa modernisation : force expressive et productive de l'identité noire, il ne se priva pas non plus de construire un passé, en affirmant que « les racines du théâtre negro-brésilien traversent l'Atlantique et plongent dans les profondeurs de la culture africaine » (Nascimento, 2025d, p. 76). Au lieu de se limiter à reproduire les stéréotypes racistes et les

¹² Stratégie que nous verrons se répéter dans *O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu*

conventions symboliques de leur époque, des représentations critiques émergentes se mirent à produire des sens propres, en prenant leurs distances avec les logiques commerciales et en contribuant activement au processus d'autonomisation du théâtre. Dans ce mouvement, le théâtre cessa d'être un miroir conformé de la société pour se constituer en champ de lutte symbolique. Tandis que les nouvelles élites intellectuelles se préoccupaient, entre autres, de redéfinir sur scène une identité nationale, les intellectuels noirs trouvèrent dans ce langage une modalité effective de transformation des représentations racistes de la nation, et, en tant qu'institution, un ressort de dynamisation de réflexions académiques et politiques, orientées tant vers l'opinion publique que vers le gouvernement.

Agissant de manière articulée entre les dimensions intellectuelle, politique et artistique, le Teatro Experimental do Negro impulsa le théâtre brésilien au moyen d'un mouvement transnational de circulation d'idées et de pratiques culturelles. L'une de ses marques principales, le combat contre le *blackface*, mobilisa la transformation d'une pratique théâtrale par excellence : représenter quelqu'un par autrui en recourant à des artifices, tels que le fait de se peindre le visage. Le Teatro Experimental do Negro parvint ainsi à dévoiler, sous les apparences d'une liberté artistique, l'exercice même du racisme, en mettant en évidence la soumission du théâtre brésilien de l'époque au racisme et, par conséquent, à la morale moyenne brésilienne. Dès lors, en bannissant le *blackface*, le TEN s'engagea dans une transformation des règles du théâtre, gravissant des échelons supplémentaires vers l'autonomisation du théâtre brésilien.

2.1.6 Le Peuple en scène

Avec la modernisation du théâtre brésilien, le champ théâtral présentait déjà un jeu d'oppositions relativement net. La quête du peuple brésilien, menée par les intellectuels (Ridenti, 2013), se fit manifestement plus politisée. L'institutionnalisation de l'anomie semble garantir que les luttes politiques du théâtre légitime soient sans équivoque, notamment au moment où s'accroît la crise politique. Peu à peu, une lutte pour l'identité nationale sort de scène, tandis qu'entre en scène une lutte plus à gauche, pour le peuple, sous des contours de classe dans le contexte de la dictature militaire.

La relation du champ théâtral, effectivement constitué, avec le champ politique brésilien se déploie de manière complexe dans les années 1960, notamment parce que le champ théâtral

est en cours d'établissement au Brésil au moment même où le champ politique approfondit sa crise, annonçant l'avènement de la dictature militaire. Comme l'affirme Sapiro (2024, p. 33), « les crises politiques favorisent la politisation des aspects sociaux, conduisant à la synchronisation (ou harmonisation) des champs ». Autrement dit, lorsque le champ politique est ébranlé, il acquiert la capacité de subordonner les autres champs. Cela tient en particulier au fait que, dans un moment de crise, toute prise de position tend à être lue comme une prise de position politique, y compris l'abstention. Par « synchronisation » des champs, nous entendons dès lors la prévalence des formes de classification propres au champ politique sur d'autres champs, tels que le champ théâtral, ce qui permet de saisir les luttes de la période, notamment celles qui opposent les avant-gardistes cherchant à mettre en scène le sens véritable du « peuple brésilien », y compris à l'intérieur d'une forme théâtrale réfractaire. Ainsi devient-il possible de « replacer l'événement extraordinaire dans la série des événements ordinaires » (Boudieu, 2011, p. 209), c'est-à-dire d'identifier, dans les moments de crise, ce qui peut rendre compte de la singularité de l'épisode.¹³ La configuration du champ théâtral et la réfraction politique se donnent également à voir dans les échanges de dénominations. Les *compagnies* théâtrales, traditionnellement indexées sur les noms de leurs principaux acteurs, tendent à sortir de scène au profit de *groupes* théâtraux, dotés de noms propres et de sigles modernes.¹⁴ Une telle transformation signale une inflexion de la logique de fonctionnement interne de ces regroupements, indissociable d'un processus de décentralisation de l'autorité symbolique et de redistribution du capital de

¹³ Zé Celso Martinez Correa a écrit le poème *O Corpo Imortal do Poeta do Luís*, en hommage à son frère Luís Martínez Correa, assassiné par homophobie, en 1987. Dans le poème, Zé Celso révèle son interprétation du suicide de Getúlio Vargas, du report de la dictature militaire et de l'avancée culturelle dans le pays : « Getúlio Vargas/ O Patriarca/ Deu no Brasil a origem desta dinastia/ Suicidou o Patriarcalismo/ E deixou para o Coro de Bodes/ A Carta Testamento/ Meu Filho,/ te vira/ teu pai se suici-doou/ foi até onde deu,/ Toma que o filho est teu/ O Império tem um golpe engatilhado,/ Mas meu corpo eu dou,/ pra ser este golpe/ por 10 ans adiado/ e assim,/ o Pai dos Pobres Il est devenu Mère/ Il a porté au monde dix ans/ De la vie de notre génération/ Bordel, bossa nova, cinema novo, théâtre d'arène, oficina,/ Plinio Marcos, Helio Oiticica, Zé Vicente,/ Nous avons créé une porcherie sans clôtures, de brebis galeuses/ Comme celle que j'ai vue de mes propres yeux/ À Joazeiro, au bord du São Francisco » (Martinez Correa, 2007)

¹⁴ Le théâtre pré-moderne accordait une centralité aux noms des grands acteurs et actrices, comme Cia Dramática João Caetano ; Cia Leopoldo Fróes ; Cia Lucília Peres ; Cia Procópio Ferreira. Avec le processus de modernisation, commencent à s'établir les *groupes* théâtraux Teatro Brasileiro de Comédias (TBC) ; Grupo de Teatro Universitário (GUT), Teatro Amadores de Pernambuco (TAP) ; Teatro dos Estudantes de Pernambuco (TEP) ; Teatro Paulista do Estudante (TPE), etc.

consécration. Ce déplacement peut être lu comme une stratégie de différenciation au sein du champ théâtral : l'effacement de la signature individuelle au profit d'une identité collective vise alors à subvertir les modes traditionnels de légitimation et à disputer des positions de prestige selon des principes de consécration ajustés à l'autonomie relative du champ. Le phénomène ne se limite pas au théâtre brésilien ; il s'observe à l'échelle transnationale comme un problème typique des arts collectifs. Jérôme Pacouret (2025, p. 79) montre ainsi comment, au cinéma, la question de l'auctorialité fut également traversée par des accusations de classisme formulées par des agents situés plus à gauche, pour lesquels la signature collective apparaissait comme une forme plus démocratique.

La politisation qui traversait la scène théâtrale brésilienne dans les années 1950 ne se réduisait ni au contenu des pièces ni aux intentions explicites des artistes. Elle s'exprimait déjà, de manière particulièrement saillante, dans le refus de ce qu'ils en vinrent à nommer le *teatrão* — dont la forme la plus aboutie fut le Teatro Brasileiro de Comédia, caractérisé par son raffinement selon le modèle théâtral italien. Au-delà d'une simple dispute esthétique, c'est aussi un affrontement entre formes d'organisation qui se jouait. Dans ce contexte, les groupes théâtraux reflétaient des structures politiques telles que les partis et les directions étudiantes, en incorporant une éthique de la collectivité. Les tâches cessaient d'être conçues comme des fonctions isolées pour se reconfigurer en responsabilités partagées. Le théâtre de groupe mettait ainsi en scène non seulement une pièce, mais également le désir d'expérimenter, en pratique, des formes horizontales de coexistence et de décision — autrement dit, une manière de vivre la politique dans le faire artistique lui-même (BETTI, 2013, p.177).

Les *groupes* théâtraux s'opposaient aux *entreprises* théâtrales traditionnelles en récusant la logique hiérarchique qui les structurait. Ils visaient l'instauration de modalités plus horizontales de coexistence et de création, sans pour autant supprimer entièrement la division du travail. Dans cet élan, les orientations idéologiques situées à gauche n'infléchissaient pas uniquement les choix esthétiques : elles balisaient également les modes d'organisation collective qui soutenaient la pratique artistique du groupe (GUINSBURG; PATRIOTA, 2013, p. 298).

Le processus de modernisation et d'alignement du théâtre brésilien sur les modèles européen et étatsunien dans les années 1940 — dont le TBC constitua le principal symbole — fit toutefois l'objet, dès les années 1950, de critiques d'inspiration marxiste le dénonçant comme

élitiste et éloigné de la réalité du peuple brésilien. Les nouvelles générations des années 1950 s'opposèrent rapidement à ce théâtre moderne qui, du fait de ses ambitions de « marcher au pas » de l'Europe, fut bientôt qualifié d'impérialiste ou de colonisé. Ce mouvement critique n'abolit pas pour autant les fondements du théâtre moderne ; il en recompose plutôt les termes, en redéfinissant les lignes de conflit qui structurent les nouvelles disputes.

Fondé à São Paulo en 1948, le Teatro Brasileiro de Comédia arriva à Rio de Janeiro en 1955, exacerbant la concurrence et contribuant à la fermeture de compagnies cariocas moins « modernes », telles que celles de Procópio Ferreira et Dulcina de Moraes. Dans son sillage arriva la dissidente Companhia Tônia-Celi-Autran, qui explora ce nouvel espace à Rio de Janeiro et qui, d'une certaine manière, fut poussée par les disputes paulistes avec le Teatro Maria Della Costa et le Teatro de Arena. L'arrivée du TBC à Rio, motivée par le désir de résoudre la crise économique de la compagnie, ne fut possible qu'avec l'entrée d'Antunes Filho et de Flávio Rangel, auteurs de montages explicitement politisés, tandis qu'Adolfo Celi demeurait encore rétif à la politisation, traumatisé par ce que Mussolini avait fait dans sa terre natale (Pontes, 2011, p. 298).

Le Teatro Brasileiro de Comédia prit fin en même temps que la démocratie brésilienne, en 1964, en mettant en scène *Veredas da Salvação*, clôturant ainsi un cycle de 145 pièces portées sur les scènes par le groupe. La diversité internationale des auteurs mis en scène atteste l'importance de la circulation transnationale des idées dans la modernisation du théâtre brésilien : sur ces 145 pièces, seules 34 étaient brésiliennes.¹⁵ Si le TBC s'ouvrit sous la direction de metteurs en scène étrangers, il acheva son parcours avec des noms brésiliens majeurs, tels que Flávio Rangel et Antunes Filho (Pontes, 2011, p. 324). Après ses passages au TBC, Rangel mit en scène *Liberdade Liberdade*, de Millôr Fernandes, jalon du théâtre politique national en 1965, qui signala la prise de position politique explicite de Paulo Autran, membre de la distribution : « Paulo Autran cessa d'être vu par le public le plus engagé comme un interprète de théâtre conventionnel. En même temps, il se mit à réfléchir à sa carrière selon de nouveaux termes »

¹⁵ 35 Anglaises, 34 Brésiliennes, 32 Françaises, 17 Américaines, 13 Italiennes, 4 Russes, 2 Espagnoles, 2 Allemandes, 1 Suédoise, 1 Autrichienne, 1 Néerlandaise, 1 Grecque, 1 Polonaise et 1 Hongroise. (Pontes, 2011, p. 324)

(Pontes, 2011, p. 302). Dans ces nouveaux termes, l'acteur relit sa propre trajectoire comme une expressivité qui dit aussi celle du théâtre brésilien en trois étapes : une première, exhibitionniste ; une seconde, esthétisante ; et une troisième, politisée. Le spectacle *Liberdade Liberdade* — jalon de l'opposition à la dictature — fut réalisé par le groupe *Opinião*, formé d'intégrants du *Show Opinião*, qui, en 1964, fut dirigé par Augusto Boal.

Le théâtre politique d'Augusto Boal (1931-2009), structuré à partir du modèle stanislavskien qu'il rapporta de l'*Actors Studio* de New York, orienta la direction du Teatro de Arena à partir de 1956 (BETTI, 2013, p.178). À mesure qu'une certaine stabilisation du nationalisme s'opérait dans le théâtre brésilien, la dispute autour de la manière « correcte » de mettre en scène et d'interpréter la *nation* brésilienne se reconvertit, durant cette période, en une question portant sur la façon de mettre en scène et d'interpréter le *peuple* brésilien. Boal mobilisa de nouvelles méthodes théâtrales à partir du Curso Prático de Dramaturgia et du Laboratório de Interpretação, en développant le système stanislavskien et la caractérisation psychologique des personnages ; ces espaces d'apprentissage se transformèrent rapidement en forums de débat d'idées et de politisation. Après le succès de *Eles não usam black-tie*, Boal acclimata de plus en plus Stanislavski à la réalité brésilienne, en y articulant Plekhánov, Lukács et Górkí — penseurs majeurs du réalisme socialiste —, ici convertis en une quête d'une forme expressive réaliste, typique de figures populaires et régionales, et affirmant un mode d'interprétation davantage identifié à une *spontanéité nationale*, en rupture avec le raffinement typiquement italien du Teatro Brasileiro de Comédia (Mostaço, 2013, p. 219–220), surnommé *theatrão*. Le mouvement d'amateurisme étudiant se singularise, dans les années 1950, par une inflexion politique plus affirmée, précisément au moment où le Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) atteint son apogée, comme aboutissement du processus de modernisation accélérée engagé au cours de la décennie précédente. Le Teatro Paulista do Estudante réarticule le projet nationaliste en lui imprimant une tonalité populaire qui en élargit et en approfondit la portée ; il est ainsi « fondé en avril 1955, au sein du militantisme étudiant du Partido Comunista Brasileiro, à l'initiative d'un groupe d'amateurs liés à l'Union de la Jeunesse Communiste » (BETTI, 2013, p. 176). C'est dans ce cadre qu'émergent des figures telles que Gianfrancesco Guarnieri et Oduvaldo Vianna Filho, bientôt intégrées au Teatro de Arena, aux côtés de José Renato et Augusto Boal (Fernandes, 2013a). Guarnieri fut un militant lycéen de premier plan avant de s'engager dans le

théâtre. Oduvaldo Vianna, l'une des principales références marxistes de ce milieu, « fut le nom fondamental reliant la succession d'entreprises du théâtre engagé : TPE, Arena, CPC, Opinião. » (RIDENTI, 2013, p. 87)

Cette articulation ouvre une nouvelle dispute au sein du pôle le plus autonomisé du théâtre brésilien, désormais traversé à la fois par une montée de la politisation explicite et par la consolidation de contours propres d'un champ théâtral. Pour Boal, le théâtre antérieur pouvait certes receler de la beauté, mais il lui manquait le peuple (VARGAS, 2013, p. 115). Or, la proposition d'un théâtre populaire se constitue au sein même de circuits dotés de capitaux culturels élevés. Augusto Boal, par exemple, fut diplômé de la Columbia University (EUA), où il entra en contact avec les innovations du système stanislavskien. Le Teatro de Arena, de son côté, maintint une production fortement intellectualisée, au sein de laquelle les processus créatifs sont traversés par des séminaires, des lectures critiques et d'intenses débats (VARGAS, 2013, p.115). À ses débuts, le Teatro de Arena présente certaines continuités avec le Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), en montant aussi bien des textes nationaux qu'étrangers. Toutefois, la proposition esthétique s'en distingue rapidement en rendant possible la réalisation de mises en scène à faible coût. Cette différence apparaît d'emblée, lorsque José Renato (Renato José Pécora) choisit de mettre en scène *O Demorado Adeus*, de Tennessee William. Au même moment, le TBC montait *Lembranças de Berta*, du même auteur, mais avec un budget dix fois supérieur (BETTI, 2013, p.175), faisant pleinement honneur au surnom de *teatrão*.

Progressivement, le TBC [Théâtre brésilien de comédies] en vient à « chercher un rapprochement avec l'ennemi » (BRANDÃO, 2013, p. 94), en s'ajustant au théâtre commercial, sous la pression du théâtre d'avant-garde de gauche : sa production s'oriente alors vers la recherche du succès et vers l'adoption de codes symboliques conventionnés. Le Teatro de Arena, à l'inverse, dans le prolongement de la position populaire du théâtre étudiantin, s'emploie activement à construire son public, en se produisant dans des usines, des clubs et des écoles (BETTI, 2013, p. 176). Après l'entrée de Boal dans le groupe, en 1956, et au gré des allers-retours entre l'innovation esthétique et la nécessité de faire face aux contraintes matérielles, *Eles não usam Black Tie* devint le plus grand succès du Teatro de Arena. Écrite par Gianfrancesco Guarnieri, la pièce semble à la fois nouer et clore la cohésion du groupe, en proposant simultanément une orientation politique explicite, mais dans un format

conventionnel. Elle met en scène les conflits d'une grève tels qu'ils se réfractent au sein d'une famille ouvrière. Coexistent ainsi, dans cette œuvre, la thématique révolutionnaire de la grève et la forme théâtrale « bourgeoise », c'est-à-dire dramatique, déjà consacrée comme modèle scénique. Cet amalgame formel — contenu populaire et forme bourgeoise — se retrouve également chez Nelson Rodrigues. En 1967, Décio de Almeida Prado compare la nouvelle pièce du dramaturge carioca *Navalha na Carne* à *Entre Quatro Paredes* de Sartre, notamment en raison de la similitude dans la manière de convertir un problème social en problème existentiel des personnages, ce qui met en évidence la persistance de l'influence du théâtre français au Brésil, y compris des décennies après le déclenchement de la modernisation (ANDRADE, 2013, p. 242).

Dans cette conjoncture, nombre d'intellectuels et d'artistes, affiliés formellement ou liés de manière informelle au Partido Comunista Brasileiro, soutiennent des thèses favorables au développementalisme économique de Juscelino Kubitschek. Ils postulent que l'expansion du parc industriel brésilien créerait les conditions d'émergence d'une future force politique prolétarienne. La mission assumée par le Teatro de Arena consiste alors à mettre en scène les conditions de la classe laborieuse ainsi que les mécanismes politiques et économiques de domination et d'exploitation (BETTI, 2013, p. 183), dans une alliance effective avec les communistes, occupant des positions de champ relativement homologues. Il convient toutefois de rappeler que, sur la scène européenne, les années 1950 sont marquées par un certain désenchantement à l'égard du Parti communiste, à la suite de la révélation des crimes de Staline et de l'invasion de la Hongrie. Dans le même temps, les partis communistes s'insèrent dans le jeu démocratique au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, en atténuant leurs propositions révolutionnaires (GUINSBURG; PATRIOTA, 2013, p. 293). De ce côté-ci de l'Équateur, le tiers-mondisme émerge comme une alternative à ce désenchantement envers l'Union soviétique. La Révolution cubaine de 1959 — survenue dans l'arrière-cour des États-Unis —, l'indépendance de l'Algérie de la domination française en 1962 et la Révolution culturelle chinoise dans les années 1960 alimentent l'imaginaire de la gauche : autant d'exemples de mobilisation populaire dans des pays sous-développés, susceptibles de produire des transformations en dehors de la logique figée de la Guerre froide (RIDENTI, 2013, p.17). Dès lors, le nouveau problème politique ne se limite évidemment pas au champ théâtral ; il est

partagé par les artistes et les intellectuels entre 1950 et 1970, qui « cherchaient à la fois leurs racines et la rupture avec le sous-développement » (RIDENTI, 2013, p. 1).

Les avant-gardes des années 1950 ne visaient pas une élévation civilisationnelle générale de la nation, mais s'attachaient prioritairement à l'organisation sociale des classes subalternes (GUINSBURG; PATRIOTA, 2013, p. 285). C'est dans ce contexte de forte agitation politique qu'Oduvaldo Viana Filho, dit Vianinha, opère une forme de distinction esthétique fondée sur la distinction politique. Au sein d'une série de réflexions critiques portant sur le travail du Teatro de Arena, Vianinha jugeait indispensable d'aller au-delà de ce qu'il nommait le *cronismo*, c'est-à-dire la simple description de l'exploitation sociale. À cette fin, il trouva dans le théâtre épique brechtien une modalité d'action théâtrale propositionnelle sur la réalité sociale. C'est ainsi qu'il fédère intellectuels et artistes autour du Centro Popular de Cultura de la União Nacional dos Estudantes. S'inaugure alors, dans le théâtre brésilien, un mode de communication directe avec le public, mobilisant des ressources telles que des affiches, des projections, des techniques circassiennes et des éléments du théâtre de revue (BETTI, 2013, p. 185), dans la perspective de mieux maîtriser la transmission de l'information.

Le système universitaire du pays continuait, pour sa part, de contribuer à la circulation d'un théâtre ouvertement politique, en forte connexion avec les centres majeurs du théâtre brésilien, Rio de Janeiro et São Paulo. L'actrice Sylvia Orthof (1932-1997), après un passage par le TBC [Théâtre brésilien de comédies], devint professeure de Théâtre à l'Universidade de Brasília, tout en développant des projets au SESI Taguatinga, région administrative située à environ 20 kilomètres du centre de la capitale fédérale. Elle y monta *Morte e Vida Severina*, primé au Festival de Inverno Ouro Preto – créé en partenariat entre la mairie et l'UFMG. À l'Universidade de Brasília, elle mit en scène *Cristo versus Bomba*, primé au V Festival Nacional de Teatro de Estudantes, à Rio de Janeiro, en 1968, peu avant l'AI-5 et son exil en France. Les deux œuvres dénonçaient des problèmes sociopolitiques (Godoi, 2018).

Ce n'est qu'en 1967, à la veille de l'AI-5, que le Teatro Oficina met en scène la dramaturgie d'Oswald de Andrade. Il importe dès lors d'examiner les propriétés internes de ces textes susceptibles d'éclairer les raisons de cette mise en scène tardive. Le moderniste écrivit trois pièces et une esquisse dans les années 1930, mais mourut avant de les voir représentées (FERNANDES, 2013b, p. 43) ; toutes sont fortement politisées. *Rei da Vela* traite du déclin de

l'aristocratie caféière et de l'ascension de la bourgeoisie spéculatrice ; la pièce est écrite en 1933, en plein cœur de la crise du café. L'année suivante, Oswald de Andrade rédige *O Homem e o Cavalo*, en articulant deux esthétiques apparemment opposées propres à la période de transition du théâtre pré-moderne au théâtre moderne. Il y associe le circassien et le populaire, typiques du vieux théâtre — ce qui inclut l'introduction d'un déluge au troisième acte, en référence directe à un récit biblique largement connu —, à une critique politique par la ridiculisation de la bourgeoisie, caractéristique du nouveau théâtre. « Le caractère doctrinaire de la pièce, contrebalancé par le degré maximal de la fantaisie poétique, dynamise la critique des mœurs, douce et peu agressive, qui prévalait dans le théâtre brésilien » (Levin, 2013, p. 33) ; ces choix relèvent d'une expérimentation d'un nouveau langage scénique (Levin, 2013, p. 35). L'esquisse *Panorama do Fascismo* déploie, quant à elle, une satire mordante, assimilant la bourgeoisie au fascisme (Levin, 2013, p. 34). Il faut encore mentionner *A Morta*, métathéâtre qui met en scène l'idée de confinement dans des acceptions diverses — psychologique, esthétique et politique —, tout en revendiquant une libération de l'art orientée vers l'action sociale. Autrement dit, la pièce suggère que la nouveauté de l'*arte pela arte* peut constituer une restriction, plutôt qu'une liberté, pour les artistes.

Si, dans *O Homem e o Cavalo*, l'écrivain n'a pas hésité à emprunter à Maïakovski la parodie du déluge biblique comme stratégie de diffusion de la révolution victorieuse, dans *A Morta* il a formulé, dans l'image poétique d'un « déluge de feu », l'attitude de libération de l'artiste au service des conquêtes sociales (Levin, 2013, p. 38)

Ces pièces furent écrites dans les années 1930, période au cours de laquelle l'auteur se rapproche du Partido Comunista Brasileiro et entretient une relation avec l'artiste et militante Patrícia Galvão, dite Pagu, qui, des années plus tard, fonderait l'un des plus importants festivals de théâtre encore en activité au Brésil, le Festival Santista.

La mise en scène de *O Rei da Vela* par le Teatro Oficina, seulement des décennies après la publication du texte, s'explique par les tensions constitutives du champ théâtral au Brésil : sa formation, à ses débuts, est traversée par des luttes autour de la définition de l'identité nationale, souvent étouffée par des stéréotypes figés. La forme caricaturale des personnages de *Rei da Vela* était entièrement rejetée par les modernisateurs, tandis que la politisation et la sexualité étaient récuses par le modèle commercial — comme en atteste le refus de Procópio Ferreira, sollicité par Oswald de Andrade lui-même pour monter la pièce (Brito, 1997). Sabato Magaldi (2004),

pour sa part, a attribué l'empêchement de son exécution à l'absence de la figure du metteur en scène, compte tenu des multiples éléments modernes qu'exigeait sa réalisation scénique.

Les pièces politiques d'Oswald de Andrade ne purent être montées que lorsque le champ théâtral se fut modernisé, s'ouvrant à la distinction par la politique, à l'engagement critique et à la valorisation d'une dramaturgie nationale émancipée des contraintes traditionnelles — ce qui permit de revaloriser les personnages caricaturaux comme forme d'authenticité nationale. Tout se passe comme si ces textes étaient demeurés dans les tiroirs, dans l'attente de deux déplacements au sein du champ : d'abord, l'achèvement de la modernisation, au cours des années 1940 ; ensuite, la politisation explicite du théâtre, tout au long des années 1950 et 1960. Si le théâtre moderne accusait un retard sur le plan de sa modernisation, la politisation manifeste, elle, avait deux longueurs d'avance ; elle portait toutefois déjà en elle la possibilité d'ériger la politique en position distinctive du théâtre brésilien. Dès lors, la non-mise en scène des pièces théâtrales de l'un des plus grands modernistes constitue un indice du temps propre de l'autonomie et de la politisation du théâtre brésilien. Bruna Della Torre (2019) met en évidence la manière dont l'anthropophagie oswaldienne a refait surface, chez Zé Celso, au sein du tropicalisme, comme une modalité de dépassement des contradictions politiques du pays après le coup d'État de 1964, moment où se révèle l'alliance de la bourgeoisie industrielle et du grand latifundium contre le peuple — ce même retard qu'Oswald repérait déjà dans les années 1930. Plus précisément, la sociologue s'attache à l'élaboration critique de l'intrigue de la pièce par Oswald de Andrade à partir de ses lectures situées, au cours de sa période communiste ; c'est ce qui le rendit, parmi les modernistes, en mesure de transposer à la scène théâtrale les enjeux politiques de l'alliance de classes, du conflit entre industrialisme et agrarisme, ainsi que de la position brésilienne sur la scène politique internationale.

Les mises en scène du Teatro Oficina ont ajouté une strate supplémentaire à la dispute autour du théâtre politique. Boal s'exprime avec virulence contre la forme théâtrale de Zé Celso. À ses yeux, le théâtre de gauche se déployait selon trois possibles : le premier consistait à exposer la réalité sur le mode de la culpabilité, comme chez Plínio Marcos ; le deuxième, incarné par le Teatro de Arena, présentait une inflexion populaire et appelait à l'action ; enfin, le Teatro Oficina, qualifié de rétrograde et antipeuple ; néoromantique ; homéopathique ; inarticulé, timide et gentil, impuissant et sans lucidité. (MOSTAÇO, 2013, p.226) Il s'agit là de critiques

d'une âpreté telle que Boal les formula avec la force requise pour différencier le Teatro de Arena du Teatro Oficina, compte tenu de la proximité de leurs positions dans le champ théâtral, au sein de laquelle aucune confusion ne pouvait être tolérée.

Le politique devient, enfin, un qualificatif explicite, et son appellation se charge d'une connotation délétaire : le théâtre-pamphlétaire. À la fois distingués et distinctifs du théâtre d'avant-garde, le Teatro Oficina et le Teatro de Arena se trouvent réunis dans leur opposition au *teatrão*. D'un côté, le Teatro de Arena, intéressé par un théâtre qui mette en scène le peuple et ses questions ; de l'autre, le Teatro Oficina, en quête d'une forme esthétique essentiellement populaire — tous deux opérant une réfraction des disputes politiques de la période. En 1968, le Teatro de Arena crée *A Feira Paulista de Opinião*, liée à la protestation. La dramaturgie se présente comme un collage de productions dues à divers dramaturges et compositeurs, invités à répondre à la question : « Que pensez-vous du Brésil aujourd'hui ? » Les dramaturges étaient Lauro César Muniz, Bráulio Pedroso, Gianfrancesco Guarnieri, Jorge Andrade, Plínio Marcos et Augusto Boal, et les compositeurs Edu Lobo, Caetano Veloso, Ary Toledo, Sérgio Ricardo et Gilberto Gil. Pour sa part, la même année 1968, le Teatro Oficina met en scène *Roda Viva*, de Chico Buarque ; la distribution comprenait Marieta Severo, Heleno Prestes et Antônio Pedro. Avec une théâtralité appuyée, la mise en scène mise sur le chœur, sur les chansons sur scène, sur la dérision et le grotesque. La pièce se caractérise par une interaction directe et agressive avec le public. La fin de 1968 est marquée par la promulgation de l'Acte institutionnel n° 5, le 13 décembre, qui abolit l'État démocratique de droit, lequel ne sera rétabli que dix ans plus tard.

La pièce *Roda Viva* du Teatro Oficina est envahie par des groupes paramilitaires et la troupe est passée à tabac, tant le niveau de confrontation entretenu par le théâtre avec le gouvernement autoritaire était élevé (MOSTAÇO, 2013, p. 227). Le nouveau pôle politisé du théâtre brésilien émerge ainsi dans les années 1950, et ses affrontements s'intensifient au cours des années 1960, notamment sous l'effet de la dictature militaire, qui rendait urgente une prise de position des artistes et des intellectuels, sans pour autant l'uniformiser. La notion de champ permet de comprendre comment Arena et Oficina peuvent être proches et, pour cette raison même, s'employer à produire des différences marquées. En tant que représentant du tropicalisme au théâtre, le Teatro Oficina « apporte les marques de la formation politique et culturelle des années 1950 et 1960, c'est-à-dire qu'il [tropicalismo] n'a pas constitué une rupture

radicale avec la culture politique forgée durant ces années-là, mais seulement l'un de ses fruits différenciés. » (RIDENTI, 2013, p. 3).

Sur le plan théâtral, le développement du système coringa d'interprétation — dans lequel un même acteur ou une même actrice peut jouer de multiples rôles, y compris comme narrateur — se déploie parallèlement au moment où le Teatro de Arena s'éloigne du modèle épique brechtien pour se tourner vers la mise en scène de figures héroïques de l'histoire nationale, telles que Zumbi dos Palmares et Tiradentes. Ces héros, fréquemment mythifiés, étaient représentés selon un registre naturaliste, avec une conscience centrée exclusivement sur eux-mêmes. L'absence de contradictions internes, élément constitutif de l'épique, est justifiée par Augusto Boal comme une stratégie rendue nécessaire face à un peuple qui devait encore se doter de héros fondateurs. (BETTI, 2013b, p.200) La mythification rendue possible par le naturalisme — plutôt que l'objectivation critique que permettait le théâtre épique — de Zumbi dos Palmares et de Tiradentes s'inscrivait dans l'effort de disputer la construction des héros nationaux, selon un biais de positionnement de classe et de race interne à la nation, et non plus en opposition à d'autres nations, comme on l'avait observé durant la phase antérieure de modernisation du champ théâtral.

Le rapport de l'avant-gardisme théâtral à la commercialisation doit, lui aussi, être nuancé. *Show Opinião* — issu de la collaboration d'artistes liés à des groupes à fort engagement politique, comme le Teatro de Arena et le CPC [Centre populaire de culture de l'Union nationale des étudiants] — s'est constitué en phénomène de l'industrie culturelle de son temps, dont le disque vinyle a atteint des records de vente quelques mois seulement après sa sortie. *Show Opinião* offre ainsi un exemple de la réfraction des contradictions politiques dans le champ artistique, en opérant comme véhicule d'expression symbolique de la défaite des projets révolutionnaires de la période antérieure. En recourant à des formes métaphorisées, le spectacle articulait des critiques qui, sous l'effet de la censure imposée par la répression dictatoriale, ne pouvaient être verbalisées explicitement dans l'espace public : « face à l'impossibilité d'une action révolutionnaire immédiate, chanter en faveur d'une conviction politique a assumé le rôle d'un acte concret (même symbolique) de mobilisation et de résistance » (BETTI, 2013b, p. 195). En exhortant à l'union symbolique des forces d'opposition, le *Show Opinião* a su promouvoir la centralité de la culture dans la politique (BETTI, 2013b, p. 201), faisant de la pratique

culturelle une pratique manifeste de prise de position politique — surtout au moment où les droits politiques étaient cassés.

Dès lors, le triptyque Teatro de Arena, Oficina et CPC a promu l'auteur national, introduit de nouvelles conventions théâtrales et articulé culture et politique dans le champ dramaturgique.

« Scène abaissée et public activiste ont produit une vitalité extraordinaire sur le plateau, une réponse vibrante du public engagé et la fin du cycle du théâtre moderne qui s'était installé dans le pays dans la décennie 1940. *Roda Vida* de Chico Buarque, mise en scène par Zé Celso en 1968, marque la fin du cycle inauguré avec *Vestido de Noiva*, en 1943 »(Pontes, 2011, p. 348)

L'*abaissement* procède précisément du mouvement d'autonomisation qui, en institutionnalisant l'anomie, a rendu possible l'éloignement d'avec la littérature, configurant ainsi un théâtre « libre de littérarité ». Adossé à une classe étudiante désormais consolidée, agile et immédiate, le théâtre portait sur scène les discours politiques les plus récents, produisant un fonds culturel commun entre plateau et salle (Schwarz, 2022, p. 27).

Il convient, par ailleurs, de revenir sur d'autres dynamiques associant étudiants et travailleurs. En 1966, à São Paulo, le groupe Teatro do Onze, initialement rattaché à la Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, et le Teatro Casarão — composé d'employés de banque, de concierges, de cireurs de chaussures et d'autres catégories professionnelles — fusionnent pour former le Teatro União e Olho Vivo, l'un des noyaux les plus actifs et significatifs d'une pratique théâtrale liée au théâtre politique et de résistance. Cette fusion donne à voir, dans le circuit théâtral, certaines proximités rendues possibles par des positions politiquement organisées entre étudiants et travailleurs. La résistance se définissait alors simultanément comme résistance politique et comme résistance esthétique face au modèle du théâtre commercial (BETTI, 2013b, p. 209). Sur la scène européenne, le Théâtre de l'Absurde émerge dans les années 1960 en contestant la fonction sociale du théâtre, en le dispensant de tout engagement politique, et ce en opposition à la vigueur du théâtre brechtien (ANDRADE, 2013, 243).

Les classes moyennes progressistes se sont constituées, durant la période, en un groupe de consommateurs significatif, assurant le travail et la pérennité des artistes comme des lieux. On observe ainsi que le rapport entre théâtre commercial et théâtre politique peut se révéler

ambigu : la distinction elle-même, tout comme la radicalisation politique, jouaient en faveur d'une circulation commerciale accrue.

[...] dans un contexte comme celui de l'après-coup d'État de 1964, de reflux de l'action agitatrice du CPC, il était devenu gratifiant pour la classe moyenne progressiste de cautionner un travail qui lui procurait la sensation vécue de la lutte et de la mobilisation (BETTI, 2013b, p.198).

S'agissant encore du *Show Opinião*, c'est dans le mouvement qui se constitue autour de cette œuvre que l'on voit s'établir une hégémonie culturelle de gauche dans le pays, organisée en opposition aux forces dictatoriales de droite. Le projet dictatorial en matière culturelle combinait, d'une part, l'expurgation des idées communistes — ou, plus largement, de gauche — et, d'autre part, l'incitation à la production culturelle, en structurant un projet d'identité nationale sous l'angle de la sécurité nationale. C'est le cas, par exemple, de la critique de théâtre Barbara Heliodora, qui a assumé la direction du Serviço Nacional de Teatro entre 1964 et 1969, rendant visibles certaines accommodations de la classe théâtrale ; elle a ensuite été professeure à l'USP et à l'UNIRIO. Un autre exemple, tout aussi paradoxal, est la campagne « Vá ao Teatro », diffusée en 1966 par la récemment fondée Rede Globo de Televisão, déjà alignée sur les forces dictatoriales — la même année où le Teatro Oficina a été incendié, acte attribué par Zé Celso, dans un entretien accordé au magazine *Veja*, aux militaires. C'est également dans cette période qu'entre en vigueur l'auxílio-montagem, destiné à des saisons fixes et à des tournées de compagnies (TROTТА, 2013, p. 476). En 1975, sous le gouvernement Geisel — connu pour mettre en œuvre « l'ouverture lente, graduelle et sûre » tout en intensifiant, dans le même temps, la persécution politique —, sont créées la Política Nacional de Cultura et, en 1978, la FUNARTE. Il s'agit aussi de la période durant laquelle le Serviço Nacional de Teatro dispose de son budget le plus élevé, financé par le Fundo Nacional de Desenvolvimento da Educação, et durant laquelle plusieurs théâtres sont rouverts et rénovés.

Les années 1970 sont marquées par le mouvement de la contre-culture. Parmi ses caractéristiques figure une manière de s'opposer au théâtre de gauche des décennies précédentes, en particulier à ce qu'ils désignaient comme la « crise de la raison ». C'est ce que défendaient Chico Buarque et Paulo Pontes lorsqu'ils ont créé *Gota d'Água*, en cherchant à représenter le prolétariat, mais sans recourir à une esthétique épique. Ce faisant, ils formulaient également une critique importante des pratiques politiques de la classe moyenne, en construisant

Jasão comme un personnage qui trahissait rapidement ses origines populaires en adhérant au confort de l'ascension sociale (BETTI, 2013b, p. 207).

Parmi les prises de position politiques contre l'ordre social, la sexualité en vient, progressivement, à occuper les scènes de manière objective. Le dramaturge José Vicente (1945-2007) fait débiter son premier texte en 1967, intitulé *Santidade*, dans lequel il raconte l'histoire d'un séminariste vivant aux dépens de son amant dans la ville de São Paulo. L'univers du séminaire était familier à José Vicente, puisqu'il a suivi cette formation à l'adolescence. La thématique homosexuelle de la pièce a directement indisposé le président Costa e Silva, qui l'a critiquée à la télévision et a mobilisé des journaux afin qu'ils se positionnent contre l'œuvre (ANDRADE, 2013, p. 248).

L'androgynie du groupe Dzi Croquettes a scandalisé en 1972 avec le spectacle *Gente Computada Igual a Você*, censuré en 1974. Le groupe a été fortement influencé par Lenie Dale (1937-1994), danseur états-unien fort d'une expérience à Broadway, et amené au Brésil par Carlos Machado (1908-1992), l'un des plus grands producteurs de comédies musicales, le *Rei da Noite* dans les années 1960 ; ce concours de facteurs a fait du groupe un succès commercial, tout en le conduisant, par la suite, à être consacré comme politiquement subversif grâce à des recherches académiques et à des documentaires, en particulier en 2010.¹⁶ Au cours des années 1990, la thématique de l'homosexualité gagne encore en visibilité sur les scènes, en mettant notamment en lumière les problèmes sociaux liés au VIH/sida de la décennie précédente (GARCIA, 2013c, p. 306). Les années 1980 se caractérisent par un essor de la création de groupes théâtraux, souvent corrélé à l'émergence de formes d'identités collectives, notamment à travers des groupes issus des nouvelles grandes zones périphériques urbaines (GUZIK, 2013, p. 317). La complexité du champ théâtral à cette époque était déjà telle qu'elle permet de distinguer plusieurs dynamiques : c'est également au cours des années 1980 que certains groupes du pôle avant-gardiste s'orientent vers une mise en scène formaliste, attentive à l'exploration du langage scénique et des pratiques performatives (FERNANDES, 2013c, p.353). Au-delà des différenciations entre groupes, au cours des années 1990, des écarts esthétiques

¹⁶ Regina Muller, membre du groupe, devient professeure au Département des Arts Corporels de l'Université de Campinas.

deviennent perceptibles de manière routinière au sein d'un même produit : ainsi, en 1991, le Teatro Oficina met en scène *As Boas*, adaptation du texte *As Criadas* de Jean Genet. « avec les acteurs de l'Oficina jouant de manière rituelle et stylisée, tandis que [Raul] Cortez interprète son personnage avec une vérité intérieure et une maîtrise absolue de la technique réaliste » (FERNANDES, 2013c, p. 350).

En l'absence de toute transparence durant la période dictatoriale-militaire, ce n'est qu'avec la redémocratisation que le Ministère de la Culture redevient une cible de moralisation du budget public. Sous la gestion de José Aparecido de Oliveira, durant le gouvernement Sarney, le Ministère de la Culture apparaît dans la presse comme recordman des soi-disant « trens da alegria », c'est-à-dire des procédures de recrutement par lesquelles des agents embauchés à la veille de la Constitution de 1988 — amis et protégés de responsables politiques — étaient intégrés à la fonction publique avec stabilité, ce qui impliquait un accès direct au statut de fonctionnaire, avec l'ensemble des droits et avantages afférents, sans la tenue d'un concours public (TROTТА, 2013, p. 477). Ce faisant, se réactivent des enjeux politico-moraux relatifs à la dépendance de la culture à l'État, au profit de l'autonomie du modèle commercial, comme au début du siècle.

Nous constatons que l'histoire du théâtre brésilien, en tant que lutte pour la forme légitime de la scène, est également une histoire de la réfraction de la politique par ses moyens propres. Dès les années 1990, avec la redémocratisation, l'idée de résistance ne sort pas du radar ; elle se reconfigure cependant : non plus contre l'État totalitaire, mais contre le néolibéralisme en tant que politique économique (MOSTAÇO, 2013, p. 215). L'institutionnalisation de l'anomie dans le théâtre brésilien, via des disputes menées au sein du pôle autonome et au nom de règles spécifiques au théâtre, a établi — conformément à la tendance des champs culturels (Bourdieu, 1996) — une inversion des règles économiques et des règles morales, celles-ci étant précisément dominantes dans le champ du pouvoir.

L'histoire sociale du théâtre au XXe siècle permet d'éclairer la position relative du champ théâtral par rapport au champ du pouvoir, tout en rendant intelligibles la genèse de sa structure, les croyances qui l'organisent et, à travers elles seulement, l'*habitus* qui met en mouvement positions, croyances et prises de position. Avant de passer à l'analyse des festivals de théâtre et des programmes de troisième cycle en arts de la scène au XXIe siècle, j'examinerai

brièvement certains aspects du pôle commercial, en indiquant quelques éléments de son fonctionnement ainsi que de son rapport au pôle le plus autonome.

2.1.7 Pureté et autonomie négative

Le modèle de théâtre le plus hétéronome au regard de la réussite au box-office s'est constitué en pôle important du théâtre brésilien, s'articulant rapidement aux nouveaux langages élaborés au XXe siècle, le cinéma et la télévision. Dans les années 1950, Silveira Sampaio (1914-1964) compte parmi les pionniers de cette circulation. À la suite du grand succès de ses textes théâtraux, il passe à la télévision et devient l'animateur d'un *talk show*. Diplômé en médecine, il avait commencé sa trajectoire théâtrale dans l'amateurisme étudiant. Si, sur scène, son écriture se rapprochait des expérimentations modernistes, à la télévision sa pratique s'orientait vers une esthétique plus proche du théâtre de revue, marquée par un humour léger, le divertissement et un langage accessible au grand public (GUZIK, 2013, p. 127), tandis que le théâtre se modernisait par l'intellectualisation, en se distinguant par le capital culturel. José Renato (1926-2011), fondateur du combatif Teatro de Arena, menait parallèlement des activités à la TV Tupi, exemplifiant les frontières poreuses entre le théâtre politisé et les médias de masse à l'époque (BETTI, 2013c, p.178). Le dramaturge Jorge Andrade (1922-1984) s'est inscrit en droit à São Paulo, avant d'abandonner le cursus pour s'occuper des terres familiales à Barretos. C'est dans les années 1950 qu'il se tourne vers le théâtre, sous l'influence et la référence de Bibi Ferreira. Sa dramaturgie traite directement de l'histoire du Brésil, et il transpose à TV Globo certains de ses principaux succès du théâtre moderne, en les rééditant pour le nouveau média et en élargissant ainsi leur portée auprès du grand public (GUZIK, 2013, p. 132).

La pièce *Gota d'Água*, de Chico Buarque et Paulo Pontes, prend son origine dans une adaptation télévisuelle de *Medeia*, réalisée dans les années 1970 pour l'émission Caso Especial, diffusée par Rede Globo de 1971 à 1995, faite par Oduvaldo Vianna, militant marxiste, créateur du Centro de Cultura Popular de l'UNE et du Grupo Opinião (Betti, 2013b, p. 207). *Gota d'Água* transpose la tragédie grecque de Médée dans une favela de Rio de Janeiro — la Vila do Meio-Dia —, toile de fond de la tragédie de Joana, qui a tué ses propres enfants. À cette époque, le langage télévisuel se trouvait déjà étroitement intriqué à la pratique théâtrale, opérant simultanément comme espace de visibilité et de subsistance pour les artistes, mais aussi comme

lieu de transgression et de reconfiguration des codes scéniques traditionnels — les premières productions télévisuelles des années 1950 n'étant rien d'autre que du théâtre télévisé, qu'il s'inscrive dans une esthétique réaliste ou dans celle du théâtre de revue. Si, d'une part, la télévision a offert une stabilité économique et une projection publique, d'autre part, elle a imposé des formes susceptibles d'être perçues comme profanatrices de la densité symbolique et rituelle du théâtre. Le nationalisme et l'intellectualisme construits tout au long du XXe siècle semblent ainsi déjà se convertir plus aisément en matériau commercial.

Le théâtre, dont la capacité à générer des revenus financiers demeure limitée au regard des nouveaux langages, occupe néanmoins une place centrale dans la formation esthétique et dans la légitimation culturelle des artistes — un capital symbolique qui s'avère souvent indispensable pour accéder au cinéma et à la télévision, et même pour s'y maintenir. Il constitue, autrement dit, une instance privilégiée d'initiation et de consécration artistiques, fonctionnant le plus souvent comme un champ de passage vers l'insertion dans des médias de plus grande portée. La télévision, pour sa part, est parvenue à faire fonctionner avec une efficacité remarquable le système de vedettariat hérité du théâtre pré-moderne et, dans une certaine mesure, du *teatrão* : un dispositif centré sur la figure des acteurs principaux, conçus comme principaux attracteurs de public et de prestige, responsables de succès d'audience expressifs et, partant, de retours publicitaires élevés (FERNANDES, 2013c, p.335).

Les transformations technologiques ayant donné naissance au cinéma et à la télévision ont, au XXe siècle, contribué à l'autonomisation du théâtre par des forces négatives. En lui retirant sa centralité dans l'art de l'interprétation — c'est-à-dire sa fonction de raconter des histoires, de passer en revue l'actualité sociopolitique, de divertir en milieu urbain, de disputer des identités, etc. — ces nouveaux langages ont, en retour, favorisé l'affirmation d'une singularité théâtrale, au travers de traits esthétiques distinctifs propres au langage scénique.

La circulation des agents entre les pôles commercial et esthète s'observe également au sein des institutions du théâtre moderne, telles que les festivals, qui semblent opérer la conversion des capitaux nécessaire à leur fonctionnement. Bien que fortement arrimés au pôle du théâtre de groupe et au pôle autonome, les festivals entretiennent fréquemment des relations avec ce que l'on a appelé des « acteurs globaux », afin d'assurer la visibilité médiatique que ceux-ci leur procurent. La monnaie d'échange réside alors dans le capital esthétique —

purificateur — que le théâtre confère à l'« acteur global », perçu comme contaminé par les règles hétéronomes du marché, fortement instituées à la télévision. Si l'on dessine un champ de l'*art de l'interprétation*, au sein duquel les différents langages se positionnent, il est possible que le théâtre et la télévision y occupent des pôles opposés, le langage théâtral étant constitué comme plus pur, et le langage télévisuel comme plus impur.

Le cas Reynaldo Gianecchini apparaît emblématique de la relation à la fois fonctionnelle et de dépendance entre le marché des vedettes télévisuelles et le théâtre esthète. Né en 1972, il a d'abord été mannequin de défilé, travaillant pour de grandes marques mondiales. En 1998, il engage sa transition vers le marché de l'interprétation en intégrant le Teatro Oficina de Zé Celso, radicalement esthète et consacré dans le champ théâtral. Cette inversion, ainsi que son bain ritualistique dans un théâtre de type ritualistique, l'ont refait symboliquement : de simple bel homme, il devient artiste. Ce rite de passage le bénit pour un rôle central dans l'une des plus célèbres telenovelas brésiliennes — *Laços de Família*, écrit par Manoel Carlos.

La massification d'Internet au XXI^e siècle, puis plus récemment celle des réseaux sociaux sur les appareils mobiles — alimentées par des productions individuelles au moyen de caméras de haute qualité et d'une manipulation aisée sur téléphone portable — a, elle aussi, reconfiguré les luttes théâtrales. L'un des phénomènes associés à cette dynamique est le *stand-up comedy* : un modèle de divertissement qui n'est pas exactement inédit, puisqu'il repose sur l'interprétation d'un texte comique d'auteur, mais qui se dote de nouveaux contours dans la différenciation interne du champ, notamment du fait de sa rentabilité financière. Ces dernières années, la conversion d'influenceurs numériques en acteurs de telenovela rejoue ainsi les mêmes luttes de conversion que celles qui, dans les années 1990, concernaient les mannequins de défilé, en maintenant à la fois le vedettariat médiatique et l'exigence d'une certaine pureté théâtrale — tantôt atteinte, tantôt démentie par l'incompétence artistique.

La relation du *stand-up comedy* avec les festivals met au jour des prises de position distinctes au sein du pôle théâtral. Dans un entretien, le directeur de l'un des plus anciens festivals du pays définit la programmation de son festival par une négation : « Le festival a un concept très clair : nous ne faisons pas de *stand-up*, jamais et nous n'en ferons pas ». Cette exigence d'opposition signale une lutte fondamentale, incarnée par des programmeurs qui, tout en se posant en intermédiaires entre la prise de position esthétique et la recherche de

ressources financières auprès d'entreprises sponsors, se heurtent à des logiques davantage intéressées par l'engagement du public et l'activation de la marque, comme je le montrerai dans le chapitre sur les festivals.

Dans la tradition commerciale du théâtre brésilien, le *stand-up comedy* s'affirme comme une forme de divertissement en pleine croissance. Opposés au pôle autonomisé du théâtre, ses artistes ne passent pas nécessairement par des institutions de formation spécifiques aux arts de la scène, bien que leur production soit fortement formatée selon les règles du comique — objet d'étude depuis la philosophie grecque —, parmi lesquelles la rupture d'attente, la répétition comique, l'hyperbole, l'abaissement, l'ambivalence, la mécanicité, etc.¹⁷ Ils opèrent plus particulièrement dans et par la relation aux réseaux sociaux, en étant présents simultanément sur diverses plateformes, et en forgeant ainsi une modalité de *vanguardisme commercial*.

L'homologie avec l'espace de la réception apparaît tout aussi manifeste : se rendre au théâtre ou assister à une représentation de *stand-up comedy* mobilise des capitaux culturels antagonistes. Il n'est donc pas fortuit que cette forme suscite l'aversion du pôle le plus avant-gardiste des festivals, qui hésitent à l'intégrer à leur programmation, même lorsque les sponsors s'y montrent insistants. Distinguer la programmation demeure, après tout, une condition de la distinction du public.

Plus dépendant du marché, il l'est également des luttes morales, qui se déploient à partir de segments d'un marché de la morale et se traduisent en positions variées. Si le pôle autonomisé du théâtre brésilien présente une tendance historique au sinistrisme, le *stand-up comedy* semble relativement plus œcuménique, sans être pour autant moins politisé, dès lors qu'il s'organise en positions politiques diverses et explicites. Ainsi, des humoristes connus, tels que Danilo Gentili, Léo Lins, Davi Mansour, Cris Paiva, Nil Agra, Oscar Filho, se sont retrouvés sur les estrades de l'impeachment de Dilma Rousseff en 2016. Léo Lins, en particulier, a été condamné à une peine de prison en 2025 en raison du caractère préjugé de ses spectacles. À l'inverse, Paulo Vieira, Bruna Louise, Ed Gama, Gregório Duvivier, João Pimenta se distinguent par la défense publique de candidats de gauche, ainsi que par leurs critiques de la droite et de l'extrême droite. L'espace

¹⁷ (Aristóteles, 2021) . (Bakhtin; Frateschi, 1999) . (Bergson, 2018)

social du *stand-up comedy* paraît, lui aussi, soumis aux formes de classification du politique dans les moments de crise, en positionnant des artistes à droite et à gauche. Reste à évaluer les conséquences de l'insistance sur la superposition du champ politique au champ culturel, dans un pays marqué par des crises démocratiques.

Par conséquent, le pôle commercial du théâtre brésilien est, lui aussi, étendu et complexe, et son histoire se déploie nécessairement en relation avec le pôle davantage autonomisé. Il est impulsé par le pôle autonome, lequel s'oppose aux règles du marché et alimente de nouvelles querelles esthétiques internes au champ théâtral. C'est, semble-t-il, le jeu d'antagonisme entre ces pôles qui met en mouvement le champ théâtral au sein du champ du pouvoir.

3 Économie des échanges symboliques dans les festivals de théâtre

La grande différence, c'est que la curatelle exige une connaissance artistique – il est important de percevoir les mouvements du marché et du public. Il s'agit d'une manière différente d'organisation. Le coordinateur dirige, commande, organise. Son action est orientée vers la gestion et l'entrepreneuriat. (« Márcia Dias », 2017, p. 41 TEMPO_FESTIVAL)

Dans le processus de curatelle du TEMPOFESTIVAL, il est possible d'observer clairement l'auctorialité de la proposition curatoriale pour une nouvelle édition de chacun des directeurs. (« Márcia Dias », 2017, p. 42 TEMPOFESTIVAL)

Je crois que, parmi les nouvelles responsabilités, figure la construction d'un discours sur de grandes questions. [Les festivals] cherchent à marquer leur position comme interlocuteurs de grands thèmes qui préoccupent la ville. (« Marcelo Bones », 2017, p. 48 Festival Internacional de Teatro de Palco e Rua de Belo Horizonte – FIT-BH)

Premièrement, il faut que le curateur devienne, de fait, curateur ; qu'il ait pour fonction de problématiser le choix des spectacles, qu'il exerce une fonction critique et structurante ; que le curateur sorte de la vanité artistique et agisse aussi dans tous ces champs de la pensée. (« Alexandre Vargas », 2017, p. 65 Festival Internacional de Teatro de Rua de Porto Alegre)

Parfois, ce qui est bon, c'est une mise en scène polémique ; à d'autres moments, c'est de connaître le travail d'un metteur en scène qui n'est jamais venu. Parfois, c'est accueillir une grande actrice ou un grand acteur. (« Luciano Alabarse », 2017, p. 75 Porto Alegre em Cena – Festival Internacional de Artes Cênicas)

Comme le FILO a déjà une tradition, nous mettons toujours dans la programmation des spectacles qui provoquent un certain malaise (« Paulo Braz », 2017, p. 93 Festival Internacional de Londrina FILO)

La caractéristique de la curatelle du Palco Giratório a toujours été de penser le Brésil à partir de l'axe des arts de la scène [...] Elle dispose d'un forum politique puissant de représentativité des villes ou des États brésiliens (« Sidnei Cruz », 2017, p. 147 Palco Giratório SESC)

Michele Rolim a consigné, dans *O que pensam os curadores de artes cênicas* (2017), les réflexions sur la curatelle de responsables de quinze festivals, en menant un effort d'autonomisation de la fonction de curateur, en prenant pour référence les arts visuels. Leurs réponses donnent à voir des pratiques et des attitudes relatives aux festivals de théâtre au Brésil,

lesquels seront analysés, dans ce chapitre, comme un espace social traversé par des luttes internes au champ théâtral, au sein desquelles la politisation constitue un principe de différenciation. Les festivals occupent ainsi la position de maisons de change entre des capitaux symboliques internes et externes au théâtre ; ils requièrent une perception d'auctorialité intellectuelle appliquée à la programmation ; ils se structurent au rythme de mouvements de politisation nourris par l'urgence permanente du temps présent ; et ils maintiennent, ce faisant, une position intellectuelle d'interprètes de leur époque.

Afin de faire avancer ces analyses, je montrerai, en premier lieu, comment les festivals de théâtre se sont développés historiquement depuis les premiers modernisateurs — notamment à partir de l'amateurisme étudiant et du messianisme intellectuel — jusqu'à s'établir comme des institutions de consécration internes au champ, intelligibles à partir des conditions rendues possibles par le champ lui-même. C'est la quête de la mise en scène et de l'engagement populaire dans la lutte pour définir le Brésil, dans le cadre d'une lutte politique ainsi déclenchée, qui a contribué à promouvoir les premiers festivals de théâtre en tant qu'espaces de circulation des œuvres et de débats critiques. En deuxième lieu, je construirai une carte de l'espace social des festivals à partir de deux techniques statistiques — l'analyse des correspondances multiples et l'analyse de classification hiérarchique — permettant d'observer proximités, distances et regroupements. En troisième lieu, je recenserai la programmation de l'année 2016 de quatre festivals représentatifs des quatre regroupements identifiés, afin de mettre en évidence leurs dynamiques différenciées de politisation.

Les festivals de théâtre au Brésil sont le produit du processus de modernisation du théâtre brésilien tout au long du XXe siècle. Ils portent les pratiques critiques et les dispositions intellectuelles issues de leur genèse — l'amateurisme étudiant — en tant que formes de circulation articulant le désir de construire une cohésion nationale par la diffusion du théâtre à travers le pays ; la fondation de nouvelles institutions, d'organes publics et d'écoles ; ainsi que l'ambition de mettre en scène de nouvelles propositions d'identité nationale ou de déterminer les problématiques politiques jugées pertinentes. Les premiers festivals reflètent l'émergence d'un nouveau pôle théâtral plus autonomisé, composé d'artistes davantage intéressés par le théâtre pour le théâtre, engagés dans la lutte pour l'identité nationale, animés moins par des

attentes économiques immédiates et pouvant, dès lors, être caractérisés comme un pôle avant-gardiste, producteur de distinction sociale.

Parmi les agents intéressés par le théâtre comme pratique de distinction figure Paschoal Carlos Magno. Le diplomate, à son retour au Brésil en 1950 après une période de travail à Athènes, fut marqué par les pratiques scéniques observées en Grèce et y organisa, au Brésil, le Festival de Teatro Grego. L'initiative donne à voir son projet pédagogique d'élévation culturelle, fondé sur la croyance selon laquelle le théâtre brésilien devrait apprendre des traditions européennes, tenues par lui pour un modèle civilisationnel et une référence supérieure de raffinement esthétique et intellectuel. Cet événement marque le point de départ d'une tradition de festivals étudiants à l'échelle nationale. À la fin de la décennie, Magno transforme le *Teatro do Estudante do Brasil (TEB)* en un important promoteur de festivals étudiants à travers tout le Brésil, rendus possibles grâce à des ressources publiques. C'est au cours de cette période, dans les années 1950, que Paschoal commence à concentrer ses efforts sur l'organisation de ces festivals, reléguant au second plan la production de pièces théâtrales par le TEB (Brandão, 2013, p. 84). En se capillarisant à travers le pays, cela a été très important pour les régionalismes.

Le Ier Festival national de théâtre d'étudiants eut lieu à Recife, en 1958, réunissant mille quatre cents étudiants et consacrant João Cabral de Melo Neto comme auteur de *Morte e Vida Severina*, ainsi qu'Antônio Abujamra comme metteur en scène, à la tête du Teatro Universitário do Rio Grande do Sul. Le IIe Festival se tint à Santos, en 1959 : il rassembla cette fois deux mille étudiants et révéla Aldomar Conrado, José Celso Martinez Corrêa, Amir Haddad et Ety Fraser. Le IIIe Festival eut lieu à Brasília (DF), en 1961 ; il se distingua notamment par l'organisation de quatre caravanes qui parcoururent Goiás, Minas Gerais, l'état du Rio et l'état de São Paulo. À cette occasion, le TEB reçut également en donation la Fazenda de Arcozelo, dans l'État du Rio, futur espace de création de Da Aldeia de Arcozelo, centre d'art et de culture fondé en 1965 (Fundação João Pinheiro Filho). Le IVe Festival se déroula à Porto Alegre, en 1962, avec la participation d'étudiants de plusieurs États. Le Ve Festival eut lieu à Guanabara (alors État de Guanabara), en 1968, et le dernier de la série fut le VIe Festival, en 1971, à l'Aldeia de Arcozelo (RJ) (FERNANDES, 2013a, p.63).

Parmi les plus anciens festivals, et toujours pleinement en activité, le FESTA - Festival Santista de Teatro fut créé en 1958, sous l'appellation *I Festival de Teatro Amador para Santos e Litoral*. Il fut organisé par le journal A Tribuna et par la Comissão Estadual de Teatro, sous la coordination de Patrícia Galvão, Pagu (Festival Santista de Teatro, [S.d.]), artiste et militante du Partido Comunista Brasileiro durant les années 1930. Ainsi, après avoir vécu intensément la

militance politique dans les années 1930, elle reconvertit ses énergies vers le champ de la culture dans la période ultérieure, trajectoire façonnée simultanément par une influence communiste et par la défense de la liberté créative (Pontes, 2011, p. 113).

Au-delà de la présence de Pagu parmi les fondatrices, l'inclination politique du festival se manifeste également dans ses choix en matière de distinctions, notamment celle attribuée au dramaturge pernambucano Aldomar Conrado, né en 1936. Il écrivit la pièce *A Grade Solene*. « L'audace du thème valut à l'auteur le prix de la meilleure pièce au II Festival Nacional de Teatro de Estudantes, à Santos, en 1959 » (GUZIK, 2013, p. 138). En 1955, le Teatro Paulista do Estudante présente, lors d'un festival de groupes amateurs, son manifeste intitulé *O Teatro Amador em Defesa de Nossas Tradições Culturais*, soutenant que la relation avec le public par les liens émotionnels constituait la voie pour faire face à la réalité sociale. (BETTI, 2013, p. 177). Expression d'un pôle avant-gardiste en cours de constitution, les festivals de théâtre commencèrent, dès lors, à jouer un rôle stratégique dans la structuration et la consolidation de cet espace autonome de production théâtrale : ils fonctionnaient à la fois comme instances de consécration symbolique et comme dispositifs de légitimation esthétique, contribuant à impulser la circulation d'œuvres, d'artistes et de nouveaux langages au cours des décennies suivantes (FERNANDES, 2013c, p. 368).

Un autre festival pionnier, aujourd'hui encore en activité au Brésil, est le Festival Internacional de Londrina (FILO), dont l'origine s'ancre dans le milieu universitaire et qui se caractérise, dès ses débuts, par une forte politisation de ses activités. Son concepteur, Délio César (1940-2015), fut marqué par des expériences théâtrales aux côtés de noms tels que Flávio Migliaccio, Juca de Oliveira et Gianfrancesco Guarnieri. Dans les années 1960, Délio César s'impliqua directement dans la scène politique nationale, intervenant sur les estrades du général Henrique Teixeira Lott, l'un des opposants à Jânio Quadros. En 1968, il créa le I Festival Universitário de Londrina, réunissant des groupes de théâtre universitaires de différentes régions. Le succès de cette première édition renforça son capital symbolique et politique, ce qui contribua à son élection, l'année suivante, comme conseiller municipal de Londrina par le MDB. Dès 1969, dans un contexte de durcissement de la dictature militaire et de pleine vigueur de l'AI-5, le festival fut confronté à la censure : le Grupo Universitário de Teatro de Arapongas fut empêché de présenter *Arena Conta Tiradentes*, d'Augusto Boal et Guarnieri. Au cours des

années 1970, le festival consolida le théâtre — surtout amateur — comme axe principal de sa programmation, attirant des figures importantes telles que João das Neves et promouvant des hommages à des noms comme Vianinha et Bertolt Brecht. Ce n'est qu'avec la redémocratisation que le festival orienta son regard vers l'internationalisation, en particulier vers l'Amérique latine, se dotant d'une section propre dans la programmation en 1988 (Marinho, 2005). Selon les mots de Paulo Braz, le FILO « a aidé à transformer la ville socialement et politiquement » (« Paulo Braz », 2017, p. 91).

Dans les années 1990, les festivals de théâtre connaissent une dynamique de relance. Avec les institutions créées tout au long du siècle, l'État se désengage de l'orientation directe de la production théâtrale, en renforçant deux modalités d'allocation des ressources : les lois d'incitation et le financement via des fonds. Ce modèle favorise les festivals de théâtre, qui sont des événements ponctuels, dépourvus d'exigence intrinsèque de permanence et relativement capables de s'ajuster au budget disponible. Par ailleurs, les lois d'incitation fiscale s'avèrent attractives pour le secteur publicitaire des entreprises, en ce qu'elles offrent des volumes considérables de visibilité et une forte association au capital symbolique distinctif des festivals, où circulent des publics dotés d'un capital culturel élevé. Quoi qu'il en soit, l'argent public implique un devoir moral ; le commissaire du FIT-BH est catégorique : « Les festivals doivent comprendre qu'ils ne sont pas faits uniquement pour les artistes. Tous les festivals sont financés, au moins en partie, avec de l'argent public » (« Marcelo Bones », 2017, p. 52). Au tournant du siècle, il devient déjà possible de parler d'un circuit de festivals établis, important diffuseur de techniques, d'esthétiques et d'idées au moyen d'activités de formation (FUSER, 2013, p.462), circuit qui croîtra au cours de la première décennie. Enfin, « Il est possible d'inférer que l'ascension des festivals dans le calendrier des arts de la scène du pays présente une certaine symétrie avec la croissance du théâtre de groupe et son penchant pour la recherche » (Santos, 2017), faisant des festivals et des programmes de troisième cycle des institutions liées à la fois par l'histoire et par les pratiques contemporaines. Les festivals se sont consolidés comme des dispositifs de consécration théâtrale, au point de constituer des institutions qui objectivent la production de la valeur d'une pièce comme phénomène de champ. Ils articulent ainsi le « pouvoir magique » du commissaire aux dispositions et aux compétences requises pour faire connaître et reconnaître une œuvre, conformément à l'analyse de Bourdieu :

Le producteur de la valeur de l'œuvre d'art n'est pas l'artiste, mais le champ de production, en tant qu'univers de croyance qui engendre la valeur de l'œuvre en produisant la foi dans le pouvoir créateur de l'artiste. L'œuvre d'art n'existe comme objet symbolique doté de valeur que si elle est connue et reconnue, c'est-à-dire socialement instituée comme telle par des spectateurs qui possèdent la disposition et la compétence esthétiques nécessaires pour la connaître et la reconnaître. Ainsi, la science des œuvres a pour objet non seulement la production matérielle, mais aussi la production de la valeur de l'œuvre — ou, ce qui revient au même, la production de la croyance en sa valeur. (Bourdieu, 1996, p. 259)

À ce titre, les festivals concourent à la production de la valeur des pièces, en prise avec les luttes propres à la croyance théâtrale : ils produisent des croyances dans la valeur des œuvres et opèrent une légitimation qui, « ne peut se produire que par procuration » (Bourdieu; Delsaut, 2025, p. 118). Cette dynamique s'inscrit dans de véritables cycles annuels de consécration, où la réentrée à chaque nouvelle édition contribue à assurer que « la reconnaissance de la légitimité sera d'autant plus complète que le cycle de consécration sera plus long et plus important et, par conséquent, que l'énergie sociale dépensée dans la circulation sera plus grande » (Bourdieu; Delsaut, 2025, p. 118). Il s'établit ainsi un principe d'investissement : la participation aux festivals les plus consacrés fonctionne comme une mise (et une mise en jeu) des pièces, en échange de la consécration.

Ces festivals sont, à leur tour, pris dans l'urgence structurelle d'un modèle de consécration par la concurrence : assignés à la position d'« éternels découvreurs », ils sont « forcés de prendre part aux échanges de certificats contre le charisme qui fait d'eux des porte-parole, des théoriciens, des publicitaires et des entrepreneurs des artistes et de leur art ». (Bourdieu, 2024, p. 122) Ce mécanisme, dans le champ théâtral, tend à favoriser la politisation comme modalité de production de la différence, de la nouveauté et de l'innovation au présent. Comme l'énonce le commissaire de Cena Contemporânea – Festival Internacional de Teatro de Brasília : « Malheureusement, ou heureusement, je n'ai pas l'argent pour dire : cette année je veux le Berliner Ensemble, ou Ariane Mnouchkine, ou quoi que ce soit, parce que le budget de ces gens-là, c'est celui de mon festival tout entier. Alors, je cherche le nouveau. » (« Guilherme Reis », 2017, p. 111).

Des analyses sociologiques d'événements analogues dans d'autres champs culturels permettent d'éclairer ce phénomène — notamment chez Miraldi à propos des biennales d'art, et

chez Sapiro à propos des festivals de littérature. Juliana Miraldi (2020), dans son analyse de la Bienal de São Paulo, montre ainsi que :

contrairement aux musées et aux maisons de ventes aux enchères — [La Bienal de São Paulo] doit être vue non seulement comme un espace de consécration, mais de production de la légitimation, une porte d'entrée qui, tout en permettant l'original, est en mesure de contrôler — ce qui est en vérité plus difficile pour les galeries d'art — le niveau de radicalisme de cet original, afin que, par l'intermédiaire des biennales, le champ de l'art se renouvelle, mais ne se détruise pas (MIRALDI, 2020, p. 281).

La sociologue met en évidence la manière dont les biennales fonctionnent comme des événements de légitimation et de consécration de l'art et des artistes, selon des capacités distinctes de celles d'autres institutions — musées, galeries ou salons —, ces dernières paraissant moins en mesure de prendre des risques. Les galeries d'art, en particulier, doivent *viser juste* avec une grande précision dans le choix des œuvres et des artistes, dès lors qu'elles opèrent la conversion du capital symbolique en capital économique par la vente. Les biennales assument également une dimension formative, notamment à destination des techniciens du secteur, des *marchands* et des commissaires. Selon Miraldi, la Bienal de São Paulo a contribué au développement d'un secteur de la recherche en art en constituant une archive ; elle s'est en outre engagée dans la production législative, en dialogue direct avec l'État, afin de réunir des conditions favorables à l'entrée et à la sortie des œuvres au Brésil. Au-delà des dynamiques internes, l'autrice souligne la relation de la Bienal de São Paulo au circuit international, en la caractérisant comme un *méga-événement de l'art*. Elle propose enfin une réflexion particulièrement heuristique sur l'instabilité constitutive de la production des biennales :

qui nous indiquent la nécessité pour les agents impliqués de s'engager constamment, de se manifester pour ou contre, d'établir des alliances et des fronts de bataille, etc. est plus efficace pour la production de l'art et de la Bienal comme espace de pouvoir que la stabilité ou la staticité (MIRALDI, 2020, p. 283)

Autrement dit, l'instabilité — caractéristique des biennales d'art, et comparable à celle des festivals de théâtre, qui doivent eux aussi, à chaque édition, justifier leur existence, leur financement et leur pertinence — contribue, d'une certaine manière, à la consolidation de ces événements comme institutions défendant leurs propres langages artistiques. Leurs agents se maintiennent en effet dans un état continu d'engagement et de négociation avec d'autres champs, d'où proviennent les ressources — publiques, privées ou médiatiques. Cette

mobilisation ne se limite pas à l'organisation de l'événement : elle s'accompagne d'un investissement plus large dans l'affirmation de l'importance de l'art en tant que tel.

Dans le champ littéraire, Gisèle Sapiro analyse le rôle des festivals de littérature comme nouvelles autorités dans la corrélation des forces de la littérature mondiale : ils confèrent visibilité, consécration et légitimité aux écrivains, tout en contribuant à la reproduction des asymétries de la circulation transnationale de la littérature. La sociologue met en évidence des alliances entre festivals cherchant à subvertir certaines dynamiques de domination entre centre et périphéries — notamment entre langues centrales et langues périphériques —, tout en poursuivant la diversification d'auteurs « non occidentaux » et l'inclusion des femmes. Ils participent ainsi, en particulier, à la constitution d'une sphère publique transnationale alternative « incluant des femmes et des auteurs 'non occidentaux' — comme intellectuels publics et prophètes modernes face à la crise globale » (SAPIRO, 2022, p. 327) (traduction mienne).¹⁸ Plus généralement, les festivals de littérature — à l'instar des festivals de théâtre — remplissent une triple fonction : économique, culturelle et politique. Ils renforcent la croyance dans l'*illusio* du champ, en particulier chez les profanes, tout en assurant la reconnaissance des néophytes et la consolidation de ceux déjà consacrés. (Sapiro et al., 2015, p. 110)

L'articulation entre les festivals de théâtre brésiliens se concrétise notamment à travers la création de la Rede de Festivais et du Núcleo de Festivais Internacionais, instances permettant à la fois la coordination de la production des spectacles et l'élaboration d'une prise de position politique collective. En août 2017, lors du Cena Contemporânea, à Brasília, des représentants du Tempo Festival (RJ), du Festival Internacional de Teatro de Belo Horizonte (MG), du Festival Internacional de Teatro de Rua de Porto Alegre (RS) et du Janeiro de Grandes Espetáculos (PE) ont participé à une audience publique organisée au sein de la Commission de la culture de la Câmara dos Deputados. À cette occasion, les festivals ont réaffirmé leur rôle d'acteurs collectifs engagés dans la formulation des politiques culturelles, en se présentant comme des médiateurs entre le champ artistique et l'État. Ils ont mobilisé l'autorité symbolique accumulée par leurs événements afin de peser sur les décisions publiques et d'étayer la légitimité

¹⁸ Dans l'original : « including female and 'non-Western' authors – as public intellectuals and as modern prophets amidst global crisis » (SAPIRO, 2022, p. 327)

du théâtre en tant que forme d'expression critique, démocratique et socialement pertinente. Tout en constatant le processus de précarisation des politiques publiques de la culture, les représentants ont revendiqué la reconnaissance des festivals comme dispositifs stratégiques de sustentation et de développement du champ théâtral. Ils ont souligné la centralité de ces événements pour la production, la circulation, la décentralisation, l'échange et la qualification des arts de la scène dans le pays. Enfin, ils ont formulé des orientations jugées fondamentales pour le secteur : financement continu ; établissement de cadres réglementaires ; renforcement des réseaux de festivals ; encouragement à la recherche ; et articulation politique permanente en vue de la défense institutionnelle du théâtre.

Certains agents ont circulé entre des fonctions internes aux festivals et des charges publiques, en prenant part au fonctionnement de l'appareil administratif. Le concepteur du Festival Internacional de Teatro e Rua de Porto Alegre résume : « O campo diplomático no festival é muito grande. Você vai falar com o poder público, com a iniciativa privada, com os espectadores, com a cultura, com a acessibilidade, com o trânsito » (« Alexandre Vargas », 2017, p. 64). Cette remarque met en lumière des compétences politiques pratiques propres aux responsables de festivals, lesquels peuvent, dès lors, contribuer à former des cadres pour la bureaucratie étatique et à faciliter l'accès à des positions au sein de l'État. C'est le cas, par exemple, de directeurs de festivals dominants, tels que ceux du Cena Contemporânea, qui ont intégré les gestions du portefeuille de la Culture tant au niveau du District fédéral qu'au niveau fédéral ; ou encore d'organiseurs du Festival Internacional de Teatro de Belo Horizonte, qui ont occupé des postes au sein de secrétariats municipaux et d'organismes fédéraux. Il en va de même pour le concepteur du Porto Alegre em Cena, qui a assumé le portefeuille de la Secretaria de Cultura de la ville, ainsi que pour le Festival Internacional de Artes Cênicas da Bahia, via l'occupation d'une position dans la fondation culturelle de l'État. Du côté des festivals dominés, la situation n'est pas fondamentalement différente : il est fréquent que les directeurs des festivals soient la propre Secretaria de Cultura de la municipalité ou ses organismes auxiliaires. La différence tient à l'homologie des espaces de circulation : les agents des festivals dominants accèdent à des fonctions situées au niveau fédéral et transnational, tandis que ceux des festivals dominés circulent principalement à l'échelle municipale et étatique.

Cette circulation met en évidence la manière dont les festivals peuvent fonctionner comme des institutions de formation politique de leurs agents, susceptibles d'occuper, en tant que spécialistes du domaine, des positions dans la gestion publique. La présence de ces directeurs dans des sphères étatiques suggère une double compétence : symbolique, du fait de leur reconnaissance dans le champ artistique, et bureaucratique, en raison de leur capacité à formuler et à mettre en œuvre des politiques culturelles. En circulant entre ces deux univers, les directeurs accumulent des capitaux distincts — culturels, politiques et bureaucratiques — qui renforcent leur autorité et élargissent leur capacité d'incidence dans les luttes portant sur les ressources, les priorités et la reconnaissance du théâtre comme bien public. Il n'est donc pas fortuit que Rolim (2015) relève la coexistence de deux formes de pensée curatoriale dans les festivals de théâtre : l'une relevant d'une logique artistique, l'autre d'une logique de gestion.

Si les exemples ci-dessus mettent au jour la capacité politique tournée vers l'extérieur, il convient également d'interroger les capacités et les propriétés politiques internes au champ des festivals. Inégalement distribué, le pouvoir de consécration des pièces de théâtre s'exerce en fonction de la position du festival parmi les festivals, en tenant compte notamment des budgets, du public, de l'origine des œuvres programmées et de la capacité à produire des espaces restreints et valorisés de circulation. Les festivals sont également formateurs en ce qu'ils adjoignent aux représentations des séminaires, des ateliers et des activités analogues, favorisant la circulation d'idées et d'intellectuels.

3.1 L'Espace social des festivals

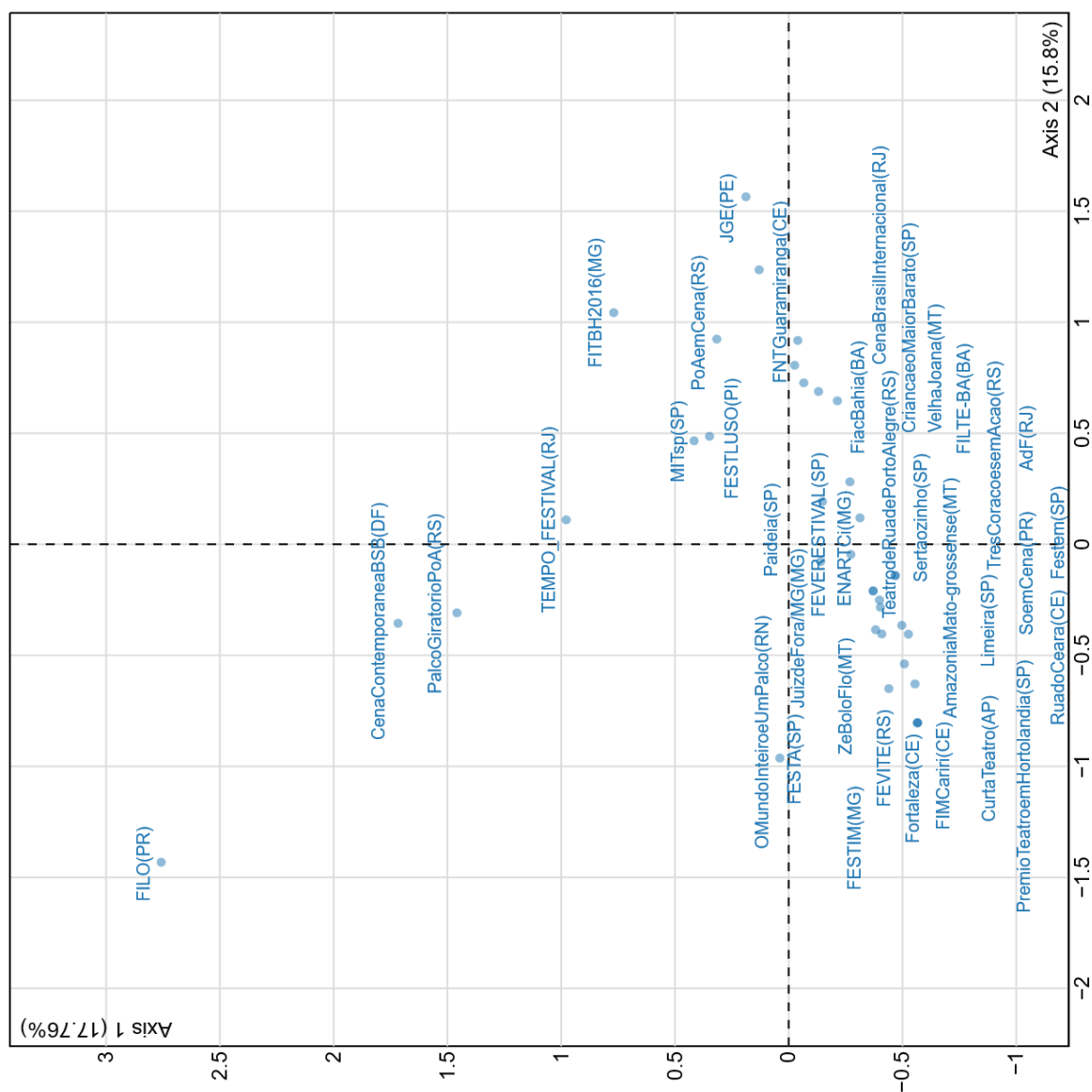
Occupant une position privilégiée, dans les arts de la scène, pour la consécration des pièces et des artistes, les festivals favorisent la circulation et la production des avant-gardes — en opposition au pôle commercial, comme l'illustrent les propos de Kil Abreu à propos de l'une des éditions du Festival Recife do Teatro Nacional : « [...] Nous avons exploré les relations entre le théâtre et la ville pour plusieurs raisons. La principale tenait au fait que la production théâtrale locale, du moins dans sa tendance hégémonique, se déroulait essentiellement dans des salles fermées. » (« Kil Abreu », 2017, p. 139). Les programmeurs exercent une fonction « magique » : en opérant un découpage spécifique parmi les œuvres, ils déterminent lesquelles sont jugées significatives pour représenter des nations, des idées ou la querelle esthétique

légitime, mais aussi politique — *le théâtre hégémonique à portes fermées versus le théâtre d'avant-garde dans les rues*. La programmation d'un festival confère ainsi l'autorité de choisir, à la place du public et pour le public, ce qui doit être retenu comme objet d'appréciation distinctive. Les festivals rassemblent, sur une période circonscrite, un ensemble d'œuvres théâtrales qui, dans leur agencement, opèrent comme un événement unique. Comme dans d'autres langages artistiques, le pouvoir de consécration d'un festival varie selon son capital symbolique et économique, et s'exerce à des échelles locales, régionales ou internationales.

L'adhésion au théâtre d'avant-garde se constitue comme une pratique culturelle hautement sélective : l'exigence en capitaux culturels qu'elle implique suppose non seulement la détention d'un capital culturel important et légitimé, mais aussi une disposition incorporée à répondre aux injonctions du champ artistique. Une telle pratique mobilise une série de dispositions socialement acquises : du déplacement volontaire vers l'espace de consécration esthétique à la capacité de soutenir l'attention, en passant par une posture corporelle disciplinée et conforme aux normes tacites de réception légitime — jusqu'à la formulation d'un jugement esthétique articulé, fréquemment énoncé dans l'immédiat après-spectacle, au sein d'interactions sociales structurées par des attentes de distinction symbolique face à des interlocuteurs supposés culturellement compétents. Un tel énoncé analytique requiert des compétences permettant d'évaluer la dramaturgie, l'interprétation, la scénographie, entre autres aspects. Les festivals ne se contentent pas d'offrir « le choix à choisir » : ils atténuent également l'exigence agonistique du choix lui-même, de l'interprétation et de l'émission d'une opinion — tout en proposant une programmation intellectuelle qui assure la médiation nécessaire. Afin d'objectiver le pouvoir de consécration des festivals, l'espace social des festivals de théâtre brésiliens a été construit au moyen d'une analyse des correspondances multiples (ACM) et d'une classification hiérarchique (ACH). Cette construction repose sur un ensemble de propriétés des festivals, distinguées entre variables actives — budget, volume de spectateurs, quantités de pièces internationales, nationales et d'État, ainsi qu'année de fondation — et variables supplémentaires — région du pays, tenue ou non dans une capitale d'État, et présence de la pièce *O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu*, objet d'analyse de la deuxième partie de cette thèse. Il devient dès lors possible de saisir les clivages, proximités et distances entre festivals, en rendant visible et interprétable

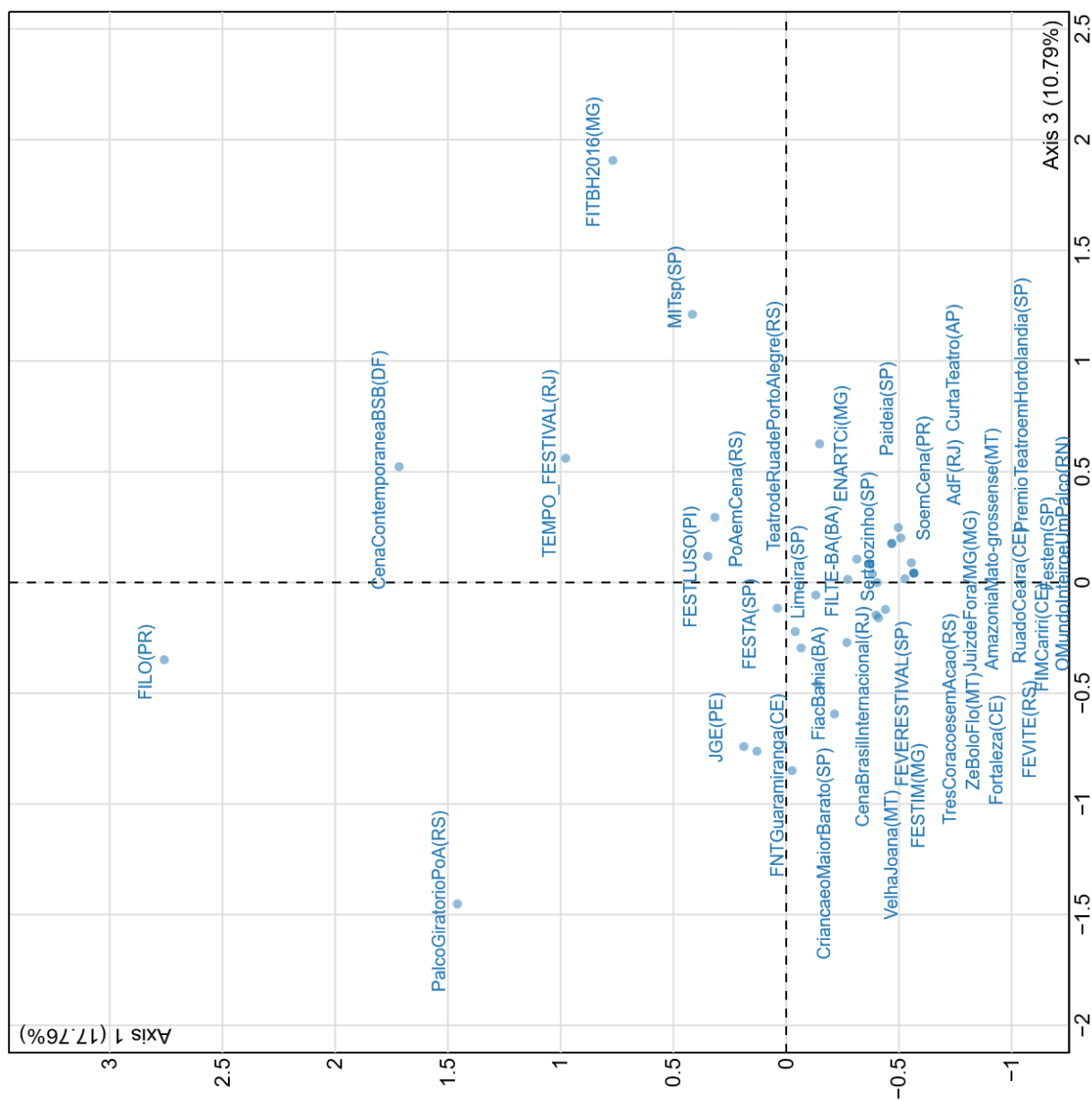
la structure qui ordonne l'espace social des festivals de théâtre au Brésil, en distinguant dominants et dominés, et en caractérisant les regroupements.

Figure 1- Carte Festivals Axes 1 et 2.



Source : Élaboration avec le logiciel R à partir des données du Système d'Indicateurs pour les Festivals de Théâtre Nationaux et Internationaux du Brésil. Codes en annexe.

Figure 2 - Carte Festivals Axes 1 et 3.



Source : Élaboration avec le logiciel R à partir des données du Système d'Indicateurs pour les Festivals de Théâtre Nationaux et Internationaux du Brésil. Codes en annexe.

Pour construire l'espace social des festivals de théâtre, j'applique une analyse des correspondances multiples à 37 festivals¹⁹. Les données ont été produites par le Système d'Indicateurs pour les Festivals de Théâtre Nationaux et Internationaux du Brésil (SIFTB), développé par l'Observatório dos Festivais²⁰. La collecte d'informations a été réalisée entre 2015 et 2018 ; dans la présente recherche, je mobilise les données relatives à l'année 2016, qui coïncide avec l'année de création du spectacle *O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu*.

L'espace social des festivals révèle la structure du champ brésilien des festivals de théâtre en 2016, organisé autour de deux oppositions principales : le volume des capitaux, sur l'axe vertical, et la géographie de la scène, sur l'axe horizontal. C'est à partir de ce système de relations entre festivals qu'il devient possible de comprendre les rapports de consécration qu'ils produisent au regard de leurs propriétés distinctives et, par conséquent, la manière dont ils contribuent à la circulation de pièces, d'idées et, dans une certaine mesure, de la problématique sociale et politique légitime — comme j'ai montré que cela avait été le cas dans le théâtre

¹⁹ Atos de Fala - AdF (RJ) ; Cena Brasil Internacional (RJ) ; Cena Contemporânea - Festival Internacional de Teatro de Brasília (DF) ; ENARTCi - Encontro de Dança Contemporânea de Ipatinga (MG) ; FESTA - Festival Santista de Teatro (SP) ; Festem - Festival de Teatro de Matão (SP) ; FESTIM - Festival de Teatro em Miniatura (MG) ; Festival Curta Teatro (AP) ; Festival de Curitiba (PR) ; Festival de Teatro da Amazônia Mato-grossense (MT) ; Festival de Teatro Lusófono - FESTLUSO (PI) ; Festival de Teatro Velha Joana (MT) ; Festival Em Janeiro Teatro pra Criança é o Maior Barato (SP) ; Festival Internacional de Artes Cênicas da Bahia - Fiac Bahia (BA) ; Festival Internacional de Teatro de Palco e Rua de Belo Horizonte - FITBH2016 (MG) ; Festival Internacional de Teatro de Rua de Porto Alegre (RS) ; Festival Internacional Latino-Americano de Teatro da Bahia - FILTE (BA) ; Festival Internacional Paidéia de Teatro para Infância e Juventude: Uma Janela para a Utopia (SP) ; Festival Nacional de Teatro de Juiz de Fora/MG (MG) ; Festival Nacional de Teatro de Limeira (SP) ; Festival Nacional de Teatro de Rua do Ceará (CE) ; Festival Nordeste de Teatro de Guaramiranga - FNT (CE) ; Festival O Mundo Inteiro É Um Palco (RN) ; Festival Palco Giratório Sesc em Porto Alegre (RS) ; Festival Popular de Teatro de Fortaleza (CE) ; Festival Zé Bolo Flô de Teatro de Rua (MT) ; FEVERESTIVAL - Festival Internacional de Teatro de Campinas (SP) ; FEVITE (RS) ; FILO - Festival Internacional de Londrina (PR) ; FIMC – Festival Internacional de Máscaras do Cariri (CE) ; Janeiro de Grandes Espetáculos - Festival Internacional de Artes Cênicas & Música de Pernambuco (PE) ; Mostra de Teatro de Sertãozinho (SP) ; Mostra Internacional de Teatro de São Paulo - MITsp (SP) ; Mostra Nacional de Teatro Na Lona (Prêmio Teatro em Hortolândia) (SP) ; Porto Alegre em Cena (RS) ; Só em Cena - Mostra de Solos e Monólogos (PR) ; TEMPO FESTIVAL (RJ) ; Três Coroas em Ação (RS). Le Festival de Curitiba a été retiré de l'analyse en raison de ses caractéristiques exceptionnelles et, partant, de son effet sur les résultats. Son inclusion biaiserait l'analyse des correspondances multiples, notamment en raison du budget et du volume de pièces nationales. L'édition 2016 a compté 337 compagnies nationales, contre une moyenne de 20. Elle a également disposé du budget le plus élevé, soit 5 millions de reais, contre une moyenne de 600 mille reais.

²⁰ Institution autonome qui réunit des personnes intéressées par le secteur en vue de l'organisation, de la mobilisation et de la production d'informations sur les festivals d'arts scéniques au Brésil.

brésilien depuis la modernisation des années 1940, mais qui, désormais, semble opéré de façon centrale par les festivals.

3.1.1 Les propriétés des festivals : variables actives

Les propriétés actives correspondent à des différences pertinentes entre festivals, à savoir : spectateurs, budget, fondation, quantités de pièces internationales, nationales et au niveau local²¹. La première propriété est le volume de *spectateurs*, qui indique la quantité de public atteinte par le festival, rapportée à l'ensemble de ses représentations, constituant ainsi une métrique relationnelle importante. Cette variable quantitative ayant été recodée en catégories, les intervalles ont été établis à partir de la distribution empirique des valeurs observées, ce qui rend compte de l'absence d'observations dans certains intervalles intermédiaires.

Tableau 1 - Catégories de la variable spectateurs et leur distribution

Variable	Intervalle	Fréquence	Pourcentage
Spectateurs faibles	Entre 900 et 10 mille	21	57%
Spectateurs moyens	Entre 12 et 30 mille	11	30%
Spectateurs élevé	Entre 35 mille et 53 mille	3	8 %
Spectateurs très élevés	Entre 90 et 150 mille	2	5%
	Total	37	100%

Source : Élaboration propre à partir des données du Système d'Indicateurs pour les Festivals de Théâtre Nationaux et Internationaux du Brésil

La deuxième propriété distinctive est le *budget*, qui renvoie à l'ensemble des ressources dont le festival dispose pour réaliser l'édition considérée. Ces montants correspondent à la somme des fonds obtenus par le biais de financements publics directs, de financements indirects

²¹ Toutes les catégories actives sont, à l'origine, continues et ont été catégorisées par tranches. Cette catégorisation a suivi un critère mathématique, par regroupement, en calculant la distance entre elles. Il a ainsi été possible de faire en sorte que les valeurs internes à chaque tranche présentent une plus grande similarité interne et une plus grande distinction entre les groupes, tout en évitant l'artificialisation des tranches.

et de la billetterie. Ils expriment ainsi la traduction du capital symbolique du festival dans sa capacité à mobiliser des ressources publiques et privées en vue du financement de l'événement. Comme je l'ai montré, l'autonomisation du théâtre est indissociable d'une forte dépendance à l'égard de l'État en matière de financement, les financements publics, directs ou indirects, en constituant les principales sources. Cette variable a, elle aussi, été organisée en quatre catégories. Par ailleurs, la catégorie *spectateurs* est fortement corrélée à la catégorie *budget*.

Tableau 2 - Catégories de la variable spectateurs et leur distribution

Variable	Intervalle	Fréquence	Pourcentage
Budget faible	Entre 25 et 350 mille.	24	65%
Budget moyen	Entre 550 mille et 1,1 million	7	19%
Budget élevé	Entre 1,5 et 2 millions	3	8%
Budget très élevé	Entre 3 et 4,5 millions	3	8%
	Total	37	100%

Source : idem

La troisième propriété distinctive, la date de fondation, distingue les festivals selon leur ancienneté, en signalant leur légitimité historique ainsi que leur capacité de permanence dans l'espace social — lequel, comme cela a été argumenté, s'est constitué au rythme intermittent des politiques culturelles du pays. Elle met également en évidence les périodes d'accroissement du nombre de festivals au Brésil.

Tableau 3 - Cycles de fondation des festivals

Date de fondation	Fréquence	Pourcentage
Entre 1958 et 1969	2	5%
Entre 1981 et 1996	7	19%
Entre 2003 et 2010	15.	41%
Entre 2011 et 2016	13	35%
Total	37	100%

Source : idem

Les quatrième, cinquième et sixième propriétés actives correspondent à la quantité de *pièces internationales, nationales et locales présentées* au cours de l'année 2016. Elles permettent de distinguer, d'une part, l'origine des groupes et des compagnies théâtrales et, d'autre part, la capacité des festivals à faire circuler, dans leurs programmations, des pièces venues de l'étranger, d'un autre État fédéré que celui où ils se tiennent, ou encore à mobiliser des artistes locaux — entendus ici comme l'ensemble de ceux qui relèvent de l'État fédéré d'origine du festival, ville hôte incluse. Ces trois catégories contribuent ainsi à saisir la constitution de pôles plus ou moins centrés sur la production locale et plus ou moins ouverts à l'international. Les configurations résultant de cette combinaison constituent des principes de différenciation importants de l'espace social des festivals et, partant, du sens qu'ils impriment aux pièces qui y participent et aux publics.

Tableau 4 - Catégories de la variable « nombre de compagnies internationales, nationales et locaux » et leur distribution dans les festivals

Variable	Valeur	Fréquence	Pourcentage
Cies internationales faibles	0 à 2	25	68%
Cies internationales moyennes	3 à 5	6	16%
Cies internationales élevées	6 à 8	6	16%
Total		37	100%
Cies nationales faibles	0 à 2	13.	35%
Cies nationales moyennes	3 à 7	14	38%
Cies nationales élevées	8 à 12	8	22%
Cies nationales très élevées	19 à 26	2	5%
Total		37	100%
Cies locaux faibles	0 à 8	16	43%
Cies locaux moyennes	10 à 14	12	32%
Cies locaux élevées	17 à 22	4	11%
Cies locaux très élevées	30 à 40	5	14%
Total		37	100%

Source : idem

La catégorie internationale constitue le principal producteur de distinction parmi les festivals dominants : la programmation de pièces internationales, porteuses du plus grand volume de capitaux accumulés, tend dès lors à s'imposer comme la ressource rare la plus disputée. Elle dépend à la fois des relations que les commissaires et les producteurs entretiennent avec leurs homologues étrangers, des conditions de faisabilité de la programmation via les ambassades et les organismes internationaux, ainsi que de la synergie interne entre festivals, lesquels peuvent, le cas échéant, s'associer afin d'assurer la présence d'une même pièce dans plusieurs festivals brésiliens.

La catégorie *nationale* est, elle aussi, distinctive ; toutefois, dans ce cas, c'est l'ampleur du volume de pièces nationales programmées qui gagne en pertinence, la modalité « très élevée » n'apparaissant que dans deux festivals, lesquels sont parvenus à programmer entre 19 et 26 pièces brésiliennes. La catégorie *locaux* est celle qui agrège les volumes les plus importants de pièces. La tranche minimale de pièces locaux caractérisant un festival (entre 0 et 8) coïncide, dans ses valeurs maximales, avec la tranche la plus élevée de pièces internationales programmées par un festival (6 à 8). Cette catégorie présente ainsi une valeur distinctive inverse, comme je le montrerai plus loin.

3.1.2 Les propriétés des festivals : variables supplémentaires

Trois variables ont été retenues comme supplémentaires pour l'analyse de l'espace social et de l'objet de recherche : la région du pays où se déroule le festival ; le fait que le festival ait lieu dans une capitale ou non ; et, enfin, la programmation du spectacle *O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu*, lors de l'une des éditions. Ces variables supplémentaires peuvent être projetées sur la carte sans en affecter la structure des distances, en rendant visibles des inégalités qui ne structurent pas le champ en tant que tel. La première d'entre elles concerne l'ancrage régional, qui met en évidence la répartition inégale des festivals sur le territoire national.

Tableau 5 - Distribution des festivals par régions du pays

Région	Fréquence	Pourcentage
Centre-Ouest	4	10%
Nord	1	2%

Région	Fréquence	Pourcentage
Nord-Est	9	24%
Sud	7	18%
Sud-Est	15	40%
Total	37	100%

Source : Idem

Le Sud-Est est la région du pays qui concentre le plus grand nombre de festivals de théâtre, un total supérieur à celui des régions Nord, Nord-Est et Centre-Ouest réunies. À l'inverse, un seul festival représente la région Nord : le Festival Curta Teatro do Amapá. La genèse et la structure du champ théâtral au XXe siècle contribuent à éclairer cette inégale distribution, notamment dans la mesure où le théâtre s'est d'abord constitué dans la capitale fédérale, Rio de Janeiro, particulièrement au XIXe siècle avec l'arrivée de la Cour impériale, puis au XXe siècle avec l'affirmation de São Paulo comme ville rassemblant la nouvelle élite intellectuelle et nationaliste. La dépendance à l'égard des universités pour l'autonomisation du théâtre au siècle passé n'a, pour sa part, guère modifié la géographie théâtrale brésilienne.

La deuxième variable supplémentaire renvoie à la tenue du festival dans une capitale ou dans une commune non capitale. Elle permet ainsi d'appréhender la distribution inégale des festivals selon ce critère binaire, en examinant la manière dont se distribuent, géographiquement, les autres variables.

Tableau 6 - Distribution des festivals entre capitales et non-capitales

Réalisé dans une capitale d'État	Fréquence	Pourcentage
Capital+	20	65%
Capital-	17	55%
Total	37	100%

Source : idem

La dernière variable supplémentaire concerne la présence — ou non — du spectacle *O Evangelho Segundo Jesus Rainha do Céu* dans une quelconque édition des festivals depuis 2016. Autrement dit, il s'agit d'une information issue d'années ultérieures, projetée sur l'espace

social de 2016. La visualisation permet de repérer les festivals dans lesquels la pièce a été invitée (y compris ceux où l'invitation a eu lieu sans que la représentation ne se soit effectivement tenue) : Festival Internacional de Teatro de Belo Horizonte, 2016²² ; Festival Internacional de Londrina, 2016 ; Cena Contemporânea – Brasília, 2017 ; Festival Santistas de Teatro, 2017 ; Porto Alegre em Cena, 2017 ; Festival Internacional de Artes Cênicas da Bahia, 2017 ; Janeiro de Grandes Espetáculos, 2019 (ne s'est pas produite) ; et Mostra Internacional de Teatro de São Paulo, 2020. ²³L'analyse de la circulation de la pièce au sein de l'espace des festivals sera menée dans la Partie II.

Au total, l'espace social des festivals a été construit à partir de six variables actives, déclinées en vingt-trois modalités, et de trois variables supplémentaires, déclinées en neuf modalités inactives. L'analyse des correspondances multiples a, de ce fait, produit 17 axes, cumulant 100 % de la variance. Parmi eux, les trois premiers sont retenus pour l'interprétation, conformément au critère de la proportion modifiée de la variance cumulée (BERTONCELO, 2022, p. 37) ; j'ai recours à la formule de Benzécri pour le calcul de la variance modifiée des axes.

Ainsi, les trois premiers axes cumulent 82,69 % de la variance modifiée. Autrement dit, l'examen des positions des individus (festivals) et des variables sur ces trois axes permet d'expliquer, à près de 83 %, la structure relationnelle des propriétés des festivals, en la ramenant à quatre cartes bidimensionnelles (deux cartes d'individus et deux cartes de variables), sans perte significative d'information. Pour apprécier le poids de chaque variable dans la construction des axes de l'Analyse des Correspondances Multiples, j'ai retenu deux critères. Le premier est la contribution moyenne de la variable, calculée à partir du nombre total de modalités analysées. Pour un total de 23 modalités, la contribution moyenne attendue par axe est d'environ 4,34 % (100/23). Cette valeur constitue un seuil d'interprétation : les modalités dont la contribution excède 4,34 % sont considérées comme pertinentes pour la structuration de l'axe, dans la mesure où elles contribuent davantage que prévu. Le second critère est la valeur du cosinus carré des

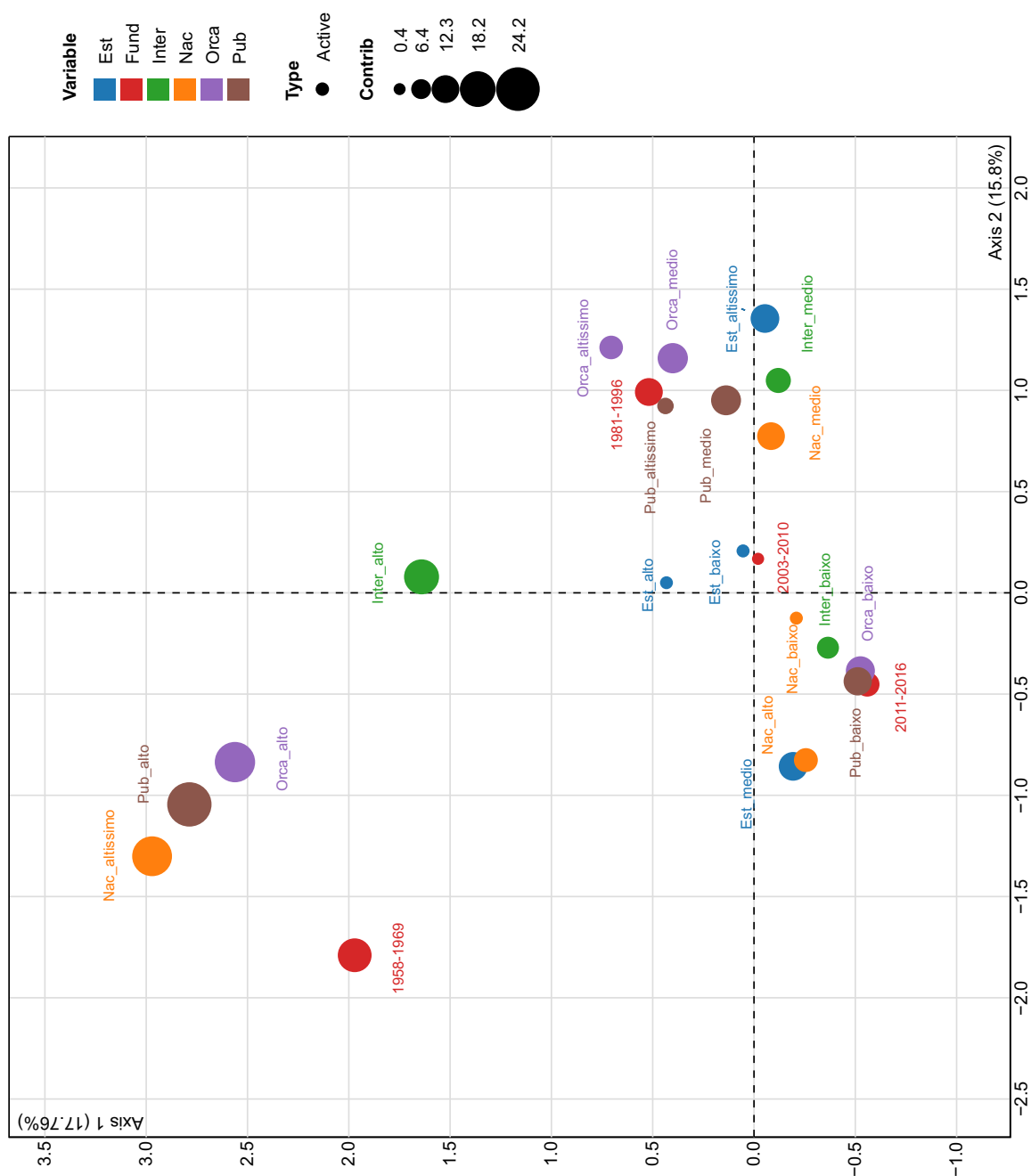
²² Version écossaise *The Gospel According to Jesus, Queen of Heaven*, avec Jo Clifford.

²³ Outre ceux-ci, Rainha Jesus a encore été présent aux festivals Mix Brasil, en 2016, et Festival de Inverno de Garanhuns, en 2018, entre autres.

variables, mesure du degré de représentation d'une variable sur un axe donné. Pour les axes 1 et 2, ont été retenus les cosinus carrés supérieurs à 0,3 ; pour l'axe 3, les cosinus carrés supérieurs à 0,2.

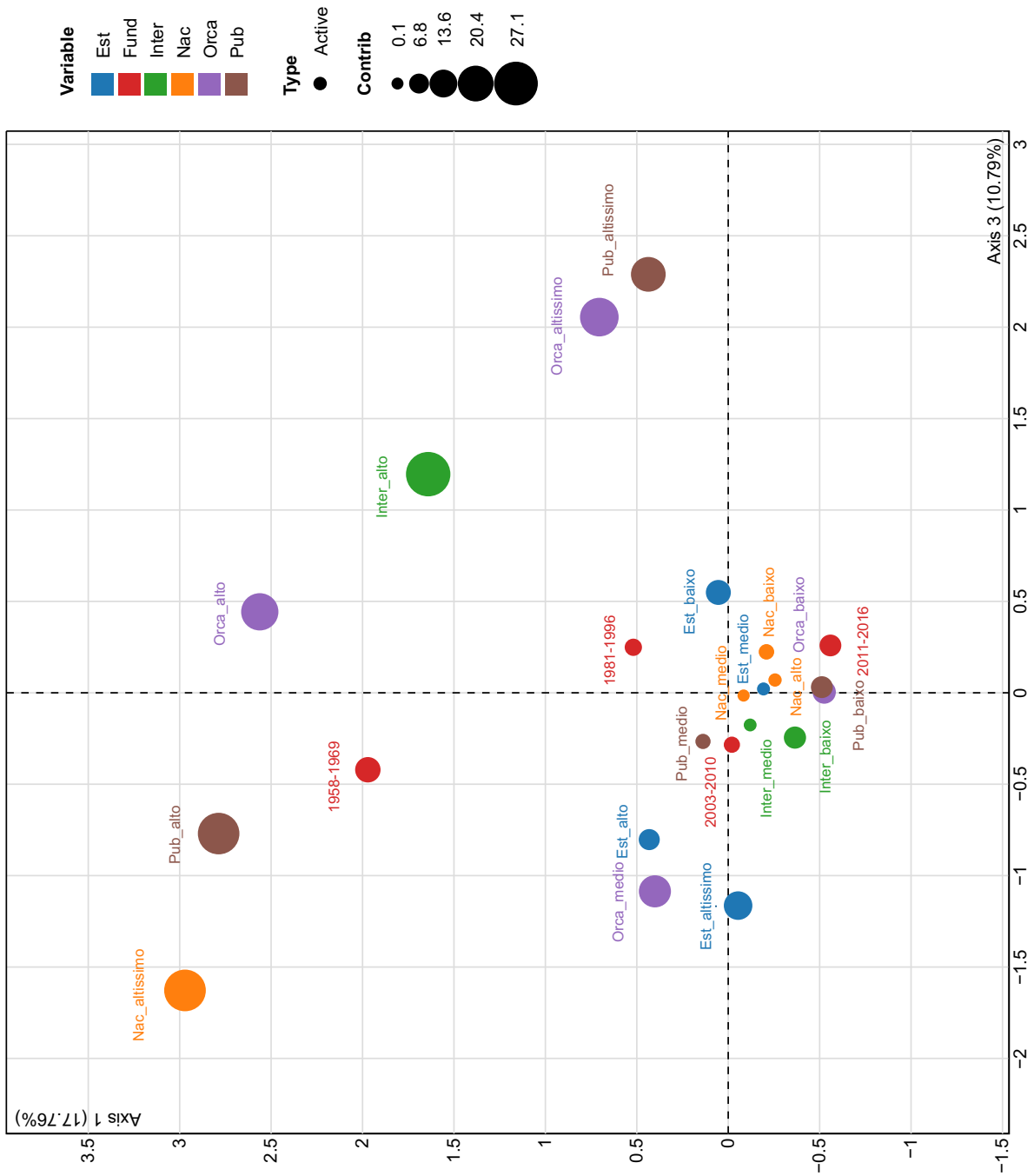
3.1.3 Analyse des axes

Figure 3 - Variables actives : axes 1 et 2.



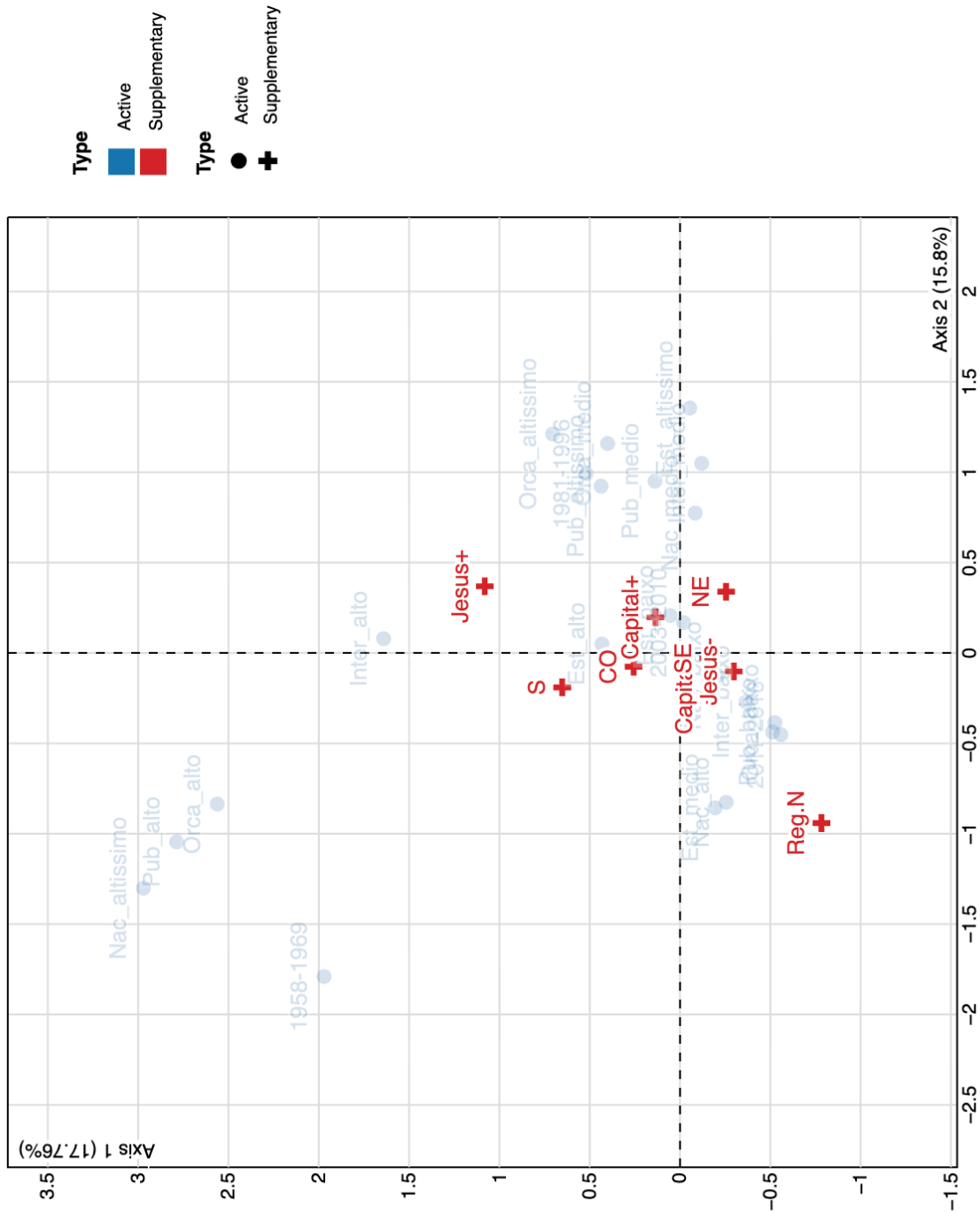
Source : Élaboration avec le logiciel R à partir de données du Sistema de Indicadores para Festivais de Teatro Nacionais e Internacionais do Brasil. Codes en annexe.

Figure 4 - Variables Actives des Axes 1 et 3



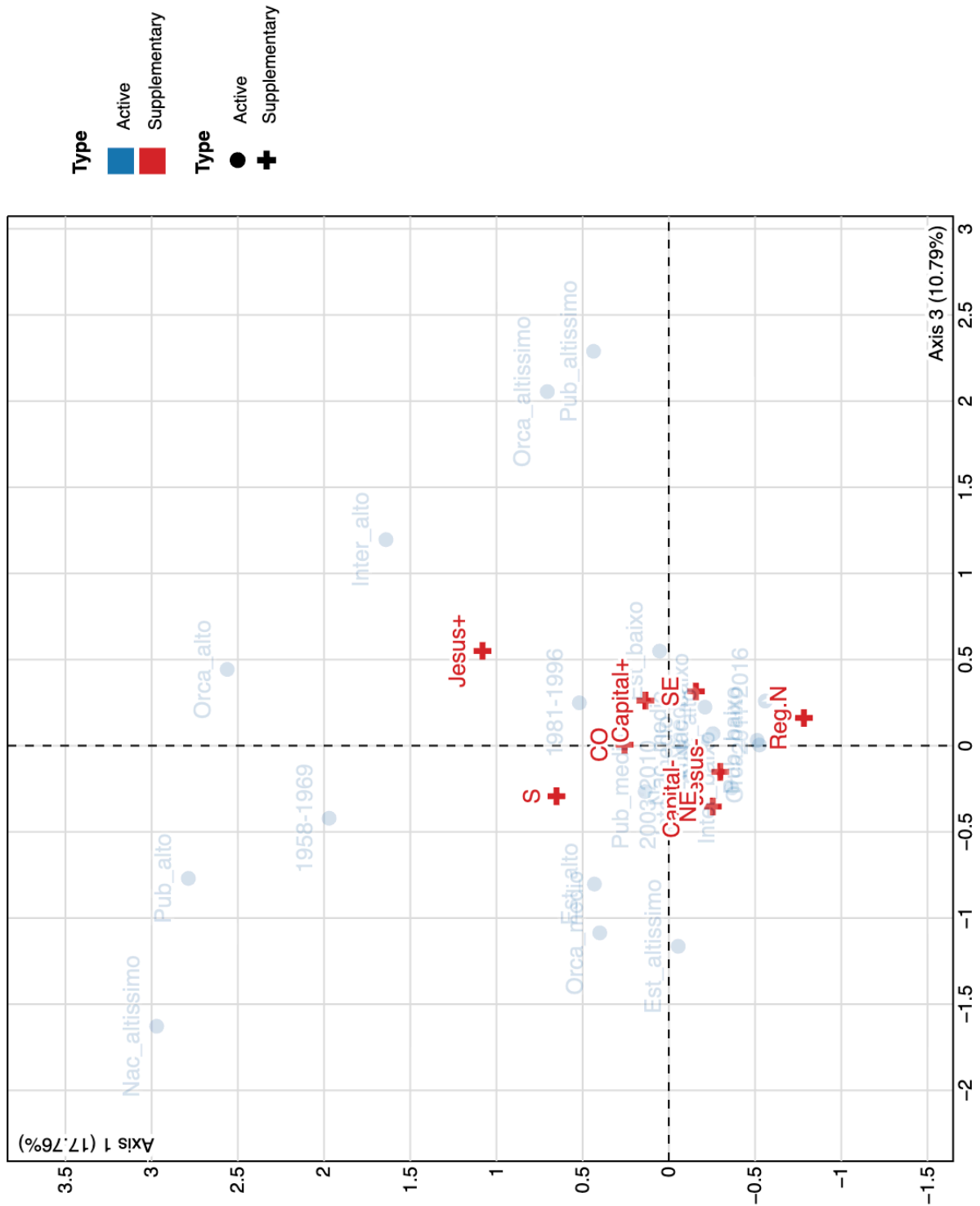
Source : Élaboration avec le logiciel R à partir de données du Sistema de Indicadores para Festivais de Teatro Nacionais e Internacionais do Brasil. Codes en annexe.

Figure 5 - Variables supplémentaires axes 1 et 2



Source : Idem

Figure 6 - Variables Supplémentaires Axes 1 et 3



Source : Élaboration avec le logiciel R à partir de données du Sistema de Indicadores para Festivais de Teatro Nacionais e Internacionais do Brasil. Codes en annexe.

Axe 1 - Volume du capital

Avec une inertie modifiée de 40,94 %, le premier axe est celui qui distribue le mieux les variables recueillies sur les festivals, représentées verticalement. La partie supérieure concentre les indicateurs les plus élevés pour l'ensemble des variables. En ce qui concerne le budget, on y trouve les modalités "budget très élevé", "élevé" et "moyen" ; il en va de même pour le public, avec les modalités "très élevé", "élevé" et "moyen". Seuls les festivals présentant le plus grand nombre de spectacles internationaux — de 6 à 8 — occupent la partie supérieure. De même, seuls les festivals présentant une quantité très élevée de spectacles nationaux — de 19 à 26 — se situent dans cette position. Deux modalités relatives aux festivals programmant des spectacles de leur propre État fédéré occupent également la partie supérieure de la carte : moyenne-élevée — de 17 à 22 — et faible — de 0 à 8. Les festivals les plus anciens se trouvent aussi dans la partie supérieure de la carte, notamment ceux fondés entre 1958 et 1969 et entre 1981 et 1996. Les autres modalités se situent dans la partie inférieure de la carte.

En ce qui concerne les variables supplémentaires, la modalité "festival situé dans une capitale d'État brésilien" se trouve dans la partie supérieure, tandis que les festivals situés dans d'autres villes occupent le centre de la carte. Les régions Centre-Ouest et Sud se situent dans la partie supérieure, tandis que les régions Nord, Nord-Est et Sud-Est se trouvent en dessous ; la région Sud-Est est toutefois plus proche du centre et apparaît donc moins différenciée, contenant en elle-même une diversité de positions. Enfin, le spectacle *L'Évangile selon Jésus, Reine du Ciel* a été davantage programmé par les festivals dominants situés dans la partie supérieure de la carte.

La partie supérieure de la carte concentre ainsi le pôle dominant, caractérisé par des ressources financières plus importantes, des publics plus nombreux, une internationalisation plus marquée et un nombre plus restreint de festivals. À l'inverse, la partie inférieure correspond au pôle dominé, qui rassemble la majorité des festivals, dotés de ressources plus limitées et de publics moins nombreux. Ce qui définit le pôle dominant, c'est la plus forte concentration du volume budgétaire, du public, ainsi que des spectacles internationaux et nationaux, tout en tenant à distance les spectacles issus des États fédérés eux-mêmes. L'analyse des deuxième et troisième axes permet de mieux comprendre ce phénomène.

Axe 2 - Géographie de la scène

Avec une inertie modifiée de 30,63 %, le deuxième axe fait apparaître plus clairement la géographie de la scène, en rendant nette l'opposition entre les programmations internationale, nationale et issue des États fédérés. Du côté droit, on trouve les deux indices les plus élevés de spectacles internationaux : moyen — de 3 à 5 — et élevé — de 6 à 8. En revanche, lorsque l'on considère les spectacles nationaux, le côté droit ne présente que la modalité moyenne — de 3 à 7 —, tandis que les festivals ayant le plus programmé de spectacles nationaux se situent du côté gauche, avec les modalités très élevée — de 19 à 26 — et élevée — de 8 à 12. Quant aux spectacles issus du même État fédéré, l'axe oppose nettement les festivals ayant une programmation très élevée de spectacles locaux — de 30 à 40 —, situés à droite, à ceux ayant une programmation moyenne — de 10 à 14 —, situés à gauche.

Alors que l'axe 1 hiérarchise les festivals selon le volume des ressources et l'échelle de la programmation, l'axe 2 différencie les modes d'articulation entre ces dimensions. C'est pourquoi les festivals dotés d'un budget et d'un nombre de spectacles moyens ou très élevés apparaissent proches les uns des autres du côté droit de la carte, tandis que les festivals disposant d'un budget et d'un nombre de spectacles élevés ou faibles se concentrent du côté gauche, bien qu'ils occupent des positions opposées sur l'axe vertical.

Parmi les variables supplémentaires, le côté droit de l'axe horizontal regroupe les festivals situés dans les capitales, la région Nord-Est — exclusivement — ainsi que les festivals ayant programmé *L'Évangile selon Jésus, Reine du Ciel*.

L'opposition structurée par le deuxième axe organise ainsi un principe de différenciation entre les festivals. Elle rapproche les festivals à budget très élevé et moyen, inscrits dans une temporalité institutionnelle relativement proche, intermédiaire entre les plus anciens et les plus récents. Elle les oppose, d'un côté, aux festivals fortement nationalisés, anciens et dominants, et, de l'autre, aux festivals très jeunes, caractérisés par un public réduit, un faible budget et une très faible présence de spectacles dans l'ensemble des variables considérées.

Axe 3 - Géographie de la scène

Avec une variance modifiée de 11,12 %, les meilleurs indices de pièces internationales (6 à 8) se situent du côté droit. Pour les pièces nationales, ce côté ne présente que les modalités faible (0 à 2) et moyenne-élevée (8 à 12). Pour les pièces issues des États, il n'y apparaît qu'une

modalité faible (0 à 8). On y trouve également les festivals fondés entre 1981-1996 et 2011-2016. Toutes les autres variables se situent du côté gauche de la carte.

S'agissant des variables supplémentaires, du côté droit se trouvent les festivals ayant lieu dans les capitales, dans les régions Sud-Est et Nord, ainsi que les festivals ayant programmé la pièce *O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu*. Du côté gauche se situent les festivals hors des capitales, ceux n'ayant pas programmé la pièce mentionnée et les autres régions du pays, à l'exception du Centre-Ouest, qui occupe une position neutre.

Alors que l'axe 1 est fortement associé à l'inégalité structurelle des ressources et des publics, et que l'axe 2 distingue des profils de programmation et des cycles historiques, l'axe 3 isole une opposition spécifique entre deux modèles de festival. À droite se concentrent les festivals de très grande envergure budgétaire et en termes de public, caractérisés par une internationalisation plus élevée (6 à 8) et par un volume réduit de productions issues des États. Ils dessinent un pôle relativement restrictif et de consécration. À gauche apparaissent, au contraire, des festivals présentant une participation plus importante de productions nationales et issues des États, des budgets moyens, et une présence plus faible de mises en scène internationales. Ces événements assument ainsi un profil de pertinence régionale.

En synthèse, les festivals dominants concentrent les budgets et les publics les plus élevés dans la partie supérieure de la carte, laquelle se subdivise à son tour entre les plus nationaux, à gauche, et les plus internationaux et restrictifs (avec moins de pièces nationales et issues des États), à droite. Je souligne que la concurrence, tant pour les budgets que pour les spectateurs, tend à tourner à l'avantage des festivals situés à droite de la carte, plus internationaux et plus restrictifs à l'égard des pièces brésiliennes. Les festivals dominés (30 sur 37) disposent des budgets et des publics les plus faibles. Ils sont peu ou pas internationalisés (25 des 37 festivals comptent zéro ou deux pièces internationales dans leur programmation) et tendent à programmer davantage de pièces nationales ou provenant de leurs propres États. En particulier lorsqu'ils atteignent des budgets moyens, ce sont eux qui programment le plus de pièces issues des États, avec la modalité 30 à 40, et ils se déroulent majoritairement hors des capitales brésiliennes. Alors que le centre demeure relativement indifférencié, avec des indices généraux plus faibles, l'internationalisation se déplace vers la droite de la carte, la nationalisation vers la gauche, et le régionalisme se concentre dans la partie inférieure de l'espace factoriel.

3.1.4 Agrupements

L'analyse des correspondances multiples peut également être approfondie par la production d'agrupements, c'est-à-dire le fait de « regrouper les cas de manière à minimiser la variance intraclasse (homogénéité interne) et à maximiser la variance interclasse (hétérogénéité externe) » (Bertoncello, 2022, p. 124). Le calcul de regroupement a été réalisé selon la méthode *Ward*. Cette méthode considère chaque individu du nuage de l'ACM comme un centre ; ces centres s'agglomèrent ensuite successivement, de sorte que, à partir du calcul des distances au carré, se constitue le regroupement. Ainsi, les regroupements réunissent des individus présentant une proximité interne maximale et une différenciation maximale par rapport aux autres groupes, en tenant compte de leurs coordonnées factorielles sur l'ensemble des axes de l'analyse des correspondances multiples.

Il devient dès lors possible d'agglutiner les festivals selon leurs principales propriétés distinctives, afin de rendre l'interprétation sociologique plus objectivable et plus intelligible. À l'issue du regroupement, quatre groupes principaux ont été retenus ; ils sont dénommés à partir des représentativités des variables au sein de chaque regroupement. En partant du pôle dominant, situé dans la partie supérieure de la carte, figurent en rouge les festivals *restrictifs*, et en vert les festivals *larges* ; en allant vers le pôle dominé, dans la partie inférieure, figurent en jaune les festivals *moyens*, et en bleu les festivals *locaux*. Je souligne que ces regroupements constituent des *types-idéaux* facilitant l'analyse des relations à partir de variables de distinction empiriquement observables, bien que les classifications proposées ne disposent pas du même *statut* dans la réalité observable.

Figure 7 - Carte des festivals regroupés

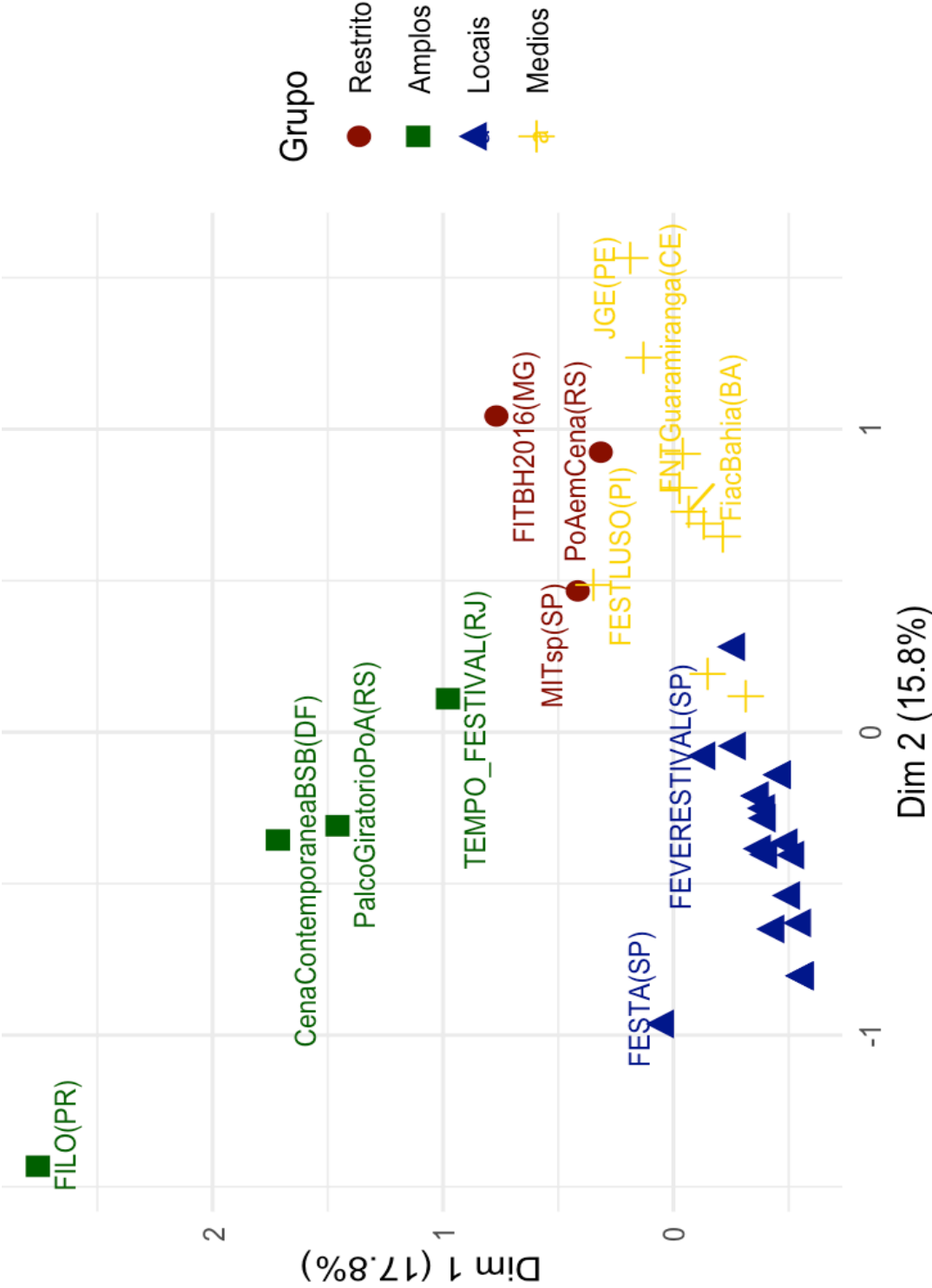
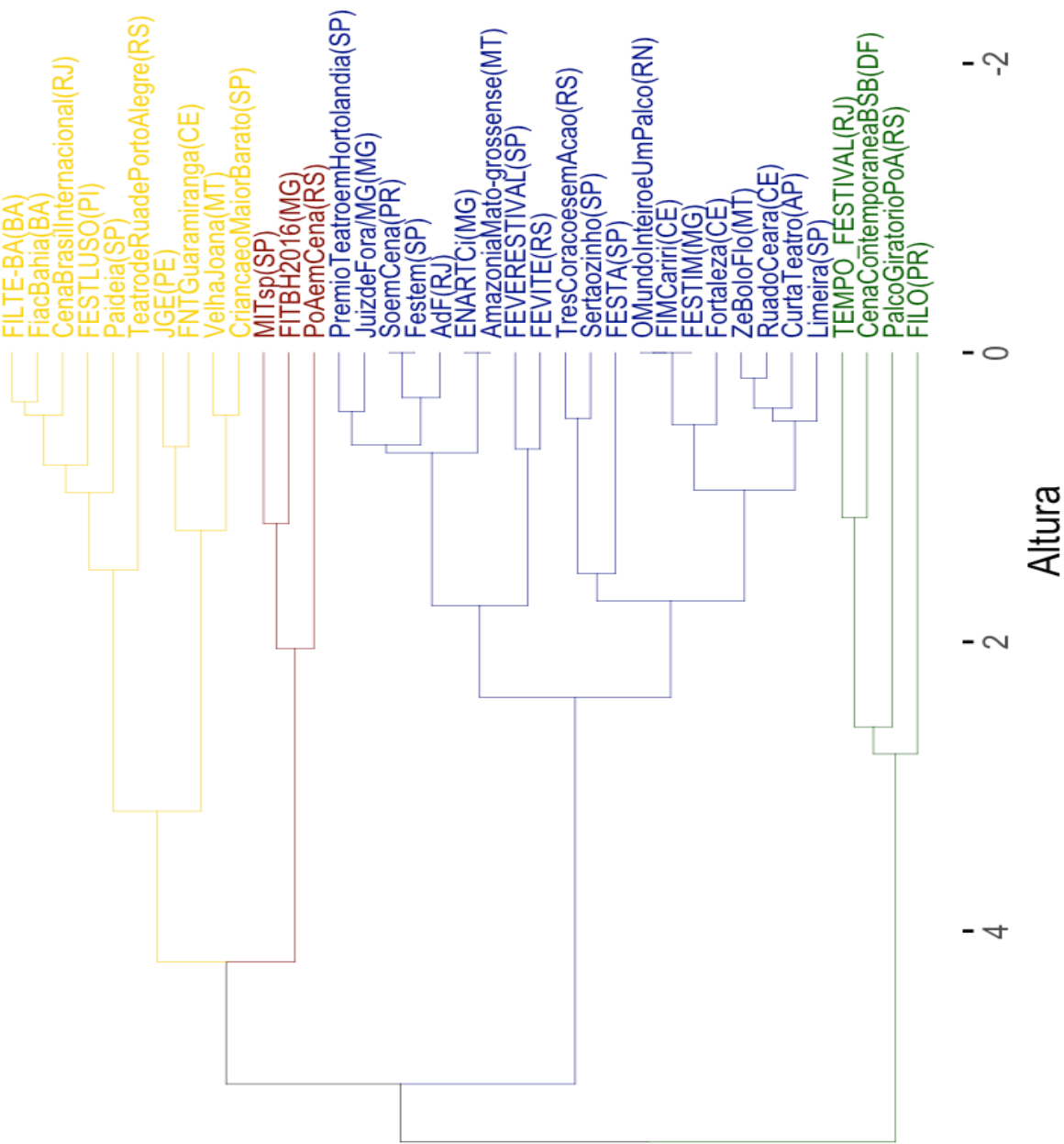


Figure 8 - Dendrogramme des festivals.



Source : élaboration propre.

La trajectoire des regroupements dans le dendrogramme permet également d'appréhender l'intensité des distinctions entre les quatre groupes. Les festivals en vert, *larges*, sont les premiers à se détacher ; ils apparaissent, de ce fait, plus éloignés du centre, ce qui indique qu'ils concentrent des propriétés plus rares au sein de l'ensemble. Viennent ensuite la séparation des festivals *locaux* d'avec les festivals *moyens et restrictifs* ; ces derniers forment les regroupements les plus proches sur la carte. Ainsi, si les *festivals larges* constituent le profil le plus rare, les *locaux* apparaissent comme les deuxièmes plus distinctifs, mais à l'autre extrémité de l'espace, du côté des dominés. Cela met en évidence que les *festivals restrictifs et les festivals moyens* se distinguent selon une logique hiérarchique, tout en partageant une proximité plus grande de caractéristiques. Enfin, l'arbre de classification fait apparaître des nuances internes — notamment des subdivisions au sein des regroupements — en hiérarchisant les écarts entre festivals et en rendant visibles les ressemblances entre unités proches, à l'intérieur de chacun des quatre regroupements du dendrogramme.

À partir des regroupements, il est possible d'extraire plusieurs indicateurs : mod/cla, cla/mod, v.test et p.value. L'indicateur mod/cla exprime la présence d'une modalité à l'intérieur d'un regroupement, c'est-à-dire la proportion des individus du cluster qui présentent cette catégorie spécifique. Il indique donc dans quelle mesure la modalité caractérise le groupe de l'intérieur. L'indicateur cla/mod, quant à lui, mesure la distribution, entre les regroupements, des individus qui possèdent une modalité donnée, en indiquant la proportion des individus porteurs de cette catégorie qui se concentrent dans un cluster spécifique. En somme, tandis que mod/cla renseigne sur la présence de la modalité dans le groupe, cla/mod renseigne sur la présence du groupe dans la modalité. La distinction sociologique d'un cluster ne dépend toutefois pas seulement de ces pourcentages pris isolément, mais de leur comparaison avec la fréquence globale de la modalité dans l'ensemble de l'échantillon, généralement exprimée par l'indicateur Global et par le v.test.

L'indicateur *Global* renvoie, quant à lui, à la fréquence de la modalité dans l'ensemble de l'échantillon ; autrement dit, au nombre (ou à la proportion) d'individus présentant cette caractéristique à l'échelle globale. Mis en regard, ces indicateurs permettent de saisir les écarts

entre regroupements en distinguant, selon les cas, des caractéristiques fréquentes, rares, ou au contraire absentes.

L'indicateur *v.test* indique dans quelle mesure la fréquence observée d'une modalité au sein d'un regroupement s'écarte de la fréquence attendue sous l'hypothèse nulle, selon laquelle la distribution des modalités s'effectuerait sur un mode d'égalité (Barbetta, 2006, p. 197). Il permet ainsi d'évaluer si une caractéristique apparaît plus (ou moins) que ce que le hasard laisserait attendre. Des valeurs supérieures à +1,96 signalent une surreprésentation de la modalité dans le cluster, c'est-à-dire une fréquence significativement plus élevée que dans l'échantillon général. À l'inverse, des valeurs inférieures à -1,96 renvoient à une sous-représentation, suggérant que cette modalité est absente ou moins présente que prévu. Cet indicateur aide donc à déterminer si la distribution d'une caractéristique au sein d'un cluster relève du hasard ou non. Lorsque *le v.test* se situe en dehors de l'intervalle [-1,96 ; +1,96], on peut considérer que la caractéristique n'est pas distribuée de manière normale — c'est-à-dire aléatoire —, mais qu'elle est structurellement concentrée, ce qui en signale l'intérêt sociologique au sein du groupe. La constitution des regroupements rend ainsi possible une interprétation des propriétés communes, en visualisant quelles variables sont *surreprésentées*, *sous-représentées*, voire absentes, dans chaque regroupement ; elle permet, ce faisant, de produire des classifications à partir de variables empiriquement significatives.

L'ensemble de ces traitements statistiques contribue à une interprétation relationnelle plus dense des groupes constitués par les clusters. En identifiant les regroupements, on peut rendre compte des raisons pour lesquelles certains festivals s'associent, au regard de leurs propriétés distinctives. On saisit alors plus clairement les structures implicites de consécration, de différenciation ou de marginalisation qui organisent l'espace social des festivals.

Tableau 7 - Modalités des festivals restrictifs

Modalité	Mod/Cla	Cla/Mod	Global	<i>v.test</i>	Représentation
Budget très élevé	100,00%	100,00%	8,11%	3,82893282	
International élevé (6-8)	33,33%	66,67%	16,22%	1,84530238	
Fondation 1981-1996	28,57%	66,67%	18,92%	1,69492268	
Public faible	0,00%	0,00%	56,76%	-1,7986626	

Modalité	Mod/Cla	Cla/Mod	Global	v.test	Représentation
Budget faible	0,00%	0,00%	64,86%	-2,0878847	

Source : élaboration propre.

Le groupe des festivals *restrictifs* — situé en haut à droite sur la carte — se caractérise par une concentration exclusive de la modalité Orcamento=Altissimo, correspondant à des festivals dont le budget se situe entre 3 et 4,5 millions de reais, alors même que cette modalité ne concerne que 8,11% de l'échantillon total. La deuxième modalité *surreprésentée* est celle des compagnies internationales : si elle ne représente que 16,22% de l'échantillon, elle caractérise néanmoins 66,67% (deux tiers) des individus de ce regroupement, lequel concentre 33,3% de l'ensemble des cas relevant de cette modalité. Vient ensuite la modalité relative à la date de fondation (1981-1996) : elle pèse 18,92% au niveau global, tout en décrivant, là encore, deux tiers des individus du groupe.

Deux modalités, à l'inverse, se trouvent repoussées hors de ce regroupement : celle d'un faible nombre de spectateurs et celle d'un faible budget. Bien qu'elles soient très fréquentes dans l'échantillon total (56,76% et 64,86%), elles sont significativement absentes parmi les festivals restrictifs.

Tableau 8 - Modalités des festivals larges

Modalité	Mod/Cla	Cla/Mod	Global	v.test	Représentation
Budget élevé	100,00%	75,00%	8,11%	3,47293474	
Public élevé	100,00%	75,00%	8,11%	3,47293474	
National très élevé (19-26)	100,00%	50,00%	5,41%	2,61171208	
International élevé (6-8)	50,00%	75,00%	16,22%	2,58133949	
International faible (0-2)	4,00%	25,00%	67,57%	-1,6533172	
Public faible	0,00%	0,00%	56,76%	-2,2035363	
Budget faible	0,00%	0,00%	64,86%	-2,5482672	

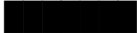
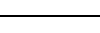
Source : idem

Le groupe des *festivals larges* — situé en haut à gauche — concentre de manière exclusive la modalité *budget élevé*. Il convient toutefois de préciser que, si l'ensemble des

festivals caractérisés par cette modalité appartiennent à ce regroupement, l'inverse n'est pas vrai : tous les festivals du groupe n'affichent pas un *budget élevé* (75%). Cette modalité n'en demeure pas moins fortement distinctive, puisqu'elle ne concerne que 8,11% de l'échantillon. Une configuration strictement analogue s'observe pour la modalité *spectateurs élevés*, laquelle, comme on l'a montré, lui est étroitement associée.

Ce groupe détient également, de façon exclusive, la modalité « compagnies nationales très élevé » (entre 19 et 26), ce qui le distingue nettement des *festivals restreints*. Ces derniers, bien que disposant comparativement de moins de ressources, programment davantage de spectacles brésiliens que le premier groupe. En revanche, les deux ensembles se disputent les spectacles internationaux, les *festivals larges* accaparant la moitié de la modalité *internationaux élevé*. Ils apparaissent en outre sous-représentés dans la modalité *internationaux faible*, et sont totalement absents des modalités « spectateurs faibles » et « budget faible ».

Tableau 9 - Modalités des festivals moyens

Modalité	Mod/Cla	Cla/Mod	Global	v.test	Représentation
International moyen (3-5)	100,00%	60,00%	16,22%	3,91519553	
Budget moyen	85,71%	60,00%	18,92%	3,44359317	
Locaux très élevés (30-40)	80,00%	40,00%	13,51%	2,45307967	
National moyen (3-7)	50,00%	70,00%	37,84%	2,28896145	
Public moyen	54,55%	60,00%	29,73%	2,2403049	
Fondation 2003-2010	46,67%	70,00%	40,54%	2,07881765	
Locaux moyens (10-14)	8,33%	10,00%	32,43%	-1,6999049	
Budget faible	16,67%	40,00%	64,86%	-1,7839665	
Public faible	14,29%	30,00%	56,76%	-1,8762293	
Fondation 2011-2016	7,69%	10,00%	35,14%	-1,8803665	
National élevé (8-12)	0,00%	0,00%	21,62%	-1,8994682	
International faible (0-2)	12,00%	30,00%	67,57%	-2,7415976	

Source : idem.

Le groupe des festivals moyens — concentré dans la zone médio-inférieure de la carte — se caractérise par six modalités *surreprésentées*. Il regroupe exclusivement des festivals

présentant une quantité moyenne de groupes *internationaux* (100%), sans que l'ensemble des festivals du regroupement ne soit pour autant porteur de cette modalité (60%). Il concentre également les modalités *budget moyen*, groupes *locaux très élevé* et groupes nationaux moyens, ce qui fait de ces festivals les principaux mobilisateurs des troupes théâtrales de leurs propres États, et ce dans des segments de moindre prestige. Ils se distinguent encore par un niveau de spectateurs moyen et par une implantation plus récente que celle des autres groupes (fondation entre 2003 et 2010), quoique moins récente que celle des festivals locaux (2011-2016).

Corrélativement, ils se trouvent associés à la mise à distance de six autres modalités, pour la plupart repoussées vers le regroupement le plus dominé, celui des festivals locaux. La seule exception concerne la modalité « groupes *nationaux élevé* », qui est, elle, accaparée par les festivals dominants (*festivals restreints* et *festivals larges*).

Tableau 10 - Modalités des festivals locaux

Modalité	Mod/Cla	Cla/Mod	Global	v.test	Représentation
Budget faible	83,33%	100%	64,86%	4,97042114	
International faible (0-2)	80,00%	100%	67,57%	4,64869721	
Public faible	85,71%	90%	56,76%	4,40744972	
Fondation 2011-2016	84,62%	55%	35,14%	2,66679762	
Capitale -	76,47%	65%	45,95%	2,42782802	
Locaux moyens (10-14)	83,33%	50%	32,43%	2,39143722	
National élevé (8-12)	87,50%	35%	21,62%	2,04698632	
National moyen (3-7)	35,71%	25%	37,84%	-1,6566286	
Budget élevé	0%	0%	8,11%	-1,7086485	
Budget très élevé	0%	0%	8,11%	-1,7086485	
Public élevé	0%	0%	8,11%	-1,7086485	
Capitale +	35%	35%	54%	-2,427828	
Public moyen	18,18%	10%	29,73%	-2,7296023	
International élevé (6-8)	0%	0%	16,22%	-2,7867773	
International moyen (3-5)	0%	0%	16,22%	-2,7867773	

Modalité	Mod/Cla	Cla/Mod	Global	v.test	Représentation
Budget moyen	0%	0%	18,92%	-3,107153	

Source : idem

Le groupe des festivals *locaux*, le plus nombreux (20 festivals sur 37), se caractérise par sept modalités *surreprésentées*. Tous disposent d'un budget faible et d'un faible nombre de spectacles internationaux (100 % dans les deux cas), bien que ces modalités ne leur soient pas exclusives. Dans la même logique, ils présentent un niveau *faible de spectateurs*, modalité qui concerne 90 % du groupe. Il s'agit également des festivals les plus récents, fondés entre 2011 et 2016, et qui se tiennent majoritairement hors des capitales des États brésiliens. Corrélativement, ils cumulent six modalités dominantes totalement absentes de ce regroupement.

On peut ainsi conclure à une hiérarchisation marquée de l'espace des festivals, structuré en quatre profils distincts, ordonnés selon le volume et la structure des capitaux. Les festivals restreints et amples se disputent les positions les plus dominantes, en concentrant les modalités les plus rares, telles que des budgets plus élevés, des publics plus importants et un degré supérieur d'internationalisation. Les festivals moyens occupent, pour leur part, une position intermédiaire dans le champ : davantage disséminés sur le territoire brésilien, ils assument une fonction d'articulation entre théâtre international, national et local. Enfin, les festivals locaux, nettement plus nombreux, constituent le pôle le plus dominé, caractérisé par des budgets plus faibles, des publics plus réduits et une insertion internationale quasi inexistante, fortement orientée vers les groupes locaux. Parmi l'ensemble des profils, ce sont en outre les plus récents et ceux dont l'implantation se fait de manière substantielle hors des capitales des États brésiliens.

3.1.5 Cas typiques exemplaires

Choisir la pièce est ce qu'il y a de moins important, même si c'est le cœur de la question – ce qui est réellement nécessaire, c'est de penser aux déploiements, à la production de sens, à la provocation qui conduira au débat et à la réflexion (« Dane de Jade », 2017, p. 130) - Festival Internacional de Máscaras do Cariri

À partir des regroupements établis statistiquement, il devient possible d'identifier, pour chaque cluster, les festivals les plus représentatifs, c'est-à-dire ceux qui concentrent le plus fortement les modalités typiques du regroupement auquel ils appartiennent. Cette

représentativité est estimée à partir du calcul de la distance séparant chaque festival du centre de son cluster : plus la distance est faible, plus la représentativité relative est élevée. Sur cette base, la sélection des cas s'est effectuée selon un ordre décroissant de représentativité au sein de chaque cluster. Lorsque le festival le plus proche du centre n'a pas pu être analysé, le cas retenu a été celui qui le suivait immédiatement dans la hiérarchie de représentativité.

Ce protocole a permis d'analyser les synopsis de chaque pièce, afin de saisir l'engagement des œuvres dans des thématiques plus ou moins politisées durant la période, souvent réfractées sous la forme de pièces qui « suscitent le débat et la réflexion » — formule qui synthétise ici une modalité de réfraction politique dans le champ théâtral. Cette démarche ouvre ainsi la voie à une analyse de cas typiques propres à chaque regroupement, à la fois exemplaires de l'ensemble et susceptibles de rendre perceptibles, de manière fine, les différences et distinctions entre festivals de théâtre.

Tableau 11 - Position relative des festivals dans les regroupements

Festival	Cluster	Distance
MIT São Paulo	Restrictifs	0,64
FIT Belo Horizonte	Restrictifs	0,99
Porto Alegre em Cena	Restrictifs	1,18
Cena Contemporânea Brasília	Larges	0,74
TEMPO_FESTIVAL (RJ)	Larges	1,34
Palco Giratório Porto Alegre	Larges	1,62
Festival Internacional de Londrina	Larges	1,70
Cena Brasil Internacional (RJ)	Moyens	0,40
FILTE Bahia	Moyens	0,55
Criança é o Maior Barato (SP)	Moyens	0,67
Velha Joana (MT)	Moyens	0,69
FIAC Bahia	Moyens	0,69
FESTLUSO (PI)	Moyens	0,77
Paideia (SP)	Moyens	1,02
Janeiro Grandes Espetáculo (PE)	Moyens	1,20

Festival	Cluster	Distance
Teatro de Rua de Porto Alegre	Moyens	1,22
FNT Guaramiranga (CE)	Moyens	1,31
Zé Bolo Flô (MT)	Locaux	0,31
Festival Popular de Teatro de Fortaleza	Locaux	0,31
Limeira (SP)	Locaux	0,33
Festival Nacional de Teatro de Rua do Ceará	Locaux	0,33
Só em Cena (PR)	Locaux	0,37
FESTEM (SP)	Locaux	0,37
Atos de Fala (RJ)	Locaux	0,39
Curta Teatro (AP)	Locaux	0,43
FESTIM (MG)	Locaux	0,49
O Mundo Inteiro é Um Palco (RN)	Locaux	0,49
FIM Cariri	Locaux	0,49
Prêmio Teatro em Hortolândia (SP)	Locaux	0,50
Juiz de Fora (MG)	Locaux	0,62
ENARTCi (MG)	Locaux	0,63
Amazonia Mato-grossense (MT)	Locaux	0,63
FEVITE (RS)	Locaux	0,71
Sertãozinho (SP)	Locaux	0,78
Três Coroas em Ação (RS)	Locaux	1,08
FEVERESTIVAL (SP)	Locaux	1,23
FESTA (SP)	Locaux	1,31

Source : élaboration propre.

Le festival le plus représentatif du regroupement *restreints* est la Mostra Internacional de Teatro de São Paulo, créée en 2014 par Guilherme Marques et Antônio Araujo. Guilherme est producteur et gestionnaire culturel depuis le début des années 1990. Il a contribué à l'internationalisation du théâtre à travers diverses expériences, telles que le Centro Internacional de Teatro ECUM, en y coordonnant l'Encontro Mundial das Artes Cênicas ainsi que le Centro Internacional de Pesquisa em Formação em Artes Cênicas. Il a également pris part à plusieurs

festivals nationaux et internationaux, parmi lesquels FIT/BH, FID, FAN et Palco & Rua, ainsi qu'à des événements en Argentine et au Venezuela, et à des projets tels qu'Imagem dos Povos et l'Encontro de Artes Cênicas de Araxá. Antônio Araújo, né en 1966 à Uberaba (MG), est directeur artistique du Teatro da Vertigem et enseignant au Département des Arts de la scène ainsi qu'au Programme de troisième cycle en Arts de la scène de l'École de Communications et Arts de l'Université de São Paulo (ECA-USP), où il a accompli l'ensemble de sa formation académique. Son parcours universitaire se caractérise par un haut degré d'internationalisation, marqué par des circulations au sein des centres les plus reconnus. Bénéficiant d'une large reconnaissance artistique, il a notamment reçu la Médaille d'or du Meilleur spectacle pour la pièce *BR-3* à la Quadriennale de Prague de 2011. Par ailleurs, en tant que commissaire, il a pris part à divers projets, s'inscrivant parmi les intellectuels du théâtre brésilien sur les scènes nationale et internationale ; ce faisant, il a contribué à projeter le Teatro da Vertigem comme une référence du théâtre de recherche — typique de celui qui se développe dans les programmes de troisième cycle, comme nous le verrons au chapitre suivant. À la tête de l'un des festivals les plus internationalisés et *restreints*, il affirme :

Je préfère travailler avec un groupe plus restreint de spectacles et investir dans la qualité. Des artistes véritablement significatifs, des œuvres qui ont de l'importance pour la scène actuelle. Cela peut sembler une utopie de commissaire, mais ce format plus resserré permettrait au spectateur d'assister à l'ensemble ou à la plus grande partie de la programmation, ce qui rendrait possible de percevoir que les spectacles dialoguent entre eux ("Antônio Araújo (Tó)", 2017)

Ainsi, le modèle *restreint* opère comme un geste simultané de consécration et d'affirmation d'une auctorialité curatoriale à la fois plus visible et plus reconnue. En 2016, dix spectacles composaient la programmation de la Mostra Internacional de Teatro de São Paulo : *A Polônia* (Nowy Teatr – Polônia)²⁴, *100% São Paulo* (Rimini Protokoll – Alemanha/Brasil)²⁵,

²⁴ (A)polônia est un projet fondé sur des textes classiques et contemporains, avec des fragments d'*Alceste*, d'Euripides ; *Oresteia*, d'Eschyle ; et *Apolonia*, de Hanna Krall ; entre autres. Les histoires de ces personnages mythologiques sont réfléchies dans l'expérience du XXe siècle et dans l'impuissance face à l'**Holocauste**. Krzysztof Warlikowski explore des questions relatives à la culpabilité, au pardon et à la vengeance, au mythe et à l'histoire, à la famille et au destin, à l'amour et à la mort, au sacrifice et à la lâcheté. Il mène une étude sur la peur et le désespoir de la guerre, et sur la douleur de l'après-guerre. Une tentative de définir les limites de l'humanité.

²⁵ 100% São Paulo est une création scénique élaborée à partir de la réalité vécue par la population de São Paulo. La pièce sera représentée par cent habitants de la capitale paulista. Chaque participant a été choisi selon des critères

A Carga (Studios Kabako – Congo)²⁶, *A Tragédia Latino-Americana e A Comédia Latino-Americana – Primeira Parte: A Tragédia Latino-Americana* (Ultralíricos – Brasil)²⁷, *An Old Monk* (Belgique)²⁸, *Ça Ira* (Compagnie Louis Brouillard – France)²⁹, *Cidade Vodu* (Teatro de Narradores – Brasil)³⁰, *Cinderela – Cendrillon* (Teatro Nacional de Bruxelas/Compagnie Louis Brouillard, Belgique/France)³¹, *Revolting Music – Inventário das Canções de Protesto que*

statistiques reflétant la démographie de la ville, sur la base des données du recensement. **Ces cent citoyens forment un portrait vivant et palpitant de la ville** : en partie théâtre, en partie réalité et 100% São Paulo.

²⁶ Au cours de la dernière décennie, Faustin Linyekula a raconté des histoires du **Congo, de corps et de destins violents et abusés**, irrémédiablement marqués par la grande Histoire. Toutefois, comment — ne fût-ce qu'un instant — suspendre les mots pour dire la mémoire d'un corps ? Comment approcher ce à quoi pouvait ressembler la danse juste avant, ou à peine après, les mots ; juste avant ou après le cri ; juste avant ou après l'Histoire ? Dans cette démarche, et dans une quête de soi, Linyekula est parti sur la trace de mouvements qui ne se dansent plus : des danses interdites par le dieu du miracle et de l'éveil spirituel.

²⁷ Felipe Hirsch et Os Ultralíricos présentent en première *A Tragédia Latino-Americana* à la MITsp 2016, première étape d'un **projet consacré à la littérature de ce morceau du continent** — projet qui sera achevé avec *A Comédia Latino-Americana*. À l'instar du quadriptyque *Puzzle*, la structure s'organise à partir de fragments, d'adaptations et d'extraits d'œuvres. La distribution réunit des acteurs brésiliens, argentins et chiliens.

²⁸ *An Old Monk* prend pour objet le corps et l'esprit, ainsi que l'impossibilité de leur harmonie réciproque — peut-être seulement, fugacement, le temps d'une danse. 1. Un homme exécute une brève danse. Corps coincé dans un corps de rêve. 2. Un homme ne danse plus, ou très rarement. De vaines tentatives pour devenir moine. Le grand désir est le silence et la solitude. 3. Puis, surgissant de nulle part, la fantaisie d'un peu de danse s'abat sur lui, curieux de savoir s'il y a encore le plaisir de vivre. **Le vieux moine exécute une brève danse**. Et puis une autre. Et une autre.

²⁹ *Ça ira* est une fiction politique contemporaine inspirée du processus révolutionnaire de 1789, en France. Qu'est-ce qui pousse les hommes à la conquête du pouvoir ? Quelles nouvelles stratégies pourraient s'instaurer entre l'homme et la société ? À l'intersection de la fiction et de la réalité, **Ça ira parle de cette lutte pour la démocratie**

³⁰ Trajectoires de Haïtiens jusqu'au Brésil. **Scènes de l'occupation militaire en Haïti**, commandée par le Brésil. Irruptions de la cordialité brésilienne face à la présence haïtienne. Insurgences versus « gestion de la vie ». Récits de la Révolution : « éclaircissement » européen versus Révolution noire. Esclavage moderne comme présupposé de la liberté européenne. En articulant théâtre, cinéma et musique, le Teatro de Narradores interroge, sur scène : et si le racisme était le système ? Le Teatro de Narradores a présenté le processus de création de *Cidade Vodu* pour la première fois au public en octobre dernier, dans la série *Terça Tem Teatro* de l'Itaú Cultural, et réalise la première intégrale de la pièce à la MITsp 2016

³¹ Sandra, la Cendrillon de Joël Pommerat, est persuadée que les dernières paroles de sa mère lui demandaient de penser à elle toutes les cinq minutes — faute de quoi elle mourrait vraiment. Une horloge en mouvement impose un refrain exaspérant et réactive ce serment. **La mort de la mère**, rapidement évacuée dans l'histoire des frères Grimm, constitue ici le cœur du récit : une contemplation stimulante des liens entre tristesse et culpabilité. Joël Pommerat confère au conte de fées une portée de réalité, sans renoncer à son enchantement.

Libertaram a África do Sul (Neo Muyanga – África do Sul)³² et *Still Life* (Dimitris Papaioannou – Grécia)³³.

Ces pièces font converger des enjeux politiques d'ampleur globale et contribuent ainsi à une expérience cosmopolite du festival, au sein de laquelle la diversité des conflits sociopolitiques se donne à voir à travers des ancrages nationaux. Tel est le cas des œuvres venues de Pologne, du Congo, de France ou d'Afrique du Sud, qui mettent en scène leurs histoires nationales ; de même, la pièce grecque, tout en abordant la question du travail, l'inscrit dans une mythologie propre à son histoire nationale. En retour, les pièces brésiliennes programmées semblent davantage orientées vers les intersections du Brésil avec le monde, à l'instar de *Tragédia Latino Americana*, centrée sur la littérature de cette région, ou de *Cidade Vodu*, centrée sur la présence militaire brésilienne en Haïti. À partir de 2017, le festival met en œuvre la Plataforma Brasil, en recentrant les pièces brésiliennes sous la forme d'une vitrine à destination de programmeurs et de commissaires internationaux ; il organise également un Séminaire d'internationalisation, orienté vers la discussion et l'instrumentation des artistes et producteurs brésiliens en vue de la circulation de leurs pièces hors du Brésil.

Le festival le plus représentatif du regroupement *ample* est le Cena Contemporânea Brasília. Créé en 1995 par Guilherme Reis — acteur, metteur en scène du Grupo Cena et producteur culturel —, celui-ci a mené divers projets tout au long de sa carrière. Entre 2015 et 2018, il a par ailleurs assumé la responsabilité de la politique culturelle du District fédéral, en occupant le poste de Secrétaire à la Culture.

³² La bande sonore de ce spectacle performatif prend appui sur la **voix furieuse des protestations menées par des mouvements étudiants dans les rues de Soweto** et mobilise, par contraste, le ridicule de chansons actuelles pour tourner en dérision l'avant-garde d'une révolution inachevée. Le titre *Revolting Music – Inventário das Canções de Protesto que Libertaram a África do Sul* indique une articulation singulière entre le discours politique et un répertoire pop exploité jusqu'à l'épuisement par le marché musical. Des chants de protestation, avec leurs composantes de rébellion et de révolte fortement engagées, jusqu'à la musique romantique contemporaine — marquée par des éléments mélodiques nauséux et écœurants —, le spectacle aboutit à une sonorité libertaire et contagieuse. Muyanga traverse cette musicalité afin de réimaginer d'autres formes de changement et une possible nouvelle lutte, dans le but de situer l'amour au sein d'une idée de révolution.

³³ Dans un paysage désert, sous un ciel expansif, des **travailleurs-humains** se confrontent au poids de matériaux simples, tout en cherchant à se relier à la légèreté du cosmos qui les entoure. Des corps se mettent en équilibre et se démembrant, produisant des illusions d'optique qui s'emploient, avec douceur, à éclairer l'humanité de Sisyphe dans sa quête de sens.

En 2016, le Cena Contemporânea Brasília a programmé les spectacles suivants : *Distancia Siete Minutos* (Titzina – Espanha)³⁴, *Ex-que revienten los actores* (Complot – Uruguai)³⁵, *La Wagner* (Argentina)³⁶, *Naufragé(s)* (Teatro de Açúcar – França/Brasil)³⁷, *Noite* (Circolando – Portugal)³⁸, *Otelo* (Chile)³⁹, *Tormenta* (Cia Cielo Raso – Espanha)⁴⁰, *A Floresta*

³⁴ Felix, un jeune juge, se voit contraint d'abandonner sa maison, affectée par une infestation de termites, et de chercher refuge dans la résidence familiale. L'univers dans lequel il doit rendre ses décisions, ainsi que la cohabitation avec son père, feront surgir des enjeux fondamentaux **tels que la justice, le bonheur et le destin.**

³⁵ Le spectacle se structure en scènes du passé et du présent, alternées, de sorte que le spectateur recompose sans cesse l'information dont il dispose sur les personnages et les histoires qui les relient. S'il traverse thématiquement **des aspects de l'histoire récente du pays, comme la dictature et ses conséquences, son foyer se situe davantage dans la situation actuelle.** Donner à voir une atmosphère de confusion et de chaos entourant la dictature devient aussi crucial que de se souvenir de ses crimes et de les dénoncer. Qui furent les coupables ? Quand tout a-t-il commencé ? Qui a participé ? Quel rôle la société civile a-t-elle joué ? Quel rôle les citoyens ordinaires ont-ils exercé ? Y a-t-il eu une guerre ou non ? Ces traumatismes peuvent-ils être surmontés ? Doivent-ils l'être ? Autant de questions majeures aux réponses insaisissables.

³⁶ Quatre femmes, telles quatre Walkyries, s'approprient la musique de Richard Wagner et endossent l'ardue tâche de **défaire des stéréotypes et de révéler des préjugés liés à la féminité, à la violence, à la sexualité, à l'érotisme et à la pornographie.** Le résultat fascine en mettant en relation le sublime et la banalité, l'irrévérence et le sacré.

³⁷ Coproduction de Cena Contemporânea avec le Centre Dramatique National Français La Comédie de Saint-Étienne. Spectacle mêlant danse, musique, installation et dramaturgie originale, il raconte l'histoire d'un artiste qui recourt à la fiction pour reconfigurer sa propre biographie. **La peur de l'anonymat et la solitude le conduisent à architecturer une sorte d'île fictionnelle, où il tente de resignifier son existence.** Dans cet espace, il converse avec l'enregistrement de sa propre voix, débat de philosophie avec le système d'exploitation de son téléphone portable, et organise—en vain—des séances de karaoké. Il choisit finalement d'engager un professionnel afin de lui tenir compagnie.

³⁸ **Un trio d'hommes danse intensément sur une musique manipulée en direct** par un DJ. D'abord centré sur l'œuvre du poète portugais Al Berto, le travail présenté s'est élaboré à partir d'une incitation à l'improvisation et propose un regard sur les banlieues et les souterrains, les marécages et les non-lieux. Une énergie à la fois sauvage et chaotique, des émotions prêtes à exploser. Limite, défi, dépassement. « L'abîme est cette ligne brillante entre la nuit et l'aube ».

³⁹ Une histoire d'envie, de haine, de racisme, de jalousie et de trahisons, écrite par William Shakespeare en 1604. La compagnie chilienne en propose une adaptation de la célèbre tragédie, fondée sur un dispositif élaboré de manipulation d'objets, au sein duquel un acteur et une actrice incarnent les personnages principaux. En s'appuyant sur le rapport au mélodrame des telenovelas et sur les relations personnelles, **elle rapproche l'œuvre du dur quotidien de violence vécu par les femmes d'Amérique latine.** Les scènes articulent des moments de grande précision technique, d'humour et de tragédie."

⁴⁰ "Le spectacle travaille à partir de deux extrêmes du corps humain—la force et la faiblesse—ainsi que de l'obstination, de la résistance, de la nécessité et de l'étreinte, de manière à proposer un regard sur la capacité de **transcender la parole à partir du corps.**

que Anda (Cia Vértice – Brasil)⁴¹, *BR Trans* (Coletivo Artístico As Travestidas – Brasil)⁴², *Buraco* (Brasil)⁴³, *Caranguejo Overdrive* (Aquele Companhia de Teatro – Brasil)⁴⁴, *Cegos* (Desvio Coletivo – Brasil)⁴⁵, *Deitar o Sal* (Conexão Samambaia – Brasil)⁴⁶, *Hysterica Passio*

⁴¹ Dernier volet de la trilogie composée de ‘Julia’ (2011, inspiré de ‘Mademoiselle Julie’, d’August Strindberg) et de ‘E Se Ela Fossem pra Moscou’ (2014, basé sur ‘Les trois sœurs’, de Tchecov), mis en scène par Christiane Jatahy et qui lui ont valu deux Prêmios Shell de Meilleure Mise en scène. Le spectacle s’inspire du classique ‘Macbeth’, de William Shakespeare, et pousse plus loin une recherche sur les limites entre théâtre et cinéma. Le public est accueilli lors d’un vernissage dans une galerie d’art, puis enveloppé par **des témoignages réels filmés de personnes ordinaires commentant la manière dont leurs vies ont été affectées par le système politique et économique actuel du Brésil**. Parallèlement, les spectateurs sont pris dans des situations jouées en direct par des acteurs. La metteuse en scène recueille des témoignages dans les rues de toutes les villes où le spectacle se produit.

⁴² **Créé à partir de conversations avec des travestis, des transsexuel·les et des transformistes de Porto Alegre, Rio Grande do Sul, il porte à la scène des histoires d’exclusion et de violence**, vécues par cette population du nord au sud du pays. Toutefois, l’œuvre subvertit ces récits tristes en les articulant à des histoires de dépassement et de transformation

⁴³ Travail chorégraphique qui explore les possibilités d’être et de mouvoir un corps-matière en contact/collision avec d’autres matières. Le trou y est envisagé comme **relation entre l’intérieur et l’extérieur du corps**, entre différentes parties du corps, entre différents matériaux. Des trous comme des fentes, des fuites, des passages vers d’autres lieux, des portails vers d’autres mondes

⁴⁴ Spectacle musical primé qui retrace l’histoire de l’ancienne région du mangue, dans le centre de Rio de Janeiro, à travers une sonorité inspirée de l’esthétique du mouvement manguebeat. À partir de la figure d’un ancien combattant de la Guerre du Paraguay, qui revient, en 1870, au lieu où il habitait et le découvre entièrement transformé (époque des travaux d’assainissement qui donneraient naissance au Canal do Mangue), **la pièce retourne au passé pour proposer une réflexion sur le Rio de Janeiro d’aujourd’hui. L’inspiration vient du géographe Josué de Castro** : « Dans le mangue tout est, a été ou sera crabe, y compris l’homme ». Le spectacle a reçu les prix SHELL et APTR du Meilleur Texte, de la Meilleure Mise en scène et de la Meilleure Actrice (Carolina Virgüez). Prix Questão de Crítica de la Meilleure Mise en scène, de la Meilleure Actrice (Carolina Virgüez) et de la Meilleure Bande-son (Felipe Storino).”

⁴⁵ Performance urbaine réalisée en partenariat avec le Laboratoire de Práticas Performativas de l’Université de São Paulo. Elle renvoie à différentes lectures : la réduction de la vie humaine à la seule fonction productive et de consommation, l’excès de travail, l’emprisonnement et la cristallisation de la vie, la dégénérescence éthique. Elle met en présence un groupe d’hommes en costume-cravate et de femmes en tailleur, couverts de boue de la tête aux pieds et les yeux bandés, comme **allusion à l’aveuglement des détenteurs des pouvoirs exécutif, législatif et économique du Brésil**.

⁴⁶ Performance multimédia, créée collectivement, née de la rencontre d’artistes issus de différents domaines de connaissance. Ayant pour matrice la danse contemporaine, des créateurs d’Allemagne, du Brésil et d’Uruguay, réunis en résidence dans le cadre du projet Conexão Samambaia, ont cohabité de manière intensive, allant jusqu’à partager le lieu d’hébergement. De ce fait, l’ensemble des espaces s’est constitué en catalyseurs d’un processus de création hybride et expansif. Le titre de la création renvoie à l’idée du **sel comme outil transformateur de la matière**.

(Teatro Kaus Cia Experimental – Brasil)⁴⁷, *Kassandra* (Cia La Vaca – Brasil)⁴⁸, *Laio e Crísipo* (Aquele Companhia de Teatro – Brasil)⁴⁹, *Looping: Bahia Overdub* (Felipe de Assis, Leonardo França e Rita Aquino – Brasil)⁵⁰, *O Filho* (Teatro da Vertigem – Brasil)⁵¹, *O Imortal: Um Ensaio*

⁴⁷ Mise en scène d'un texte inédit de l'Espagnole Angelica Lidell. Hipólito, fils de l'infirmière décharnée Thora et du pâle dentiste Senderovich, assume sur scène diverses figures allégoriques : celle d'un maître de cérémonie, celle de son père déjà mort, ainsi que la sienne propre durant l'enfance. Il expose sa vie et celle de ses parents, en revenant sur le passé afin d'interroger, de juger et de condamner la douleur qu'il éprouve, ainsi que des blessures encore à vif. **Survivant des abus qu'il a subis durant l'enfance, il arrive à 12 ans avec un objectif clair, se venger.**

⁴⁸ Présenté exclusivement dans des espaces non conventionnels, le spectacle relate l'histoire de **Kassandra, princesse de Troie, née garçon, mais qui a transformé son corps et est devenue une guerrière du sexe**. Dotée d'un don de clairvoyance, elle est pourtant tenue pour folle lorsqu'elle annonce la tragédie imminente qui s'abattra sur la cité. Cette nuit-là, tandis qu'elle reçoit des clients dans la boîte de nuit où elle travaille, elle re-narre, dans une langue qui n'est pas la sienne, un mythe à la fois violent et sensuel, que les écrivains grecs ont omis de raconter.

⁴⁹ Interprétation populaire du mythe d'Œdipe. La scène donne à voir la jeunesse de Laïos, futur père d'Œdipe. Afin d'échapper à une sanglante lutte pour le pouvoir, il quitte Thèbes et s'exile en Phrygie, où il devient précepteur du jeune Chrysippe, fils du roi Pélops. Une passion profonde naît entre eux, et ils décident de s'enfuir. De retour à Thèbes, Laïos rencontre la jeune Jocaste, qui lui est promise, tout en maintenant sa relation avec Chrysippe. **La pièce s'approprie le récit, au regard d'un horizon contemporain d'expansion des droits civils et du phénomène qui vient d'être nommé polyamour**

⁵⁰ Plateforme d'investigation déployée selon des formats différenciés, en fonction du contexte local : spectacle, installation et fête. **Une étude du temps**. Looping procède de la rencontre entre pensée sonore et pensée chorégraphique ; son paysage principal est celui des fêtes organisées sur le largo (fêtes populaires de caractère synchrétique, comme Yemanjá et Senhor Bonfim) ainsi que leurs contradictions."

⁵¹ Inspiré de « Lettre au père », écrite par Franz Kafka (1883- 1924) en 1919, adressée à son père et jamais envoyée : un document vivant d'une relation conflictuelle. Dans la mise en scène, l'accumulation corrosive de colère et de frustration s'intensifie lorsque le fils devient à son tour père. Toutefois, le spectacle excède l'atmosphère oppressive du foyer en réactualisant les notions de surveillance et de punition au-delà des murs domestiques et **en enquêtant sur les structures essentielles de l'homme et sa quête désespérée de sens**

(Coletivo Irmãos Guimarães – Brasil)⁵², *Odiseo.com* (Brasil)⁵³, *A Gruta da Garganta* (Brasil)⁵⁴, *De Carne e Concreto: Uma Instalação Coreográfica* (Anti Status Quo Companhia de Dança – Brasil)⁵⁵, *Fio a Fio* (Giselle Rodrigues e Édi Oliveira – Brasil)⁵⁶, *Ladrão de Mim* (Lucianna Mauren – Brasil)⁵⁷, *O Equilibrista* (Cia Yinspiração Poéticas Contemporâneas – Brasil)⁵⁸, *Para*

⁵² O Imortal: Um Ensaio donne au public la possibilité d’observer de près le processus de création d’un monologue qui sera créé en 2017. Le partenariat entre l’actrice carioca Gisele Fróes et les metteurs en scène reconnus Adriano et Fernando Guimarães constitue un hommage à Jorge Luis Borges, auteur argentin, considéré comme l’un des plus grands écrivains du XXe siècle. **Immortalité, temps, identité** figurent parmi les thèmes de cet essai théâtral, susceptible d’être appréhendé de diverses manières : comme une simple lecture de texte ; comme un geste de partage de souvenirs ; comme une provocation philosophique ; comme le moment où l’on assiste à la naissance d’une image ; comme un mélange de toutes ces possibilités — ou comme aucune d’entre elles.

⁵³ Spectacle international, créé par des artistes latino-américains, proposant **une expérience théâtrale à travers la technologie numérique et la discussion des pratiques médiées dans les relations**. Ulises voyage sans cesse, mobilisé par ses fonctions d’exécutif au sein d’une entreprise internationale. Il ne peut pas — ou n’arrive pas à — rejoindre Laura, son épouse, qui l’attend en Allemagne. Au Brésil, sa maîtresse Elisa l’attend également. Dès lors, la vie s’organise au moyen de Skype, Whatsapp, Twitter et Facebook. La mise en scène, déployée simultanément dans trois pays (Brésil, Argentine et Allemagne), convie les spectateurs à un espace d’intimité et de risque assumé par les interprètes. Placé dans une position de voyeur, et à travers un moniteur lui permettant de suivre l’interaction de l’actrice présente avec les autres personnages, le public est invité à porter un regard rapproché sur ces relations. Dans chaque pays, il accède, en temps réel, à une heure de la vie du personnage incarné par l’interprète présent ; des autres, il ne perçoit que ce que les acteurs situés dans les autres espaces consentent à rendre visible, au travers d’un montage instantané effectué au fil de la représentation.

⁵⁴ **Spectacle théâtral lyrique pour la petite enfance** Fondé sur une recherche portant sur la genèse du langage humain, du babillage au chant lyrique. Dédié aux enfants de 0 à 6 ans, le spectacle explore la relation intime de l’être humain à la sonorité vocale et à ses intentions communicatives. Les actrices et chanteuses s’engagent dans une aventure à l’intérieur du corps, en parcourant le chemin poétique de l’être humain au moment où il commence à parler. La mise en scène intègre des musiques spécialement composées par l’Ukrainien Mikhail Studyonov.

⁵⁵ Dixième spectacle de la compagnie, il est l’aboutissement d’une enquête menée au long de treize années de recherche. À la frontière de la performance, des arts visuels et de la danse contemporaine, il propose une réflexion sur **la condition humaine à partir du corps**. Il dialogue avec un langage également commun aux arts visuels. Danseurs et spectateurs partagent un même espace, sans la division conventionnelle entre scène et salle.

⁵⁶ Spectacle de danse-théâtre abondant, sur un mode poétique, **la période du vieillissement**. Que signifie vivre avec un corps qui perd certaines capacités physiques, tout en gagnant en sagesse par l’accumulation d’expériences ? L’intuition de la mort, la perte de la mémoire, la fragilité physique, la solitude, l’affection et la sérénité traversent des réflexions où la vieillesse se donne à voir dans sa rudesse autant que dans sa douceur.

⁵⁷ Pièce solo explorant les **expériences affectives d’un personnage** et son imaginaire. Apparaissent sur scène des figures telles que « Mon amie depuis toujours », « Mon amour voleur de moi », « le loup », entre autres. L’ensemble vise à brouiller les frontières entre réalité et fiction. La mise en scène intègre des compositions vidéo et sonores, rapprochant le spectateur et produisant ce que l’interprète appelle « un cercle enchanté »

⁵⁸ Quels choix transforment un garçon en homme, puis un homme en artiste et créateur ? Un acteur tente de sauver ses costumes dans un théâtre en flammes. Un ange observe la vie sur Terre sans savoir s’il doit demeurer dans le

Mahal (Coletivo Tombado – Brasil)⁵⁹, *Segura, Mamãe!* (Cia da Sorte – Brasil)⁶⁰, *Um Caminho para Sara* (Brasil)⁶¹ et *Demonstração de Trabalho: The String of the Body* (Diego Borges – Brasil)⁶². Caractérisé, au sein de ce regroupement, par un volume particulièrement élevé de spectacles programmés, le *Cena Contemporânea* a présenté, cette année-là, près de trois fois plus de pièces que la *MIT-SP*. Il se distingue également par la présence de représentants porteurs d’histoires nationales spécifiques — à l’instar de la pièce uruguayenne, qui aborde l’histoire de la dictature dans le pays, ou de celle du groupe portugais, inspirée par un poète national. Les pièces brésiliennes, quant à elles, n’opèrent pas d’intersections avec le monde : elles se tournent plutôt vers des problématiques brésiliennes, dans une perspective nationale, comme la *Cia Vértice*, qui traite de la violence politique ; le *Coletivo Artístico As Travestidas*, qui aborde la transsexualité dans différentes régions du Brésil ; *Aquela Companhia de Teatro*, qui traverse l’histoire du Brésil depuis la Guerra do Paraguai jusqu’au mouvement Manguebeat pernambucano ; ou encore la performance du *Desvio Coletivo*, dont l’interprétation

confort de l’éternité ou assumer les risques de devenir humain. Un rossignol prisonnier chante pour un empereur au bord de la mort. **Un garçon craint la vie et un vieil homme craint la mort**

⁵⁹ **Inspiré de l’œuvre *Tu não te moves de ti*, de Hilda Hilst**, composée de trois novellas. *Tadeu da Razão* relate l’histoire d’un président d’entreprise prospère qui, à l’approche de ses 50 ans, entreprend une mise en question de ses valeurs. *Matamoras da Fantasia* retrace la trajectoire de Maria Matamoras qui, au contact d’un homme-ange, découvre des affects tels que la possession et la jalousie. Enfin, dans *Axelrod de Proporção*, se donne à voir un homme dans sa pluralité, à travers notamment ses rapports au père, au divin et aux dogmes..

⁶⁰ Dona Lelê et Trevolino se sont enfuis du cirque. Après avoir chargé l’ensemble de leurs biens dans une Fusca 61, ils décident de monter leur propre affaire. Dona Lelê devient la patronne du cirque et s’efforce de remettre le clown Trevolino au travail ; toutefois, ce qui advient relève surtout d’une succession de maladresses. **Spectacle interactif qui mêle funambulisme, jonglage et magie.**

⁶¹ Comédie musicale destinée au public enfant et adolescent. Sara s’enfuit de chez elle vers une forêt. En chemin, elle fait l’expérience du contraste entre la solitude et la cohabitation inattendue avec d’autres personnages. La tension entre le désir d’isolement de Sara et la nouvelle configuration collective de son trajet l’engage dans l’exercice de la diversité et infléchit son parcours vers l’univers de l’autre. **Écrit par Thales Paradela à partir des expériences vécues par lui en 2014, lorsqu’il a parcouru le Caminho de Santiago de Compostela (Espanha)**, le projet a été l’un des lauréats de la Seleção Brasil em Cena, qui met des étudiant·es en arts de la scène en contact direct avec des metteurs en scène expérimentés. Mis en scène par des étudiant·es de la Faculdade de Artes Dulcina de Moraes, IESB et UnB, ainsi que des acteurs invités.

⁶² Développé par les chercheurs Jakub Gontarski et Agnieszka Rybak, rattachés à l’Institut Grotowski à Wrocław, en Pologne. Issu de plus de 15 ans de pratiques au sein d’une vaste plateforme de travail corporel — incluant gymnastique, sport, arts martiaux, danse, théâtre et thérapie corporelle. À partir du développement des expériences personnelles et de l’approfondissement du processus créatif, **le travail vise à incorporer, dans le jeu du performeur, ce qui est essentiel et à éliminer ce qui ne l’est pas**

sociopolitique polysémique s’ancrer dans une nationalisation thématique. Ce sont, à l’inverse, les pièces locales qui semblent converger vers un esthétisme plus retenu ou, à tout le moins, sociopolitiquement plus atténué, telles que *De Carne e Concreto* ; *Fio a Fio* ; *Ladrão de Mim* ; *O Equilibrista* ; *Coletivo Tombado* ; *Segura Mamãe* ; *Um Caminho para Sara* ; *Demonstração de Trabalho: The String Body*.

Le festival le plus représentatif du regroupement *moyen*, dont j’ai pu consulter la programmation de l’année 2016, est le Festival Velha Joana, organisé dans la ville de Primavera do Leste (Mato Grosso). Créé en 2007, ce festival est produit par trois groupes de théâtre de la ville : Teatro Faces, Teatro Faces Jovem et Grupo Primitivos. Parmi les organisateurs, Wanderson Lana et Ana Dorst se distinguent. Fondateur du Teatro Faces, Lana a contribué à la mise en place du Secrétariat à la Culture, au Tourisme, aux Loisirs et à la Jeunesse de la ville, dont il occupe la fonction de secrétaire depuis 2015. Dorst, également membre du groupe Teatro Faces, a entamé en 2021 un doctorat en arts de la scène à l’Universidade Federal de Santa Catarina, autour du projet : *Experimentos de encenação da peça didática Brecht estão sendo relidos*. Elle exerce en outre la fonction de coordinatrice de l’École municipale de théâtre de la ville depuis 2015.

En 2016, le Festival Velha Joana a programmé, dans sa Mostra Oficial, les spectacles suivants : *Quando você chorava lendo O Pequeno Príncipe* (Grupo Primitivos)⁶³, *Romeu e Julieta para os Avisados* (Grupo Faces Jovem – MT/Brasil)⁶⁴, *Maiêutica* (Raquel

⁶³ **À cette époque, nous nous asseyions, prenions un café et parlions des choses de la vie**, et de la manière dont il fallait profiter de ce rideau dense de problèmes que la marche apporte. Lorsque tu pleurais en lisant *O pequeno príncipe*, nous étions tous rassurés par ta présence, par ta voix et par tes yeux verts, qui illuminaient les poitrines et les chemins. Nous nous abandonnions à des rires longs et sonores qui dérangent les austères — comme toi aussi tu en étais un — ou tout distrait incapable de comprendre le bonheur d’être entre amis... en sécurité. Puis vinrent les mauvaises nouvelles, le chaos des lieux et une flèche de saudade qui transperça la poitrine (mièvre, nous le savons... mais tu as pleuré en lisant *O pequeno príncipe*, tu n’es pas en position de dire quoi que ce soit). La saudade est si grande que... nous ne désirons plus que recevoir des fleurs. Tu n’es plus ici... et il est difficile d’accepter. Tu as volé vers une autre planète (où le théâtre est meilleur, espérons-le) et tu as laissé, comme du blé, le vert de tes yeux et la tasse de café (sans sucre), en attente d’une bonne conversation : tu dis que tu as lu cela dans un livre quelconque, et nous sourions jusqu’à ce que les lèvres se fatiguent.

⁶⁴ *Romeu e Julieta*, la plus grande histoire d’amour impossible de tous les temps, **se trouve traversé par une influence populaire venue de la périphérie, dans le cadre d’une construction collaborative où sont discutées des politiques sociales et des impositions médiatiques** (Acteurs continuez à partir d’ici). Le metteur en scène a demandé que nous poursuivions ce synopsis en précisant que le travail a été collaboratif, mais c’est lui qui a choisi le texte, nous a obligés à lire le livre et à improviser quelques scènes. Il n’y aura rien de surprenant : Roméo et

Mützenbergl⁶⁵, *Se os Tubarões fossem Homens* (Grupo Celsius)⁶⁶, *Ia sem ver* (Grupo Poesia na Lona)⁶⁷, *Palhaçando* (Grupo Tibanaré – MT/Brasil)⁶⁸, *Elefante* (Grupo Faces Jovem –

Juliette meurent à la fin, après tout un tas d'embrouilles du frère Lourenço. Si je devais dire, franchement, ce qui diffère dans notre version, c'est que.... Les acteurs n'ont pas été prévenus, n'ont pas été consultés et n'ont pas été respectés. Et cette histoire, c'est bon, non, les gens ? Déjà fatigué de ça.

⁶⁵ Des idées composent un corps-matière qui se plie, se déplie et se fait dans des plis ; il actualise et condense les physicalités ainsi que la plasticité d'êtres en scène. **Le corps est une ressource matérielle et plastique, qui se laisse diviser ou multiplier par les subjectivités féminines : la capacité de renaître, de se re-mettre au monde.**

⁶⁶ Sans synopsis

⁶⁷ *Ia Sem Ver* retrace la trajectoire de vie de la poétesse Ana Cristina Cesar, plus connue sous le nom d'Ana C., au fil d'un voyage à travers ses poésies. Se scindant en deux, toujours au seuil de la chute, se marginalisant en vers, elle est traversée par une discussion — qui n'a jamais eu lieu — avec **Caio Fernando Abreu, qui expose ses peurs et la beauté de ses peurs.**

⁶⁸ Au cœur de l'obscurité d'un monde sans enchantement ni lyrisme, Drinco et Flan surgissent avec leurs bricolages et babioles, illuminant l'espace ; s'y déploient l'ensemble de leurs passe-temps artisanaux, par lesquels ils se relient au monde. **Palhaçando est un spectacle destiné au public enfant-adolescent qui illustre les péripéties de deux clowns qui célèbrent la vie,** convaincus que nous sommes nés pour être heureux. Et pourquoi ne pas faire de la vie une grande aventure ?

MT/Brasil)⁶⁹, *Boé* (Cia Teatro Faces – MT/Brasil)⁷⁰, *OraMortem* (Grupo In-próprio Coletivo)⁷¹, *Eu em ti* (Cia Carne Agonizante)⁷² et *Tropeço* (Cia Tato)⁷³.

La programmation du festival présente des contours politiques moins explicites et nettement moins cosmopolites que ceux des festivals *restreints*, tout en étant également moins nationalisée si on la compare à celle des festivals amples. Cela ne signifie pas, pour autant, un abandon des thématiques sociopolitiques : l'ensemble demeure toutefois nettement centré sur des pièces qui abordent les relations de genre et le corps — à la fois comme forme expressive par excellence des arts de la scène et comme réalité socialement constituée.

Avec un biais apparemment plus existentialiste, on trouve les performances *Maiêutica*, issue d'une recherche académique menée au niveau du master au sein du Programa de Pós-Graduação em Estudos da Cultura Contemporânea de l'Universidade Federal do Mato Grosso ; *Boé*, mis en scène par le groupe qui produit le festival, le Teatro Fac ; et *Eu em Ti*, de la Cia

⁶⁹ Une femme est violée par un groupe d'hommes, mais ce sont les hommes qui jugent de l'innocence de la femme. Tandis que la victime appelle à l'aide, sa manière de s'habiller, de se comporter, et même les conditions dans lesquelles elle se trouvait au moment de l'agression, sont mises en discussion. **Le spectacle naît d'une recherche sur des cas réels de viol et leur répercussion sur les réseaux sociaux.**

⁷⁰ **Un corps meurt et l'univers entre en déséquilibre.** Les corps restés là se potentialisent en actions : la mère qui se coupe, l'épouse enceinte qui force la naissance de l'enfant, l'inconnu qui fume, la jaguar qui doit mourir pour que l'équilibre revienne. *Boé* chemine à travers les enchaînements du contact dans un monde d'interférences et de désaccords, où une âme, déjà sans corps, doit partir pour trouver sa place.

⁷¹ *OraMortem* constitue un moment inattendu, un délire suscité par la rencontre entre la Vieille et le Garçon. Deux figures se fragmentent en reflets et en projections afin d'exposer ce qui ne tient pas, ce qui est désajusté, ce qui se soustrait aux clôtures de l'espace-temps. **La proximité de la mort comme symptôme de vie.** Le corps déborde, et l'espace, inondé, est sur le point de se déverser.

⁷² Conçu, mis en scène et chorégraphié par Sandro Borelli, « *Eu Em Ti* » puise son inspiration dans le poème homonyme d'Adalgisa Nery, avec laquelle Ismael Nery (l'une des icônes de l'avant-garde brésilienne) a vécu pendant douze ans. L'accent est mis sur « **l'abstraction du corps érotique et sanctifié**, dépouillé de vie dans le temps et dans l'espace, en quête de la préservation des éléments essentiels à l'existence », concevant ainsi l'être humain selon une perspective spirituelle. Tout ce qui est porté à la scène s'y déploie sans concessions, au nom de la conviction que l'art ne relève pas seulement de l'esthétique, mais aussi de l'éthique, en recherchant l'entrecroisement entre réflexion et art.

⁷³ « *Tropeço* » donne forme au simple. À cette fin, les mots ne sont pas indispensables, mais la sonorité du quotidien, verbalisée en onomatopées, tient lieu de langage. Dans ce récit sur la vieillesse, le langage se dit dans les sons comme dans l'action des personnages. Sur une table, avec des malles et quelques petits objets, se construit un monde où deux acteurs-manipulateurs, par le travail de leurs mains, animent deux personnages : deux vieilles qui vivent ensemble. **À partir de la vision habituelle que nous avons de la vieillesse, on en montre la solitude et les petites actions routinières**, tout en élaborant un univers de subtilité et d'extravagance, de poésie et de comique : des mains qui marchent, dansent, boivent, respirent, rient et pleurent.

Carne Agonizante, de São Paulo. La pièce *Elefante*, du groupe Faces Jovem, dénonce la violence de genre. *Se os Tubarões fossem homens*, performance sans synopsis, s'inspire de la fable homonyme de Bertolt Brecht et porte sur les relations de pouvoir dans la société. Les autres propositions traversent des thématiques plus lyriques, comme *Quando você chorava lendo O Pequeno Príncipe* (Grupo Primitivos), également organisateur du Festival. La présence, au sein même de la programmation, des trois groupes de théâtre organisateurs du festival met en évidence l'endogénie des groupes dominés, qui produisent leurs propres événements afin de pouvoir s'y présenter.

Enfin, le festival représentatif du regroupement *local*, auquel j'ai eu accès aux informations, est le *Festival Nacional de Teatro de Rua do Ceará*, créé en 2013 par le groupe Garajal, dans la ville de Maracanaú-CE. Issus d'une formation théâtrale réalisée dans la ville par la municipalité, ses membres se consacrent à des expressions théâtrales et circassiennes. Le groupe compte quatre membres : Angélica Gadelha, Germana Cavalcante, Rayane Mendes et Arnaldo Moura. Tous ont suivi diverses formations non formelles, et circulent, en tant qu'artistes, dans différents festivals de petite et moyenne envergure à travers le Brésil.

En 2016, les spectacles suivants ont été programmés au *Festival Nacional de Teatro de Rua do Ceará* : *A Casatória C'a Defunta* (Cia Pão Doce de Teatro – RN, Brasil)⁷⁴, *A Farsa do Cuviteiro* (Art Juca – CE, Brasil)⁷⁵, *As Aventuras do Fusca a Vela* (Grupo Ueba – RS, Brasil)⁷⁶,

⁷⁴ De manière ludique et divertissante, la pièce relate les péripéties de celles et ceux qui ont déjà quitté cette vie pour une meilleure, ainsi que de ceux qui respirent encore par ici. Cinq acteurs, juchés sur des « pieds-de-banc », portent la magie dans les rues à partir de l'histoire d'Afrânio, le peureux, sur le point d'épouser la romantique Maria Flor, mais qui, par accident, épouse la fantomatique Moça de Branco, laquelle le conduit vers le monde souterrain. Là, le jeune homme se fera de précieux amis et apprendra une grande leçon. Malgré tout, Afrânio est résolu à ne pas renoncer **à son véritable amour**, même si cela doit lui coûter sa propre vie.

⁷⁵ A Farsa do Cuviteiro est un spectacle qui entremêle des classiques du théâtre occidental et de la culture populaire, tels que La Mandragore de Machiavel, L'Avare de Molière, le Pavão Misterioso de José Camelo de Melo Rezende, Brozogó, Militão e o Diabo de Patativa do Assaré et As Aventuras de Pedro Malazartes du domaine public. Structuré selon les modèles de la commedia dell'arte, le spectacle s'appuie également sur une musique jouée en direct, d'une grande maîtrise, qui **laisse transparaître la joie d'un théâtre fait pour la rue**.

⁷⁶ Le spectacle se déploie autour d'une casse, où deux personnages vivent une situation singulière, dans une confusion entre réalité et fantaisie. Le vieux Ismael raconte et éprouve son histoire à travers sa Coccinelle, transformant la voiture en embarcation et invitant le spectateur à voyager au rythme de ses rêveries. **Délires d'un homme expérimenté qui a vu de près la fureur d'une vengeance**.

Corpo x Lixo x Cidade (CE, Brasil)⁷⁷, *Devorando Heróis – A Tragédia Segundo os Pícaros* (Os Pícaros Incorrigíveis – CE, Brasil)⁷⁸, *El Hijos de Las Américas* (Los Patos Mojados; Dona Zefinha – CE, Brasil e Argentina)⁷⁹, *Júlia* (Cirquinho do Revirado – SC, Brasil)⁸⁰, *Todo Camburão Tem um Pouco de Navio Negreiro* (Nóis de Teatro – CE, Brasil)⁸¹, *Urubus* (Grupo Pavilhão da Magnólia; Cia Prisma de Artes – CE, Brasil)⁸², *O Auto do Rei Leal* (Coletivo Rei Leal – CE, Brasil)⁸³, *Final da Tarde* (Teatro de Caretas – CE, Brasil)⁸⁴, *As Aventuras de João*

⁷⁷ Je ramasse des DÉCHETS dans la VILLE et je les transforme en CORPS afin de ne pas faire du CORPS un DÉCHET de plus : je construis la VILLE. Corps-déchet-ville est **une interférence qui habite et redessine les personnes et les architectures des villes**. Il s'agit d'un trajet urbain, tracé par les relations de la performeuse avec les déchets trouvés, qui fait de la VILLE une permanence, de sorte que le CORPS ne devienne pas un DÉCHET.

⁷⁸ Dans le meilleur **esprit carnavalesque**, la mise en scène / folie théâtrale met en jeu les récits tragiques de deux héros de la Grèce antique : Prométhée et Ajax.

⁷⁹ La pièce raconte l'histoire de Juan Perez Da Silva qui, lassé de sa routine consistant à travailler comme **esclave** pour le Dono da Grana, décide de quitter son emploi et d'abandonner la zone de confort qui l'emprisonne, afin de tenter de comprendre le sens de la vie. **En chemin, il rencontre divers personnages de la culture populaire latino-américaine, des icônes, des martyrs et des mythes, qui dévoilent peu à peu la véritable histoire jamais racontée**, tout en lui transmettant des conseils et des savoirs utiles à son parcours.

⁸⁰ **Júlia, une femme de la rue, arrive**. Palheta, son fidèle écuyer, est celui qui la conduit. Dans ses bagages, des choses du monde, des choses de la vie, tant de choses. Entre réalité et illusion, la frontière est ténue, au point qu'une femme sans jambes pourrait y tourner. Ce duo errant fait-il tourner le monde, ou est-ce le monde qui les fait tourner ? Exclue par les exclus, se disant propriétaires des restes d'un cirque incendié, Júlia et Palheta « se débrouillent ». Ce n'est pas facile d'avoir des jambes !

⁸¹ Le spectacle « *Todo Camburão Tem Um Pouco de Navio Negreiro* », lauréat du Prêmio Funarte de Arte Negra, raconte l'histoire de Natanael, une sorte d'anti-héros habitant les périphéries. Divisé en trois actes, nous relatons la saga d'un garçon noir qui, pris dans un contexte d'oppression et de violence, se trouve amené à prendre des décisions susceptibles de le soumettre à un jugement populaire. Convoqué à se prononcer sur le destin de Natanael, le public est entraîné dans un débat intense **sur l'extermination de la jeunesse noire dans les périphéries**, ainsi que sur la démilitarisation de la police et de la politique brésilienne. À partir d'une dramaturgie épique, où l'acteur-narrateur constitue le principal point focal, nous présentons une « tragédie afro », articulant des éléments allégoriques et représentatifs de l'univers du mouvement noir, ainsi que des références directes à la mythologie des Orixás.

⁸² Inspiré de *O Palácio dos Urubus*, de Ricardo Meirelles, et **en nous laissant traverser par sa problématique poético-politique, nous revendiquons ici une intervention pour notre temps — une forme d'agitprop de la perplexité**. La pièce se donne pour objectif d'interroger la haine insidieuse et stupide qui s'exprime aujourd'hui. Soyez les bienvenus à la cour royale ! Mais sachez, une bonne fois pour toutes, que : le roi est mort !!!

⁸³ Prenant appui sur l'œuvre de William Shakespeare, elle relate l'histoire de l'aveugle Leal qui, lassé de ses obligations, décide de partager son royaume entre ses trois filles. **À partir de ce point, s'enchaînent des situations comiques et tragiques, nourries d'ingrédients régionaux**.

⁸⁴ *Final da Tarde* propose **une expérience de jeu scénique fondée sur le détail de l'interprétation, où la proximité et l'intimité entre passants et acteurs constituent les éléments centraux**. Il importe, à cet égard, que les passants ne soient pas informés à l'avance de la représentation. Il n'y a ni scène ni formalités de commencement

Sortudo (Cia Prisma de Artes – CE, Brasil)⁸⁵ et *Circo Alegria* (Grupo Garajal – CE, Brasil)⁸⁶. Fortement ancré dans le local, le festival réunit quatre des treize pièces les plus manifestement politisées, à savoir *El Hijo de las Américas*, réalisée en coproduction entre le Brésil et l'Argentine; *Júlia*, qui vise, par une proposition comique, à produire de l'humanité chez les personnes en situation de rue; *Todo Camburão tem um pouco de navio negreiro*, spectacle invitant le public à prendre des décisions au cœur du débat sur le racisme brésilien; ainsi que *Urubus*, créé à partir de la pièce de Ricardo Meirelles Vieira et portant sur la dictature militaire brésilienne. Les neuf autres pièces relèvent davantage de la comicité, du lyrisme et de la clownerie, à l'image du groupe organisateur du festival lui-même, qui s'y produit, reconduisant ainsi le même mouvement endogène et d'autoproduction déjà observé dans le regroupement *moyens*

Dès lors, la comparaison des quatre festivals correspondant aux quatre regroupements montre que l'internationalisation des festivals de théâtre obéit à une logique propre à la forme expressive privilégiée : ce sont les productions plus « imagées » – voire les *poétiques du mouvement* – qui tendent à être favorisées, en ce qu'elles accroissent la plasticité scénique, qu'il s'agisse des mouvements des corps, des interactions entre les corps, ou d'expressivités scéniques plus amples, incluant la scénographie, au détriment des productions dont le texte constitue le centre de l'expressivité, sans pour autant que celles-ci soient exclues. Plus encore, dans un champ national dominé au sein de l'espace international, les dominants du champ théâtral brésilien – festivals *larges* et *restreints* – tendent à occuper des positions orientées vers l'international et, partant, se trouvent en mesure d'imposer leurs formes aux modèles importés de l'extérieur (Sapiro, 2025, p. 183), tandis que les festivals dominants opèrent l'espace étatique

ou de clôture. Le quotidien d'une mère, de son fils et de son mari à Fortaleza investira le Centro de Fortaleza, et Final da Tarde adviendra dans l'instant même de l'ordinaire.

⁸⁵ Fondé sur un conte populaire du domaine public, le spectacle retrace les péripéties d'un jeune homme qui, après sept années passées dans une ferme, retourne chez sa mère. En chemin, diverses situations surviennent, **faisant de l'expérience vécue une occasion d'apprentissage.**

⁸⁶ Une troupe itinérante se rend sur une place pour y présenter son spectacle. **Des numéros d'acrobaties, d'échasses et de jonglage** donnent à voir les principales péripéties de clowns qui, au fil des situations suscitées au cours de la représentation, laissent entrevoir des aspects du monde du cirque.

de l'internationalisme, en faisant converger des représentants nationaux (Sapiro, 2025, p. 184), en programmant des représentants nationaux, favorisés par l'intermédiation des ambassades ou d'agences à vocation culturelle, telles que British Council, Instituto Cervantes, Aliança Francesa, Instituto Goethe, ou régionales, comme Iberescena. Il en résulte que la production locale demeure absente des festivals dominants et, simultanément, que des artistes se voient conduits à être aussi les producteurs de leurs propres présentations, comme nous l'avons constaté dans le cas des festivals *moyens* et *locaux*.

Par ailleurs, la politisation apparaît plus marquée dans les festivals dominants, qui mobilisent des enjeux à l'échelle internationale en abordant des problèmes sociopolitiques propres à différentes nations. À l'inverse, les festivals davantage dominés tendent à programmer des œuvres orientées vers la comicité, le lyrisme poétique et la clownerie. Tout se passe comme si la hiérarchisation instaurée par les premiers modernisateurs se réactualisait dans les oppositions structurant l'espace social des festivals, y compris parmi ceux qui se situent au pôle le plus autonome et, pour cette raison, moins orientés par le marché.

4 Les idées dominantes qui doivent être dominées

[...] une des caractéristiques propres de l'action pédagogique institutionnalisée (en tant qu'inculcation explicite de modèles explicites) réside dans le pouvoir de commander la pratique tant au niveau inconscient – à travers les schèmes constitutifs de l'*habitus* cultivé – qu'au niveau conscient, à travers l'obéissance à des modèles explicites (Bourdieu, 2024, p. 125).

Les intellectuels dominants du théâtre sont des agents qui effectivent la production, la dispute et la circulation de croyances propres au champ théâtral, en commandant ainsi des pratiques à la fois conscientes et inconscientes. L'académisation de l'art constitue un problème sociologique abordé par Pierre Bourdieu, qui met en évidence les confrontations entre logique académique et logique artistique. La première, portée par la figure du professeur, est responsable de la reproduction des canons et de la valorisation du passé, appuyées sur la force institutionnelle. La seconde logique, assumée par l'artiste, se veut créatrice dans le présent et orientée vers la rupture et l'avant-gardisme, régie par la règle générale de l'institutionnalisation de l'anomie (Fondu, 2023, p16). La différence fondamentale entre les deux champs tient aux exigences explicites d'entrée, *numerus clausus* (Bourdieu, 1992, p.272).

Tandis que le champ universitaire impose des règles d'entrée hautement restrictives, effectivées par l'exigence du plus haut diplôme possible, le doctorat, le champ théâtral, pour sa part, se caractérise par une faible institutionnalisation professionnelle et par l'absence de règles d'accès. La fragile institutionnalisation d'associations, de syndicats ou de législations restrictives corrobore ces traits du champ, au bénéfice du champ lui-même, fortement structuré par la logique du charisme. C'est précisément pour cette raison que les diplômes universitaires en théâtre offrent à leurs détenteurs une ressource sociale relativement sûre dans un univers incertain, peu professionnalisé, instable et fortement concurrentiel (Fondu, 2023, p.14). Le doctorat, en particulier, autorise une diversification des ambitions au-delà des activités strictement artistiques, en positionnant ses détenteurs comme des autorités intellectuelles occupant des postes pérennes, compte tenu de l'irréversibilité du diplôme. Dans le même temps, ils opèrent la « distribution inégale des conditions d'acquisition de la disposition proprement esthétique qu'ils exigent et du code nécessaire au décodage » (Bourdieu, 2024, p. 117).

Institutionnalisée en Allemagne dans les années 1920 et en France dans les années 1950, la formation théâtrale à l'université constitue un phénomène transnational et relativement récent

(Fondu, 2023, p.16). Au Brésil, la formation théâtrale au niveau supérieur est liée à la formation d'enseignants en arts pour l'éducation de base : « em 1970 não existiam mais de trinta cursos superiores nas diversas áreas artísticas » (Koudela; Santana, 2013, p. 450) progressivement, les baccalauréats et licences en arts scéniques se sont effectués à la fin du XXe siècle, moment où s'est répétée, au niveau de la postgraduation, la miscellanée artistique. C'est au tournant du XXe au XXIe siècle que les programmes de postgraduation en arts scéniques commencent à être créés, dans plusieurs cas issus de programmes d'arts, occupant une position relativement dominée dans le champ universitaire. La première décennie du XXIe siècle se caractérise par la « présence de plus en plus courante de créateurs de théâtre dans des départements de premier cycle ou de postgraduation en arts scéniques des universités brésiliennes » (Fernandes, 2013c), ce qui contribue à consacrer la figure de l'artiste-chercheur et du théâtre de recherche – lesquels circulent dans les festivals. Dans cette perspective, un approfondissement qualitatif de la production théâtrale brésilienne s'est dessiné à partir des possibilités institutionnelles offertes par les programmes de postgraduation : échanges de chercheurs, production d'articles, de revues spécialisées, édition d'ouvrages, profusion de lignes de recherche, regroupements artistiques autour de groupes de recherche liés à des agences de financement, création d'événements et d'associations propres (Koudela; Santana, 2013, p.451), sans compter les bourses de postgraduation.

Le processus d'académisation a, en outre, favorisé des relations institutionnelles avec les Humanités. À titre d'exemple, Fischer (2018) montre que les trajectoires institutionnelles du féminisme dans les Arts scéniques ont été fortement influencées par des expériences pionnières dans les Sciences sociales, les Humanités et la Philosophie au Brésil. L'autrice met en évidence une dynamique de double agence de la part d'enseignantes issues de ces domaines : celles-ci ont non seulement produit des connaissances académiques — au moyen de cours, de noyaux de recherche et de dossiers thématiques —, mais ont également contribué à la création de festivals et d'œuvres théâtrales articulés à ces agendas.

Dans le contexte d'une transformation morphologique significative, l'augmentation du nombre de doctorats au Brésil a contribué à forger une nouvelle autorité, susceptible de fournir un capital culturel institutionnalisé par le biais des diplômes délivrés, et de structurer un espace de lutte autour des croyances du champ, notamment dans les conflits portant sur les opérateurs

axiologiques, c'est-à-dire « les catégories éthiques de l'entendement scolastique qui confèrent aux systèmes d'oppositions culturelles leur "sens", au double sens de signification et d'orientation dans l'espace » (Sapiro, 2025, p. 33). Dans ce cadre, il devient plausible d'observer une politisation liée à l'introduction de nouveautés axiologiques. Je montrerai, tout au long du chapitre, comment les programmes de postgraduation investissent dans cette lutte.

L'un des ressorts de la légitimité des programmes de postgraduation dans le champ théâtral tient au fait qu'ils sont également producteurs d'œuvres théâtrales. De ce fait, ils prolongent le processus d'autonomisation du théâtre en tant qu'espace spécialisé de création, relativement plus autonome à l'égard du marché, et institutionnellement soutenu par les universités. Avec des durées minimales de quatre ans, les doctorats en arts scéniques rendent possible le développement d'une pièce de théâtre, d'une performance, d'une technique/technologie de création, de pédagogie, etc.

Le premier programme de postgraduation en Arts a été créé en 1974. Jusqu'à l'année 1993, le domaine ne comptait que six programmes. Dès 1996, on en dénombrait 15. En 2003, 22 programmes. En 2017, 55 programmes. En 2025, le total a atteint 70 programmes, dont 16 sont des programmes spécifiques d'Arts scéniques (CAPES, 2021). Afin de saisir la production intellectuelle du théâtre, j'examine une exigence d'entrée, à la fois explicite et explicite, dans l'espace restreint des docteurs en arts scéniques : les appels à candidatures d'admission aux programmes de postgraduation. Ceux-ci ne se contentent pas de sélectionner les élus ; ils produisent aussi les choix à choisir. Autrement dit, en impliquant une base référentielle relativement commune aux néophytes, rendue explicite avant leur évaluation, les procédures de sélection constituent de puissants rituels initiatiques.

L'analyse des bibliographies obligatoires des épreuves permet d'identifier quels sont les intellectuels et les idées dominantes et qui, par conséquent, doivent être dominés par les aspirants aux intellectuels dominants du théâtre, les docteurs. L'appel constitue un objet privilégié pour ce type d'analyse, en ce qu'il exprime simultanément l'issue d'un ensemble de luttes au sein des programmes de postgraduation en arts scéniques, tout en contribuant fortement à la production de nouveaux intellectuels. Comme l'a relevé une professeure interrogée : « [les transformations bibliographiques] viennent de la lutte de quelques professeures, professeurs et tout, mais surtout des étudiants, c'est en fonction des étudiants, tu vois ? C'est avec beaucoup

de friction, beaucoup de débat en salle de cours » (Entrevistada A, 2025). Ce propos met en évidence, d'une part, la pluralité des agents engagés dans les luttes autour des appels — en particulier ceux qui vont s'y soumettre — et, d'autre part, la valeur attribuée à la légitimité des étudiants comme moteurs de ces processus.

Ces derniers doivent, invariablement, maîtriser ces idées afin de conquérir une place dans les programmes. Ainsi, si les doctorants disposent d'une certaine liberté intellectuelle pour poursuivre des projets de recherche relativement propres, les appels instaurent un dénominateur minimal commun entre les entrants. En tant que produits de luttes, les appels donnent à voir des auteurs, des œuvres et, par conséquent, des idées relativement consolidées comme légitimes au sein de tel programme de postgraduation, et cela en relation avec le champ des intellectuels dans lequel ce programme s'insère.

Parmi les onze programmes de postgraduation en arts scéniques,⁸⁷ j'analyse les sept programmes les mieux évalués par la CAPES : Universidade de Brasília (UnB), Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), Universidade Federal da Bahia (UFBA), Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Universidade de Campinas (UNICAMP), Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) et Universidade de São Paulo (USP). L'examen des appels au doctorat en Arts scéniques permettra de retracer les transformations des bibliographies exigées, les thématiques des œuvres, les modalités d'actions affirmatives mises en œuvre par les programmes et les lignes de recherche, en vérifiant l'existence d'une certaine correspondance entre les transformations épistémologiques, axiologiques et les prises de position institutionnelles.

Au total, soixante-six appels à sélection au doctorat ont été recensés, collectés sur les portails des programmes et dans des journaux officiels, ainsi que par le biais de la Loi d'accès à l'information, puis traités par extraction et catalogage des données relatives aux œuvres.⁸⁸ Afin de comparer les appels, j'ai établi des critères de classification des œuvres à partir de la Classification décimale universelle (CDU), indiquée dans la notice bibliographique des livres et

⁸⁷ Udesc, UFBA, UFRGS, UFRJ, UFRN, UFSJ, UFU, UnB, Unicamp, Unirio, USP

⁸⁸ Avec la collaboration des étudiantes d'initiation scientifique : Ana Firmino, Raissa Ranielli et Maria Eduarda Doudement.

mise à disposition par les bibliothèques. Les textes de périodiques académiques ont été classés selon la catégorisation de la CAPES par domaine principal. Les œuvres qui n'entraient pas dans ces stratégies ont été classées par mes soins, à partir d'une recherche portant sur le titre, l'auteur et la thématique. Ces procédures de classification tendent à stabiliser des consensus minimaux entre maisons d'édition et bibliothèques. Le cas échéant, certaines œuvres peuvent présenter des caractéristiques ambiguës au regard de la CDU ; loin de constituer un obstacle pour la recherche, cet aspect contribue à enrichir le problème sociologique et la compréhension des lignes de force en lutte dans le champ théâtral.

Tableau 12 - Caractérisation bibliographique des programmes de troisième cycle en arts de la scène

Université	Note CAPES	Appels doctorat	Création	Total d'œuvres	Total exogènes	Proportion
UNIRIO	6	11	1991	115	34	29,6
UFBA	6	9	1997	300	66	22,0
UDESC	5	10	2002	276	53	19,2
USP	6	13	2006	267	33	12,4
UFRGS	5	8	2007	89	14	15,7
UNICAMP	6	5	2011	29	1	3,4
UNB	5	10	2014	248	24	9,7
Total		66		1324	225	17,0

Source : élaboration de l'auteur.

Les quatre ensembles d'œuvres les plus fréquemment mobilisés — Arts, Philosophie, Lettres et Sciences sociales — ont été regroupés en deux catégories : d'une part, les œuvres relevant des Arts, considérées comme endogènes au champ ; d'autre part, celles rattachées aux autres ensembles, classées comme *exogènes*. Ces dernières, le plus souvent, ne se limitent pas aux réflexions internes à la pratique artistique — telles que la création, la réception ou la technique —, mais s'inscrivent dans des débats plus larges, d'ordre social, politique et historique.

Parmi les auteurs exogènes les plus récurrents au sein de l'échantillon, se distinguent Jorge Larrosa, présent à treize reprises dans les appels de trois programmes ; Luiz Rufino et

Luiz Antônio Simas, qui totalisent onze occurrences — six en coécriture et cinq séparément — réparties dans cinq programmes. On observe également une incidence élevée de João Teixeira Coelho Netto, requis dix fois par un seul programme, et de Djamila Ribeiro, citée sept fois dans deux programmes. Avec six récurrences apparaissent Courtine, Corbin et Vigarello, dans deux programmes ; Masschelein et Simons, dans le même programme ; ainsi que Jacques Rancière et Judith Butler — cette dernière étant mobilisée par trois programmes.

L'analyse des œuvres de ces auteurs permet d'éclairer les contenus discutés et constitue, à ce titre, une voie privilégiée pour appréhender les formes de politisation qui traversent les programmes de postgraduation. En effet, l'ensemble des œuvres exogènes met au jour une circulation soutenue entre le champ intellectuel du théâtre et d'autres champs intellectuels : il indique quelles références externes sont retenues, avec leurs problématiques et leurs axiologies, ainsi que les dispositifs institutionnels qui rendent possible cette circulation. Celle-ci est notamment favorisée par le paradigme de l'artiste-chercheur et du théâtre de recherche, qui agrège aux querelles esthétiques des enjeux sociopolitiques qualifiés. L'examen détaillé de chaque programme, replacé dans la chronologie de sa création, permet ainsi d'observer finement les mouvements d'autonomisation et de politisation qui traversent leurs procédures de sélection, en montrant comment certains auteurs et certaines problématiques gagnent en centralité au fil du temps.

Tableau 13 - Fréquences des auteurs dans les appels de sélection au doctorat

Auteur·e	Fréquence	Établissements	Années (mentions)
Jorge Larrosa	13	UDESC, UNIRIO, UnB	2016, 2017, 2018, 2019, 2020, 2021, 2022, 2023, 2024
José Teixeira Coelho Netto	10	USP	2011, 2012, 2013, 2014, 2015, 2016, 2017, 2018, 2019, 2020
Djamila Ribeiro	7	UDESC, UnB	2019, 2020, 2021, 2022, 2023, 2024
Courtine, Corbin et Vigarello	6	UDESC, UFBA	2014, 2016, 2018, 2019, 2020
J. Masschelein; M. Simons	6	UDESC	2017, 2018, 2019, 2021, 2023, 2024

Auteur·e	Fréquence	Établissements	Années (mentions)
Jacques Rancière	6	USP	2012, 2013, 2014, 2015, 2016, 2017
Judith Butler	6	UFRGS, UNIRIO, UnB	2019, 2020, 2021, 2023, 2024
Luiz Rufino; Luiz Antônio Simas	6	UDESC, UnB, UNICAMP	2021, 2022, 2023, 2024
bell hooks	5	UDESC, UnB	2022, 2023, 2024
Pierre Bourdieu	5	UDESC, UFBA	2014, 2015, 2016, 2018, 2019
Aristote	4	USP	2011, 2012, 2013, 2014
Georges Minois	4	UFBA	2015, 2016, 2018, 2019
Luiz Antônio Simas	4	UDESC, UFRGS	2022, 2023, 2024
Michel Maffesoli	4	UFBA	2015, 2016, 2018, 2019
Suely Rolnik	4	UFRGS, UNIRIO	2015, 2016, 2023, 2024
Christine Greiner	3	UnB	2022, 2023, 2024
Giorgio Agamben	3	UDESC, UNIRIO	2013, 2021, 2022
Peter Pál Pelbart	3	UDESC, UFRGS	2017, 2023, 2024
Rômulo Avelar	3	UFBA	2018, 2019, 2020
Silvia Federici	3	UDESC	2021, 2023, 2024
Boaventura de Souza Santos	2	UNIRIO	2017, 2018
Flavia Regina Marquetti; Pedro Paulo A. Funari	2	UFBA	2018, 2019
Floyd Merrell	2	UFBA	2015, 2016
Fredric Jameson	2	UDESC	2014, 2016
Geertz Clifford	2	UFBA	2018, 2019
Isabelle Stengers	2	UDESC	2019
João Francisco Duarte Junior	2	UFBA	2015, 2016
Joaze Bernardino-Costa; Nelson Maldonado-Torres; Ramón Grosfoguel (Org.)	2	UDESC	2021, 2022

Auteur·e	Fréquence	Établissements	Années (mentions)
Muniz Sodré	2	UFBA	2018, 2019
Rubens Alves da Silva	2	UNIRIO	2020, 2021
Virginia Kastrup	2	UFRGS	2023, 2024
Walter Benjamin	2	UDESC	2014, 2022
Achille Mbembe	1	UDESC	2019
Adilbênia Freire Machado e Sandra Haydée Petit.	1	UFBA	2024
Adriano Pedrosa; André Mesquita	1	UNIRIO	2019
Antônio Bispo Santos	1	UNIRIO	2024
Antônio Risério	1	UNIRIO	2019
Cida Bento	1	USP	2024
Cleise Mendes	1	UFBA	2018
Davi Kopenawa e Bruce Albert	1	USP	2024
David Lapoujade	1	UDESC	2019
Erdmut Wizisla	1	UDESC	2017
Fátima Costa de Lima	1	UDESC	2023
Filomena Chiaradia	1	UNIRIO	2017
Gilberto Icle	1	UNIRIO	2018
Grada Kilomba	1	UNIRIO	2019
Gumbrecht	1	UDESC	2014
Irene Cardoso	1	UNIRIO	2016
Isabel a Marques	1	UFBA	2019
Jacques Derrida	1	UNIRIO	2018
Jean-Luc Nancy	1	UNIRIO	2019
Jesús Martín-Barbero; Germán Rey	1	UDESC	2022
John Dewey	1	UDESC	2019
Leda Martins	1	UNIRIO	2024
Luiz Rufino	1	UNIRIO	2023

Auteur·e	Fréquence	Établissements	Années (mentions)
Marcia Teles	1	UDESC	2019
Michel Foucault	1	UNIRIO	2017
Monique Vandressen	1	UDESC	2024
Rosa Maria Bueno Fischer	1	UNIRIO	2017
Silvia Rivera Cusicanqui	1	UDESC	2024
Stuart Hall	1	UFRGS	2019
Valencia Sayak	1	UDESC	2019
Viveiros de Castro	1	UNIRIO	2018

4.1 Programme de troisième cycle en arts scéniques de UNIRIO

Créé en 1991 sous l'intitulé Programme de Pós-Graduação em Manifestações Espetaculares, puis rebaptisé Programme de Pós-Graduação em Teatro avant d'adopter sa dénomination actuelle, le Programme de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UNIRIO occupe une place pionnière au Brésil. Dans une publication commémorative marquant ses trente ans, parue en 2021, le premier paragraphe définit ainsi le corps académique :

des enseignants et des étudiants engagés dans la théorie et la pratique des Arts articulées aux questions de la contemporanéité, telles que celles liées à des thèmes comme le genre, les relations, les identités ethno-raciales, les processus décoloniaux et la diversité religieuse. (Pereira, 2022, p.5)

Dans la continuité, le texte dénonce la conjoncture politique du pays à cette période : selon ses auteurs, celle-ci aurait contribué à fragiliser davantage encore le champ artistique. Caractéristique de la prise de position politique du pôle dont l'autonomisation s'est construite à travers la production d'une dépendance à l'égard de l'État, la présentation de l'ouvrage mobilise le paradigme de la *résistance* ; ce terme réapparaît, au demeurant, des dizaines d'autres fois au fil des interventions des conférenciers du colloque tenu en 2021. Parmi les tables d'ouverture, de clôture et de présentation des recherches du programme, se distingue une table spéciale — *Teatro, Performances, Feminismos e Interseccionalidades*, — réunissant des chercheuses autour de réflexions portant sur les pratiques artistiques féministes. Cette table a contribué à constituer un domaine d'investigation institutionnalisé dans l'axe de recherche *Arte e*

*Feminismo*⁸⁹, aux côtés des axes *História e Historiografia do Teatro e das Artes* ; *Performances: Corpo, Imagens, Linguagens e Culturas* ; *Poéticas da Cena e do Texto Teatral* ; *Processos e Métodos da Criação Cênica*; *Processos Formativos Educacionais*.

Dans son processus de sélection, le programme maintient, depuis 2013, une épreuve théorique écrite adossée à la bibliographie indiquée. On observe, en outre, une relative stabilité du nombre d'ouvrages mentionnés dans l'appel à candidatures au doctorat, lequel se fixe à dix textes obligatoires, dont au moins la moitié relèvent du domaine des Arts. En 2013, parmi les œuvres requises, onze provenaient d'une même revue éditée par le programme, *O Percevejo Online*, dont les activités ont pris fin en 2017. À partir de 2021, le programme renforce l'*endogenia* dans la quasi-totalité des œuvres. Un autre phénomène, qui va dans le même sens et corrobore l'autoréférence aux arts, réside dans l'accroissement de la diversité d'articles académiques issus de revues spécialisées en Arts ou en Arts Scéniques dans ses appels : en 2024, huit des dix textes exigés provenaient de revues académiques⁹⁰, dont six dans le domaine des Arts. Parmi les auteurs *exógenos*, se distinguent quelques philosophes et psychanalystes, tels que Suelly Rolnik, Jorge Larrosa, Judith Butler et Grada Kilomba

Tableau 14 - Répartition des œuvres dans les appels UNIRIO

Année	Arts	Philosophie	Lettres	Siences Sociales	TOTAL
2013	13	1	0	1	15
2015	8	0	1	0	9
2016	7	0	1	2	10
2017	8	1	0	3	12

⁸⁹ Ligne de recherche à vocation inter- et transdisciplinaire, orientée vers les études féministes et décoloniales dans le champ des arts — théâtre, danse, performance, cirque, arts visuels, cinéma, pratiques curatoriales — ainsi que des manifestations culturelles, dans une perspective intersectionnelle. En dialogue avec des disciplines telles que l'histoire, la psychanalyse, la philosophie, la littérature, la culture visuelle, l'anthropologie, la théorie queer, ainsi qu'avec des savoirs traditionnels afrodiasporiques et autochtones (au Brésil, en Amérique latine et dans les Caraïbes), ce champ d'études regroupe des recherches sur des pratiques, des théories et des pédagogies artistiques liées au genre, à la sexualité, à la race, aux écoféminismes, aux interventions critiques dans l'histoire de l'art, entre autres, et engagées dans des manières d'enquêter et de penser à partir du Sud global.

⁹⁰ Revista Sala Preta/USP (2) ; Revista Periferia/UERJ ; Revista Letras/UFSM ; Revista ArtCultura/UFU ; Revista Moringa/UFPB ; Pós: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG ; Revista Urdimento/UDESC.

2018	6	1	0	3	10
2019	5	1	2	2	10
2020	5	1	2	2	10
2021	9	0	0	1	10
2022	9	0	0	1	10
2023	7	0	0	2	9
2024	7	0	1	2	10

Source : élaboration propre.

Tableau 15 - Bibliographie UNIRIO exogènes

Année	Auteur·e	Titre
2013	Giorgio Agamben	Qu'est-ce que le contemporain
2015	Suely Rolnik	Géopolitique du proxénétisme dans <i>A Teatralidade do Humano</i> (org. Ana Lúcia Pardo)
2016	Suely Rolnik	Géopolitique du proxénétisme dans <i>A Teatralidade do Humano</i> (org. Ana Lúcia Pardo)
2016	Irene Cardoso	Histoire, mémoire et critique du présent dans <i>Para uma crítica do presente</i>
2016	Jorge Larrosa	Notes sur l'expérience et le savoir de l'expérience dans <i>Revista Brasileira de Educação</i> , n. 19, 2002
2017	Rosa Maria Bueno Fischer	Art, pensée et création de soi chez Foucault dans <i>Revista Currículo sem Fronteiras</i> , v. 15, n. 3, 2015
2017	Michel Foucault	Le Corps Utopique, Les Hétérotopies
2017	Jorge Larrosa	L'opération essai dans <i>Revista Educação e Realidade</i> , v. 41, n. 3, 2016
2017	Boaventura de Souza Santos	Au-delà de la pensée abyssale dans <i>Revista Crítica de Ciências Sociais</i> , n. 78, 2007
2018	Jorge Larrosa	Notes sur l'expérience et le savoir de l'expérience dans <i>Revista Brasileira de Educação</i> , n. 19, 2002
2018	Viveiros de Castro	Perspectivisme dans <i>Metafísicas Canibais</i>
2018	Jacques Derrida	Une certaine possibilité impossible de dire l'événement dans <i>Revista Cerrados</i> , v. 211, n. 33, 2012

Année	Auteur·e	Titre
2018	Boaventura de Souza Santos	Un discours sur les Sciences dans la transition vers une science postmoderne dans <i>Revista Estudos Avançados da USP</i> , v. 2, n. 2, 1988
2019	Judith Butler	Actes performatifs et constitution du genre dans <i>Género, Cultura Visual e Performance</i> (org. Ana Gabriela Macedo)
2019	Grada Kilomba	Le Masque dans <i>Cadernos de Literatura em Tradução</i> , n. 16, 2016
2019	Jean-Luc Nancy	À l'écoute dans <i>Revista Outra Travessia</i> , n. 15, 2013
2019	Adriano Pedrosa; André Mesquita	Histoires de la sexualité
2019	Antônio Risério	Palavras Canibais dans <i>Revista da USP</i> , n. 13
2020	Rubens Alves da Silva	Entre « arts » et « sciences » : la notion de performance et de drame dans <i>Revista Horizontes Antropológicos</i> , v. 11, n. 24, 2005
2021	Rubens Alves da Silva	Entre « arts » et « sciences » : la notion de performance et de drame dans <i>Revista Horizontes Antropológicos</i> , v. 11, n. 24, 2005
2022	Jorge Larrosa	Expérience et Altérité dans <i>Educação em Reflexão e Ação</i> , v. 19, n. 2, 2011
2023	Luiz Rufino Rodrigues Junior	Pédagogies des carrefours dans <i>Revista Periferia</i> , v. 10, n. 1, 2018
2023	Jorge Larrosa	Expérience et Altérité dans <i>Educação em Reflexão e Ação</i> , v. 19, n. 2, 2011
2024	Leda Martins	Performances de l'oraliture : corps, lieu de la mémoire dans <i>Letras</i> , n. 26, 2003
2024	Antônio Bispo Santos	Nous sommes de la terre dans <i>Piseagrama</i> , n. 12, 2018

Suely Rolnik constitue une figure marquante de l'art contemporain depuis les années 1990⁹¹. Ses textes ont été requis par l'UNIRIO en 2015 et 2016, puis par l'UFRGS en 2023 et

⁹¹ Geopolítica da Cafetinagem a été publié dans le recueil *Teatralidades do Humano*, matériau issu d'un cycle de séminaires tenus entre 2006 et 2007 à Rio de Janeiro, qui a réuni une diversité d'intellectuels et d'artistes autour de thématiques sociales, philosophiques et politiques, avec le théâtre pour axe central. L'événement et sa publication donnent également à voir les noms de la politisation : Adair Rocha, Alessandra Vannucci, Alexandre Dacosta, Amir Haddad, André Parente, Antônio Abujamra, Antônio Araujo, Antônio Grassi, Antônio Januzelli, Augusto Amaral, Augusto Boal, Carmen Luz, Célio Turino, Cláudio da Costa, Cleise Campos, Cleusa Helena Castell, Daniel Lins, Denise Stoklos, Edson Barrus, Eliane Pardo, Evaldo Mocarzel, Fátima Saadi, Fernando Guimarães, Geo Britto, Glória Ferreira, Heloisa Buarque de Hollanda, Henrique Schafer, Hermano Vianna, Ivana Bentes, João Falcão, Joel Rufino, José Da Costa, Julio Adrião, Kaká Werá, Marcia Ferran, Marcos Prado, Maria Helena Kühner, Maria Thaís, Paola Berenstein Jacques, Peter Pál Pelbart, Ricardo Basbaum, Samir Murad, Sergio

2024. La penseuse éclaire la relation complexe entre le désir et le capitalisme, et s'impose, à ce titre, comme une référence pour les recherches portant sur la capture de la subjectivité par le marché. Elle a par ailleurs joué un rôle important d'introduction de la philosophie de Deleuze et Guattari dans le champ théâtral brésilien. Avec ce dernier, elle a coécrit le livre *Micropolítica: Cartografias do Desejo*, qui traite des rapports de pouvoir à l'œuvre dans les interactions ordinaires, en explorant la manière dont le désir et la subjectivité sont modulés par le *capitalisme*. La perspective proposée par Rolnik fournit ainsi des appuis pour une action artistique politiquement orientée, en défendant l'expérimentation et la création comme des formes de *résistance* à la capture du *désir* par le système économique. Il s'agirait, pour reprendre ses termes, d'une inculcation d'une pratique artistique économiquement *désintéressée* : *désir non cajetinée*.

L'essai de Suely Rolnik élabore une critique de l'inscription de l'art dans le capitalisme, en l'opposant au pôle de production élargie. L'autrice repère, au Brésil, un retard dans la politisation explicite de l'art, ce qui met au jour la manière spécifique dont les processus de subjectivation y ont été configurés. Selon elle, la création surgit toujours dans une situation de crise : des problèmes, situés dans un contexte donné, exigent des réponses susceptibles d'emprunter des langages divers. Dès lors, créer relève nécessairement d'un geste d'opposition aux formes déjà stabilisées : « C'est le monde qui est à l'œuvre à travers cette action » (Rolnik, 2011, p. 286)

L'autrice s'oppose à la notion de « tendance », caractéristique du pôle marchand, en affirmant que le faire artistique est un faire de possibles et non la simple reproduction de ce qui se donne déjà. L'art, en ce sens, ne se contente pas de refléter le monde : il le produit. Cependant, ce qu'elle nomme « politique de subjectivation » tendrait à anesthésier la vulnérabilité à l'autre, en restreignant la capacité de relation. Pour étayer cette thèse, l'autrice mobilise les neurosciences — discipline scientifique légitimée — en distinguant la capacité corticale, associée à la production de représentations symboliques et à la reproduction sociale, de la capacité sous-corticale, qu'elle appelle « corps vibratile », liée aux affects, aux forces et aux

Bianchi, Sérgio Sá Leitão, Sidnei Cruz, Suely Rolnik, Tato Teixeira, Vera Holtz, Xico Chaves, Zé Celso Martinez Corrêa.

énergies qui constituent la vie — notion qu'elle travaille largement tout au long de sa carrière⁹². C'est précisément l'intraduisibilité entre sentir et penser qui alimente la tension propre à la création : ce qui se sent ne tient pas dans ce qui se pense, et requiert dès lors de nouvelles formes d'expression. À ce stade, la critique du capitalisme se focalise sur son mode de production des subjectivités, lesquelles devraient constituer la cible privilégiée de l'art.

Rolnik critique également le pôle de production élargie de la culture, auquel elle impute la production d'une « identification hypnotique » aux images du monde diffusées par la publicité et la culture de masse. En promettant une forme de « paradis sur Terre », celles-ci placeraient le Capital en lieu et place de Dieu, et reconfigureraient le christianisme. De plus, ce qu'elle désigne comme « capitalisme cognitif » se serait approprié les modes d'existence subjective élaborés dans les années 1960/70, en les convertissant en combustible de sa logique d'accumulation. En contrepoint, la philosophe esquisse une ontologie contre-culturelle des arts, envisagés comme des formes privilégiées d'expression des problématiques du temps présent. Autrement dit, les arts auraient pour fonction intrinsèque de s'opposer aux formes culturelles hégémoniques.

Dans l'analyse de l'autrice, la compréhension du totalitarisme est décisive pour saisir la manière dont la dictature militaire brésilienne a favorisé le « raidissement pathologique du principe identitaire » (Rolnik, 2011, p. 290). Elle distingue ainsi les subjectivités servilement adaptées au *status quo* — enclines à préserver l'ordre et, partant, alignées sur le régime militaire — des forces créatrices qui résistent à ce raidissement.

Rolnik aborde enfin la singularité brésilienne marquée par la tradition anthropophagique. Si, d'une part, celle-ci réactive un mythe d'ancestralité brésilienne décontractée, libre et flexible, transmis de manière abstraite par la mémoire, d'autre part l'autrice reconnaît que le néolibéralisme a mobilisé ce qu'elle appelle la « facette la plus basse » du tropicalisme. À la différence de critiques comme Roberto Schwarz (Schwarz, 2014), Rolnik ne condamne pas le Tropicalisme dans son ensemble. Dans cette perspective, la corruption et le « jeitinho » apparaissent comme les expressions les plus délétères de cette anthropophagie basse : « la

⁹² Comme chez Rolnik (2005), et par la suite présenté lors de différentes conférences et séminaires. Terme qu'elle a également retenu comme titre d'un catalogue d'expositions en 1998. L'influence du concept de corps vibratile se manifeste aussi dans le synopsis du spectacle *Vestígios*, de Marta Medeiros, membre de la Plataforma Brasil, à la Mostra Internacional de Teatro de São Paulo de l'année 2019.

“plasticité” de la frontière entre public et privé et la “liberté” d’appropriation privée des biens publics, prise sur le ton de la plaisanterie, est l’une de ses pires facettes, imprégnée de l’héritage colonial » (Rolnik, 2011, p. 295). Sur le plan contextuel, il convient de rappeler que le texte date de 2006, moment de désillusion politique à gauche en raison des scandales de corruption du premier gouvernement Lula. Pour autant, l’auteur se démarque d’un procédé d’argument *ad hoc* et *ad hominem*, dans les termes critiqués par Bourdieu dans *Homo Academicus* (2011), en ne réduisant pas le problème à la figure du gouvernant ni à un épisode circonstanciel. Elle propose, au contraire, une interprétation plus systématique, inscrite dans de longues durées historiques et structurelles, en rattachant ces pratiques aux héritages coloniaux et aux ambiguïtés persistantes entre public et privé au Brésil. Élaboration typique de sa position en mouvement de réfraction de la politique dans le champ intellectuel.

Pour la philosophe, l’art dispose d’une vocation privilégiée à problématiser le régime capitaliste de la subjectivité. Plus que dénoncer ou conscientiser — pratiques qui, selon elle, relèvent de la macropolitique —, l’art peut « libérer la vie en ses points d’interruption, en lui rendant la force de la germination » (Rolnik, 2011, p. 291). Dans ce processus, s’ouvre un espace pour l’invention d’autres mondes possibles. Toutefois, se posant en interprète de la nation, l’auteur souligne l’existence d’une triple confluence morbide ayant marqué l’imaginaire brésilien : la violence traumatique de la dictature, la cafetinagem néolibérale et l’activation de la basse anthropophagie. Cette combinaison expliquerait l’abaissement de la capacité critique et l’identification servile dans le pays.

Enfin, Rolnik avance que le Brésil accuse un certain retard dans le débat international relatif à la subjectivité et à son inscription dans le capitalisme culturel. Elle en tempère toutefois la portée en rappelant que des artistes telles que Lygia Clark étaient déjà en syntonie avec ces problématiques, anticipant des questions qui ne deviendraient centrales que plus tard. Surtout, en pointant ce décalage, elle parvient simultanément à rehausser la valeur de sa propre proposition philosophique : dès lors fortement sollicitée dans le champ artistique, elle circule entre différents langages et dispute le sens politique de l’art à partir d’une élaboration philosophique à la fois hautement sophistiquée et distinctive dans le champ théâtral, au point de devenir une bibliographie obligatoire en 2015 et 2016, puis, à l’UFRGS, en 2023 et 2024.

De son côté, l’auteur le plus récurrent dans les sélections de l’UNIRIO est Jorge Larrosa, également recordman du nombre total d’occurrences tous programmes confondus : il a été exigé douze fois sur les sept appels à candidatures examinés. Le philosophe apparaît pour la première fois dans un appel à candidatures de l’UNIRIO en 2016, puis à l’UnB — dès son premier appel — en 2019, avant d’inaugurer sa présence dans l’appel à candidatures de l’UDESC en 2021. Parmi les œuvres mobilisées dans ces concours, se distingue *Notas sobre a experiência e saber da experiência*, où l’auteur réfléchit aux apprentissages à partir de la radicalité subjective de l’expérience, individuelle et intransférable, propre à chaque personne.

La présence de Larrosa au Brésil est, à cet égard, continue : le texte *Notas sobre a experiência e o saber da experiência*, publié en 2001, résulte d’une conférence prononcée à l’UNICAMP. Quant au texte exigé dans l’appel à candidatures du programme de troisième cycle en arts scéniques de l’UNIRIO, en 2017, *A operação ensaio*, il a été présenté lors du Séminaire international Michel Foucault, en septembre 2004. Il a ainsi bénéficié d’un retentissement dans les arts scéniques, notamment sous l’impulsion du reconnu Matteo Bonfitto, professeur libre-docente du Département des arts scéniques de l’UNICAMP, qui diffusait Larrosa dans ses conférences autour de 2008.

En s’appuyant sur des auteurs tels que Benjamin et Heidegger, Larrosa propose un nouveau paradigme pour penser l’éducation, en déplaçant l’analyse des couples science/technique et théorie/pratique vers l’axe expérience/sens. À la différence des approches précédentes, ce paradigme instituerait l’expérience comme une dimension radicalement subjective et réflexive, comprise comme « ce qui m’arrive ». Dans ce cadre, il critique ce qu’il nomme le « sujet de l’information » : obsédé par les données et les opinions, celui-ci perdrait la possibilité même de l’expérience, puisque « l’information ne laisse pas de place à l’expérience, elle est presque le contraire de l’expérience, presque une anti-expérience » (Bondía, 2002, p. 21)

Sa première critique du modèle de la « société de l’information » relève d’une dénonciation du risque politique, dans la mesure où il le rapproche du modèle de « l’organicisme » ayant soutenu des sociétés totalitaires. Dès lors, la société de l’information pourrait, elle aussi, nous conduire aux risques du totalitarisme. Une autre critique, tout aussi fondamentale, mais d’un registre plus moralisateur, vise l’arrogance de l’excès d’opinion et la vitesse de sa production : « La vitesse à laquelle les événements nous sont donnés et l’obsession de la

nouveauté, du nouveau, qui caractérise le monde moderne, empêchent la connexion significative entre les événements » (Bondía, 2002, p. 23) Ce qu'il appelle la « société de l'information » institutionnalise ainsi, via l'éducation, une production subjective de chercheurs d'information et de producteurs d'opinion, qui, en définitive, rendent l'expérience impossible — celle-ci étant tenue pour supérieure et devant, dès lors, être protégée.

Pour le philosophe, l'expérience requiert du temps et ne saurait être réduite. Le travail, conjointement à l'information et à l'opinion, apparaît comme une forme inférieure de savoir, incapable de produire une véritable expérience. Le sujet de l'expérience, érigé en modèle, se définit par la passivité et l'exposition, à rebours du sujet actif et productiviste. Une passivité associée à l'éprouver, rapprochant ce qu'il nomme expérience de la passion, et conférant à sa proposition un existentialisme plus accentué.

Tout se passe comme si la passivité inhérente à l'expérience était tenue pour moralement supérieure, nourrissant une philosophie normative du spectateur, sacralisé par l'opportunité, jugée digne, d'« avoir » une expérience. Son opération philosophique semble ainsi en mesure de convertir le capital culturel distinctif que constitue le fait d'aller au théâtre en un mode de vie réputé en soi supérieur, garantissant au champ théâtral les hautes honneurs d'être un producteur spécialisé de l'expérience.

Deux mouvements d'affinité élective peuvent être identifiés dans la pensée de Larrosa, et contribuent à rendre compte de son succès. Le premier tient à l'idée d'irréproductibilité de l'expérience, conçue initialement pour la pratique pédagogique, mais qui s'accorde avec le paradigme de l'art de l'interprétation au temps présent, ainsi qu'avec l'irréproductibilité de l'expérience théâtrale. Le paradigme de l'interprétation au temps présent se déploie largement au sein de différentes traditions d'interprétation. Le paradigme de l'irréproductibilité de l'expérience théâtrale, pour sa part, s'articule à son histoire sociale d'*autonomia negativa*, dans laquelle le théâtre en vient à valoriser l'expérience irréproductible du présent comme une offre exclusive de son langage, face, par exemple, à l'art de raconter et à l'art d'interpréter, pris en charge par d'autres langages. En outre, l'affinité théorique qu'il construit entre éducation et théâtre se révèle particulièrement fructueuse pour les intellectuels du théâtre appelés à occuper des positions dominantes d'éducateurs, et donc détenteurs formels de la responsabilité de reproduire la différence esthétique et de former des acteurs et des actrices.

Le second mouvement d'affinité élective se présente de manière plus générale et trouve un écho chez d'autres penseurs, comme Rolnik elle-même. Rattaché à une pensée philosophique de matrice foucaldienne, Larrosa s'inscrit dans le champ post-structuraliste, en s'alignant sur des conceptions du pouvoir qui ont marqué les arts scéniques de la période, telles que celles formulées par Judith Butler et Jacques Rancière. Se révèle, dans ce contexte, particulièrement productive, la croyance dans la capacité des productions artistiques — en particulier performatives et corporelles — à opérer comme des instances créatives susceptibles de produire des effets politiques.

La pensée post-structuraliste de Judith Butler a été mobilisée comme référence obligatoire pour l'admission au doctorat en arts scéniques de l'UNIRIO en 2019, sans pour autant faire l'objet d'un approfondissement substantiel. Dans l'ouvrage exigé par l'UNIRIO, *Atos performáticos e constituição de gênero*, la philosophe étatsunienne met en relation la théorie féministe et la tradition de la philosophie phénoménologique, en s'efforçant de récuser la présomption d'un sujet antérieur au langage, tout en formulant l'un des points les plus saillants de sa théorie de l'action : l'idée selon laquelle le genre ne constitue pas une identité stable, mais une pratique réitérée, faite d'actes performatifs inlassablement répétés, une stylisation du corps qui produit le fétiche d'un *eu* stable. Une telle perspective apparaît, à ce titre, particulièrement ajustée au domaine artistique, dont les pratiques performatives centrées sur le corps constituent un ressort structurant.

En 2019, Butler figure aux côtés de Grada Kilomba avec *A Máscara*, texte qui engage un dialogue serré avec le Frantz Fanon de *Pele Negra, Máscaras Brancas* – exigé une seule fois dans l'ensemble des appels. Dans cet ouvrage, Kilomba reprend l'instrument de violence esclavagiste associé à la célèbre image de l'Esclave Anástacia, portant un masque de fer, afin de penser symboliquement la manière dont racisme et colonialisme imposaient une mise au silence de la subjectivité noire, entravant la production symbolique de ce groupe, constitué comme l'*autre* du blanc, nécessairement perçu comme menaçant et violent. Son analyse met en évidence l'enjeu de la légitimité des discours portant sur qui peut parler – en proximité avec d'autres œuvres présentes dans les appels, telles que celles de Djamila Ribeiro. Dans cette perspective, l'empêchement de la parole constitue une condition fondamentale de la reproduction du racisme ; cela contribue, d'une part, à appréhender le champ théâtral comme un

lieu de lutte pour les moyens de production symbolique et, d'autre part, à comprendre le théâtre comme un espace privilégié de politisation du racisme.

L'exigence de ces autrices signale une politisation en termes de race et de genre, commune aux autres programmes à partir de 2019. Outre Butler et Kilomba, figure également *Histórias da sexualidade: uma antologia*⁹³. À partir de 2020, le mouvement de politisation accompagne l'autonomisation : progressivement, les auteurs *exógenos* se raréfient, tandis que les auteurs *endógenos* en viennent à prendre en charge de telles problématiques sociopolitiques, réfractées dans les querelles théâtrales. Ils mobilisent alors un ensemble diversifié d'auteurs, majoritairement nationaux, publiés dans des revues spécialisées, et qui tendent à ne pas se répéter⁹⁴. Ainsi, l'appel à candidatures pour l'entrée en année universitaire 2020 ne comporte plus qu'un seul auteur *exógeno*, mais présente trois textes *endógenos* inédits, tous directement adossés à des enjeux sociopolitiques à partir des arts scéniques, des périphéries urbaines, de l'histoire du théâtre noir brésilien et des minorités politiques. Pour 2021⁹⁵, les thématiques portent sur le corps et la sexualité féminine, le transgenre et la décolonialité. En 2022, les options politisées paraissent plus discrètes, avant de se réaffirmer en 2023⁹⁶, autour de la décolonialité, du féminisme et de l'environnementalisme. Cette année-là, Luiz Rufino apparaît avec *Pedagogias das Encruzilhadas*, articulant des concepts afrodiasporiques et autochtones, publié dans la Revista Periferia. L'auteur, aux côtés de Luiz Simas, figure dès lors dans les appels tant de l'UNIRIO que de l'UnB et de l'UNICAMP à partir de 2022.

Enfin, le processus d'autonomisation interne au programme lui-même – dès lors qu'il peut définir ses modalités d'admission – se trouve à son tour politisé par l'introduction d'actions affirmatives. Depuis 2014, le programme de troisième cycle en arts scéniques de l'UNIRIO

⁹³ Organisé par Adriano Pedrosa et André Mesquita

⁹⁴ *Teatro e dança no Centro de Artes da Maré: ações de contra-mundo* (Coutinho ; Soter, 2019) ; *Por uma reconfiguração das relações entre cena teatral e minoritarismo* (Ferreira da Rocha Júnior, 2019) *Por uma história negra do Teatro Brasileiro* (Lima, 2015)

⁹⁵ *O Corpo-Arquivo em TRANS (Més enllà) de Didier Ruiz* (Bertrand, 2020) ; *Deslocamento Epistêmico e Estético do Teatro Decolonial* (Bisiaux, 2018) ; *Atos de Profanação* (FERNANDES, 2020)

⁹⁶ *Altamira 2042: Performance Feminista e o Antropoceno* (Bernstein, 2021) ; *Tra(d)ição como ética decolonial do cabaré sudaca: Cantada em prosa, verso e rebolado!* (Braga, 2021)

prévoit des actions affirmatives pour les personnes en situation de handicap ; en 2015, elles deviennent également raciales ; en 2022, elles sont étendues aux agents de l'institution ; et, en 2023, aux autochtones, faisant ainsi correspondre des transformations théoriques à des transformations institutionnelles.

4.2 Programme de troisième cycle en arts scéniques de l'UFBA

Le Programme de troisième cycle en arts scéniques de l'Universidade Federal da Bahia est créé en 1997, à partir du Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade, fondé en 1994 par le Professeur Dr. Armindo Jorge de Carvalho Bião, à l'origine également des Cadernos do GIPE-CIT⁹⁷. En 2000, il devient l'un des programmes pionniers du pays dans la formation de docteurs en Artes Cênicas. Depuis son origine, il se caractérise par une insertion internationale, en nouant des accords et des cotutelles avec des universités de différents pays. Sur le plan institutionnel, le programme contribue, en 1998, à la création de l'Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, principale association académique du domaine, tout en lançant l'édition de la Revista Repertório⁹⁸ ; ces deux revues accordent une attention particulière aux productions racialisées et anti-européennes.

⁹⁷ À propos de la revue : Éditée par le Programme de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (PPGAC/ UFBA), Cadernos do GIPE-CIT est une revue semestrielle spécialisée en Arts de la scène. Elle accueille la collaboration libre de travaux inédits, actuels et d'un intérêt académique reconnu dans les domaines du théâtre, de la danse, du cinéma, du cirque, de la performance et apparentés, sous la forme d'articles scientifiques, d'essais et d'entretiens. La revue maintient son focus sur la *práxis* en Arts de la scène, en privilégiant des contributions qui renforcent les relations culturelles ibéro-américaines, ainsi que des réflexions sur les matrices africaines et autochtones et leurs impacts sur la scène contemporaine.

⁹⁸ REPERTÓRIO, périodique du Programme de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia – PPGAC-UFBA, s'est donné pour mission, depuis près de deux décennies, de promouvoir une *práxis* transdisciplinaire en arts de la scène, en accordant une attention particulière à la pensée contemporaine. La revue maintient ainsi son focus sur la production d'un penser-faire en art, principalement selon deux orientations : à l'échelle internationale, en favorisant et en consolidant les relations ibéro-américaines ; à l'échelle nationale, en privilégiant des contributions issues des régions Nord et Nord-Est du pays. Ce faisant, elle entend rompre avec l'hégémonie eurocentrée et celle de l'axe Sud-Sudeste et, surtout, produire et diffuser des récits mythopoétiques susceptibles de refléter et de traduire des réalités locales et transnationales. Elle contribue, de la sorte, à rendre visible la diversité artistique, culturelle et académique aux niveaux local, national et mondial. (« Sobre a Revista | Repertório », [S.d.]).

Tableau 16 - Répartition des œuvres UFBA

Doctorat UFBA	2015	2016	2018	2019	2020	2021	2022	2023	2024	Total
Arts	40	44	44	44	42	4	4	4	8	150
Philosophie	0	0	1	1	0	0	0	0	0	2
Lettres	5	7	4	4	3	0	0	0	0	11
Sciences sociales	9	7	11	11	3	0	0	0	0	25
Total	54	58	60	60	48	4	4	4	8	188

J'ai analysé neuf appels à candidatures pour la sélection au doctorat en Arts de la scène, couvrant la période 2015–2024, à l'exception de 2017. L'épreuve théorique est structurée par les axes de recherche, ce qui rend compte de la forte variation du nombre d'ouvrages d'un axe à l'autre⁹⁹, avec un pic de soixante titres en 2019 ; ce volume s'effondre ensuite en 2021 et se stabilise, dans l'appel à candidatures de 2024, à huit ouvrages. Parmi les intellectuels *exogènes* mobilisés au fil des années, l'influence française apparaît particulièrement saillante, avec Michel Maffesoli, Pierre Bourdieu, George Minois et le trio Courtine, Corbin et Vigarello.

Tableau 17 - Bibliographie UFBA exogènes

Année	Auteur	Titre
2015	Floyd Merrell	Vivre en apprenant :
2015	João Francisco Duarte Junior	Fondements esthétiques de l'éducation.
2015	Michel Maffesoli	La connaissance commune : compendium de sociologie compréhensive
2015	Georges Minois	Histoire du rire et de la dérision.
2015	Pierre Bourdieu	Écrits sur l'éducation.
2016	João Francisco Duarte Junior	Fondements esthétiques de l'éducation.

⁹⁹ En 2015, cinq axes : *Matrizes Estéticas na Cena Contemporânea; Poéticas e Processos de Encenação; Somática, Performance e Novas Mídias; Dramaturgia, História e Recepção* et *Processos educacionais em Artes Cênicas*. En 2024, quatre axes : *Tradições, contemporaneidades e pedagogias da cena; Poéticas e Processos de Encenação; Corporeidades e Interfaces: Somática, Performatividade e Artes Digitais; Dramaturgia, História e Teorias do Teatro*

Année	Auteur	Titre
2016	Floyd Merrell	Vivre en apprenant : franchir les frontières des savoirs avec Paulo Freire et Charles S. Peirce
2016	Michel Maffesoli	La connaissance commune : compendium de sociologie compréhensive
2016	Georges Minois	Histoire du rire et de la dérision.
2016	Pierre Bourdieu	Écrits sur l'éducation.
2016	Courtine, Corbin e Vigarello	Histoire du corps.
2018	Rômulo Avelar	L'envers de la scène : notes sur la production et la gestion culturelle.
2018	Pierre Bourdieu	Écrits sur l'éducation.
2018	Geertz Clifford	Interprétation des cultures.
2018	Courtine, Corbin e Vigarello	Histoire du Corps.
2018	Raimundo Matos de Leão; Cássia Lopes (orgs)	Temps de dramaturgie
2018	Michel Maffesoli	La connaissance commune :compendium de sociologie compréhensive.
2018	Flavia Regina Marquetti; Pedro Paulo A. Funari	Sur la peau : images et métamorphoses du corps.
2018	Cleise f Mendes	Le rire d'Ulysse : la catharsis dans la comédie.
2018	Georges Minois	Histoire du rire et de la dérision
2018	Muniz Sodré	Réinventer l'éducation : diversité, décolonisation et réseaux.
2019	Rômulo Avelar	L'envers de la scène : notes sur la production et la gestion culturelle.
2019	Pierre Bourdieu	Écrits sur l'éducation.
2019	Geertz Clifford	Interprétation des cultures..
2019	Jean-jacques Courtine	Histoire du Corps.
2019	Michel Maffesoli	La connaissance commune : compendium de sociologie compréhensive.
2019	Isabel a Marques	Danser à l'école.
2019	Flavia Regina Marquetti; Pedro Paulo A. Funari	Sur la peau : images et métamorphoses du corps.

Année	Auteur	Titre
2019	Georges Minois	Histoire du rire et de la dérision.
2019	Muniz Sodré	Réinventer l'éducation : diversité, décolonisation et réseaux.
2019	Courtine, Corbin e Vigarello	Histoire du Corps
2020	Rômulo Avelar	L'envers de la scène : notes sur la production et la gestion culturelle..
2020	Courtine, Corbin e Vigarello	Histoire du Corps
2021	-	-
2022	-	-
2023	-	-
2024	Adilbênia Freire Machado e Sandra Haydée Petit.	Philosophie africaine pour afro-référencer le curriculum et l'appartenance

Source : élaboration propre.

Comparativement aux autres universités, l'UFBA se caractérise par une endogénie solidement établie dans les exigences bibliographiques de ses appels à candidatures. Le total des ouvrages *exogènes* n'excède pas un quart de l'ensemble des références explicitement orientées vers les arts. À partir de 2021, l'intégralité des ouvrages exigés dans les appels à candidatures de sélection peut être classée comme endogène, ce qui constitue un indice de l'autonomisation croissante du champ et d'une politisation propre.

Maffesoli, avec l'ouvrage *La connaissance commune : compendium de sociologie compréhensive*, est présent dans les quatre appels à candidatures allant de 2015 à 2019 et figure probablement dans celui de 2017, voire dans des appels antérieurs, dans la mesure où la période ne connaît pas de modifications majeures. L'UFBA est la seule, parmi les établissements analysés, à l'exiger dans un appel à candidatures. Si le sociologue occupe une position périphérique dans le système français, il a toutefois été reconverti en autorité symbolique au Brésil, notamment par des secteurs périphériques des Sciences humaines, dans un phénomène d'alodoxie (Dimitrov, 2023) (Dimitrov; Pereira, 2025).

La présence de ce sociologue français s'explique par son influence sur le fondateur du programme, le professeur Armindo Bião. Sous la direction de Maffesoli, Bião a réalisé un

master et un doctorat à l'Université Paris V, et a en outre travaillé dans son célèbre *Centre d'Études sur l'Actuel et le Quotidien*. Dans le prolongement de cette perspective intellectuelle, Bião a créé un groupe de recherche et d'extension qui poursuivait — comme indiqué — le programme intellectuel de Maffesoli, ainsi qu'une revue académique portant le même titre ; il n'est donc pas fortuit que l'on y trouve également Muniz Sodré, responsable de l'introduction de la théorie de Maffesoli dans le champ de la communication à Rio de Janeiro (Dimitrov; Pereira, 2025) Roberto Mauro Cortez Motta présente l'ouvrage de Maffesoli en insistant sur la manière dont celui-ci se démarque des canons des sciences sociales, incarnés notamment par Comte, Marx, Durkheim, Lévi-Strauss et Radcliffe-Brown. Selon Motta, le livre articule quatre thèses fondamentales, qui attribuent à l'auteur une capacité singulière à appréhender le monde présent : le sens pratique du quotidien, le pluralisme méthodologique, ainsi que l'ensemble des formes d'« ordonnancement » de la vie humaine. Il ouvre ainsi la voie à une sociologie orientée par une pensée des flux continus, réputés plus créatifs et moins stabilisés sur le plan méthodologique. Dans cette perspective, il n'est pas anodin que Motta qualifie cette pensée de « mystique » et d'« orgiastique » (Jeffman, 2013) : des modalités qui paraissent converger avec certaines tendances du faire théâtral, où prévaut la croyance en une manipulation sans restriction des symboles et des significations. Une telle posture trouve un écho dans des traditions scéniques prenant Dionysos — dieu du vin, de l'extase et des fêtes — pour figure tutélaire, comme l'illustre de manière exemplaire le cas du Teatro Oficina, qui intègre ces éléments à son esthétique propre.

Un autre sociologue français repéré dans les appels à candidatures de l'UFBA sur la même période que Maffesoli est Pierre Bourdieu, à travers l'ouvrage *Escritos sobre educação*. À l'UDESC, Bourdieu était, quant à lui, exigé en 2015, avec l'œuvre *A Distinção*. Ici, *Escritos sobre educação* introduit une perspective critique sur le système éducatif français, en mettant au jour les dynamiques de reproduction sociale par l'éducation. L'auteur déromantise l'activité scolaire, en soutenant qu'elle avantage les étudiants déjà dotés d'un capital culturel acquis au sein de la famille, et qu'elle pénalise, ce faisant, les défavorisés. Alors que Maffesoli était exigé pour les étudiants souhaitant intégrer la ligne intitulée *Matrizes Estéticas na Cena Contemporânea*, Bourdieu l'était pour les candidats intéressés par la ligne *Processos*

Educacionais em Artes Cênicas, dédiée à la formation des enseignants. La dernière occurrence de l'exigence de Bourdieu dans le programme d'arts scéniques de l'UFBA date de 2019.

La ligne dédiée à la formation pédagogique connaît, par la suite, des inflexions notables. Alors qu'en 2015 ses références les plus exogènes renvoyaient à des auteurs étrangers, tels que Bourdieu (France) et Floyd Merrel (États-Unis), en 2024, seules deux œuvres sont exigées, toutes deux nationales et explicitement politisées : *Filosofia africana para afroreferenciar o currículo e o pertencimento*, texte d'Aldibênia Freire Machado et Sandra Haydée Petit, ainsi que *Quando Camponeses entram em Cena: trabalho teatral do MST e a interface com a linguagem audiovisual* de Rafael Livtin Villas Boas et Felipe Casanova.

D'autres auteurs français retiennent également l'attention. George Minois, auteur de l'une des études historiques majeures consacrées au rire, traverse différentes périodes de l'histoire européenne en analysant les usages et les tensions sociopolitiques de l'humour dans divers langages artistiques, en le constituant en fait social traversé par des prises de position politiques distinctes : rire autorisé ou offensant, susceptible de reproduire des stigmates ou, à l'inverse, de désacraliser des positions de pouvoir. Le trio Courtine, Corbin et Vigarello, d'inspiration foucaldienne, a publié la trilogie de l'Histoire du Corps, montrant en quoi le corps est un produit de l'histoire sociale, et donc des rapports de pouvoir. *Mutações do Olhar* porte précisément sur les nouvelles formes d'interprétation du corps humain au XXe siècle, depuis le déclin des lectures mystiques jusqu'à l'avènement de sa théorisation par la psychanalyse et l'anthropologie, qui l'érigent en condition de formation des sujets et des cultures. Plus fondamentalement, ces travaux mettent au jour les conditions sociales de politisation du corps humain, instance première du travail scénique contemporain, et ce, jusqu'en 2020, même après le retrait des autres compatriotes de la liste.

L'année 2020 est marquée par des transformations importantes dans les œuvres exigées pour l'entrée en doctorat, notamment par une réduction du nombre global d'auteurs. La bibliographie obligatoire passe de 42 références en 2019 à seulement 4 les années suivantes, avant de se stabiliser à 8 en 2024 ; elle se compose désormais majoritairement d'articles publiés dans des revues académiques spécialisées. Avec seulement trois œuvres exigées, l'année 2020 atténue la saillance des thématiques sociopolitiques ; en 2021, figure un texte sur théâtre,

pédagogie et décolonialité¹⁰⁰ ; en 2022, un texte sur performance et décolonialité du savoir¹⁰¹ ; en 2023, théâtre et racisme épistémique¹⁰² ; en 2024, avec l'augmentation des œuvres exigées, on observe également une intensification des références portant sur des enjeux sociaux et politiques, tels que théâtre et mouvement des travailleurs sans toit¹⁰³, théâtre et racisme¹⁰⁴. S'y ajoute une œuvre qualifiée d'*exógena*, consacrée au racisme et à l'éducation.

Ainsi, le mouvement d'autonomisation apparaît propice à une diversification des auteurs exigés, qui tendent moins à se répéter d'une année à l'autre qu'à se renouveler. Les thématiques politiques et sociales requises proviennent désormais du champ théâtral lui-même, portées par des intellectuels produisant au sein d'autres programmes de troisième cycle à travers le pays. Enfin, les politiques d'action affirmative connaissent un changement drastique à l'UFBA en 2018, avec des dispositions prévues pour les Noirs, les Autochtones, les quilombolas, les personnes transgenres et les personnes en situation de handicap.

4.3 Programme de troisième cycle en arts scéniques de l'UDESC

Créé en 2002, le programme de troisième cycle de l'UDESC propose un doctorat à partir de 2009. Il est responsable de l'édition de trois revues académiques : *Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas*, fondée en 1997, qui organise divers dossiers à l'interface entre politique, société et théâtre¹⁰⁵ ; *Móin-Móin – Revista de Estudo sobre Teatro de Formas*

¹⁰⁰ *Gesto decolonial como pedagogia: práticas teatrais no Brasil e no Peru* (Icle; Haas, 2019)

¹⁰¹ *Tradição e tradução de saberes performáticos nas universidades brasileiras* (Hartmann et al., 2019)

¹⁰² *Nomear é Dominar? Universalização do Teatro e o silêncio epistêmico sobre manifestações cênicas afro-brasileiras* (Dumas, 2022)

¹⁰³ *Quand des paysans entrent en scène : travail théâtral du MST et l'interface avec le langage audiovisuel* (Villas Boas; Canova, 2019)

¹⁰⁴ *Des ghettos que j'habite : négritudes dans des procédures poétiques scéniques* (Santos; Baumgartel, 2015)

¹⁰⁵ En sont des exemples : *Corpos que escrevem I - Teatralidades negras, africanas e afrodiaspóricas*. v. 4 n. 53 (2024) ; *Ações feministas/corpos decoloniais: Cenários do Sul* v. 3 n. 52 (2024) ; *Justiça Epistêmica em Artes Cênicas*

Animadas, fondée en 2005 ; et *A Luz em Cena – Revista de Pedagogias e Poéticas Cenográficas*, fondée en 2020. Parmi ses quatre lignes de recherche, se distingue *Imagens Políticas*, orientée vers la création et la théorie de la scène et la politique¹⁰⁶, mise en œuvre dans le programme à partir de 2019.

Tableau 18 - Répartition des ouvrages dans les appels à candidatures PPGCEN-UDESC

Année	Arts	Philosophie	Lettres	Sciences sociales	Total
2014	2	2	0	3	7
2016	3	1	0	4	8
2017	10	1	0	1	12
2018	6	1	0	1	8
2019	13	1	1	7	22
2021	11	2	2	4	19
2022	12	3	2	2	19
2023	14	4	1	5	24
2024	14	2	3	4	23

Source : élaboration propre

J'examine les appels à candidatures relatifs à la sélection au doctorat sur la période 2014-2024, à l'exception, d'une part, de 2015, auquel je n'ai pas eu accès, et, d'autre part, de 2020, année durant laquelle, en raison de la pandémie de coronavirus, aucune bibliographie obligatoire n'a été exigée. La Table: Répartition des ouvrages dans les appels à candidatures PPGCEN-

v. 1 n. 50 (2024) ; Produção de dramaturgia a partir do Sul - Perspectivas críticas de formação e criação | Corpo e(n)cena e (des)educação II v. 2 n. 44 (2022) ; Corpo e(n)cena e (des)educação | As artes da cena dos e com os povos indígenas v. 1 n. 43 (2022) ; entre autres.

¹⁰⁶ Descriptif : Cette ligne de recherche réunit des chercheuses et des chercheurs qui enquêtent sur des théories et des pratiques de création et de production des arts de la scène. Elle s'articule autour de plusieurs approches, à savoir : théories de genre, queer et féministes ; théorie critique, études culturelles et décoloniales ; ainsi que historiographie et épistémologies féministes et intersectionnelles des arts de la scène. Domaines d'intérêt : processus créatifs ; poétiques et politiques du corps, de la voix, du jeu et de la mise en scène ; images, allégories, espaces, langages et techniques de la scène ; fêtes, rites, célébrations et carnaval ; formation et entraînement des actrices et des acteurs ; pratiques martiales et méditatives ; théâtre féministe et théâtre noir ; arts des corps noirs et autochtones ; théâtre politique, mouvements sociaux, expressions et manifestations populaires ; et politiques culturelles.

UDESC met en évidence l'augmentation du nombre d'ouvrages *endogènes* requis. Alors qu'en 2014 les ouvrages relevant des Arts n'étaient que deux, dix ans plus tard, en 2024, ils sont vingt-quatre. Parmi les auteur·e·s mobilisé·e·s, je relève notamment Djamila Ribeiro ; Achille Mbembe ; Maria Amélia Teles ; Silvia Federici ; le duo Jan Masschelein et Maarte Simons ; ainsi que le trio Joaze Bernardino-Costa, Nelson Maldonado-Torres et Ramón Grosfoguel.

Tableau 19 - Bibliographie UDESC exogènes

Année	Auteur(s)	Texte / Livre ou Revue
2014	Hans Gumbrecht	Produção de Presença
2014	Walter Benjamin	Magia e técnica, arte e política
2014	Fredric Jameson	A virada cultural: reflexões sobre o pós-moderno.
2014	Corbin, Courtine, Vigarello	História do corpo:
2014	Pierre Bourdieu	A distinção: crítica social do julgamento
2016	Fredric Jameson	A virada cultural: reflexões sobre o pós-moderno
2017	J. Masschelein; M. Simons	Em defesa da escola: uma questão pública
2017	Erdmut Wizisla	Benjamin e Brecht: história de uma amizade.
2018	J. Masschelein; M. Simons	Em defesa da escola: uma questão pública
2018	Peter Pal Pelbart	O avesso do niilismo
2019	John Dewey	Arte como experiência
2019	J. Masschelein; M. Simons	Em defesa da escola: uma questão pública
2019	Djamila Ribeiro	O que é lugar de fala
2019	Jorge Larrosa (Org.)	Elogio da escola
2019	David Lapoujade	As existências mínimas
2019	Isabelle Stengers	A proposição cosmopolítica.
2019	Maria Amélia Teles	Breve história do feminismo no Brasil
2019	Achille Mbembe	Necropolítica
2019	Sayak Valencia	Capitalismo Gore
2020	—	Sem bibliografia
2021	Giorgio Agamben	O que é o contemporâneo e outros ensaios.

Année	Auteur(s)	Texte / Livre ou Revue
2021	Isabelle Stengers	A proposição cosmopolítica.
2021	Jorge Larrosa (Org.)	Elogio da escola
2021	J. Masschelein; M. Simons	Em defesa da escola: uma questão pública
2021	Joaze Bernardino-Costa; Nelson Maldonado-Torres; Ramón Grosfoguel (Org.)	Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico
2021	Luiz Simas e Luiz Rufino	Encantamento: sobre política de vida
2021	Silvia Federici	Calibã e a bruxa
2022	Giorgio Agamben	O que é o contemporâneo e outros ensaios.
2022	Joaze Bernardino-Costa; Nelson Maldonado-Torres; Ramón Grosfoguel (Org.)	Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico
2022	Jesús Martín-Barbero; Germán Rey	Os exercícios do ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva
2022	Luiz Simas e Luiz Rufino	Encantamento: sobre política de vida
2022	Walter Benajmin	Benjamin e a obra de arte
2023	Luiz Simas	O Corpo Encantado das Ruas
2023	J. Masschelein; M. Simons	Em defesa da escola: uma questão pública
2023	Silvia Federici	O ponto zero da revolução: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista
2023	bell hooks	Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade
2023	Fátima Costa de Lima	Alegorias benjaminiana e alegorias proibidas no sambódromo carioca: o Cristo Mendigo e a Carnavalíssima Trindade
2024	J. Masschelein; M. Simons	Em defesa da escola: uma questão pública
2024	Silvia Federici	O ponto zero da revolução: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista
2024	Monique Vandresen	Piracy Cultures “Free Culture” Lost in Translation.
2024	Silvia Rivera Cusicanqui	Ch’ixinakax utxiwa : una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores. 1a ed. Buenos Aires: Tinta Limón, 2010.

Année	Auteur(s)	Texte / Livre ou Revue
2024	bell hooks	Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade

L'année 2019 constitue un tournant dans la liste des ouvrages *exogènes* exigés à l'UDESC. Entre 2014 et 2017, dominaient des auteurs européens et nord-américains ; à partir de 2019, on observe une diversification des références, avec un accent accru sur les thématiques de genre et les relations raciales. *O que é lugar de fala* apparaît dans ce moment de reconfiguration, sans toutefois s'inscrire dans la durée ; à l'UnB, en revanche, l'ouvrage est intégré sur la même période et réapparaît les années suivantes (abordé dans le sous-chapitre UnB). De manière également ponctuelle, le livre d'Achille Mbembe, *Necropolítica*, est exigé un an après sa parution au Brésil, en 2018. En dialogue avec le concept foucauldien de biopolitique, l'ouvrage de Mbembe propose une perspective analytico-politique substantielle pour la compréhension du racisme et du colonialisme au Brésil. La pertinence de l'auteur pour les arts scéniques s'est, du reste, manifestée en 2024, lorsqu'il a donné une conférence à la Mostra Internacional de Teatro de São Paulo – MIT-Sp. Quant à *Breve História do Feminismo no Brasil*, de Maria Amélia Teles, il apparaît lui aussi de façon non récurrente. Forte d'une trajectoire politique intense, Maria Amélia Teles a fondé l'União das Mulheres de São Paulo, en 1987, et a été membre active du mouvement connu sous le nom de *Lobby do Batom*, responsable de la pression politique en faveur de l'insertion des droits des femmes dans la Constitution de 1988.

Exigé pour l'admission dans la ligne de recherche *Imagens Políticas*, en 2021 et 2022, l'ouvrage *Decolonialidade e Pensamento Afrodiaspórico*, organisé par Bernardino-Costa, Maldonado-Torres et Grosfoguel, figure au programme, bien qu'il ait été publié quelques années auparavant, en 2018. L'ouvrage réunit quinze textes de différents auteurs, articulés autour du projet intellectuel décolonial. La même ligne de recherche exige également *Encantamento: sobre política de vida*, de Simas et Rufino, en 2022 (abordé dans le sous-chapitre UnB), ainsi que *O Corpo Encantado das Ruas de Simas*, en 2023 (abordé dans le sous-chapitre de l'UFRGS).

Le livre *Em defesa da escola: uma questão pública* constitue le record *exogène* de ce programme, étant exigé dans sept sélections. La formation de l'enseignant y est défendue à partir

du paradigme de l'athlète, au détriment du paradigme de la professionnalisation, cette dernière étant présentée comme restrictive dans la mesure où elle repose sur des spécialisations ; en alternative, les auteurs défendent ce qu'ils nomment « autoformation », en valorisant *o saber da experiência* (Favere et al., 2016). À l'instar de l'ouvrage de Larrosa, *Elogio da Escola*, exigé en 2019 et 2021, les auteurs se démarquent des critiques sociologiques qui mettent en évidence la reproduction des inégalités dans le système d'enseignement (Bourdieu, 2021). À l'instar de *bell hooks*, autrice de *Ensinando a Transgredir*, exigée en 2023 et 2024, l'amour y est pensé comme une pratique pédagogique (abordé dans le sous-chapitre UnB). On observe que, parmi ces ouvrages, celui-ci contribue également à la formation d'enseignants en arts scéniques et à l'adhésion à l'*illusio* fondatrice de l'éducation, au sein de laquelle le paradigme de l'*experiência* doit être opéré. Il s'agit d'ouvrages exigés plus particulièrement par la ligne Pedagogia das Artes Cênicas, orientée vers la formation enseignante.

En 2021, 2023 et 2024, des ouvrages de Silvia Federici portant sur les liens entre travail et féminisme ont été exigés. D'abord, le plus connu, *O Calibã e a Bruxa*, qui a largement diffusé des réflexions sur la genèse conjointe de la discrimination envers les femmes et du capitalisme, en cherchant à mettre au jour la relation entre capitalisme et exploitation des femmes. L'autrice établit notamment une corrélation entre le phénomène de la chasse aux sorcières dans l'Europe médiévale, appréhendé comme accumulation primitive de capital, et la persécution ainsi que la destruction de savoirs et de pratiques féminins, consacrant le pouvoir et le savoir masculins. Il convient de rappeler que Calibã est le nom d'un personnage central de la pièce *A Tempestade*, de Shakespeare, habitant originel de l'île où se déroule l'action, soumis au pouvoir du duc Próspero. Selon les mots de l'autrice, « Calibã não apenas representa o rebelde anticolonial cuja luta ressoa na literatura caribenha contemporânea, mas também é um símbolo para o proletariado mundial (Federici, 2023, p. 23). Ainsi, Calibã se présente comme l'expression d'une résistance au pouvoir colonial, tandis que la sorcière incarne une résistance au patriarcat, synthétisant l'analyse marxiste de l'accumulation originaire dans l'expropriation et la spoliation coloniales, associées à l'exploitation et à la domination des femmes. Avec *O Ponto Zero da Revolução*, l'autrice dénonce l'exploitation du travail reproductif féminin, du travail du care, l'exploitation sexuelle, ainsi que la dénégation de ces violences sous le code de l'amour. Ces

livres mettent en évidence le *corpo* des femmes comme locus privilégié de violence, *dominação e exploração capitalista*.

En 2019, le doublement des lignes de recherche a entraîné, parallèlement, une augmentation du nombre d'ouvrages exigés. Dans le même temps, commencent à apparaître des œuvres *endógenas*, socio-politiquement thématiques autour des questions de l'Amérique latine, du théâtre dans les établissements pénitentiaires, de la transgénéralité et de la démocratie.¹⁰⁷ Enfin, dès 2014, le programme de pós-graduação en arts scéniques de l'UDESC mettait en place une politique affirmative en faveur des étudiants originaires des régions Nord, Nord-Est et Centre-Ouest, ainsi que des étrangers, cette dernière ayant pris fin en 2020 (avec un retour ponctuel en 2023). En 2017, l'appel introduisait des actions affirmatives raciales et autochtones ; en 2018, en direction des personnes transgenres ; en 2020, pour les personnes en situation de handicap ; et, en 2023, des quilombolas et des personnes issues du système pénitentiaire ont également été incluses. Comme dans d'autres programmes, la diversification des bibliographies accompagne ainsi des inflexions dans les politiques d'admission.

4.4 Programme de troisième cycle en arts scéniques de l'USP

Comme dans d'autres cas, le programme de pós-graduação en arts scéniques de l'USP s'est d'abord constitué, à partir de 1981, comme une ligne de recherche au sein du programme d'arts, avant d'acquiescer, en 2005, le statut de programme spécifique. Depuis 2022, il s'organise en cinq lignes de recherche¹⁰⁸, dont la nouvelle ligne *Corporeidades, Memórias e Representações Cênicas Contemporâneas* se trouve explicitement orientée vers des enjeux sociopolitiques, « comprenant de multiples relations sur les plans écologique, culturel, social et politique [...] surtout à travers les études anticoloniales », selon la publication commémorative

¹⁰⁷ Pour l'année 2024, on peut notamment citer les numéros 36 et 39 de la Revista Urdimento, consacrés respectivement au processus de résistance en Amérique latine et à la pratique théâtrale en prison, ainsi que le texte : *Performatividade transgênera: equações poéticas de reconhecimento recíproco na recepção teatral*. CÔRAGO, Oscar. *Ensayos de teoría escénica sobre teatralidad, público y democracia*. Madrid: Abada Editores, 2015 (apenas Capítulo 2, *Sentir/ Contar*, p. 131 - 196 pdf

¹⁰⁸ Histoire et théorie des arts de la scène ; Pratiques Processus et Moyens dans les arts de la scène ; Théâtralités et performativités : création, pensée et parcours ; Corporéités, mémoires et représentations scéniques contemporaines ; et Arts de la scène et éducation.

des 40 ans du programme (Viana; Costa, 2021, p39). Ainsi, par l'institutionnalisation, se consolide la reconnaissance de la politisation de pratiques dotées de formes de production propres. Le programme édite deux revues : *Sala Preta*, pionnière dans le domaine, publiée depuis 2001, et *Aspas*, consacrée aux « formes qui échappent au format traditionnel de l'académie », publiée depuis 2011. Cette dernière constitue un exemple des accommodements face au décalage entre le champ intellectuel et le champ artistique, en proposant une solution créative et autonome qui fait d'une revue académique un espace de publication inhabituel au sein de l'académie.

L'analyse des ouvrages a porté sur les appels à candidatures pour l'admission au doctorat du programme de pós-graduação en Arts Scéniques de l'USP entre 2011 et 2024. Présentant des caractéristiques fortement *endógenas*, le programme tend à exiger un nombre important d'auteurs propres au champ de l'art ; les rares auteurs *exógenos* mettent en évidence les transformations des contenus sociopolitiques progressivement intégrés, lesquelles accompagnent l'autonomisation de la production de connaissances dans le domaine.

Tableau 20 - Répartition des ouvrages USP

Année	Arts	Lettres	Philosophie	Sciences sociales	Total
2011	11	0	1	1	13
2012	13	0	2	1	16
2013	13	0	2	1	16
2014	13	0	2	1	16
2015	25	1	2	1	29
2016	25	1	2	1	29
2017	31	1	2	1	35
2018	13	1	0	1	15
2019	13	1	0	1	15
2020	12	1	0	1	14
2021	-	-	-	-	0
2022	20	0	0	0	20
2023	21	0	0	0	21

Année	Arts	Lettres	Philosophie	Sciences sociales	Total
2024	24	0	0	4	28

Source : élaboration propre

Jusqu'en 2014, on ne relève que trois ouvrages *exógenas* : *Poética*, d'Aristóteles ; *O que é Ação Cultural*, de Teixeira Coelho ; et *O Espectador Emancipado*, de Jacques Rancière. En 2024, à la suite de transformations significatives, apparaissent les auteurs Cida Bento et Davi Kopenawa, ce qui, dans le même mouvement, semble légitimer l'entrée d'un auteur fondamentalement *endógeno*, Abdias do Nascimento, avec le texte *Teatro Experimental do Negro: trajetórias e reflexões*.

Tableau 21 - Ouvrages USP exogènes

Année	Auteur(s)	Titre
2011	Aristóteles	Poética
2011	José Teixeira Coelho	O que é ação cultural
2012	Aristóteles	Poética
2012	José Teixeira Coelho	O que é ação cultural
2012	Jacques Rancière	O espectador emancipado
2013	Aristóteles	Poética
2013	José Teixeira Coelho	O que é ação cultural
2013	Jacques Rancière	O espectador emancipado
2014	Aristóteles	Poética
2014	José Teixeira Coelho	O que é ação cultural
2014	Jacques Rancière	O espectador emancipado
2015	José Teixeira Coelho	O que é ação cultural
2015	Jacques Rancière	O espectador emancipado
2016	José Teixeira Coelho	O que é ação cultural
2016	Jacques Rancière	O espectador emancipado
2017	José Teixeira Coelho	O que é ação cultural
Netto		

Année	Auteur(s)	Titre
2017	Jacques Rancière	O spectateur emancipé
2018	José Teixeira Coelho Netto	O que é ação cultural
2019	José Teixeira Coelho Netto	O que é ação cultural
2020	José Teixeira Coelho Netto	O que é ação cultural
2021	–	–
2022	–	–
2023	–	–
2024	Davi Kopenawa; Bruce Albert	Descobrimos os Brancos em A Outra Margem do Ocidente, org. Adauto Novaes, Minc-Funarte/Companhia Das Letras, 1999
2024	Cida Bento	Pacto Narcísico em O pacto da branquitude, 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, p. 17-27, 2022

Poética était exigé jusqu’à l’année 2014, période au cours de laquelle les appels à candidatures demeuraient presque inchangés. Cet ouvrage s’inscrivait aux côtés d’autres classiques du théâtre, tels que Stanislavski, Sabato Magaldi, Décio de Almeida Prado, Peter Brook, etc. Figure de référence en philosophie esthétique, le philosophe grec rend ainsi particulièrement visible le degré de traditionalisme de l’appel à sélection au doctorat durant cette séquence. Parallèlement, et sans interruption de 2011 à 2020, *O que é Ação Cultural* était exigé par la ligne de recherche Pedagogias do Teatro. L’ouvrage, signé par José Teixeira Coelho Netto, professeur à l’Escola de Comunicações e Artes, qui a également coordonné le cours de spécialisation en Ação Cultural ainsi que le Núcleo de Estudos sobre o Imaginário e a Ação Cultural, atteste du degré d’institutionnalisation de cette idée. Le livre a été publié dans la collection Primeiros Passos, collection emblématique créée dans les années 1970 par Editora Brasiliense, qui propose, dans une perspective propédeutique et dans un lexique accessible, des thèmes issus des sciences humaines et de la philosophie.

O que é Ação Cultural transpose depuis l’Europe des enjeux culturels alors saillants, envisagés du point de vue de la production culturelle, à rebours des réflexions centrées sur la

consommation, la réception et les publics. À ce titre, il s'adresse prioritairement à la formation des artistes et contribue à leur engagement dans la transformation sociale. L'un de ses chapitres, intitulé « Teatro: forma privilegiada de ação cultural », soutient que le théâtre relève d'un « art total », dans la mesure où il peut articuler l'interprétation, les images, la danse, la musique, etc. Pour l'auteur, « *a ação cultural encontra no teatro campo fértil para alcançar seus objetivos próprios* » (Coelho Netto, 1970, p.91). En mobilisant un vocabulaire largement partagé par l'intelligentsia de gauche de l'époque, l'action culturelle se donne pour horizon la lutte contre l'*aliénation* et la promotion de la démocratisation de la production artistique.

Dans le prolongement des critiques adressées à la passivité du spectateur, l'ouvrage *O Espectador Emancipado*, du philosophe français Jacques Rancière, place au centre la notion d'émancipation, en attribuant au spectateur un rôle actif dans l'interprétation de l'œuvre. Les thèses du philosophe apparaissent comme particulièrement représentatives d'un mouvement de politisation du champ théâtral, conjoint à sa dynamique d'autonomisation croissante. Sa critique des rapports entre politique et art se concentre sur une forme d'hétéronomie de l'art à l'égard de la politique : autrement dit, sur des modalités de travail du symbolique de type représentationnel, didactique ou intentionnellement porteuses d'une idéologie, voire d'une conscientisation. À l'opposé, l'auteur envisage la polysémie symbolique elle-même comme puissance de création et d'invention du monde, sans hiérarchisation entre créateur et spectateur. Dès lors, à mesure que le spectateur s'émancipe, il peut, à partir de son propre répertoire et de ses intérêts, produire et interpréter des images.

Rancière avance ainsi une forme d'équivalence entre artiste et spectateur, dans la mesure où l'un et l'autre contribuent, de manière dialectique, à l'élaboration du sens. Ses propositions philosophiques prescriptives esquissent une expérience esthétique moins hiérarchisée — ou « radicalement démocratique » —, où chacun disposerait de la même capacité à prendre part à l'appréciation esthétique. En ce sens, et en forte congruence avec les processus d'autonomisation artistique, il devient possible de soutenir la liberté de création, son raffinement et sa spécialisation esthétique, tout en garantissant la sauvegarde inébranlable des principes fondamentaux de la démocratie — principes d'autant plus décisifs qu'ils conditionnent cette autonomie. Le philosophe s'accorde ainsi de manière particulièrement étroite avec une formation intellectuelle de l'artiste appelée à articuler, d'une part, les exigences de

l'autonomisation — exprimées par la distanciation à l'égard de répertoires symboliques extérieurs au champ — et, d'autre part, la défense des conditions politiques rendant possible l'autonomisation du champ elle-même : la démocratie.

Alors même que Rancière figurait parmi les rares auteurs traditionnels d'un appel à candidatures ayant peu évolué au fil des années, il cesse d'être exigé lorsque l'appel devient plus *endogène*. De fait, en tant qu'institution la plus prestigieuse — et celle qui accumule les plus grands capitaux parmi les universités —, le Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da USP se caractérise par la lenteur propre aux institutions fortement dotées en capitaux. En 2015, 2016 et 2019, le volume de lectures exigées à la sélection a presque doublé, sans que ne soit modifié ce qui était déjà requis¹⁰⁹ — avant un retour, en 2018, au niveau moyen de 15 ouvrages, qui se maintient jusqu'en 2021. La reprise des activités après la pandémie s'accompagne, quant à elle, de transformations significatives du processus de sélection. Les années 2022 et 2023 ne retiennent que des auteurs *endogènes*. Enfin, en 2024, apparaissent pour la première fois Abdias do Nascimento, Cida Bento et Davi Kopenawa.

Abdias do Nascimento n'a été exigé dans un appel à sélection de postgraduation en arts scéniques qu'en 2019 par l'UFRGS et, en 2024, par l'USP, s'inscrivant ainsi dans les reconfigurations liées à la politisation raciale. Le racisme est également abordé par la psychanalyste Cida Bento dans l'ouvrage *Pacto da Branquitude*, où l'autrice présente, selon des clés psychologiques, les diverses formes de discrimination raciale et de privilèges sociaux vécus par les personnes blanches dans le pays. Enfin, le texte *Descobrimos os Brancos* de Davi Kopenawa, témoignage accordé à l'anthropologue Bruce Albert en 1998, relate la première rencontre de l'activiste, durant l'enfance, avec des personnes blanches, ainsi que son interprétation des pratiques de génocide, de bannissement et des effets environnementaux des sociétés blanches.

Les transformations majeures de l'appel à candidatures de 2024, marquées par un renouvellement des auteurs exogènes, ont également rejailli sur les œuvres endogènes au champ de l'art exigées, désormais structurées autour des thématiques du féminisme, du racisme et de

¹⁰⁹ L'ouvrage de Rancière figure en double, dans la mesure où il est requis par deux lignes de recherche distinctes.

l'antiracisme, de la décolonialité et de la transgénéricité,¹¹⁰ l'ensemble étant publié dans des revues académiques spécialisées en arts. Une autre relation d'influence, perceptible dans les œuvres requises par l'appel à candidatures, tient au lien du programme avec un festival de théâtre. Le professeur Antônio Araujo, concepteur et directeur artistique de la Mostra Internacional de Teatro de São Paulo, ainsi que directeur artistique du groupe Teatro da Vertigem, occupe à cet égard une double position de notoriété. Il se situe, d'une part, au sein de l'institution d'enseignement supérieur la plus prestigieuse parmi les universités brésiliennes et, d'autre part, dans un festival de théâtre reconnu par les pairs, conformément à l'analyse du chapitre précédent. Loin d'être sporadique, cette double inscription opère une conversion significative de pouvoir entre ces deux sphères, conversion qui n'est rendue possible que par son caractère systémique. Des intellectuels plus ou moins institutionnalisés — des étudiants de postgraduation aux professeurs d'université — circulent ainsi dans les festivals, lesquels deviennent des espaces privilégiés de mise en circulation et de jouissance des idées élaborées dans les programmes de postgraduation. Cette relation entre institutions se rend explicite dans les appels à candidatures à partir de la décennie 2020 : durant deux années consécutives (2022 et 2023), un texte publié par la MIT São Paulo figure parmi les œuvres obligatoires de la sélection.¹¹¹

Enfin, la politique d'actions affirmatives s'inscrit dans la même dynamique que les autres transformations. La première mise en œuvre, par le programme, d'une politique d'inclusion date de 2023 : la moitié des places totales (30) a alors été réservée aux personnes noires et métisses, aux personnes autochtones, aux personnes en situation de handicap grave, aux personnes transsexuelles ou travesties, aux réfugiés, aux apatrides ou aux titulaires d'un visa humanitaire.

¹¹⁰ *Ser estando feminista: práticas estético-políticas de reexistência*. (Caetano, 2018) ; *A crescente disseminação dos estudos feministas na pesquisa em Artes Cênicas e suas contribuições para a criação de ações disruptivas institucionais* (Fischer, 2018) ; *Pretitude e governança* (Harney; Moten, 2019) ; *A Plantação cognitiva* (Mombaca, 2020) ; *Espacialidade travesti: habitat de gênero e práticas topográficas de corpos trans nas artes da cena brasileira*. (LEAL; D., 2020) *Um Lugar para o Oxê de Xangô*. MORINGA. (Santos; Bueno, 2022)

¹¹¹ *Nenhum Órgão a Seguir: o teatro político hoje*. (Malzacher, 2018)

4.5 Programme de troisième cycle en arts scéniques de l'UFRGS

Le Programme de Postgraduation en Arts Scéniques a été fondé en 2007, l'offre de doctorat ayant été ouverte en 2015. Ce n'est toutefois qu'à partir de 2019 qu'une bibliographie obligatoire a commencé à figurer dans la sélection au doctorat, malgré l'existence d'une étape d'épreuve de connaissances. Les bibliographies obligatoires ont été suspendues en 2020 et 2021, au profit d'indications de revues du domaine. À partir de 2025, le programme s'organise en trois axes de recherche¹¹², dont l'un est explicitement dédié à la politique et à la formation enseignante. Le programme édite depuis 2006 la *Revista Cena*. Quant à la *Revista Estudos da Presença*, consacrée dans le domaine des arts scéniques, elle est éditée par le programme de postgraduation en éducation de l'université.

Tableau 22 - Répartition des œuvres UFRGS

Doctorat UFRGS	Arts	Philosophie	Lettres	Sciences sociales	Total
2019	15	0	0	2	17
2023	31	2	1	2	36
2024	31	2	1	2	36

Source : élaboration propre.

Abdias do Nascimento et Stuart Hall apparaissent en 2019 ; à partir de 2023, la philosophie et la psychologie gagnent en saillance, avec Pélbart, Kastrup et Rolnik. Ces trois auteurs constituent d'importants importateurs de la philosophie deleuzienne au Brésil. Rolnik, en particulier, figure dès 2015 dans la sélection de l'UNIRIO, aux côtés de Butler et Simas.

Tableau 23 - Bibliographie UFRGS exogène

Année	Auteur	Texte
2019	Stuart Hall	Identidade cultural na pós-modernidade
2023	Peter Pál Pelbart	Arte, formas-de-vida, vidas sem forma.

¹¹² Processus de création scénique ; Pédagogies et politiques des arts de la scène ; et Poétiques du texte et de la scène.

Année	Auteur	Texte
2023	Virginia Kastrup	A atenção cartográfica e o gosto pelos problemas.
2023	Suely Rolnik	O inconsciente colonial-capitalístico.
2023	Judith Butler	Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa de assembleia
2023	Luiz Antonio Simas	O corpo encantado das ruas
2024	Peter Pál Pelbart	Arte, formas-de-vida, vidas sem forma.
2024	Virginia Kastrup	A atenção cartográfica e o gosto pelos problemas.
2024	Suely Rolnik	O inconsciente colonial-capitalístico.
2024	Judith Butler	Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa de assembleia
2024	Luiz Antônio Simas	O corpo encantado das ruas

Source : élaboration propre

Les deux premiers auteurs abordent des thématiques liées à la race et au racisme. Abdias do Nascimento, bien qu'artiste de théâtre, est mobilisé dans l'appel à candidatures à partir d'un texte qui ne porte pas sur le théâtre, mais sur *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*, ouvrage publié en 1978 par Editora Paz e Terra, présenté au Second Festival mondial des Arts et Cultures noires, au Nigeria, en 1977. (Ramos, 2019). Essai qui combat le mythe de la démocratie raciale au Brésil. Outre l'UFRGS, seule l'USP, en 2024, a inclus l'auteur dans la sélection, avec *Teatro Experimental do Negro: trajetórias e reflexões*, texte plus *endógeno* publié dans la revue *Estudos Avançados*. Avec l'ouvrage *Identidade cultural na pós-modernidade*, Stuart Hall propose une analyse des transformations des conceptions de l'identité, en mettant en évidence la construction sociale des identités raciales dans le monde contemporain à partir de processus historiques de migrations et de diaspora.

Luiz Simas se distingue par sa présence dans la sélection de trois programmes — UFRGS, UNICAMP et UnB, dans ce dernier depuis 2022. Si l'on prend en compte sa présence avec le texte qu'il cosigne avec Luiz Rufino, cet auteur occupe le deuxième rang parmi les auteurs les plus exigés, avec dix œuvres, à égalité avec João Teixeira Coelho Netto, qui a été

professeur à l'ECA/USP. La trajectoire de Simas, pour sa part, est moins centrée sur l'université. Titulaire d'un master en Histoire de la Universidade Federal do Rio de Janeiro, il a publié de nombreux livres au cours de sa carrière, ainsi que des articles dans la presse. En 2016, avec Nei Lopes, il a remporté le Prêmio Jabuti pour le Dicionário da História Social do Samba. Sa consécration dans ce champ l'a conduit à prononcer le discours d'ouverture du Festival Literário de Paraty, en 2024, édition dédiée à João do Rio, auteur du livre *A Alma Encantada das Ruas*. *O Corpo Encantado das Ruas* réunit plus de quarante chroniques de l'auteur, au fil desquelles celui-ci développe des réflexions sur la vie urbaine, sur des pratiques culturelles populaires — telles que la samba et la capoeira —, sur les fêtes populaires, ainsi que sur les dimensions politiques de l'expérience des groupes marginalisés. L'ensemble est structuré par la notion d'enchantement, conçue comme une clé de lecture à partir de laquelle les religions d'origine africaine proposent une voie interprétative. Pour les intellectuels du champ théâtral, l'ouvrage se distingue par sa capacité à proposer une interprétation des relations sociales au moyen d'une modalité d'écriture créative — la chronique —, en mobilisant un outil herméneutique issu du candomblé et de l'umbanda.

La philosophe Butler figure avec *Corpos em aliança e a política das ruas*, dans lequel elle examine la performativité des actions politiques au sein des manifestations populaires de la *Praça Tahir*, en 2010, et d'*Occupy Wall Street*, en 2011. Elle met ainsi en regard les problèmes relatifs à la représentation politique et à la présence des corps dans les espaces publics, d'une part, et l'assujettissement à la violence de certains corps, d'autre part (Vitta; Palmiere, 2019). Ce faisant, l'autrice articule deux questions fondamentales de la poétique scénique — le corps et l'espace — à une troisième, la politique.

Les appels à candidatures de 2023 et 2024 sont identiques. Sur les 36 ouvrages, j'en ai classé 31 comme *endógenas* au champ de l'art. Néanmoins, plusieurs d'entre eux réfractent des réflexions sociopolitiques en prise directe avec les arts de la scène. Dans plusieurs cas, il s'agit de textes publiés dans des revues académiques spécialisées, abordant des thématiques de décolonialité, de racialité, de démocratie, d'indigénisme et de transgénérité.¹¹³

¹¹³ *Tra(d)ição como ética decolonial do cabaré sudaca: Cantada em prosa, verso e rebolado!* (Braga, 2021) ; *Dramaturgia negra*. (Eugênio; Ludemir, 2018) ; *Dança, ditadura civil-militar e políticas de dança nas obras 'Quebradas do Mundaréu' e 'Kuarup' do Ballet Stagium*. (Guarato, 2021) ; *Acordar o chão: dramaturgias em*

Lors du concours de 2018, une politique d'action affirmative a été introduite, avec la réservation de deux places pour le cursus de master et d'une place pour le cursus de doctorat, destinées à des candidat·e·s s'autodéclarant noir·e·s, quilombolas, autochtones, personnes transgenres et personnes en situation de handicap.

4.6 Programme de troisième cycle en arts scéniques de l'UNICAMP

Créé en 2011, le programme de post-graduation en arts de la scène de l'UNICAMP est issu du cursus d'arts de la même institution, créé en 1989. Il est structuré en trois axes de recherche¹¹⁴, dont l'un explicite l'interface avec des enjeux sociopolitiques : l'axe de recherche *Arte e Contexto*. Depuis 2012, le programme édite la revue *Conceição/Conception*. Il convient également de souligner la relation consolidée avec le Lume Teatro – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da UNICAMP, fondé en 1985 par Luís Otávio Burnier et Carlos Roberto Simioni.

Ce noyau mène des recherches dans les arts de la scène et s'est imposé comme une référence en matière de modalité d'accommodation institutionnelle entre le champ académique et le champ théâtral. Dans cette configuration, l'autonomisation théâtrale — historiquement dépendante des institutions d'enseignement supérieur — rend possible le développement d'une recherche spécialisée grâce aux ressources offertes par l'ancrage dans le modèle universitaire. Renato Ferracini, actif au sein du noyau depuis 1993, a également collaboré en tant que commissaire du Festival Internacional de Teatro de Campinas, le Feverestival.

danças contemporâneas negras. (De Paula; Kanzelumuka, 2021) ; *Teatro de divindades que brincam com a violência humana*. In : *Teatro das origens: Estudos das performances afro-ameríndias*. (Ligiéro, 2019) ; *Por uma história negra do Teatro Brasileiro*. *Urdimento Revista de Estudos em Artes Cênicas* (Lima, 2015) ; *A dança dos outros: imaginações diaspóricas para interpelar o mundo*. (Ramos-Silva, 2019) ; *Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo - tela*. (MARTINS, 2021) ; *Não vão nos matar agora* (Mombaça, 2021) ; *O Etnocentrismo Nominal e as Artes do Espetáculo Vivo*. (Pradier, 2012) ; *Mobilizando o conceito de interseccionalidade à luz da obra de Lélia Gonzalez: três estudos de caso em dança*. (Silva et al., 2022).

¹¹⁴ Techniques et processus de formation de l'artiste de la scène ; Poétiques et langages de la scène ; et Art et contexte

Parmi les cinq appels à candidatures consultés, la sélection n’a exigé une bibliographie obligatoire qu’à partir de 2019. Parmi ceux analysés, ce programme se distingue en outre comme celui qui sollicite le moins d’ouvrages exogènes de la part des candidat·e·s.

Tableau 24 - Répartition des ouvrages UNICAMP

Doctorat UNICAMP	Arts	Philosophie	Lettres	Sciences sociales
2017	0	0	0	0
2019	9	0	0	0
2020	10	0	0	0
2021	4	0	0	0
2024	5	1	0	0
Total	28	1	0	0

Source : élaboration propre.

Le livre *Encantamento: sobre política e vida*, de Luiz Antônio Simas et Luiz Rufino, est requis depuis 2021 par trois universités : UDESC, UnB et UNICAMP. Comme indiqué, la publication de Simas aux côtés de Rufino lui confère une position singulière : il est le seul auteur, parmi tous ceux cartographiés, dont l’œuvre est requise par quatre universités distinctes — UnB, UDESC, UFRGS et UNICAMP. Même Jorge Larrosa, l’auteur le plus cité en nombre absolu, avec treize mentions dans notre échantillon, n’apparaît que dans trois institutions distinctes, ce qui atteste l’ampleur — récente — de la présence de Simas sur la scène nationale.

Tableau 25 - Bibliographie UNICAMP exogènes

Année	Auteur	Titre
2017	-	-
2019	-	-
2021	-	-
2022	-	-
2024	Luiz Antônio Simas e Luiz Rufino	Encantamento: sobre política de vida

Source : élaboration propre.

Publié en 2020 par la petite maison d'édition Mórula Editorial, *Encantamento* s'ouvre sur une opposition entre la logique de la connexion et celle de l'enchantement. La première est associée à l'univers d'internet, à la modernité et au désenchantement caractéristique de la pensée rationnelle occidentale, ainsi qu'aux formes contemporaines de colonialisme. L'enchantement, à l'inverse, est rattaché aux traditions, aux cosmologies magiques et aux savoirs de sujets historiquement colonisés et subalternisés, et il est revendiqué par les auteurs comme un fondement politique. Comme ils l'affirment : « o encanto é fundamento político que confronta as limitações da chamada consciência das mentalidades ocidentalizadas » (Rufino; Simas, 2020, p.8). Tout au long du texte, on met en évidence le jeu poétique et conceptuel entre les termes « sobras viventes » et « sobreviventes », lequel opère comme un dispositif critique du système économique et des formes de nécropolitique qui structurent le monde moderno-colonial.

La force esthétique et discursive du texte tient à l'articulation, d'une part, de problématiques politiques contemporaines et, d'autre part, de référentiels analytiques élaborés au sein de groupes dominés. À partir de ce point de vue, les auteurs déploient une critique incisive du projet civilisationnel occidental, en mettant au jour la face coloniale, autoritaire et excluante de la société brésilienne. Dans un passage particulièrement exemplaire, ils écrivent :

Le pays qui se voit dans le miroir depuis ces années bizarres est celui qui détruit des systèmes-monde et des formes plurielles de vie, formé par des capitães do mato, des capatazes, des senhores de engenho tarados, des feitores, des bandeirantes apresadores de índios et des destruidores de quilombos, des génocidaires, des généraux, des tortionnaires, des coronéis, des pistoleiros, des membres de l'escadron de la mort, des misogynes, des homophobes, des parasites sociaux, des fanatiques religieux, des bureaucrates médiocres, des entrepreneurs mafieux, des docteurs pédants, des millionnaires sibarites et des arrivistes sans scrupules (Rufino; Simas, 2020, p.12)

Dans cet horizon, l'encantaria est pensée comme une technologie politique à la fois ancestrale et insurgée, ancrée dans des savoirs afro-brésiliens et amérindiens. Comme le signalent les auteurs : « A encantaria, no Brasil, plasmada na virada dos tambores, das matas e no transe de sua gente, cruza inúmeros referenciais para desenhar, nas margens do Novo Mundo, uma política de vida firmada em princípios cósmicos e cosmopolitas » (Rufino; Simas, 2020, p.7), proposant ainsi une interprétation du Brésil arrimée à des références noires et populaires, formulées sur un mode poétique.

Dans une tradition de bibliographie concise, parmi les quatre ouvrages exigés en 2021, trois portent sur des enjeux sociopolitiques — tels que les savoirs du Sud, l'indigénisme et la

race¹¹⁵ —, tandis qu’en 2024, sur les six ouvrages exigés, un seul semble traiter directement d’une thématique sociale : le handicap physique dans les arts de la scène.¹¹⁶

Enfin, l’examen des appels à candidatures indique que les politiques affirmatives au sein du programme d’arts de la scène de l’UNICAMP apparaissent, pour l’année universitaire 2020, à destination des Noir·e·s et des Indigènes ; l’appel précise explicitement : « acompanhando um movimento crescente entre discentes e docentes na pós-graduação brasileira e no âmbito da Unicamp ». En 2021, 25 % des places (11) sont réservées aux actions affirmatives en faveur des Noir·e·s et des Indigènes.

4.7 Programme de troisième cycle en arts scéniques de l’UnB

Le programme de postgraduation de l’Universidade de Brasília est le plus récent de l’échantillon. Son premier appel à candidatures pour le master a été publié en 2013, et sa première cohorte de doctorat a débuté en 2019. Comme dans les autres cas, le profil professionnel visé correspond à ce que l’on désigne comme un·e « artiste-chercheur autonome ». Le programme se structure en deux axes de recherche : Culture et Savoirs en Arts de la Scène et Processus Compositionnels de la Scène.

Pour l’Universidade de Brasília, six appels à candidatures relatifs à des admissions entre 2019 et 2024 ont été analysés, couvrant l’ensemble de la période d’existence du doctorat. La table *Répartition des ouvrages dans les appels du PPGCEN-UnB* montre une stabilité de la proportion d’ouvrages *endógenas* et *exógenas*.

Tableau 26 - Répartition des ouvrages dans les appels du PPGCEN-UnB

Année	Arts	Philosophie	Lettres	Sciences sociales	Total
2019	15	0	1	3	18

¹¹⁵ *Sul da Cena, Sul do Saber*. (Fabrini, 2013)

Artaud e os Yanomami: pestes, rituais e artes performativas. (Quilici, 2020)

Identidades negras em movimento: entre passagens e encruzilhadas. (Silva; Falcão, 2015)

¹¹⁶ TEIXEIRA, A. C. B. *Em cena, deficiência: tecituras protéticas entre discursos e ausências*. *Pitágoras 500*, Campinas, SP, v. 8, n. 2, p. 3–14, 2018.

Année	Arts	Philosophie	Lettres	Sciences sociales	Total
2020	16	0	0	3	19
2021	18	0	0	3	21
2022	18	0	1	3	22
2023	17	0	1	4	22
2024	17	0	1	4	21

Source : élaboration propre

Dans un contexte de prédominance d'ouvrages *endógenas*, les autres domaines rassemblent, dans les appels analysés, entre trois et cinq ouvrages. En 2019, Djamila Ribeiro, Jorge Larrosa et Judith Butler figurent, au sein des Humanités, dans le premier appel de sélection au doctorat. À partir du processus de sélection de 2022 et jusqu'à celui de 2024, parmi les ouvrages *exógenas*, le texte de Judith Butler est retiré et deux nouveaux titres sont ajoutés. Je souligne la dimension raciale de ces choix : sans interruption depuis l'appel de 2019, l'ouvrage *O que é Lugar de Fala*, de Djamila Ribeiro, est maintenu — le même ouvrage exigé par l'UDESC également en 2019.

L'intellectuelle a contribué à populariser le concept de « lugar de fala », issu d'un espace de circulation situé à l'intersection de la Critique littéraire, de la Philosophie, du Féminisme et des Études décoloniales. Ce concept alimente une réflexion sur la manière dont les positions sociales — en particulier les positions raciales au Brésil — conditionnent la capacité socialement reconnue à produire et à faire résonner des discours, des idées et des savoirs sur le monde. L'auteure attire l'attention sur la participation des femmes noires dans les domaines de la Communication et sur l'importance politique de la *visibilité*, entendue comme vecteur de conflits symboliques, notamment pour les groupes dominés tenus à l'écart des espaces légitimés de production artistique.

Une fois encore, l'enjeu réside dans la tension entre l'élargissement des forces productives au théâtre et les rapports de production du champ théâtral, toujours fortement marqués par le blanchiment. La mobilisation d'intellectuelles et d'activistes noires, telle l'abolitionniste états-unienne Sojourner Truth, vient étayer l'argument de Ribeiro sur la contradiction qui traverse la possibilité même de formuler une analyse et une critique sociales

depuis la perspective des femmes noires — historiquement effacées des rapports sociaux au sein des champs spécialisés de production symbolique, parmi lesquels s’inscrit le théâtre. En s’appuyant sur Patricia Hill Collins et Kimberlé Crenshaw, Ribeiro contribue à diffuser le concept d’intersectionnalité, lequel permettrait d’articuler analytiquement des identités dominées — race, genre et classe — afin de saisir la pluralité des violences et, surtout, la centralité du féminisme noir comme producteur de discours ancrés dans une expérience spécifique. Dans cette perspective, « populariser le concept » revient à traduire, dans le pôle élargi de production — opération constitutive de ce pôle — des débats philosophiques et sociologiques qui, du fait de l’élargissement de leur circulation, peuvent atteindre des groupes marginalisés, habituellement exclus des circuits plus restreints de production de connaissances auxquels ils sont adressés. Il en résulte à la fois l’alimentation de l’activisme et la configuration d’une formation politisée en arts de la scène, dans la mesure où c’est au sein du pôle le plus éditorial et le plus commercial que le champ théâtral recherche, de manière autonome, sa politisation. *Visibilité* et *Représentativité* s’imposent comme des notions centrales dans la production des arts de la scène de la période considérée. La trajectoire professionnelle de Djamila Ribeiro contribue également à éclairer sa consécration : elle s’est d’abord distinguée dans l’espace médiatique, en intervenant, au début de sa carrière, par le biais de blogs, puis en circulant dans des programmes télévisés à forte audience, ainsi que dans des revues et des journaux. Elle a, par ailleurs, accédé à la consécration au sein du champ éditorial en prenant la responsabilité de la collection *Feminismos Plurais*, aux côtés de Sueli Carneiro — ce qui l’a inscrite dans une carrière internationalement reconnue, attestée par des traductions en diverses langues.

Tableau 27 - Bibliographie UnB exogènes

Année	Auteur(s)	Titre
2019	Djamila Ribeiro	O que é lugar de fala
2019	Jorge Larrosa (Org.)	Elogio da Escola
2019	Judith Butler	Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade
2020	Djamila Ribeiro	O que é lugar de fala
2020	Jorge Larrosa (Org.)	Elogio da Escola

Année	Auteur(s)	Titre
2020	Judith Butler	Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade
2021	Djamila Ribeiro	O que é lugar de fala
2021	Jorge Larrosa (Org.)	Elogio da Escola
2021	Judith Butler	Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade
2022	Christine Greiner	O corpo. Pistas para estudos indisciplinados
2022	Jorge Larrosa (Org.)	Elogio da Escola
2022	bell hooks	Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade
2022	Djamila Ribeiro	O que é lugar de fala
2022	Luiz Rufino; Luiz Antonio Simas	Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas
2023	Christine Greiner	O corpo. Pistas para estudos indisciplinados
2023	Jorge Larrosa (Org.)	Elogio da Escola
2023	bell hooks	Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade
2023	Djamila Ribeiro	O que é lugar de fala
2023	Luiz Rufino; Luiz Antonio Simas	Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas
2024	Christine Greiner	O corpo. Pistas para estudos indisciplinados
2024	bell hooks	Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade
2024	Jorge Larrosa (Org.)	Elogio da Escola
2024	Djamila Ribeiro	O que é lugar de fala
2024	Luiz Rufino; Luiz Antonio Simas	Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas

Source : élaboration propre.

En dehors de *O que é Lugar de Fala*, le seul ouvrage présent de manière ininterrompue est *Elogio da Escola* du philosophe et pédagogue espagnol Jorge Larrosa, qui détient, parmi l'ensemble des appels analysés, le record de récurrence. Dans ses essais, l'auteur oppose la vitesse de circulation des informations dans le monde contemporain au rythme plus lent des rencontres rendues possibles par l'école. C'est précisément à partir de ce différentiel de vitesses qu'il projette une possibilité politique, ainsi qu'une forme de *résistance* à l'accélération imposée par la circulation des marchandises dans le capitalisme. L'éloge de Larrosa renvoie, en outre, à la capacité de l'école à favoriser un apprentissage par l'*expérience*. Comme il l'énonce, «

l'expérience, et non la vérité, est ce qui donne sens à l'éducation » (Larrosa, 2017, p. 5), se démarquant ainsi des préceptes illuministes de l'école au profit d'une formation humaniste centrée sur la rencontre — ce qui, chez Durkheim, relèverait d'« un postulat selon lequel il existe une éducation idéale, parfaite, valable pour tous », mais demeurerait simultanément indéterminé (Educação e Sociologia, 2021, p. 42), compte tenu de l'étendue de ce que recouvre l'*expérience* ; cette apparente indétermination s'accorde néanmoins étroitement avec la croyance fondamentale du champ, constituée dans son processus d'autonomisation négative, qui érige l'*expérience* en attribut esthétique revendiqué comme propre et irréductible du théâtre. L'idée d'*irréproductibilité de l'expérience* est, à cet égard, notoirement distinctive du théâtre contemporain, par contraste avec les arts reproductibles — tels que l'audiovisuel — qui partagent avec le théâtre des dimensions spécifiques comme l'interprétation, la dramaturgie/le scénario, le décor, les costumes, etc.

Pour le philosophe espagnol, l'école mérite également d'être louée en raison de son potentiel à produire un espace de coexistence commune, susceptible de faire contrepoids aux inégalités sociales extérieures (Rodrigues, 2022), en s'ancrant dans une valeur démocratique — condition de l'autonomisation du théâtre. Or, si, dans sa proposition, le philosophe valorise la possibilité — toujours en devenir — d'une diversité intra-scolaire, il semble ne pas prendre en compte les clivages interscolaires considérables, que des analyses sociologiques empiriquement fondées avaient déjà mis en évidence, à l'instar de celles de Bourdieu, auteur présent une seule fois dans les appels, avant d'être aussitôt abandonné.

La philosophe féministe Judith Butler apparaît dans trois sélections, avec son ouvrage le plus célèbre, *Problemas de Gênero*. Très présente dans les Sciences humaines brésiliennes, cette auteure a marqué l'étude des rapports de genre, en contribuant plus particulièrement à la conceptualisation performative du genre. Ses analyses prennent appui sur l'art *drag queen*, envisagé comme pastiche de genre, notamment développé dans le chapitre trois, *Subversive Bodily Acts*. Dans la préface rédigée en 1999, l'auteure précise : « La discussion sur la drag que *Gender Trouble* propose pour expliquer la dimension construite et performative du genre n'est

pas, à proprement parler, un exemple de subversion. » (Butler, 1999, p. xxii) ¹¹⁷. Ainsi, une décennie après la publication originale, Butler signale une incompréhension de son œuvre : celle qui consisterait à attribuer à l'art transformiste une subversion de genre de nature ontologique. Quoi qu'il en soit, *Gender Trouble* s'est révélé fécond pour le théâtre, en mobilisant l'expressivité scénique comme source d'inspiration pour ses propositions les plus marquantes. Toutefois, à partir de la sélection de 2022, la philosophe états-unienne disparaît des listes. Deux ouvrages majeurs de critique raciale lui succèdent : *Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade*, de bell hooks, et *Fogo no Mato*, de Luiz Rufino et Luiz Simas. L'autrice bell hooks exerce une influence notable dans le domaine de l'éducation au Brésil. Dans cet ouvrage, elle présente son *expérience*, à la fois comme étudiante et comme éducatrice, et développe une défense de l'éducation comme modalité d'affrontement des structures sociales injustes, en articulant de manière explicite la triade associée à la théorie de l'intersectionnalité : race, genre et classe sociale. Aux côtés de Larrosa, bell hooks apparaît ainsi comme une autrice privilégiée dans les formations d'éducateurs artistiques, en activant une croyance propre au champ de l'éducation quant à sa capacité de promouvoir des transformations sociales. Ces deux univers professionnels, relativement dominés par rapport à d'autres — du point de vue des retours financiers comme du prestige —, rendent centrale la constitution d'une conviction dans les potentialités politiques du Théâtre, homologue à l'Éducation, afin de former des agents disposés à agir dans le champ malgré son faible rendement économique. Autrement dit, l'action économiquement *désintéressée* doit être inculquée à partir d'un sens du devoir sociopolitique, au sein duquel ces auteurs remplissent la fonction d'indiquer des répertoires d'action jugés légitimes — trait caractéristique du pôle théâtral le plus autonome.

Le livre *Fogo no Mato*, de Simas et Rufino, traite des pratiques de religiosité afro-brésiliennes. L'ouvrage se singularise en envisageant les dimensions magiques comme des formes spécifiques de production de savoir, au sein desquelles l'*expérience* occupe une place centrale. Le concept de *ciência encantada* y est mobilisé afin de décrire un savoir pratique et spirituel présent dans les macumbas, associé à l'enchantement du monde. Le livre examine la

¹¹⁷ Dans le texte original : « The discussion of drag that *Gender Trouble* offers to explain the constructed and performative dimension of gender is not precisely an example of subversion » (Butler, 1999, p. xxii).

manière dont rituels, offrandes, prières et enchantements s’inscrivent dans une cosmologie où le spirituel et le matériel coexistent de façon dynamique. En outre, le texte met en évidence l’importance de l’*ancestralité*, de la mémoire et du passé dans les traditions des macumbas, en combinant érudition et une langue à la fois accessible et poétique.

L’appel à candidatures pour la sélection au doctorat en Arts scéniques de l’UnB mobilise des auteurs travaillant des idées-clés de la production contemporaine des arts scéniques, telles que *expérience, visibilité, ancestralité et résistance*. Ces idées fonctionnent comme des opérateurs axiomatiques qui balisent les logiques de production du segment des arts scéniques auquel nous nous consacrons, segment traversé par une dispute sociale. Au-delà des ouvrages *exogènes*, les ouvrages *endogènes* requis portent également sur des enjeux sociopolitiques contemporains, notamment sur les rapports du théâtre avec les mouvements sociaux et la politique en Amérique latine.¹¹⁸

Enfin, s’agissant des politiques d’actions affirmatives, le PPG-CEN UnB les met en avant dès son premier appel à candidatures pour la sélection au doctorat, en 2019. Lors de cette sélection, deux places de doctorat et deux de master étaient destinées exclusivement aux Noirs, aux Indigènes, aux quilombolas, aux personnes en situation de handicap et aux personnes transgenres. À partir de 2021, outre la réservation de deux places pour les groupes mentionnés, une place supplémentaire est réservée aux personnels administratifs de l’institution. En 2024, sur un total de 10 places de master et 10 places de doctorat, deux — à chaque niveau — sont destinées exclusivement à des candidats s’autodéclarant noirs, tandis que les autres groupes — en y ajoutant les réfugiés — accèdent à une place additionnelle. Selon une professeure du programme, les échanges avec le Programme de Pós-Graduação em Educação de l’UFRGS ont joué un rôle important dans la mise en œuvre des quotas au PPG-CEN UnB, compte tenu des relations institutionnelles déjà effectives.

¹¹⁸ Dossier « Movimentos Sociais em cena ». *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, v. 9, n. 4, oct./déc. 2019.

Dossier « Pedagogia do Teatro: vozes da América Latina em processos de resistência ». *Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas*, v. 3, n. 36, 13 déc. 2019.

4.8 Les croyances produites

L'analyse des appels à candidatures de sélection au doctorat en arts scéniques — en particulier de leurs bibliographies —, ainsi que des politiques d'actions affirmatives visant à diversifier le recrutement et, plus largement, des revues académiques qui y sont abritées, permet de saisir à la fois la constitution d'espaces autonomisés de circulation des idées et les transformations au sein des intellectuels du théâtre brésilien, dans un mouvement de politisation de ces pratiques.

Ainsi, l'articulation entre la logique académique, structurée par le paradigme professoral et par la reproduction des canons, et le champ théâtral, connaît des inflexions importantes à mesure que ce dernier devient plus présent et acquiert une capacité accrue à aménager des règles inspirées par le paradigme de la production de la différence. Les premiers appels à candidatures de sélection au doctorat, portés par des intellectuels issus de formations diverses — telles que l'Éducation, la Philosophie et les Sciences sociales —, tendent à incorporer l'exigence de canons relativement stabilisés et à produire des répétitions d'un appel à l'autre. Un autre indice de tensions réside dans l'absence initiale, dans certains appels, d'épreuves théoriques, l'accent étant alors placé exclusivement sur des portfolios artistiques, des entretiens et des projets de recherche ; cette dimension finit toutefois par être progressivement adoptée par l'ensemble des programmes.

Avec le temps, la diversité des formations des cadres intellectuels se trouve supplantée par une spécialisation en arts scéniques. On observe alors un double mouvement : d'une part, une diminution des ouvrages *exogènes*, au profit d'ouvrages produits par le champ lui-même, notamment au sein de revues académiques spécialisées. D'autre part, un recul du paradigme du canon semble se dessiner, à travers la diversification des bibliographies — variables d'un appel à l'autre au sein d'un même programme —, ce qui indique la prépondérance du paradigme de la production de la différence, les appels paraissant accompagner la production éditoriale.

L'introduction de politiques affirmatives est particulièrement saillante entre 2015 et 2023, accompagnant, d'une part, le renforcement de l'autonomie des programmes et, d'autre part, la pression sociale en faveur de la mise en œuvre de telles mesures. Plusieurs programmes ont devancé l'exigence de la Portaria Normativa du 11 mai 2016, par laquelle le Ministère de l'Éducation a imposé aux établissements d'enseignement supérieur l'instauration de politiques

affirmatives en faveur des Noirs, des Indigènes et des étudiants en situation de handicap dans leurs programmes de troisième cycle — mesure intervenue à la veille de l'impeachment de Dilma Rousseff, qui semble avoir ouvert des fenêtres politiques à des actions plus progressistes au sein du Pouvoir exécutif, compte tenu de la défaite politique imminente face au Pouvoir législatif. On observe que certains programmes de troisième cycle en arts scéniques non seulement anticipent cette échéance, mais introduisent également une variation dans les modalités de mise en œuvre : l'inclusion des personnes transgenres parmi les bénéficiaires. La diversification du recrutement, promue par les politiques d'actions affirmatives, a des effets directs sur la définition même des ouvrages requis. Les appels les plus récents mettent au jour un élargissement significatif des bibliographies, qui intègrent des autrices et des auteurs issus d'identités historiquement tenues à l'écart des espaces académiques. Ce mouvement s'avère cohérent avec la présence croissante, dans les programmes de troisième cycle, de personnes noires, indigènes, transgenres et de femmes, ainsi qu'avec l'entrée d'intellectuels situés à la périphérie des centres hégémoniques de production des connaissances. On observe, dès lors, une nationalisation des références et une valorisation de productions mobilisant des perspectives théoriques et des objets d'étude racialisés et indigènes ; des transformations analogues s'opèrent dans le champ des épistémologies féministes.

Dans cette perspective, les nouveaux ouvrages *exogènes* apparaissent, dans la plupart des cas, fortement hétéronomes à l'égard du marché éditorial : ils sont signés par des auteurs ayant connu un succès de librairie et ayant été mis en avant par l'organisation de la Feira Literária de Paraty — Ribeiro, en 2018, Kopenawa, en 2022, Simas, en 2024 —, parmi d'autres qui circulent entre ces deux univers, à l'instar de Suely Rolnik. Ainsi, l'abandon — ou, du moins, la mise à distance — de la logique de reproduction des canons tend à rapprocher les programmes d'une logique de production de la différence caractéristique d'un autre champ culturel spécialisé en la matière : le champ éditorial. Des intellectuels capables de mobiliser, de manière plus créative, certaines clés interprétatives relatives à des groupes et à leurs savoirs dominés semblent alors être accueillis dans la formation des intellectuels dominants des arts scéniques, spécialistes de la production et de la légitimation de la production de différences artistiques, en dialogue avec leur propre temps social — comme le signale explicitement la description de divers programmes. Par ailleurs, un rapide examen des ouvrages *endogènes* met

en évidence la réfraction des enjeux sociaux et politiques au sein de la production intellectuelle : les intellectuels des arts scéniques parviennent à inscrire directement, dans les pratiques artistiques du théâtre, des formes théâtrales esthétiquement sensibilisées par les questions politiques et par les groupes dominés, configurant ainsi un espace de recherche formelle politiquement inspiré.

Il apparaît nettement que les programmes de troisième cycle en arts scéniques constituent des institutions relevant du pôle le plus autonomisé du champ théâtral, soucieuses de produire des originalités idéalisées de façon romantique. Parmi les modalités de production de la différence, la politisation des pratiques occupe une place centrale. En effet, la politisation, plutôt que de constituer une simple forme hétéronome de classification, propose des modalités innovantes de classement, permettant d'instaurer des clivages plus efficaces entre consacrés et néophytes. Les doctorants, en tant qu'agents spécialisés de production symbolique, ont intérêt à ce que les formes en vigueur de politisation soient mobilisées afin de produire des distinctions internes au champ. Il n'est donc pas fortuit que la racialisation — force de politisation intense au cours des dernières décennies — semble privilégiée dans les transformations des idées dominantes devant être dominées, objectivées par les ouvrages exigés dans les appels à candidature aux doctorats en arts scéniques des programmes d'excellence.

Les programmes contribuent à consolider l'idée de l'artiste-chercheur, format qui s'étend également au premier cycle, au détriment d'une formation centrée sur le répertoire et l'entraînement, et au profit d'une formation orientée vers l'innovation et la différenciation esthétique. Les caractéristiques précédemment évoquées permettent d'éclairer l'émergence, ainsi que l'opposition, des arts performatifs, lesquels s'alignent sur des perspectives de recherche et de démonstration du processus investigatif lui-même. Les processus et procédures de création sont alors exposés sur scène, en contraste avec le théâtre « traditionnel », fondé sur un modèle esthétique achevé. C'est pourquoi le théâtre conventionnel reproche souvent à la performance de relever d'une forme artistique inachevée.

L'inculcation de l'*illusio* du pouvoir transformateur des arts scéniques se trouve particulièrement investie dans les axes de recherche consacrés à l'enseignement des arts scéniques, qui rassemblent largement des formateurs de l'éducation de base. La perspective

sociologique de l'école comme instance de reproduction des inégalités s'efface, au profit d'une conception de l'école comme lieu privilégié de transformation sociale.

L'articulation entre l'autonomie du champ et la politisation du champ, toutefois, ne va pas de soi ; elle suppose l'élaboration d'une vision du monde apte à relier ce qui apparaît comme opposé : ou bien l'on se tient à distance des problèmes de son temps, ou bien l'on s'y trouve absorbé. Le modèle axiomatique qui rend possible une telle formulation s'organise autour du couple *expérience* et *représentativité*, administré de différentes manières par les auteurs commentés. En premier lieu, la perspective de l'*expérience* valorise la singularité de l'expérience théâtrale, conçue comme œuvre d'art irréproductible, qui ne saurait se répéter que dans sa réexécution intégrale, sans supports matériels permettant sa transposition. Cette limitation conditionne profondément sa circulation et ses modalités de commercialisation. Dès lors, elle requiert toujours un public et ne dispose que d'une faible aptitude à se prêter à une valorisation ultérieure, issue de transformations des capitaux ou du champ lui-même. En maintenant cette dépendance au public, le pôle autonomisé du théâtre inscrit, sur un registre philosophique plutôt que commercial, la relation au public — l'*expérience* comme telle. Autrement dit, il s'agit du moment unique, vécu dans la coprésence de l'artiste et du public, défendu comme incomparable. Parce qu'elle est unique, elle se trouve également libérée pour l'autoréférence interprétative du public, ce qui implique de renoncer à une certaine exigence de communicabilité objective, historiquement délaissée avec la prépondérance de la narration (parfois qualifiée de théâtre textocentrique). Ce n'est qu'au prix de cette liberté — entendue comme absence de partage de codes communs et objectifs entre l'artiste et la salle, et même entre les individus composant le public — que l'autonomisation du théâtre peut s'établir, tout en reconduisant sa dépendance structurelle à l'égard du public.

La *représentativité*, quant à elle, assure l'approximation d'une croyance en une ontologie propre du théâtre, fondée sur sa capacité politique. En tant qu'art de représenter, elle paraît combler les insuffisances de la politique de la représentativité telle qu'elle s'est instituée dans les démocraties libérales. Dès lors, les conflits scéniques portant sur les différentes manières de représenter une nation, un peuple, une classe, un genre, un groupe racialisé — qui traversent l'histoire de la modernisation du théâtre brésilien — prennent la forme de disputes à la fois esthétiques et politiques. Il s'agit, autrement dit, de conflits relatifs aux formes légitimes de

représenter de telles classifications, opposant des représentations simplistes et stigmatisantes à des représentations complexes et dignifiantes de ces mêmes groupes. En tant que manifestation représentative de groupes sociaux socialement non représentés, la représentation théâtrale en vient ainsi à engager producteurs et public dans une action politiquement orientée. La croyance fondamentale dans le pouvoir politique du théâtre semble, dès lors, capable de mobiliser les agents du pôle le plus autonomisé, là même où le désintérêt économique devrait, en principe, lui retirer sa capacité à donner sens à l'action. Les programmes de troisième cycle en arts de la scène, en tant qu'espaces qualifiés, légitimés et légitimateurs de production de croyances, sont en mesure, dès la sélection de leurs effectifs, d'inculquer les significations requises — au sein du couple *expérience / représentativité* — à la garantie de l'autonomie du théâtre, en instituant et en mettant en concurrence des règles spécifiques de définition de ce qu'est le *véritable théâtre*, et en le dotant de formes légitimes de production de différences par la politisation de ses pratiques.

4.9 Conclusions de la Partie Un : L'usine des révolutions symboliques

La *Partie Un* a retracé la formation du champ théâtral brésilien au cours du XX^e siècle, en montrant comment son autonomisation à l'égard du modèle commercial — auparavant prédominant — s'est réalisée à partir d'une dépendance envers les nouvelles institutions d'enseignement supérieur, qui se sont développées dans la première moitié du siècle, ainsi qu'envers les associations professionnelles. L'amateurisme théâtral, tant étudiant que professionnel, visait avant tout des formes plus nationales du théâtre brésilien, en s'opposant au mode de reproduction des stigmates qui prévalait dans le théâtre commercial, solidement établi et fortement dépendant des moyens de représentations sociales.

Le développement de l'amateurisme étudiant, plus encore que celui de l'amateurisme professionnel, a favorisé la production d'un avant-gardisme érudit, structurant ses activités selon des formats proches du débat typiquement universitaire, tels que les séminaires et les cours publics. Ainsi, à mesure que l'espace universitaire se constituait en espace spécialisé de production et de luttes autour de l'identité et du projet national, le théâtre brésilien accompagnait ce mouvement. Les formes de distinction théâtrale propres au pôle d'avant-garde s'articulaient à des disputes politiques, réfractées dans des formes spécifiques — modèles d'interprétation,

intonation, décor, mise en scène, dramaturgie, etc. — au sein d'un mouvement mobilisant à la fois des croyances internes, telles que la chute du vedettariat et l'instauration d'un sacerdoce voué à l'art, et des moyens institutionnels, à travers l'exigence de règles juridiques encadrant la mise en scène de la dramaturgie nationale, la création d'écoles de théâtre, etc.

Si la nation a d'abord pu actionner le moteur de la modernisation, elle a toutefois rapidement conduit à des divergences quant à la représentation nationale, comme je l'ai montré à partir du combat du TEN contre le racisme brésilien, en reconvertissant l'idée de liberté artistique du *blackface* en une forme subsumée au racisme. Il en va de même des régionalismes qui, via le théâtre amateur — en particulier étudiant —, assuraient la continuité de la proposition d'identités régionales, à la fois enrichissant et disputant l'identité nationale.

L'autonomisation du champ théâtral brésilien s'affirme plus nettement à partir du milieu du XXe siècle, en transformant l'hégémonie du modèle commercial en un pôle spécifique. Dès lors, la force de l'opinion publique devient elle aussi une cible de la critique, et l'enjeu se déplace vers la définition d'une pratique théâtrale susceptible de s'affranchir — voire de s'opposer — à la moyenne des opinions et des valeurs du public, s'organisant autour d'un paradigme propositionnel de représentations identitaires : d'abord nationales, puis relatives au peuple, aux classes dominées, aux identités racialisées, périphériques, sexuelles et de genre, entre autres.

À la fin du XXe siècle, la modernisation du théâtre brésilien s'est traduite par une spécialisation de la formation, avec la création d'écoles de théâtre au sein des universités qui, avec le temps, ont commencé à proposer des cursus de licence et de professorat en arts et en arts de la scène, spécialement destinés à la formation d'enseignants pour l'éducation de base. C'est dans ce cadre que se sont constituées au Brésil deux formes institutionnelles typiques du pôle d'avant-garde : les festivals de théâtre et les programmes de troisième cycle en arts de la scène. Les festivals assurent la circulation et la consécration des artistes et des groupes d'avant-garde en produisant des espaces restreints et privilégiés de circulation ; ils se différencient, parmi les dominants, entre *restreints et larges*, et, parmi les dominés, entre *moyens et locaux*. Les deux premiers sont à la fois les plus disputés et ceux qui disposent de la plus forte capacité de conversion des capitaux symboliques associés aux œuvres. Ils s'inscrivent dans une recherche active de la différence et dans la circulation internationale des œuvres, selon une logique à double sens : ils importent et exportent des avant-gardismes théâtraux. Outre leur forte proximité

avec les intellectuels dominants du champ, ils se montrent également plus politisés, en mettant en scène des problèmes sociopolitiques sur un mode cosmopolite, à partir de la représentativité nationale, tandis que les festivals dominés tendent à privilégier une programmation plus comique et lyrique.

Les festivals de théâtre constituent l'espace central de la politisation, en marquant la tendance au gauchisme du champ culturel brésilien, en opposition au régime dictatorial, et en se forgeant dans les universités ainsi qu'au sein du mouvement étudiant. Avec l'ouverture politique et l'orientation néolibérale de la politique culturelle, ils se sont toutefois caractérisés par l'absence de politiques culturelles de continuité, au profit d'une logique d'événements ponctuels, dotés d'une forte capacité de *marketing* pour les grandes entreprises. Cette intermittence tend à favoriser la politisation du secteur, puisque les festivals doivent, à chaque édition, réaffirmer dans leurs propositions l'importance du domaine pour la société et justifier de manière routinière le recours à des ressources publiques — elles-mêmes fortement moralisées, selon des modalités diverses, tout au long de l'histoire, tant à droite qu'à gauche. Les festivals entretiennent également des liens avec le champ du pouvoir, en fournissant des profils d'expertise intellectuelle mobilisables dans le travail gouvernemental et dans des cabinets de conseil, à différents échelons.

Le second type d'institution analysée est le programme de troisième cycle en arts de la scène, lui aussi en plein essor au tournant du millénaire. Il se spécialise dans la production d'œuvres et d'idées qui orientent la consécration au sein du champ. Son organisation repose sur l'agencement de deux logiques distinctes de production culturelle. D'un côté, une logique académique, tournée vers la production et la reproduction d'auteurs et d'idées canoniques, clairement repérable dans les premiers appels à candidatures de sélection doctorale. De l'autre, une logique théâtrale, artistiquement orientée vers la production de différences et d'hétérodoxies, telle qu'elle s'exprime dans les appels plus récents, où l'on valorise la production autonomisée du champ lui-même : non pas la stabilisation d'auteurs et d'œuvres d'un appel à l'autre, mais, au contraire, les productions les plus récentes et les plus innovantes. Les programmes de troisième cycle constituent l'élite intellectuelle du champ théâtral et contribuent à définir les idées dominantes dont la maîtrise est attendue des aspirants au doctorat. L'analyse des appels à candidatures met en évidence une transposition, dans ces

dispositifs, de problématiques sociopolitiques jugées pertinentes pour le secteur : on passe d'une référence privilégiée à des auteurs consacrés dans le champ académique des sciences sociales et de la philosophie à deux modèles, tous deux caractérisés par une spécialisation dans la production de différences. Premièrement, des intellectuels formés au sein même de ces programmes — issus de la première génération de docteurs formés à l'échelle nationale en arts de la scène — qui élaborent, selon leurs propres termes, les questions sociales et politiques auxquelles ils se confrontent, tout en contribuant à légitimer ce qui apparaît comme des problèmes légitimes. Deuxièmement, des intellectuels du champ des sciences sociales et de la philosophie, en vue dans le champ éditorial, susceptibles de produire des essais, des critiques sociales et des manifestes soit esthétiquement orientés, soit formellement élaborés. Ces programmes forment ainsi non seulement des artistes, mais aussi des agents actifs de l'écosystème théâtral, notamment au sein du pôle le plus autonomisé. Les croyances relatives à l'action politique du champ disposent de formes propres de production des croyances nécessaires à l'action *intéressée* des agents, susceptibles de les faire agir de manière insistante et philosophiquement ancrée, en vue de transformer les règles sociales, par la production et la représentation des différences — substantiellement architecturées par la qualification et la défense de l'*expérience* comme marque ontologique du théâtre, mais déniée comme résultat de l'autonomie négative.

La description et l'analyse de ces deux types d'institutions sociales du théâtre brésilien permettent d'éclairer le rapport entre l'autonomisation et la politisation de ce langage. Dans cette perspective, le pôle d'avant-garde apparaît comme structurellement orienté vers l'engagement dans l'espace public, doté d'institutions et de croyances suffisantes pour produire de manière continue des révolutions symboliques, ce qui en constitue l'objectif central. L'autonomisation du champ théâtral se réalise par la capacité du théâtre à parler à son propre temps, autrement dit à intervenir dans les problèmes sociopolitiques de son époque, tout en faisant simultanément une *art de la présence des problèmes du temps présent*.

Une fois ce pôle du théâtre brésilien appréhendé dans sa dimension historiquement constituée et structurellement organisée, l'analyse peut se déplacer vers les agents. La *Deuxième Partie* de ce travail est consacrée à l'examen d'un problème d'autonomisation et de politisation théâtrales qui s'est imposé dans le débat public brésilien selon deux voies indissociables. Du

point de vue externe au champ théâtral, on analysera la représentation théâtrale de Jésus-Christ en tant que personne transgenre ; du point de vue interne, les conflits relatifs à la restriction de l'interprétation de personnages transgenres. Il s'agit d'un scandale qui prolonge le mouvement de contradiction entre l'expansion des forces de production théâtrale et les rapports sociaux de production du champ théâtral : une fabrique de révolutions symboliques.

5 Partie II – La Révolution symbolique de Jesus, Rainha do Céu

L'*Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu* est exemplaire pour comprendre les disputes morales politiquement engagées qui émergent de l'autonomisation du champ théâtral brésilien. La pièce condense des croyances et des pratiques historiquement produites par les institutions du champ et, en associant la figure de Jésus-Christ à une personne transgenre, s'inscrit dans la lutte pour la représentation de ce groupe social, en affrontant des stigmatisations de la moyenne morale, et en s'orientant vers une révolution symbolique de telles formes de représentation.

Le processus d'alchimie sociale de la pièce, qui transforme l'impur en pur, prend appui sur les structures mêmes du champ, mobilisées par des artistes qui « active[nt] l'énergie symbolique produite dans le contexte d'un jeu social déterminé, par l'ensemble des agents impliqués dans le fonctionnement du champ » (Bourdieu; Delsaut, 2025, p. 115). Autrement dit, il s'agit de l'appropriation des forces de production symbolique afin de transformer les représentations sociales en vigueur. La pièce exerce ainsi un pouvoir prophétique, issu du champ lui-même, en tant qu'instance d'énonciation légitime de l'impensé : « aptitude à formuler et à nommer ce que les systèmes symboliques en vigueur relèguent au domaine de l'informulé ou de l'innommable, en déplaçant la frontière entre le pensé et l'impensable, entre le possible et l'impossible » (Bourdieu, 2024, p. 73). Dans le même temps, en revendiquant que des personnages transgenres soient interprétés par des artistes également transgenres, la pièce déplace les règles de l'art théâtral en produisant une inflexion normative dans le champ, donc dans les changements des rapports de production du théâtre — en rejouant, ce faisant, d'autres règles de coïncidence entre l'identification de l'acteur et celle du personnage, comme dans le nationalisme, le régionalisme et le racial.

Afin de poursuivre cette compréhension, la deuxième partie de la thèse s'organise en deux mouvements. Le premier analyse la trajectoire de quatre agents de la version brésilienne : la dramaturge Jo Clifford (Dramaturge et réécrivaine de l'évangile), la metteuse en scène Natalia Mallo (Intermédiation, traduction et mise en scène), la productrice Gabriela Gonçalves (Une philosophie dans le pragmatisme de la production) et l'actrice Renata Carvalho (Intellectuelle et artiste créée). Je mobiliserai également la trajectoire de Jo Clifford pour mener l'analyse interne de la pièce. En m'appuyant sur la cartographie des festivals réalisée par analyse des

correspondances multiples, j'examinerai la circulation de la pièce entre 2016 et 2020, en mettant en évidence ses stratégies de politisation dans le champ théâtral ainsi que les logiques de transaction des capitaux. Le second mouvement propose une dissection de l'*anatomie du scandale*, en observant les convocations à la prise de position et les prises de position politique à partir des querelles et des problèmes sociopolitiques soulevés par la pièce, en six épisodes distincts, tout au long de sa circulation. Il s'agira de la mettre au jour comme *bonne à disputer*, c'est-à-dire particulièrement apte à rendre visibles et intelligibles les *di-visions* sociopolitiques. L'articulation entre ces deux mouvements analytiques permettra de mettre au jour les dynamiques sociales de production de révolution symbolique dans la représentation de l'identité transgenre, dynamique qui ne peut être comprise qu'en la situant dans le pôle de production restreinte, puisque, dans ces conditions, les œuvres sont nécessairement conduites à une semi-réflexivité — dans l'explicitation et la redéfinition des principes implicites, car :

presque toutes les œuvres portent la marque du système des positions par rapport auxquelles se définit leur originalité et contiennent des indications sur la manière dont l'auteur a pensé la nouveauté de son entreprise, c'est-à-dire sur ce qui le distinguait, selon lui, de ses contemporains et de ses prédécesseurs (Bourdieu, 2024, p. 112).

Issues d'une dialectique propre au champ, les pièces relevant du pôle de production restreinte répondent à une quête de distinction et au *principe du gaspillage*, dont la mobilisation suppose un savoir acquis, spécialisé et inscrit dans l'histoire du champ — mais, semble-t-il, également dans l'objet traité. Elles tendent ainsi à promouvoir, au théâtre, une recherche à la fois esthétique et socio-historique, dont procèdent des jeux de suspense et de surprise — une rupture des attentes du langage (Bourdieu, 2024, p. 114) —, produisant, de manière inattendue, la rencontre de la figure de Jésus-Christ avec celle de la transgénérité.

5.1 Dramaturge et récrivaine de l'évangile

« Et donc, le théâtre, pour moi, est un lieu de résistance. Parce qu'il ne s'inscrit pas dans le schéma capitaliste des choses. Et c'est pour cela que nous résistons, nous essayons de créer un nouveau monde » (Clifford, 2023)¹¹⁹

¹¹⁹ Dans le texte original : « And so theater for me is a place of resistance. Because it does not fit into capitalism's scheme of things. And that is why we do resist, we were trying to create a new world. »

L'analyse des trajectoires permet de saisir l'assemblage social des positions considérées dans le champ théâtral, ainsi que la convergence de croyances telles que le *miracle de la prédestination*, effet « de l'entrelacement des déterminismes objectifs et de la détermination subjective [qui] tendent à conduire chaque agent [...] à la “place naturelle” qui lui est destinée d'avance par la structure du champ » (Bourdieu, 2024, p. 162). Comme matériau empirique, je mobilise des entretiens réalisés exclusivement pour cette recherche, entre 2023 et 2025. J'utilise également des documents de presse publiés dans des journaux écossais et brésiliens, ainsi que des archives.

Le spectacle *The Gospel According to Jesus, Queen of Heaven* a été créé en écho à des transformations profondes dans la vie de la dramaturge Jo Clifford, au premier rang desquelles sa propre transition publique de genre, survenue quelques années avant la pièce, et qui s'accompagne d'un retour aux pratiques chrétiennes. La transition de genre se heurte aux entraves produites par des connexions socialement naturalisées entre corps et nom, prises en charge de manière quasi exclusive par l'État, lequel agit comme garant ultime des classifications de genre.¹²⁰ Pour présenter Jo Clifford, je m'appuie sur un ensemble d'entretiens menés avec elle à Londres et à Édimbourg, respectivement en décembre 2023 et en avril 2024 ; ces entretiens seront confrontés à sa pièce autobiographique *Eve* (2017), qu'elle qualifie de « avant tout un acte de résistance. De résistance contre la haine et contre la peur, et contre la honte »,¹²¹ en résonance avec des croyances du champ théâtral brésilien, qui apparaissent comme transnationales. En suivant sa trajectoire, nous aboutirons à la pièce *God's New Frock* (2003), œuvre qui anticipe, en amont, son plus grand succès, *The Gospel According to Jesus, Queen of Heaven*, laquelle sera ensuite analysée scène par scène. Commençons par *Eve* :

Today I want to write a manifesto. I want to write a manifesto because I feel militant. Because I have been thinking about my life. I've been looking through the photogra-

¹²⁰ Pour le cas brésilien, voir *Viagem Solitária* (Santos; Bueno, 2022) : cette autobiographie relate les violences subies par un professeur d'université transgenre lorsqu'il se voit privé du droit à son propre nom — révélant, ce faisant, l'aliénation du capital culturel institutionnalisé par les diplômes. Une telle expérience met au jour les limites de la supposée irréversibilité des titres scolaires, généralement conçus comme suffisamment solides pour assurer des ressources sociales stables.

¹²¹ Dans le texte original : « So EVE is above of all an act of resistance. Of resistance Against hatred and against fear and against shame ».

phs. I have been making a list. A list of everything that happened. I've been writing it all down. This is when they sent me away. This is when my mum died. This is when I thought it was all my fault. This is when no one spoke to me for months and months. This is when I thought no one would ever love me. This is when I wanted to die. This is when Lorca taught me not to die and I went to Spain. This is when I ate yoghurt for the very first time. But at first there was nothing. It was like I didn't exist.
(Clifford; Goode, 2017, p. 5)

Jo Clifford est née en 1951 dans la ville de Stoke-on-Trent, dans le comté de Staffordshire (Angleterre), où son père était propriétaire d'une usine de céramique. Du côté maternel, elle est issue d'une famille aux origines aristocratiques : son grand-père, Hugo Bill, a exercé les fonctions d'administrateur colonial de l'Empire britannique en Perse, chargé d'étudier les coutumes, les pratiques et la géographie locales afin d'éclairer l'action impériale. Les récits de cette expérience ont marqué son enfance et contribué à façonner certaines attentes familiales. Toutefois, à la différence de ses trois frères aînés, qui ont suivi la voie entrepreneuriale du père, Jo Clifford manifeste très tôt une inclination pour la vie intellectuelle, se distinguant par son intérêt pour les études et par ses bons résultats scolaires. Les membres de la famille mettaient en relation cette disposition avec la réussite scolaire du grand-père, Hugo Bill. Lors d'une visite à son domicile d'Édimbourg, elle m'a montré une bibliothèque d'environ quarante livres anciens — des prix reçus par son grand-père à l'école en reconnaissance de ses performances. Cette bibliothèque matérialise une part du capital culturel hérité, objectivé en biens symboliques et, simultanément, inscrit dans la formation d'un horizon d'attentes familiales orienté par le passé du grand-père. Sa position dans la fratrie paraît fondamentale : occuper la place de plus jeune offrait une liberté relative pour échapper aux trajectoires familiales les plus prévisibles et investir des parcours moins conventionnels. (Miceli, 2001).

Figure 9 - Livres hérités du grand-père maternel



Photo : enregistrement réalisé lors d'une visite au domicile de Jo Clifford, Édimbourg.

La disposition aux activités intellectuelles s'observe également, dans certains cas, chez des individus aux sexualités stigmatisées, convertissant la stigmatisation en une réussite scolaire relative chez les hommes homosexuels, comparativement aux hommes hétérosexuels (Mittleman, 2022). Il semble que, dans certaines circonstances, ce groupe social investisse stratégiquement dans le capital culturel comme manière de s'éloigner du milieu familial. Un tel choix s'inscrit dans une quête d'ascension, sans qu'il soit nécessaire de rendre publique la sexualité ou l'identité de genre, la réussite scolaire pouvant, en elle-même, faire office de justification légitime. Ce mouvement s'oppose à la culture masculine hégémonique, fondée sur la valorisation de la force physique et de la virilité, en contraste avec le monde introspectif et discipliné de l'intellectualité (Bourdieu, 2022). Eribon (2006) relève un mécanisme comparable

dans *Réflexions sur la question gay*, en montrant comment l'expérience de la marginalisation homosexuelle peut conduire à un investissement privilégié dans la culture et l'école, convertissant le stigmate en ressource paradoxale de distinction et de mobilité — problème sociologique auquel il se consacre, sous forme de récit autobiographique, dans *Retorno a Reims* (Eribon, 2009). Il ne s'agit pas, pour autant, d'assimiler homosexualité et transgénérité : ce sont des expériences distinctes de stigmatisation et de préjugé qui conservent néanmoins une zone de continuité, en ce qu'elles mettent toutes deux au défi, à des degrés différents, la norme hétérosexuelle et l'hégémonie de la masculinité (Butler, 1990).

Jo Clifford a été scolarisée dans le même établissement que ses frères ; toutefois, l'écart d'âge n'a pas permis une cohabitation plus étroite avec eux. Les deux écoles qu'elle a fréquentées dispensaient un enseignement classique — latin, grec ancien, Écritures, français et anglais — dont l'objectif tacite consistait à former des cadres administratifs pour l'Empire britannique. Sa première école s'est imposée à elle comme un espace de masculinisation par la violence. « C'est un endroit horrible. Ce qui arrive aux enfants des classes moyenne et supérieure est cruel — ils sont séparés de leurs parents alors qu'ils sont encore très petits. »¹²²

Séparée de sa famille et scolarisée dans un internat réservé aux garçons, Jo Clifford était soumise à une routine particulièrement exigeante. À sept heures, la cloche réveillait les enfants ; après avoir fait leur lit, ils devaient prendre un bain froid. Puis venait le petit-déjeuner, suivi des cours, tandis que l'après-midi était dédié aux activités sportives. La soirée, quant à elle, se partageait entre devoirs et culte chrétien. C'est dans ce cadre que s'est constitué le répertoire biblique qui traversera, par la suite, une part importante de sa production dramaturgique.

La rigidité de l'institution se prolongeait dans la violence ordinaire entre élèves : l'agression se convertissait en jeu, par l'attribution de surnoms et l'humiliation des camarades.¹²³ Jo Clifford se souvient notamment d'une scène où un groupe d'élèves encerclait à plusieurs reprises un étudiant pour l'insulter, le frapper, et faire de ses pleurs un spectacle de

¹²² « Horrible place. It's brutal what happens to kind of middle to upper class children is that they get separated from their parents at very young age. »

¹²³ Dans la pièce *Eve*, il est dit : « and whatever happens, you must never ever cry » (CLIFFORD; GOODE, 2017, p. 12).

débordement émotionnel. Elle-même fut prise pour cible par une autre forme de punition collective — désignée, dans l'argot des élèves, comme le fait d'être « envoyée au couvent » : pendant des mois, ses camarades firent comme si elle n'existait pas, refusant de lui adresser la parole. Cet ostracisme survint peu après la mort de sa mère, l'une des périodes les plus douloureuses de son enfance. « Ma mère venait de mourir. J'étais très, très angoissée. Et, dans un endroit comme celui-là, on grandissait dans un état de peur, parce qu'on ne savait jamais ce qui pouvait vous arriver »¹²⁴. L'annonce du décès lui fut faite par son père sur un mode sec et impersonnel, lors d'une visite inattendue : il lui transmit l'information comme un fait administratif et, sans aucun geste de réconfort, repartit aussitôt, laissant l'enfant dans un profond dénuement.

Parmi les enseignants, aucun n'inspirait davantage de crainte que le directeur. Rigide et implacable, il lui imposait des cours supplémentaires de rugby : « Il voulait m'endurcir », raconte-t-elle.¹²⁵ À l'inverse, un certain accueil lui fut offert par le professeur de mathématiques — chargé d'organiser des sorties pour des concerts et des pièces. Grâce à lui, elle put aller au théâtre avec une relative régularité durant l'enfance.

Les activités théâtrales — organisées par les élèves — jouèrent un rôle décisif dans son identité de genre. Clifford interpréta deux rôles féminins : Sylvia dans *One Way Pendulum* (Norman Frederick Simpson, 1959) et Lizzie dans *Next Time I'll Sing to You* (James Saunders, 1962). Il s'agissait d'expériences agonistiques : d'un côté, l'identification profonde rendue possible par l'incarnation de personnages féminins ; de l'autre, une peur constante. Si elle éprouvait intensément cette possibilité, elle craignait d'être « vue » par ses camarades, crainte encore renforcée par la présence de son père dans la salle : « Si les autres avaient vu à quel point j'aimais cela, ma vie aurait été en danger. Alors, il m'a fallu cacher, réprimer. Et, avec cela, j'ai

¹²⁴ « My mother had just died. I was just very, very distressing. And so, in a place like this, you grew up in a state of fear, because you didn't know what would happen to you. »

¹²⁵ « He wanted to try to make me become tough. »

perdu mon intérêt pour le théâtre. Il m’a fallu de très, très nombreuses années pour le retrouver.

»¹²⁶

La socialisation avec ses camarades de classe fut tumultueuse : ceux-ci correspondaient à la masculinité attendue et s’en distinguaient par la violence exercée contre des pratiques jugées moins masculines. Les voies intellectuelles l’accueillirent, en un sens, dans une position qui préfigurait déjà sa stigmatisation. C’est néanmoins dans les activités artistiques encadrées par un enseignant que Jo Clifford trouva l’un des rares espaces d’apaisement. S’y dessinaient déjà les deux orientations qui structureraient sa trajectoire ultérieure : l’enseignement et le théâtre.

L’importance du théâtre dans l’enfance fut, dès lors, double : d’une part, il s’agissait d’une activité qui l’attirait ; d’autre part, elle y identifia le futur espace de combat — au sens qu’elle lui attribuera tout au long de sa vie — et, plus encore, ce qui donnerait sens à l’existence. Dans la pièce autobiographique *Eve*, elle revient sur trois représentations stigmatisées de la transgénérarité. Lors de sa première sortie scolaire au théâtre, elle assista à une mise en scène de *Aladin*, où l’acteur Billy Dainty interprétait Veuve Twankey, rôle inscrit dans la tradition populaire anglaise des *pantomime dames* : des personnages féminins exagérés et comiques, joués par des hommes — modèle caricatural, proche de ce que, au Brésil, nous appellerions un type comique. Veuve Twankey devint ainsi une matrice inaugurale de représentations négatives des personnes transgenres, une objectivation théâtrale contre laquelle il faudrait lutter. La deuxième figure stigmatisée est celle du méchant Norman Bates, dans le film *Psycho* de Hitchcock (1960). La révélation finale selon laquelle le personnage « s’habillait en femme » contribue à une représentation négative des personnes transgenres. Clifford me dit : « Comme si Hitchcock voulait transmettre l’idée que c’était la personne la plus malade et perverse qu’on puisse imaginer. C’est l’image qu’un film comme celui-là m’a donnée de moi-même »¹²⁷. Troisièmement, en 1969, le drame historique *The Damned*, de Luchino Visconti, propose lui aussi une représentation négative de la transgénérarité. Le film retrace l’histoire d’une famille de

¹²⁶ « If other people saw how much I liked it, my life would be in danger. And then I had to hide it, suppress it. And so, I lost my attention for theater. It took me many, many years to find it again. »

¹²⁷ « as if Hitchcock wanted to get across the idea that this was the sickest, most evil person you could imagine. So that was the information I got about myself from a film like that. »

l'industrie sidérurgique et ses liens avec les nazis. Martin, héritier de l'entreprise familiale, y apparaît comme une figure profondément cruelle et dégénérée — et il s'habille en femme dans une scène iconique, reprise sur l'affiche de diffusion. Jo Clifford formule ainsi son interprétation de l'œuvre : « Comme si des personnes comme moi étaient responsables de l'Allemagne nazie. Horrible. Et cette image — qui apparaît sur l'affiche et ne dure qu'une minute ou deux dans le film — était très forte. Et moi... mon Dieu... cela m'a laissée profondément angoissée »¹²⁸. En 1992, déjà âgée de plus de quarante ans, Clifford voit *The Crying Game*, film de Neil Jordan, lauréat de six Oscars, dont celui du meilleur scénario original, et y découvre une représentation positive de la transgénérité. L'intrigue met en scène un triangle amoureux entre Fergus, membre de l'Armée républicaine irlandaise, et Jody, soldat britannique. Après la mort de ce dernier, Fergus part à la rencontre de la petite amie de Jody, la jeune Dil, dont il tombe à son tour amoureux. La révélation de l'identité transgenre de Dil constitue un élément central du récit. Or, à la différence des autres films évoqués par Jo Clifford, le personnage y est figuré de manière positive et humanisée.¹²⁹

Les violences scolaires, ainsi que les représentations de la transgénérité au théâtre et au cinéma que Jo Clifford mobilise dans la pièce autobiographique *Eve*, instituent la *représentativité* comme une dimension fondamentale de la trajectoire d'une identité stigmatisée. Dans cette perspective, *Aladin*, *Psycho* et *The Damned* sont mis en opposition avec sa production auctoriale, dans une critique des modalités stigmatisantes de représentation des personnes transgenres, à laquelle se trouve associé un sens moral avant-gardiste.

Elle me confie avoir terminé l'école en éprouvant une aversion à la fois pour le théâtre et pour l'Église, tout en nourrissant l'ambition de devenir romancière — et non dramaturge —, persuadée qu'elle ne reviendrait jamais au christianisme. Dans son journal personnel de 2009, déposé à la Bibliothèque nationale d'Écosse, j'ai retrouvé quelques pages consacrées à l'étude

¹²⁸ « as if people like myself were responsible for nazi Germany, terrible. And this image, which is in the poster, it's only a minute or two in the film, but it was very powerful and I, God..., I got distressed by that. »

¹²⁹ Dans la pièce *Eve* : « And for the first time in my life I saw a trans character being played by a trans actress. And portrayed as a loving worthwhile person » dans *Eve* (CLIFFORD; GOODE, 2017, p. 3).

du tarot : listes d'arcanes majeurs et mineurs, assorties de la signification des positions des cartes. Cette même année, elle écrivait *Queen Jesus*.

Figure 10 - Journal de Jo Clifford

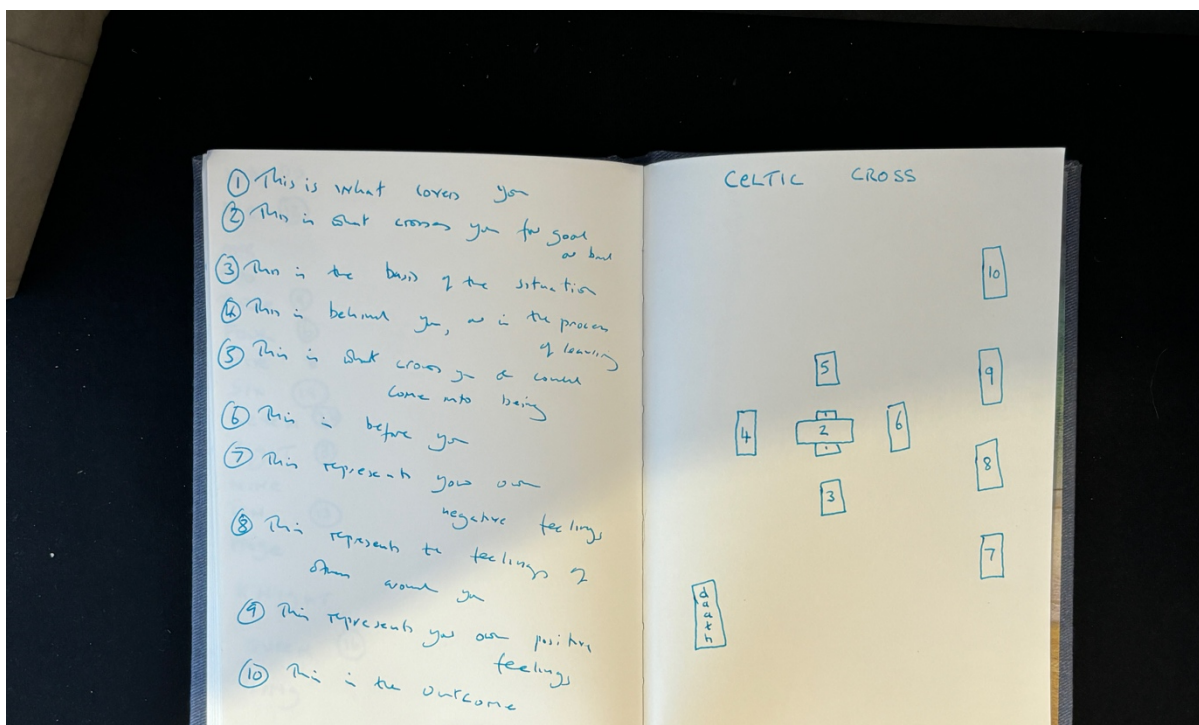


Photo : auteur

Lorsque je l'interroge sur cette période, elle me répond : « J'essayais de découvrir comment vivre. Cela a été très, très difficile pour moi. Oui, j'ai eu une crise de santé très, très grave après la mort de Susie »¹³⁰. Elle fait ici référence aux maladies cardiaques qu'elle a développées peu après le décès de son épouse. Parallèlement aux cartes de tarot, elle s'était déjà intéressée au bouddhisme, à l'hindouisme et à des pratiques de yoga, faisant du rapport au sacré une modalité explicite de recherche sur *comment vivre*. Aux prises, tout au long de son existence, avec la foi et le stigmat, *The Gospel According to Jesus, Queen of Heaven*, semble ainsi faire converger deux questions inéluctables : d'une part, une socialisation primaire chrétienne,

¹³⁰ « I was trying to find how to live. It was very, very difficult for me. Yeah, I had this very, very big health crisis after Susie died. »

incrustée dans sa subjectivité et son répertoire symbolique ; d'autre part, les disputes relatives à la représentativité transgenre.

Pour revenir à sa formation académique, elle ne parvint pas à entrer à l'Université d'Oxford — contrairement aux attentes familiales — et partit étudier à St Andrews, en Écosse, pays où elle s'établit, sans jamais retourner vivre en Angleterre. « Tout le monde pensait que, parce que j'étais intelligente, j'irais à l'Université d'Oxford — parce que c'est ce qu'on attendait. Mais j'ai échoué à l'examen, ce qui, je pense, a été une bonne chose ». ¹³¹ .

Si elle a, un temps, souhaité être romancière, elle devint néanmoins dramaturge. En Écosse, elle aborde les années 1990 avec près de soixante pièces écrites, pour la scène comme pour la radio, comme l'indique la table complète des œuvres en annexe.¹³² C'est au cours de cette décennie que Jo Clifford et son épouse traversent leur plus grave crise financière, leurs pièces étant devenues « démodées ». Si la thématique religieuse était déjà présente dans sa production, c'est à partir de cette période critique que la présence de personnages transgenres s'intensifie, pour devenir progressivement un axe structurant de son écriture.

En 1990, elle écrit le scénario cinématographique *Santiago*, qui mettait en scène l'amour de deux garçons, béni par la Vierge Marie. Entre 1994 et 1995, elle commença à écrire sa première pièce comportant des personnages transgenres ; toutefois, celle-ci ne fut jamais achevée et n'apparaît même pas dans sa longue liste de productions. En 1998, elle écrit *The Night Journey*, où elle introduit son premier personnage transgenre, qu'elle interprète elle-même — geste qu'elle considère comme l'une des premières expressions publiques de son identité de genre féminine. En juillet 1998, elle présente sa traduction de *Vida es Sueño*, de Calderón de la Barca, au Festival d'Édimbourg, renouant ainsi avec une certaine reconnaissance. Dans la revue du festival, elle publia le texte *Power Play*, dans lequel elle affirme :

La vie est un songe est l'équivalent de *Hamlet* ou de *Le Roi Lear*, l'une des meilleures œuvres du Siècle d'or, aux côtés de *La Celestina*, de Rojas, et de *Don Quichotte*, de Cervantes. C'est une pièce d'une grande importance dans la littérature espagnole, l'équivalent de *Hamlet* ou de *Le Roi Lear* dans la littérature anglaise. Comme elle est

¹³¹ « everybody thought, because I was clever, that I would go to Oxford University because that's what you do. But I failed the exam, which was a good thing, I think. And so, I came to university in Scotland, in Saint Andrews. »

¹³²

rarement montée dans ce pays, en partie faute d'une traduction théâtrale adéquate, elle ne jouit que d'une réputation assez obscure sur la scène britannique (Clifford, 1998 traduction mienne)¹³³

Clifford découvre l'œuvre de Calderón de la Barca lors de son séjour à l'Université de Grenade, en Espagne, et en fit l'objet de sa thèse de doctorat au département d'espagnol de St Andrews. Dans le texte publié dans la revue du Festival, elle dégage également des traits d'un autre dramaturge espagnol ayant influencé son propre style, García Lorca : « [le théâtre] peut être poésie — comme le disait Lorca —, une poésie qui marche dans les rues, qui parle à tous et conduit le public dans un voyage fantastique ». ¹³⁴ Elle signale ainsi sa valorisation d'un théâtre faisant communier le savant et le populaire. La forme en vers caractérise les pièces de Jo Clifford, notamment *God's New Frock* (2003), *Queen Jesus* (2009) et *Eve* (2017). Le texte se poursuit par des remarques sur les conditions du théâtre pratiqué par Calderón, mises en regard de celles du théâtre shakespearien : « C'était une époque où les écrivains devaient écrire vite et les acteurs répéter rapidement, afin de répondre à une demande constante. Calderón a écrit plusieurs centaines de pièces »¹³⁵. Cette manière de faire de la dramaturgie s'impose à elle tout au long de sa vie et ancre sa propre stratégie d'autrice : « J'ai toujours dû aller très vite, parce que c'est très, très difficile pour nous de gagner notre vie. L'argent est rare. Il faut donc écrire beaucoup pour continuer, pour survivre économiquement »¹³⁶, me raconte-t-elle. Calderón de la Barca constitue dès lors une référence esthétique orientant son écriture, tout autant qu'un modèle pour sa stratégie d'autrice face aux contraintes sociales, et une ressource de légitimation — au sein des classiques — du volume de sa production.

¹³³ « *Life is a Dream* is the equivalent of *Hamlet* or *King Lear*, one of the best works of the Golden Age, alongside de Rojas' *Celestina* and Cervantes' *Don Quijote*. It is a play of great importance in Spanish literature, the equivalent of *Hamlet* or *King Lear* in English literature. Since it is rarely seen in this country, in part because of the lack of an adequate theatrical translation, it has only a very shadowy reputation on the British stage. »

¹³⁴ « (theatre) can be poetry – as Lorca put it – that walks down the street, poetry that speaks to everybody, that takes the audience on a fantastic journey. »

¹³⁵ « It was a time when writers had to write fast, and actors had to rehearse fast, to satisfy constant demand. Calderón wrote several hundred plays. »

¹³⁶ « I've always had to run very fast because it's very, very hard to us make a living. The money is very poor. So you have to write a lot in order to keep going to survive economically. »

Le capital culturel et économique élevé de Clifford lui a permis, durant plusieurs années, de se dispenser de l'usage objectivé de son doctorat. Si elle avait jusque-là considéré ce diplôme comme une perte de temps, celui-ci se révéla toutefois avantageux lorsqu'en pleine crise économique un poste se libéra à l'Université de Glasgow. Or, être professeure d'université constituait une activité professionnelle qu'elle m'a confié détester, et elle ne demeura dans cette institution que sur deux périodes. Elle me dit : « Alors, tout ce travail, sans argent supplémentaire. Je voulais écrire. Mon désir a toujours été de rendre possible le fait que je puisse écrire »¹³⁷. Cette angoisse fut bientôt relayée par un autre poste, à l'Université Queen Margaret, à Édimbourg, spécifiquement dédié à l'enseignement de l'interprétation, dans une perspective plus pratique et assortie de moins de responsabilités institutionnelles. Cette position correspondait davantage à ses attentes ; elle l'occupa jusqu'en 2006, peu avant de commencer à écrire *The Gospel According to Jesus, Queen of Heaven*,

Auparavant cependant, des personnages transgenres apparaissaient déjà dans ses pièces, de façon de moins en moins timide, à l'image de son propre parcours. En 1999, elle écrit *Ain't It Grand to Be Bloomin' Well Dead* pour la radio BBC 4, à partir de sa pièce antérieure *The Night Journey*, où le personnage transgenre est maintenu. En 2000, elle compose l'opéra *Hansel and Gretel*, qui inclut un personnage de sorcière interprété par un homme. En 2003, elle écrit *God's New Frock*. En 2006, elle réalise sa propre traduction du *Fausto* de Goethe. Dans cette version, elle introduit un personnage dont le genre change entre les parties un et deux de l'œuvre. *Queen Echinacea*, de 2008, constitue une autre pièce comportant un personnage trans, jamais montée. En 2009, vient ensuite *An Apple a Day*, également avec un personnage trans, bien accueillie et ayant circulé.

La même année, elle crée *The Gospel According to Jesus, Queen of Heaven*. Le 09 décembre 2009, le journal *Evening News* publie un article de deux pages intitulé « La dramaturge transgenre Jo Clifford a lutté pendant un demi-siècle avec sa sexualité avant de finalement trouver la paix », accompagné de trois images de l'autrice : une plus petite, avant la transition ; une plus grande, souriante ; et une troisième présentant la promotion de la pièce *The*

¹³⁷ « So all this work, no extra money. I wanted to write. My desire has been to make it possible for me to write. »

Gospel According to Jesus, Queen of Heaven. Le texte recompose brièvement sa biographie, sa vie personnelle et professionnelle, en soulignant les épisodes les plus éprouvants de la transphobie, avec un accent particulier sur les attaques qu'elle a subies en raison de la pièce. Je souligne la nécessité, dans ce dispositif, d'opposer des images comparatives selon une logique de « avant et après la transition de genre », visant à ancrer une différence comme élément central de la trajectoire de l'artiste, en mobilisant le discours de la diversité, quoique non sans certains résidus d'exotisme – à l'instar du passage de l'exotisme à la différence ethnique analysé par (Nicolau Netto, 2012).

Les scènes du mois dernier, lors de la première de *Jesus Queen of Heaven* – la version de Jo de ce qui se serait passé si Jésus était revenu sur Terre en tant que femme transsexuelle – ont fait venir les fanatiques chrétiens en masse. Dans des scènes rappelant les jours où le pasteur Jack Glass vociférait la Bible avec fureur contre des films tels que *La Dernière Tentation du Christ*, 300 manifestants, munis de pancartes, l'ont condamnée pour avoir osé dépeindre Jésus non seulement comme une femme, mais comme quelqu'un qui venait de subir une chirurgie de changement de sexe, l'accusant d'offenser gravement leurs croyances et « d'attaquer les valeurs chrétiennes ».

L'offense qu'ils ont faite à Jo, avec des pancartes disant « Dieu : Mon fils n'est pas un pervers » et des commentaires tels que « Nous n'avons pas besoin de descendre dans les égouts pour savoir que ça pue », venant de personnes qui n'avaient même pas vu la pièce, lui paraissait, selon elle, totalement dépourvue de sens (Dick, 2009).¹³⁸

¹³⁸ « Last month's scenes at the opening night of *Jesus Queen of Heaven* – Jo's take on what would have happened if Jesus returned to earth as a transsexual woman – brought the Christian fanatics out in force. In scenes reminiscent of the days when Pastor Jack Glass Bible-thumped in fury at films like *The Last Temptation of Christ*, 300 placard-waving protesters condemned her for daring to cast Jesus as not only a woman, but one who's just had a sex-change, and for grossly offending their beliefs and "assaulting Christian values". The offence they caused Jo with placards which read "God: My Son Is Not a Pervert" and retorts to comments that they hadn't seen the play such as "We don't need to go down the sewer to know it stinks", appeared, she says, completely lost on them. »

Figure 11 - Reportage sur Jo Clifford et la première de *The Gospel According to Jesus, Queen of Heaven*, publié dans le *Edinburgh Evening News*



Photo : auteur

La visibilité de Jo Clifford après la création de *The Gospel According to Jesus, Queen of Heaven* se donne nettement à voir dans sa présence médiatique. Entre 2006 et 2023, j'ai recensé quatre-vingt-cinq citations de l'autrice dans trois journaux de grande diffusion en Écosse : *The Herald Scotland*, *The National* et *Glasgow Times*. On ne compte que trois occurrences entre 2006 et 2008, sur des thèmes variés¹³⁹, puis une hausse à seize citations en 2009, avec des mentions de la pièce *An Apple a Day*, mais surtout au cœur du scandale autour de *The Gospel According to Jesus Queen of Heaven* ; cela inclut des lettres de lecteurs contenant de véritables témoignages de conversion morale, telle celle d'un homme se présentant comme

¹³⁹ Sa présence dans la programmation du Fringe, en août 2006, aux côtés d'autres artistes abordant la question de la foi ; puis une adaptation de *Great Expectations* de Charles Dickens, en février 2008 ; avant, enfin, une rencontre fortuite de Jo Clifford, en tant que célébrité locale, avec un critique gastronomique au marché, en mars 2008.

hétérosexuel et quaker ¹⁴⁰, ou celle d'une femme se présentant comme chrétienne de longue date¹⁴¹. Les prises de position de ces lecteurs concordent avec celle du journal, qui publie, le 8 novembre 2009, l'article *Theatres are for possibilities, not orthodoxies*¹⁴², situant le théâtre

¹⁴⁰ *First-rate theology*. It happens that my wife knows the actress and playwright Jo Clifford and so, with some trepidation on Saturday night she took me – a born heterosexual – to see Jesus, Queen of Heaven. We were challenged by protesters at the door. I suggested that perhaps the Bible contains the Word of God but is not necessarily entirely of that Word. And even Paul said that in Christ there is “neither male nor female” (Galatians 3). They said the play and my defence of it was “dragging God through the sewage of sodomy.” In the theatre we were seated as participants at the Last Supper – bread and drink spread on the tables. Enter Jesus, the transsexual Queen of Heaven, who started accurately and sensitively to tell Bible stories. What unfolded was profound and mind-blowing liberation theology. For who are any of us to say that a human being born cross-gendered or otherwise “gay” is not equally in the “image of God”; not equally free to celebrate and enjoy who they are? Jo Clifford’s play closed with all of us present choosing to receive from her the sacrament of Holy Communion. Even the several other Quakers that I saw in the audience participated – and we Quakers don’t do something like that, even in a conventional church, unless we really feel inwardly moved. I am sorry if this letter sounds blasphemous to some. Yes, Jesus, Queen of Heaven is disturbing, but that is precisely what makes it is first-rate theology. Perhaps it is time for some of us straights to get used to that ... otherwise we’ll never let Jesus down from the cross. Alastair McIntosh, Glasgow. (McIntosh, 2009).

¹⁴¹ *Jésus approuverait un théâtre controversé*. En tant que chrétienne « chevronnée », j’ai dû affronter de nombreuses questions épineuses au moment du passage d’une société du XXe siècle à celle du XXIe siècle. Il s’agit notamment de sujets tels que l’avortement, l’homosexualité et les droits des personnes homosexuelles. Loin de m’effrayer, ces transformations m’ont contrainte à sonder en profondeur mes propres préjugés et jugements : à les examiner minutieusement afin d’en identifier les origines, puis de les considérer à la lumière de la figure de Jésus-Christ, tel que je l’ai découvert et tel que je crois qu’il est. S’opposerait-il à la pièce *Jesus, Queen of Heaven* et à son autrice ? Certainement pas. Et si cette œuvre permet à d’autres personnes, comme moi, d’être interpellées et, ce faisant, de voir s’ouvrir leurs yeux et leurs cœurs à une réalité plus vaste, alors l’autrice et interprète, Jo Clifford, mérite d’être félicitée. Janet E Cunningham, Stirling. (Cunninghamtosh, 2009).

¹⁴² *Était-il gay ? Était-il asexuel ? Était-il bisexuel ?* Très probablement pas. Qu’on relève bien le terme « très probablement ». Aucun élément probant ne permet d’étayer des réponses affirmatives à ces questions. Cela étant, à Glasgow, des controverses théologiques ont effectivement débordé dans l’espace public autour de tels enjeux. Des manifestants chrétiens ont dénoncé la pièce *Jesus, Queen Of Heaven*, qui représente Jésus comme une femme transsexuelle. Qualifiant la production, donnée au Tron Theatre, de blasphématoire, ils brandissaient des pancartes portant des slogans du type : « Dieu : Mon Fils n’est pas un pervers. » (Dieu a-t-il réellement prononcé ces mots ? Ou bien a-t-il/elle été mal cité·e par *The Sun* ?) On n’avait pas vu un tel tumulte depuis les années 1970, lorsque le spécialiste des manuscrits de la mer Morte John Allegro suggéra que Jésus était en réalité un champignon hallucinogène. Amusant ! Quoi qu’il en soit, revenons au propos principal. Ces interrogations sur la sexualité de Jésus sont-elles légitimes ? Bien sûr. Plusieurs commentateurs ont accordé une importance particulière à un passage de l’Évangile selon Jean, qui mentionne « le disciple que Jésus aimait ». Ce même disciple posa sa tête sur la poitrine de Jésus lors de la Cène. Si Jésus aimait l’ensemble de ses disciples, pourquoi l’un d’entre eux — que l’on croit être l’apôtre Jean — est-il ainsi singularisé ? Dans la culture hautement réflexive et sexualisée du début du XXIe siècle, il serait aisé, mais trompeur, de lire ces textes au prisme d’une grille particulière et d’affirmer qu’une interprétation sexuelle serait la seule à rendre justice à ces descriptions — ainsi qu’à d’autres récits bibliques d’amitiés intimes, telle la relation tendre, dans l’Ancien Testament, entre David et Jonathan. On sait combien il est périlleux de soumettre des textes anciens à des questions postmodernes. S’agit-il, pour autant, de thèmes légitimes à explorer sur scène ? Oui. Par nature, les pièces de théâtre relèvent de constructions imaginatives et constituent des vecteurs privilégiés pour l’examen de problématiques controversées, telles que les préjugés. Je n’ai aucune idée de savoir si la pièce proposait une exploration convaincante d’un sujet intéressant. Je suppose que la plupart des

comme ontologiquement opposé aux formes morales établies. Dans l'ensemble de ces textes, la discussion déborde vers le champ propre de la théologie, du fait de l'artifice spécifique de la pièce.

Entre 2010 et 2014, on ne dénombre que neuf apparitions dans la presse, avant une nouvelle augmentation à partir de 2015. Ces présences se révèlent hétérogènes : elles vont de la diffusion et de la critique de ses pièces et performances à des prises de position politiques sur les droits civils des personnes transgenres, comme dans l'article d'août et septembre 2015 intitulé *How the transgender world has transformed the world*, ou *The Terf* war tearing feminism apart (trans exclusionary radical feminist)*, tous deux publiés dans The Herald Scotland, faisant de l'artiste une intellectuelle publiée reconnue (table:pleta en annexe).¹⁴³

Avec *The Gospel According to Jesus, Queen of Heaven* comme point de non-retour, sa production théâtrale se poursuit, de manière désormais explicite, autour de la religiosité et de la transgénéricité. En 2012, elle revient sur scène pour jouer dans la pièce *Sex, Chips and the Holy Ghost*. Celle-ci, à la différence des précédentes, repose sur une intrigue comique, dans laquelle

protestataires chrétiens, tout comme moi, n'avaient pas vu le spectacle qui les avait offensés. (Les chrétiens, au demeurant, ne se sont certainement pas montrés réticents à offenser d'autres croyants. Il suffit de demander aux Juifs.) Ironie de la situation : Jo Clifford, la femme transsexuelle qui a écrit et joué la pièce, est elle-même chrétienne. Est-elle en droit de se sentir offensée d'être traitée de « perverse » ? Les manifestants avaient-ils raison de protester ? Eh bien, oui. S'ils croyaient sincèrement que la pièce portait atteinte à la société, ils disposaient d'un droit démocratique à faire connaître leur point de vue. L'exercice du droit de manifester ne se confond pas, pour autant, avec l'exercice de la sagesse. Il ne faut pas assimiler les théâtres à des églises vouées à la défense d'orthodoxies. (Cela dit, bien des personnes « libérales » ont leurs propres orthodoxies, souvent peu interrogées.) Les théâtres sont des espaces publics où des possibilités — si improbables soient-elles — peuvent être littéralement jouées, endossées, mises à l'épreuve. Des enjeux théologiques sont ici en jeu. La question des rapports sexuels entre personnes de même sexe, par exemple, occupe un espace très restreint dans la Bible, si on la compare à des thèmes tels que l'usure, l'accueil de l'étranger, le refus de la violence ou la justice pour les opprimés. Où sont, dès lors, les manifestants devant les cinémas projetant des films qui glorifient la quête d'argent ou l'usage de la violence ? (Et pourquoi n'existe-t-il pas de groupes de « chrétiens confessants » cherchant à empêcher l'ordination de ministres ayant amassé beaucoup d'argent à la Bourse, ou soutenant les missiles Trident ?) Reformulons. Si Jésus-Christ devait revenir aujourd'hui, sous quelle forme ce retour se manifesterait-il ? Après tout, le charpentier pauvre fut une surprise pour celles et ceux qui attendaient un Messie conquérant, à la tête d'une armée glorieuse. Jésus reviendrait-il comme un homme bisexuel, ou comme une épouse battue ? Il ne faut jamais prétendre anticiper un Dieu des surprises. Le grand Albert Schweitzer conclut son ouvrage majeur, *The Quest Of The Historical Jesus*, par ces mots : « He comes to us as One unknown, without a name, as of old, by the lake-side ... And to those who obey Him, whether they be wise or simple, He will reveal Himself in the toils, the conflicts, the sufferings which they shall pass through in His fellowship, and, as an ineffable mystery, they shall learn in their own experience who He is. » ("The Herald", 2009)

¹⁴³ Erreur ! Source de référence introuvable.

un prêtre gay et une nonne trans ouvrent un service privé de bénédictions, après avoir été expulsés de l'Église. En 2014, elle écrit *Dear Scotland*, qui aborde les figures *outsiders*, comme métaphore de ce que signifie être une personne trans. Cette même année, elle vend son bien immobilier, utilisant une partie de la somme pour présenter *Queen Jesus* au *Fringe Festival*, prolongement non officiel du Festival international d'Édimbourg, consacré aux arts performatifs, et se déroulant de manière ouverte, sans commission de sélection, ni curatelle, ni jury. À cette occasion, la metteuse en scène de la version brésilienne, Natalia Mallo, assiste à la dernière représentation, apportant la pièce au Brésil. La trajectoire d'intégration de personnages transgenres — qui s'accroît à mesure que l'autrice elle-même s'affiche publiquement comme femme transgenre — atteste une prise de position durable et cohérente en tant qu'artiste légitimement autorisée, à partir de son expérience, à représenter sur scène une perspective positive de ce groupe. Autrement dit, la reconnaissance acquise dans le champ théâtral écossais l'autorise à satisfaire aux attentes du champ théâtral brésilien et prédispose la pièce à une réception favorable, dans la mesure où elle se trouve en affinité avec les croyances du champ à l'échelle transnationale.

En 2016, sa consécration comme personnalité publique et artiste nationale était désormais consolidée. En janvier de cette année-là, elle fut invitée à participer, aux côtés d'autres artistes, à un dîner de levée de fonds pour la campagne de la Première ministre écossaise Nicola Sturgeon. La performance se déroula lors du *Burns Supper*, événement organisé chaque année en Écosse, le 25 janvier, afin de célébrer le poète national Robert Burns par la récitation de ses poèmes. La tradition veut qu'un homme prononce un discours plaisantant sur les femmes et qu'en réponse une femme prononce un discours plaisantant sur les hommes. Jo Clifford fut invitée à prononcer ce discours féminin ; ce fut la première et la seule fois qu'une femme transgenre l'ait fait, ce qui signale, de manière révélatrice, son importance dans la culture nationale du pays.

La même année, elle se rend au Brésil pour présenter *Queen Jesus* au Festival International de Théâtre de Belo Horizonte, avec le soutien des agences British Council et Creative Scotland. Ce festival constitue un exemple paradigmatique du groupe des festivals dominants, classés comme *restreints* : budget extrêmement élevé, forte présence de pièces internationales, faible présence de pièces nationales et locales — et, de ce fait, lieu d'une

concurrence particulièrement intense autour de l'avant-gardisme théâtral. Le matériel de diffusion de cette édition présente l'autrice comme « légendaire ». La pièce, jouée et diffusée en anglais, paraît ainsi se prémunir contre les attaques de groupes opposés, lesquelles ne surviendront que quelques mois plus tard, lors de la première de la version brésilienne. Au cours de la même saison, Jo Clifford se produit à la FLUP (Festa Literária das Periferias), accompagnée par le Coral Uma Só Voz, composé d'habitants et d'anciens sans-abri de la ville de Rio de Janeiro. Dans cette tournée, elle articule la participation à un festival théâtral d'avant-garde et à un festival littéraire engagé — double mouvement entre le circuit le plus restreint et le plus engagé qui, comme nous le verrons, se reproduira dans la circulation de la pièce brésilienne.

En 2017, Jo Clifford intègre la communauté Mulheres Extraordinárias de la Saltire et commence à se consacrer à des œuvres autobiographiques, telles que *Eve* (2017) et *These Are My Hands* (2018). En 2019, elle écrit sa version de *The Taming of the Shrew*, en y insérant de nouveau un personnage transgenre, comme elle l'avait déjà fait dans *Fausto*. Durant la pandémie de 2020, elle réalise diverses performances virtuelles portant sur la transgénéricité. En 2021, elle reçoit à nouveau le Prix Olwen Wymark de la Writers' Guild of Great Britain, qui distingue des contributions jugées pertinentes au théâtre dans le pays.

Dans *Eve*, l'autobiographie met au jour les violences subies en raison de son identité transgenre, tout particulièrement dans les espaces publics. La deuxième partie du spectacle est consacrée à ces expériences douloureuses d'humiliation et rend également visibles les marques de sa position de classe. Dans la première scène de cette deuxième partie, elle relate les difficultés rencontrées face au service médical destiné aux personnes transgenres dans sa ville, ainsi que la manière dont ces services eux-mêmes agissaient comme des instances requérant certaines performances de genre. Ainsi, porter des jupes et des perruques constituait une exigence lors des visites médicales afin qu'elle soit reconnue comme une « vraie trans ». Dans la scène deux de *Eve*, Jo Clifford revient sur les difficultés liées aux toilettes publiques, notamment lors d'un épisode où elle assistait à *Ring Circle* de Wagner, au *New York Metropolitan Opera*. D'abord, elle demanda des toilettes non genrées et fut conduite vers une zone réservée au personnel, située au loin. Puis, lorsqu'elle formula une seconde fois la même

demande, le même agent de sécurité refusa, en lui enjoignant d'utiliser les toilettes pour hommes.

Dans la scène un et la scène trois de la deuxième partie, Clifford raconte l'histoire de l'accueil respectueux reçu au restaurant italien Luigi. Il s'agit, cette fois, d'une expérience positive : celle d'être appelée « madame », sans manifester le moindre effort¹⁴⁴ (CLIFFORD; GOODE, 2017, p.23). La scène fonctionne ainsi comme un contrepoint à ce qui relève de l'ordinaire. La troisième partie du spectacle est consacrée au grand amour de sa vie, la féministe et écrivaine Sue Innes, avec qui elle a eu deux filles.

Susan Innes (Weymouth, Angleterre, 1948 – Édimbourg, Écosse, 2005) fut journaliste, écrivaine, historienne, artiste et militante féministe. Fille d'une femme au foyer et d'un jardinier, elle appartenait à la secte protestante Plymouth Brethren, au sein de laquelle l'isolement vis-à-vis de la société était relatif. Avant de terminer l'école, elle partit aux États-Unis rejoindre le mouvement hippie en Californie. De retour en Écosse, elle entra à l'université et s'engagea fortement dans la deuxième vague du féminisme, où elle rencontra Jo Clifford (à l'époque John) ; elles vécurent ensemble toute leur vie. Journaliste, elle travailla pour divers médias ; en 1993, elle soutint son doctorat à l'Université d'Édimbourg. Sa thèse fut publiée sous le titre *Making it Work: Women, Change and Challenge in the 1990s*, dans lequel elle analyse les transformations sociales portées par le féminisme de la période (Ewan; Innes; Reynolds, 2010, p. 213). Mariées pendant plus de trente ans, elles partageaient des perspectives idéologiques féministes qu'elles s'efforçaient de mettre en pratique dans leur quotidien, raison pour laquelle leurs deux filles portent le nom de famille de Susan. Comme stratégie éducative, Jo Clifford me raconte que les tâches domestiques et les soins aux enfants étaient intégralement partagés au cours de la semaine ; de cette manière, toutes deux pouvaient se consacrer à leurs productions intellectuelles.

La biographie de Jo Clifford permet de comprendre de quelle manière la thèse du spectacle *Queen Jesus* traverse son existence selon des modalités multiples. Le répertoire chrétien est présent dans sa vie dès l'enfance, par le biais de la catéchèse dispensée dans les écoles qu'elle a fréquentées. Ces mêmes institutions lui ont également inculqué les dispositions

¹⁴⁴ Madam without any visible effort at all

nécessaires à une vie intellectuelle, au moyen d'une formation classique. Bien qu'elle ait exploré différentes pratiques spirituelles, elle est finalement revenue au christianisme anglican, lequel a été fortement marqué, au cours des dernières décennies, par des transformations des visions relatives au genre et aux sexualités. Au sein de sa famille d'origine, son intérêt pour la vie intellectuelle était accueilli et interprété comme l'héritage naturel de son grand-père maternel ; dans la famille qu'elle a constituée avec Susan Innes, elle a, en outre, bénéficié au sein du foyer d'un partenariat intellectuel intense.

Ayant étudié les Lettres (espagnol et arabe), elle a intégré à son style deux références majeures du théâtre espagnol : Calderón de la Barca et Federico García Lorca. Tout au long de sa trajectoire, elle a cherché diverses stratégies afin de se maintenir comme dramaturge. La production de pièces portant sur la transgénérité s'est déployée concomitamment à sa présentation publique en tant que personne trans, lui assurant une forme de légitimité dans le champ théâtral brésilien, par l'association entre personnage et artiste, où s'incarnent les valeurs d'*expérience* et de *représentativité*. Plus fondamentalement, le théâtre s'est imposé comme une pratique culturelle offrant une voie possible et légitime d'accumulation de capital pour une identité de genre stigmatisée à partir de la fin des années 1990, dans une relation dialectique : par les transformations que l'artiste a également contribué à produire au sein même du théâtre.

Figure 12 - Jo Clifford à la cathédrale épiscopale St Mary's.



Foto: Autor

5.1.1 God's New Frock

La pièce *God's New Frock* a été créée en 2003 et présentée aux théâtres *Traverse* et *The Tron* à Édimbourg. Le texte articule des réflexions socio-politiquement situées et mobilise des traits stylistiques constitués tout au long de la vie de Jo Clifford ; ceux-ci s'avéreront, des années plus tard, déterminants dans *The Gospel According to Jesus, Queen of Heaven*. Enfin, j'examinerai la critique de la pièce, rédigée par Tim Abrahams et publiée dans le journal *The Times* le 20 avril 2003.

Longue de 24 pages, dépourvue de divisions en scènes ou en actes, l'œuvre correspond à sa 61^e production et marque la première fois qu'elle a joué dans l'une de ses propres pièces. Jo Clifford m'a indiqué ne pas avoir trouvé d'artistes trans pour interpréter le rôle, ni avoir réussi

à réunir les ressources nécessaires à la production du spectacle. À cette époque, sa production n'avait déjà plus le même poids que par le passé. Dès lors, monter sur scène releva d'une contrainte circonstancielle : les impératifs de production se sont articulés aux choix scéniques, puisque le monologue constituait, à ses yeux, une option économiquement plus viable. Durant cette période, Clifford enseignait au *Queen Margareth College*, dans un moment antérieur à la transition publique de genre. L'œuvre constitue ainsi un jalon décisif dans la vie de l'autrice et anticipe déjà plusieurs éléments esthétiques de la pièce suivante, *The Gospel According to Jesus, Queen of Heaven*.

God's New Frock se présente comme un monologue en adresse directe au public, que l'autrice qualifie de semi-autobiographique. Il retrace l'histoire de William, qui souhaite exprimer sa véritable identité de genre — celle d'une fille/femme — sans pouvoir y parvenir. Par ce personnage, Jo Clifford met en récit sa propre histoire, ainsi que des expériences de souffrance, de solitude¹⁴⁵ et du théâtre lui-même¹⁴⁶ durant l'enfance. En fréquentant l'église, l'enfant apprend Dieu et l'origine du monde ; parallèlement, il raconte l'histoire de Dieu, Jehovah, qui dissimule une armoire remplie de robes. La dramaturgie instaure ainsi une proximité entre William et Dieu : contrairement à *The Gospel According to Jesus, Queen of Heaven*, où le personnage est Jésus-Christ lui-même, dans *God's New Frock* s'élabore une métaphore reliant le personnage/narrateur à la divinité.

Les premiers mots, en saluant le public,¹⁴⁷ invitent à comprendre les identités de genre comme des graduations au sein d'un vaste spectre situé entre des pôles masculins et féminins, et donc comme non fixes. Cette perspective s'accorde avec les productions de la pensée féministe de la fin du XXe siècle, qui ont déstabilisé l'appréhension du genre comme catégorie

¹⁴⁵ I mean, there's men and there's women, but who am I?/ I don't seem to figure anywhere in this story, it's like God didn't create me at all, yet here I am, and I'm feeling utterly alone. (Clifford, s/d, 14)

¹⁴⁶ it wasn't the primary school play when they asked us what did we want to be, gnomes or flowers and I said a flower please. (Clifford, s/d, 14)

¹⁴⁷ Hello ladies, hello gentlemen. Hello men, hello women,/ Hello those of you who are not ladies and are not gentlemen,/ And not men and not women/ but like me/ maybe something in between or maybe something that's a bit of both or something/ or somebody/ that has never been thought of or imagined yet/ Somebody or something this evening may even bring into being. – *God's New Frock* (CLIFFORD, s/d)

stabilisée, en soulignant sa dimension performative et instable — notamment telle qu’elle a été formulée et diffusée par Judith Butler, autrice ayant fourni un apport théorique direct à la compréhension de la transgénérité. Toujours dans cette salutation, on observe l’alignement de l’autrice sur des conceptions alors dominantes dans les arts de la scène, lorsqu’elle affirme le caractère irréproductible de l’expérience théâtrale¹⁴⁸, conformément aux croyances produites dans le processus d’autonomisation négative.

La prémisse de l’œuvre est que Dieu constitue une entité masculine en conflit avec son identité de genre et qui, en raison de cette souffrance identitaire, conçoit le monde à partir de violences.¹⁴⁹ Ce mouvement complexe — à la fois de confrontation et d’accommodement — du féminisme, dans sa dimension idéologique, vis-à-vis du christianisme traverse l’ensemble de l’œuvre de Jo Clifford. Si, dans *God’s New Frock*, le conflit apparaît plus saillant, bien que certaines accommodations soient présentes, dans *Queen Jesus* la consonance du discours avec le christianisme se révèle plus marquée. Dans les deux cas, la dispute d’interprétation du sacré et des rapports de genre est explicite ; elle est homologue aux controverses qui traversent l’Église anglicane, laquelle deviendra un circuit important de circulation de la pièce dans différents pays.

S’appuyant sur le livre biblique de la Genèse, *God’s New Frock* formule une série de critiques relatives à la création du monde et des êtres humains. Cette stratégie lui permet, en quelques mouvements, de critiquer les conflits entre Juifs et Palestiniens,¹⁵⁰ tout en articulant des critiques écologiques.¹⁵¹ Dès l’ouverture de la pièce, ces critiques exposent au public un large spectre de prises de position, dans une tentative de multiplier les formes de politisation.

¹⁴⁸ “This hour that has never happened quite like this before / and will never happen quite like this again” *God’s New Frock* (Clifford, s/d)

¹⁴⁹ Only that might get us into even worse trouble because he tended to ferociously insist on the fact that he was male. (Clifford, s/d)

¹⁵⁰ “in a country not so very far away there is one group of people who systematically oppress and insult another group of people because they use different names for this being. One group call him Jehovah and the other group call him Allah” (Clifford, s/d)

¹⁵¹ And the first time he told us we could have dominion over the fish of the sea and the fowl of the air and every living thing that moveth over the earth,/ and we like that bit, because it means we can eat pork sausages and cut down the rain forest and feed dead cow to other cows and still feel self-righteous. (Clifford, s/d)

S'agissant des disputes relatives au genre, *God's New Frock* mobilise divers alibis. Elle ouvre notamment une divergence autour des figures d'Adam, d'Ève, de Lilith et d'Elohim. En s'appuyant sur une position divergente au sein de la tradition kabbalistique du judaïsme — selon laquelle le premier être humain créé par Dieu serait un être androgyne, et non fixé au masculin comme Adam —, l'œuvre recourt à cette interprétation pour soutenir l'idée d'une fluidité de genre chez l'être humain.¹⁵² Elle procède de manière analogue avec la figure de Lilith¹⁵³, réappropriée ces dernières années dans d'importantes productions audiovisuelles (Erard, 2022) comme une version rebelle et libre de la « première femme de l'humanité ». Dans la pièce, le passage biblique de la création d'Ève à partir de la côte d'Adam est explicitement rejeté.¹⁵⁴ Le texte met également en jeu la dispute théologique autour du terme *Elohim*¹⁵⁵, mot hébreu employé pour désigner Dieu, dont la traduction fait l'objet de controverses, étant notamment défendu comme un terme féminin et pluriel. Dramaturgiquement, l'œuvre intègre cette dispute à son récit afin de faire de l'ontologie féminine et plurielle de Dieu une réalité qui aurait été activement effacée et oubliée par le judaïsme et le christianisme, au profit d'un Dieu masculin et singulier — producteur de souffrance et de violence. Cette manière de traiter les passages bibliques se distingue de celle qu'elle adoptera, quelques années plus tard, dans *Queen Jesus* : tandis que dans *God's New Frock* prédomine l'opposition à des passages de l'Ancien Testament, l'accent, dans *Queen Jesus*, se déplace vers la réinterprétation de passages du Nouveau Testament. L'aversion à l'égard du christianisme s'exprime dans la colère de la personnage-narratrice, lorsqu'elle identifie dans cette religion la source de la haine dirigée

¹⁵² and an obscure rabbinical school has speculated on the androgynous nature of the first human being. (Clifford, s/d).

¹⁵³ Now the first woman was Lilith, though we've been told she was Eve. But Lilith, apparently, took one look at Adam, and said: "I don't want to live with him." And ran off to the desert. God sent three angels after her to try to force her to return, but she was stronger than all of them, and never came back. (Clifford, s/d)

¹⁵⁴ But when you think about for a moment, it's so perfectly obvious that men come out of woman.

And so what's the moral of this. What's the moral of this holy wise and sacred story.

That if you're going to tell a lie make it a big one. Make it a whopper.

¹⁵⁵ Elohim. It's feminine plural. (Clifford, s/d, p.16)

contre les personnes transgenres et, partant, la raison pour laquelle elle est tenue pour une abomination.¹⁵⁶ Le point culminant du spectacle réside dans la mise en accusation de Dieu, appelé à comparaître au banc des accusés. Après avoir grandi et être devenu procureur, William conduit une enquête judiciaire « sur la nature de Dieu et l’histoire du livre de la Genèse » (Clifford, s/d, p. 17)¹⁵⁷ et s’adresse au public, constitué en jury de ce tribunal.¹⁵⁸ – un autre mouvement qui anticipe *The Gospel According to Jesus, Queen of Heaven*, où le public prend part à une prédication. L’accusation s’intensifie tout au long de la scène. William énonce ainsi les quatre principaux apprentissages négatifs qu’il affirme avoir retirés de Dieu et de l’Église : « 1) Ne pas faire confiance à ses propres perceptions ; 2) l’injustice est tissée dans la structure même du monde ; 3) la division en genres est quelque chose de fondamental, fixe et immuable ; 4) le féminin est inférieur au masculin et doit être subjugué »¹⁵⁹ (Clifford, s/d, p. 18). La scène s’achève sur ce qui constitue la formule accusatoire la plus saillante de l’œuvre : « Car ce livre, ce soi-disant livre sacré, est de la pornographie. *Prima facie*. De la pornographie »¹⁶⁰ (Clifford, s/d, p. 21), dans un affrontement porté à son maximum, qui impute à la Bible d’innombrables méfaits. Pour étayer cette sentence — selon laquelle la Bible serait pornographique —, la personnage mobilise le cas réel « Regina vs. Hicklin », de 1868, connu dans la tradition juridique britannique pour avoir posé les bases de ce qui était tenu pour obscénité.¹⁶¹

À la fin du spectacle, la narratrice révèle que Dieu dissimule, dans son armoire, des robes, des bottes, des chaussures à talons hauts, etc. Ses attitudes sont rapprochées de celles d’une personne transgenre, contrainte d’agir de manière à masquer son identité de genre, et il

¹⁵⁶ I discovered God despised me/and that the world would despise me too/would despise me and reject me and loathe me and detest me (Clifford, s/d, p.15)

¹⁵⁷ into the nature of god and the story of the book of Genesis

¹⁵⁸ Ladies and gentlemen of the jury, ladies and gentlemen and something in between. (Clifford, s/d, p. 17)

¹⁵⁹ “not to trust his own perceptions”; 2) “injustice is woven into the very fabric of the world”; 3) “the division into genders is something fundamental, fixed and immutable”; 4) “the female is inferior to the male and must be subjugated »

¹⁶⁰ For this book, this so-called holy book, is pornography. *Prima facie*. Pornography

¹⁶¹ It degrades our capacity to think, degrades our capacity to judge, degrades our sense of what is right./ Above all, it corrupts and degrades those whose minds are open to such immoral influences. (Clifford, s/d, p.21)

est dès lors invité à sortir du placard. Ainsi, Dieu apparaît lui aussi comme une personne transgenre, qui cache dans son armoire sa véritable identité. La scène finale convie Dieu et Adam à ouvrir les portes de leurs armoires ; elle est suivie d'une demande de bénédiction pour des personnes ayant exercé des violences, mais reconnues également comme des personnes ayant été victimes d'autres violences – format qui sera repris dans *Queen Jesus*. Dieu est alors présenté comme bourreau et victime de lui-même, en ce qu'il ne peut exprimer son identité de genre.

Le 20 avril 2003, *God's New Frock* a fait l'objet d'une critique spécialisée publiée dans *The Sunday Times*, quotidien de grande diffusion et de réputation au Royaume-Uni. Tim Abrahams résume la pièce comme complaisante envers elle-même. Il ouvre son texte en s'arrêtant sur la personne même de Jo Clifford. À ses yeux, le fait que Clifford « s'habille » en femme constituait quelque chose de néfaste pour ses étudiants du *Queen Margaret College*. Le propos se fait insidieux lorsqu'il avance que l'enseignante-chercheuse gagne de « l'argent supplémentaire » en s'habillant en femme.¹⁶² Ce qui, dans ce contexte, renvoie directement à l'imaginaire de la prostitution fréquemment projeté sur les femmes transgenres. Selon l'auteur, le lieu esthétique approprié de la performance devrait être celui d'un cabaret berlinois, car, à ses yeux, l'œuvre pèche par excès de sérieux.¹⁶³

La critique d'Abrahams oscille entre, d'une part, la reconnaissance des violences transphobes que la pièce dénonce et, d'autre part, le recours à un répertoire stigmatisant pour traiter le sujet, en mobilisant des expressions telles que « faire semblant d'être une femme »¹⁶⁴, c'est-à-dire ce que le mot travesti charrie sémantiquement dans le contexte anglophone.¹⁶⁵ La

¹⁶² The students under his tutelage at Queen Margaret College must find it difficult to be iconoclastic when they discover their professor makes extra cash on the side by dressing up as a woman. (Abraham, 2003)

¹⁶³ Yet Clifford is not vamping it in Berlin cabaret style, and this is actually a great pity. The seriousness of his delivery is the first downfall of this piece (Abraham, 2003)

¹⁶⁴ For him the experience of performing is inextricably bound up with his liberating experience of pretending to be female in the brutal and repressive world of the English boarding school he attended. (Abraham, 2003)

¹⁶⁵ À la différence du Brésil, où le terme travesti a fait l'objet, au cours des dernières décennies, d'une politisation par les mouvements sociaux, en tant qu'identité légitime.

transgenrité y est rabattue sur un fétiche sexuel plutôt que reconnue comme une identité sociale.¹⁶⁶

Le critique souligne la proximité de la pièce avec une conférence académique, du fait que Clifford est professeure. Il s'agit là d'un format théâtral significatif, notamment lorsqu'il s'agit d'expliciter des intentions moralisatrices. À ses yeux, l'absence d'un personnage nettement délimité — qui ne se confondrait ni avec l'autrice ni avec une narratrice — constitue un problème majeur. La seconde faille tiendrait à l'objet même de la critique portée par *God's New Frock* : le livre de la Genèse. Pour Abrahams, il ne s'agirait ni d'un débat pertinent ni d'un débat correctement conduit par Clifford. Enfin, Clifford aurait manqué le moment historique ; selon lui, le problème de l'Église actuelle ne serait plus la violence, mais exactement l'inverse : sa « féminisation ».¹⁶⁷

On peut avancer que l'autrice projette dans la pièce diverses expériences personnelles, dont la marque la plus saillante réside dans une critique directe du christianisme. *God's New Frock*, toutefois, n'a pas eu de répercussions majeures. Un fait qui apparaît également clair pour l'autrice, qui me dit : « Personne ne semble s'en soucier. En Italie, les gens jouent encore cette pièce. Incroyable. »¹⁶⁸ J'ai montré que la pièce présente des éléments annonciateurs de *The Gospel According to Jesus, Queen of Heaven*, tels que l'accent mis sur l'Ancien Testament et la scène des bénédictions. L'insuccès de la pièce et les catégories de la critique semblent ainsi clore un cycle. *The Gospel According to Jesus, Queen of Heaven* produira et rencontrera un autre scénario de réception, ainsi qu'un mouvement d'expurgation des formes stigmatisées de critique au sein du champ théâtral.

Alors que, dans cette pièce, Jo Clifford formule des critiques à l'encontre du christianisme dans son ensemble, dans *The Gospel According to Jesus, Queen of Heaven* la critique investit cet espace social en y introduisant une nouvelle *di-visão*, en se concentrant sur

¹⁶⁶ After watching *God's Own Frock*, one is left wondering exactly why Clifford enjoys dressing up in women's clothes (Abraham, 2003)

¹⁶⁷ The problem with the established church is not the brutality but its insidious atmosphere of cheerfulness. The happy-clappies are in charge now. Great sections of the church have undergone the same feminizing process that Clifford thinks we should all experience (Abraham, 2003)

¹⁶⁸ Nobody seems to care. In Italy, people still performing this play. Amazing!

les leaders religieux et leur décalage avec les enseignements sacrés. Dès lors, dans *God's New Frock*, s'exprime une aversion envers le christianisme, absente de *Queen Jesus*,, jouant le mécanisme typique de la frustration d'attente, propre aux circuits plus autonomisés « des jeux de suspense et de surprise, c'est-à-dire de la déception suscitée par des écarts élaborés visant à briser les attentes résultantes [...] effets d'attente frustrée et de frustration gratifiante » (Bourdieu, 2024, p. 114), comme l'auteur le montre dans le cas de la poésie. C'est précisément le rapprochement avec le christianisme — qui s'objectifie dans la prémisse centrale du retour de Jésus en tant que travesti — qui permet de comprendre la différence de réception entre les deux œuvres. La critique du christianisme dans l'art contemporain n'est pas nouvelle ; en revanche, son identification à la transgenrité l'est. *God's New Frock* esquisse l'envers de *The Gospel According to Jesus, Queen of Heaven* : l'armoire de Dieu donne à voir la manière dont il dissimule, lui aussi, sa transgenrité. Dans *Queen Jesus*, l'autrice mise sur Jésus-Christ comme une femme transgenre.

5.1.2 The Gospel According to Jesus, Queen of Heaven

The Gospel According to Jesus, Queen of Heaven (Queen Jesus) est un monologue d'environ une heure, qui imagine le retour de Jésus-Christ dans le monde contemporain sous les traits d'une femme transgenre. L'œuvre met ainsi en fiction l'accomplissement de la promesse centrale du christianisme — le retour du Christ — tout en la reconfigurant radicalement par cette transposition. La pièce se structure autour de récits bibliques, en soulignant des dimensions telles que l'amour, la justice et le respect du prochain. Prenant la forme d'une messe catholique, elle conduit le public à travers des séquences de sermon, de paraboles, de musique et d'adoration, jusqu'à la communion du vin et du pain. À partir des enseignements du Nouveau Testament, elle dénonce la stigmatisation des personnes transgenres dans l'arc historique de la société occidentale moderne. Les passages bibliques qui composent le spectacle sont : *Genèse* ; *Malheurs de Jésus contre les pharisiens* ; *Fiat lux* ; *Annonciation de Notre-Dame* ; *Le Bon Samaritain* ; *La Femme samaritaine au puits* ; *Le Fils prodigue* ; *La Graine de moutarde* ; *Les Noces de Cana* ; *La Femme adultère* ; *Crucifixion* ; et *La Cène*. La grammaire chrétienne y est mobilisée comme instrument de critique des préjugés. Afin d'en rendre compte, je proposerai une analyse interne de l'œuvre, en la confrontant à certains matériaux conservés à la

Bibliothèque nationale d'Écosse, parmi divers autres documents relatifs à la vie et à l'œuvre de Jo Clifford.¹⁶⁹ Ces archives rassemblent également des matériaux critiques et de presse portant sur la répercussion de la pièce.¹⁷⁰

Dans le texte original, deux indications de mise en scène sont avancées : d'une part, la présence de musique en direct, à la manière d'un mélodrame ; d'autre part, un décor ne renvoyant pas à un lieu déterminé, mais évoquant un espace beau et sacré, permettant une représentation tant dans des théâtres qu'en dehors de ceux-ci. Au fil des années, la proposition de musique live s'est atténuée, aussi bien dans la version écossaise que dans la version brésilienne, au profit de la versatilité et de la réduction des coûts. Dès sa conception, *Queen Jesus* s'ajuste aux contraintes logistiques de la circulation, au sein du circuit théâtral comme hors de celui-ci, ce qui a favorisé sa présentation dans des espaces alternatifs au théâtre, notamment à l'intérieur d'églises.

La version de Jo Clifford se caractérise par une esthétique plus solennelle, une atmosphère sacrée et une intonation douce, qui accompagnent une gestuelle lente et des pas errants, en accentuant la poétique de la parole. La version brésilienne, quant à elle, privilégie une dynamique corporelle plus vigoureuse et des déplacements plus intenses sur scène, articulant texte et corps dans une poétique fondée sur le mouvement lui-même. Je me concentrerai ci-dessous sur les aspects textuels communs aux deux œuvres, en réservant aux notes de bas de page des extraits d'entretiens et de la pièce, de manière à préserver la fluidité de l'argumentation.

Scène 1 : Malheurs de Jésus contre les pharisiens

¹⁶⁹ Jo Clifford possède un fonds, conservé à la Biblioteca Nacional da Escócia, composé de plus de quarante boîtes. Parmi celles-ci figurent divers journaux, des matériaux de travail, des documents de diffusion ainsi que des critiques de ses œuvres.

¹⁷⁰ La présence des documents de Jo Clifford au sein de la bibliothèque atteste de sa reconnaissance en Écosse, comme l'a indiqué Colin McIlroy, conservateur responsable du département des manuscrits et des archives de l'institution, dans un message qui m'a été adressé : In practical terms, we keep aware of recent trends across the Scottish literary and cultural landscape, and Jo Clifford's success as a playwright made her an obvious choice for us to add to the collections here at the National Library of Scotland (McIlroy, 2024)

La première scène met en avant la présence de personnes transgenres dans des passages bibliques¹⁷¹, ainsi que dans différentes sociétés.¹⁷² Les *personnes à deux esprits* méritent ici une attention particulière. Il s'agit d'identités transgenres au sein de peuples autochtones d'Amérique du Nord. Désignées péjorativement par les premiers colonisateurs sous le terme de *berdaches* — signifiant quelque chose comme « jeune esclave » —, elles sont aujourd'hui plus généralement nommées « deux-esprits », ce qui a notamment entraîné, au Canada, la transformation du sigle du mouvement social en 2SLGBTQ+ (Morrison ; Morrison ; Sadika, 2019), où l'ordre même de l'acronyme rend visible la dispute politique. Encore jeune, alors qu'elle effectuait un stage en soins infirmiers, Jo Clifford s'est vu offrir par un médecin l'ouvrage *Childhood and Society*, du psychanalyste Erikson (1950)¹⁷³, qui contient un bref paragraphe sur les *berdaches*. Cette information s'est avérée décisive dans la construction de son identité de genre, puisqu'à 18 ans elle ne disposait jusque-là d'aucun terme ni d'aucune connaissance relative à la transgénérité. Pour la première fois, elle a trouvé, en un certain sens, une forme de classification pour ce qu'elle éprouvait. L'ouvrage continue de l'accompagner : « Je l'ai encore. Il est dans ma bibliothèque depuis des années. »¹⁷⁴, m'a-t-elle confié.

Des décennies plus tard, en 1998, Jo Clifford publie le poème *The Berdache Speaks* dans *New Writing Scotland*, une anthologie annuelle dédiée à des textes d'écrivains déjà consacrés. Le poème met en scène deux personnages. Le premier est un « *berdache* » qui relate, à la

¹⁷¹ So yes, some of us are men and some of us are women/ and some of us are men who used to be women/ and some of us are women who used to be men/ and some of us are both at once.

¹⁷² Because we are the *hijra* from India/ and the *kathoeys* from Thailand/ and the *waria* from Indonesia/ and the *bissu* from the Archipelago/ and the *fa'fa'fine* from Samoa/ and the *muxe* from Mexico/ and the *travesty* from Brazil/ and the *two-spirit* people from North America/ and the *shamans* from Siberia/ and the *yan daudu* from Nigeria/ and many more besides (CLIFFORD, 2019,p.3)

¹⁷³ “And there’s just one paragraph in it. One paragraph. That mentions the existence of two spirit people. And then I understood. That there were other people in other parts of the world where people like myself were welcome. Yeah. I mean, every everywhere in the America, among the first people. There were people like the two spirit. People. that mouche share Mexico. And the travesty of Brazil. This is the remnants in Peru and all over all over South America. All these places have gender variant. People like myself were part of society and the Christians, the colonists hated us and tried to exterminate us. You know, some in India, they join India, Pakistan. In Thailand, everywhere all over the world, we. And that’s the I mentioned these people in the play. Queen Jesus because they were really important. So we have always, we have always been around” me raconte Jo Clifford, à son domicile, le 26 avril 2024.

¹⁷⁴ I still have it. It’s in my shelf for years

première personne, l'expérience transcendantale d'être choisi comme être à deux esprits, telle qu'elle est rapportée dans l'ouvrage d'Erikson.¹⁷⁵ Dans un rêve, le personnage rencontre la lune, qui tient sur son bras droit un arc et une flèche, le chemin masculin, et, sur son bras gauche, une sangle de portage, le chemin féminin. En choisissant la sangle de portage, le jeune homme autochtone s'engage sur la voie des deux esprits. Le second personnage est un colonisateur chrétien européen, qui condamne le *berdache* et exige qu'il se conforme à une position binaire : soit homme, soit femme.¹⁷⁶ Le poème de Jo Clifford raconte la transition de manière honorable et positive¹⁷⁷, là où Erikson l'expose avec aversion.¹⁷⁸ Dans *Berdache Speaks*, l'élaboration d'un récit transgenre s'énonçant depuis lui-même déplace l'autorité de production du discours et des classifications vers ce personnage, tout en fondant une collectivité. Par ce geste, l'autrice consolide une cohérence de production artistique associant identité vécue, expérience singulière et autorité de représentation, en même temps qu'une opposition aux interprétations et représentations stigmatisantes — une forme qui s'accolera, à l'avenir, aux attentes du champ théâtral brésilien.

Queen Jesus, à la différence de *God's New Frock*, s'ouvre sur la dénonciation d'une transphobie solidement instituée au sein de la société occidentale moderne ; autrement dit, l'imputation se déplace du christianisme vers la colonisation européenne. La scène se prolonge ensuite par un sermon vigoureux contre l'hypocrisie des leaders religieux. Se dessine ici une distinction esthétique interne à l'œuvre, qui pèse de manière décisive sur sa réception. Alors que *God's New Frock* propose une condamnation générale des théologies judéo-chrétiennes, fortement centrée sur les mythes fondateurs de l'univers et de la vie tels qu'ils figurent dans le livre de la Genèse, *Queen Jesus* opère un déplacement de la cible. Le personnage principal étant

¹⁷⁵ "I had chosen women's ways/ the spirits had approved my choice/ and my heart was glad within me" diz a pessoa de dois espíritos (Clifford, 2014)

¹⁷⁶ "As Christians these are practices we can only abhor" diz o colonizador (Clifford, 2014)

¹⁷⁷ I had chosen women's ways/ the spirits had approved my choice/ and my heart was glad within me./ I went to the elders. I renounced men's clothes./ I wore women's dress and I performed the women's tasks/ and my days of hiding were over. (Clifford, 2014)

¹⁷⁸ If such a boy does not prefer to commit suicide he must give up the career of warrior and hunter and become a berdache, a man-woman who dresses like a woman and does woman's work. (Erikson, 1950)

Jésus-Christ, l'autrice choisit de s'approprier les critiques que le Christ adresse aux leaders religieux.

La dénonciation de l'hypocrisie s'inscrit dans le sillage des évangiles synoptiques, où Jésus-Christ affronte directement les pharisiens — groupe religieux et politique d'une influence considérable — qui constituent ses principaux adversaires (Matthieu 23:13-36 ; Luc 11:37-54). Le différend porte sur l'écart entre principes proclamés et pratiques effectives : le nouveau messie leur reproche de mettre leurs charges au service d'intérêts personnels. À ce titre, les pharisiens figurent la hiérarchisation et le légalisme, tandis que Jésus-Christ incarne l'humilité, la simplicité et l'amour du prochain. En ouvrant le spectacle par ces mots : « Et vous pouvez penser que, parce que je suis Jésus, nous devrions nous rencontrer dans une église. Mais je dis : tant d'églises me haïssent. Elles me haïssent et ont peur de moi parce que, d'une certaine façon, je semble menacer ce qu'elles sont »¹⁷⁹, l'autrice articule le rejet de Jésus-Christ dans les synagogues au rejet des personnes transgenres dans les églises, en suggérant une identification expérientielle à la violence dans une mise en connexion diachronique : ce qui advient dans les récits bibliques se rejouerait au présent. Elle qualifie ainsi d'hypocrites les religieux qui interdisent aux personnes transgenres l'accès aux églises. La critique adressée aux pharisiens se trouve dès lors actualisée dans la persécution exercée par des leaders religieux à l'encontre des personnes transgenres, présentée comme une pratique haineuse que la pièce tient pour dépourvue de fondement biblique. *Queen Jesus* soutient l'idée que les religieux qui recourent à la violence et à la discrimination contre les personnes transgenres ne sont pas de « véritables » chrétiens, en menant la dispute à l'intérieur de la doxa chrétienne plutôt qu'en s'y opposant frontalement. Ce faisant, elle revendique la vérité des valeurs chrétiennes tout en les réaffirmant.

Scène 2 : Fiat Lux

Alors que *God's New Frock* s'attachait au livre de la Genèse, *Queen Jesus*, dans sa deuxième scène, se saisit d'un unique verset, Genèse 1:3 — « Que la lumière soit » — afin d'exalter la puissance divine de faire surgir la lumière des ténèbres. Il s'agit de l'une des scènes les plus lyriques : le personnage y souligne la beauté des œuvres de Dieu dans une tonalité

¹⁷⁹ And you may think because I'm Jesus, we should meet in a church. But, I tell you, so many churches hate me. Hate me and fear me because I somehow seem to threaten who they are

intimiste, portée par une lumière basse et une voix douce. Le texte progresse vers une comparaison simple et moralisatrice, portant sur la capacité des êtres humains à produire de la lumière dans l'obscurité, capacité que Dieu aurait accordée à l'humanité. Il prévoit également que le public allume ses propres bougies. L'articulation entre la parole scénique et la participation du public constitue une métaphore de l'engagement de toutes et tous face aux préjugés : autrement dit, les moments difficiles doivent être traversés en mobilisant courage et lumière intérieure.¹⁸⁰ Plus encore, le cadre des ténèbres fonctionnait comme une métaphore du contexte sociopolitique brésilien, du coup de 2016 à l'élection de l'extrême droite en 2018.

L'expérience participative sollicitée sur scène fait écho à l'appel à la participation dans la défense du spectacle en dehors du théâtre. À de nombreuses reprises, les attaques visant l'œuvre ont été contrariées par des groupes se rendant sur les lieux des représentations afin de la défendre. On observe ainsi une transformation du sens même de la pratique consistant à aller au théâtre : au-delà d'une distinction culturelle latente, celle-ci devient une distinction politique manifeste, réfractée dans la dramaturgie elle-même — c'est-à-dire en ce que la politisation autonome opère également comme une conversion du sens attribué à l'acte d'aller au théâtre.

L'allumage de bougies en procession a été pratiqué par des soutiens, mimant des usages chrétiens, dès la première attaque contre la version brésilienne, lors du Festival Internacional de Londrina (objet d'analyse dans un chapitre ultérieur). Pour ces agents, défendre l'œuvre ne revient pas uniquement à défendre la liberté d'expression, comme on le verra avec le registre dominant du conflit devant les tribunaux, mais relève surtout de la défense des droits des personnes transgenres en tant que tels. Ainsi, le fait d'aller au théâtre comme « forme de résistance » devient un mot d'ordre qui résonne dans les circuits théâtraux, y compris comme stratégie de diffusion. La pièce sollicite donc la participation sociale sur un plan externe, tout en l'inscrivant esthétiquement dans sa propre mise en scène.

Scène 3 : Annonciation de Notre-Dame

La troisième scène reprend le passage biblique connu sous le nom d'Annonciation de Notre-Dame (Luc 1:26-38), où l'ange Gabriel apparaît à Marie et lui annonce qu'elle concevra

¹⁸⁰ There's light inside each one of us/ and our job is to let it out to shine. (CLIFFORD, 2019,p.7).

le Fils de Dieu. Dans la pièce, le sexe et la gestation sont investis de propositions idéologiques féministes. Tout d'abord, en affirmant que toute gestation est sacrée et qu'un ange s'adresse toujours à toutes les mères, lesquelles peuvent ne pas l'entendre — ou ne pas s'en souvenir — parce qu'elles repassaient du linge, se rendaient au travail ou remplissaient leur déclaration d'impôt : éléments renvoyant à la vie domestique de Jo Clifford, mais plus encore à la production intellectuelle de son épouse, Sue Innes.

Gestation comme conception sont ainsi tenues pour sacrées. Là encore, la pièce opère un renversement symbolique, tant la conception hégémonique du christianisme associe le sexe à l'impureté et au péché.¹⁸¹ Ce renversement s'effectue par la mobilisation du sacrement central du catholicisme : la communion au corps du Christ. Le sexe y est dit sacré et le plaisir, divin ; de sorte que la communion, comme partage du corps et du sang du Christ, devient une célébration du corps et du plaisir eux-mêmes. Cette idée sera reprise dans la Scène Huit, dans Noces de Cana. Pourtant, si cette articulation entre sexe, plaisir et communion au corps et au sang du Christ est symboliquement disruptive, elle n'a jamais été évoquée par les opposants — précisément parce qu'ils n'ont pas vu la pièce : la représentation de Jésus-Christ en travesti a suffi à mobiliser les groupes détracteurs.

La scène introduit en outre un élément objectivement biographique¹⁸², contribuant à la fusion entre personnage et artiste, comme c'est le cas dans d'autres œuvres. Presque à la fin, le personnage déclare avoir appris par sa fille qu'elle allait devenir grand-mère. La formulation associe simultanément l'apostrophe « père » et l'adjectif « grand-mère » pour désigner une même personne, configurant une double position de genre dans la vie de Jo Clifford. Pendant de nombreuses décennies, elle a vécu en se présentant publiquement au masculin. Elle s'est mariée et a eu deux filles — qui s'adressaient à leur père ; des décennies plus tard, les petits-enfants ont connu la grand-mère, faisant une nouvelle fois de l'expérience le pendant exact de la représentativité.

Scène 4: Le Bon Samaritain

¹⁸¹ And out conception was immaculate/ because it happened through sex/ and sex itself is innocent is pure. (CLIFFORD, 2019, p.8)

¹⁸² The other week my daughter said:/Dad, you're going to be a grandma. (CLIFFORD, 2019,p.10)

La quatrième scène est consacrée à la parabole du Bon Samaritain (Luc 10:25-37). Dans ce passage biblique, un homme interroge Jésus sur ce qu'il convient de faire pour obtenir la vie éternelle. Jésus lui retourne la question, en l'invitant à expliciter ce qui est écrit dans la loi — autrement dit dans les Écritures. L'homme répond alors que la loi prescrit d'aimer Dieu et son prochain comme soi-même. Jésus conclut qu'il lui suffit de mettre en pratique ce commandement pour être sauvé. L'ultime interrogation de l'homme porte dès lors sur les limites de cette injonction : « Qui est mon prochain ? ». C'est à partir de cette demande que Jésus amorce la parabole du Bon Samaritain. Dans *Queen Jesus*, l'autrice introduit une question supplémentaire — « Et si je ne supportais pas mon prochain ? » —, plaçant ainsi le préjugé au cœur même du problème.

Samaritains et Juifs sont décrits dans la Bible comme des groupes ethniques d'origines communes, tout en occupant des positions sociales différenciées. Or, la situation du Samaritain, identifié comme appartenant à un groupe social inférieur, est décisive pour la logique morale de la parabole. Dans *Queen Jesus*, cette position est transposée aux personnes transgenres. Par ailleurs, la « loi », en tant que principe d'ordonnancement de l'action, se voit remplacée par « l'école ». Ce déplacement s'ancre également dans la trajectoire de Jo Clifford, scolarisée dans des écoles chrétiennes où elle se rendait à l'église deux fois par jour. De la même manière que, dans le texte biblique, Jésus mentionne un prêtre et un lévite — figures dont on attendait l'observance des lois sacrées —, dans *Queen Jesus*, les personnages qui n'assistent pas l'homme passé à tabac sont un évêque et un policier. Ces derniers occupent la position de ceux dont on attend l'aide au prochain, tout en incarnant aussi des figures récurrentes de violence envers les personnes transgenres. Ce passage mobilise, une fois encore, la figure de l'évêque pour formuler une critique supplémentaire à l'égard des dirigeants religieux¹⁸³.

Le Bon Samaritain est ainsi reconfiguré dans *Queen Jesus* en une personne *queer*¹⁸⁴, dotée d'une série d'attributs d'infériorité morale — être ivre, porter des vêtements froissés, avoir le maquillage qui coule, etc. À l'instar du Samaritain du passage biblique, situé au bas de la

¹⁸³ And the bishop came by/ on his way home from a synod/and synods are places where lots of older men get bad tempered about sex. (CLIFFORD, 2019, p.12)

¹⁸⁴ Dans la version brésilienne de la pièce, l'emploi de l'emprunt *queer* a été évité ; le terme *travesti* lui a été préféré.

hiérarchie sociale, c'est la travesti qui vient en aide à l'homme. Le Bon Samaritain comme la travesti se trouvent ainsi placés du côté des enseignements de Dieu, et ce seraient eux qui hériteraient de la vie éternelle. Leurs pratiques incluent la solidarité, qui fait défaut aux figures précédentes, qu'il s'agisse des prêtres et des lévites, ou, dans la réécriture, des évêques et des policiers.¹⁸⁵

Scène 5: La Femme samaritaine au puits

Cette histoire rapporte la rencontre de Jésus avec une femme samaritaine (Jean 4:1-42). Jésus surprend en demandant de l'eau à cette femme, une interaction peu commune au regard de la distance sociale qui les sépare. Au fil de l'échange, Jésus affirme détenir une eau qui étanche la soif pour toujours, se révélant Fils de Dieu. Le récit met en relief l'importance de la foi comme nourriture spirituelle de l'être humain, en particulier face aux épreuves, telles que la soif. Dans *Queen Jesus*, la scène est réinscrite dans un contexte de rationnement de l'eau. La femme du puits y apparaît pauvre et épuisée par le travail consistant à aller chercher l'eau et à affronter les files d'attente imposées par le rationnement. Outre le fait de soulever l'inégalité produite par la couleur de peau, la scène élargit, une fois encore, l'ensemble des prises de position rendues lisibles pour le public.¹⁸⁶

Une fois encore, la foi est valorisée comme expérience significative pour les êtres humains. À la différence de *God's New Frock*, il n'est ici formulé ni critique de l'institution religieuse ni critique des expériences de relation au sacré. Dans cette scène, aucune métaphore spécifique sur la transidentité n'est mobilisée : c'est, plus simplement, la capacité du sacré à répondre à la souffrance humaine qui est mise en avant.

Scène 6: Le Fils prodigue

Les dernières répliques de la scène précédente annoncent¹⁸⁷ les thématiques de la scène six, fondée sur la parabole du Fils prodigue (Luc 15:11-32), traditionnellement mobilisée pour

¹⁸⁵ Rubem Alves a, lui aussi, exploré cette association dans le texte *O Bom Samaritano – O Bom Travesti* (sic).

¹⁸⁶ She was black, maybe, in an area where people were meant to be white/ or maybe the other way around. (CLIFFORD, 2019,p.14)

¹⁸⁷ It's the same when you lose one of your kids in the supermarket/That's the one you care about, not the whining brats tugging at your skirts. (CLIFFORD, 2019, p.15)

traiter du repentir et de la compassion. Le fils prodigue est celui qui offense son père en réclamant par avance son héritage, puis en le dilapidant de manière irresponsable. Lorsqu'il se retrouve sans ressources et confronté à l'adversité, il rentre chez lui, repentant, et il est accueilli avec amour et compassion par son père. Ce retour suscite toutefois la jalousie et le ressentiment du frère aîné, qui ne comprend pas la générosité paternelle. Dans *Queen Jesus*, le fils prodigue est une personne transgenre. L'expulsion familiale et la difficulté à maintenir des liens relèvent d'expériences récurrentes, qui conditionnent divers autres désavantages et violences. Le texte reprend les répliques bibliques, tout en en infléchissant le sens par la reconfiguration du contexte des personnages. Alors que le fils prodigue n'est plus considéré comme un fils du fait de l'irrespect consistant à demander l'héritage avant l'heure, la travesti n'est plus considérée comme une fille en raison de son identité de genre, rendant sensible la souffrance produite par le refus de l'amour paternel.

Comme dans la parabole du fils prodigue, le père de la travesti mise en récit dans *Queen Jesus* éprouve des sentiments ambivalents. D'un côté, il se montre violent ; de l'autre, il manifeste son attachement en accordant l'héritage à sa fille. En outre, dans *Queen Jesus*, un contexte social est explicitement mobilisé pour rendre intelligible la disposition du père au rejet, en la rapportant aux apprentissages et aux valeurs incorporés au cours de sa vie. En dernière instance, le père devient lui aussi une victime des croyances qui lui ont été enseignées.¹⁸⁸ Dans la Bible, le fils prodigue part pour un pays lointain et mène une vie de débauche ; dans la pièce, la fille trans part elle aussi pour un pays lointain — ce qui acquiert une portée interprétative au regard de la récurrence des exodes de personnes LGBT vers les grandes villes (Abraham, 2009) et, plus particulièrement, des migrations de travestis et de transsexuelles brésiliennes vers des pays européens, où elles recherchent de meilleures conditions de vie.¹⁸⁹

Lorsqu'elle revient au domicile sans argent, la fille est accueillie par une célébration organisée par le père, ce qui réactive la jalousie du frère. C'est alors qu'elle est finalement reconnue et traitée comme une femme. La scène met en évidence la possibilité d'une

¹⁸⁸ But the poor man was only doing what he thought he should/ and, in spite of everything, he still loved his child. (CLIFFORD, 2019,p.16)

¹⁸⁹ Pour approfondir : Cunha; Ponthieu; Mesquita, 2024 ; Felitti, 2021.

réconciliation entre les personnes trans et leurs familles, en abordant l'accueil comme une modalité de l'amour inconditionnel. La grammaire morale des enseignements bibliques se trouve ainsi réinterprétée afin de promouvoir une vision inclusive et compatissante des personnes trans et de leurs relations familiales. Autrement dit, l'acceptation paternelle d'une fille transgenre devient intelligible en ce qu'elle est métaphoriquement étayée par des positions d'expérience homologues dans la Bible.

Scène 7 : Graine de moutarde

Le grain de moutarde (Matthieu 13:31-32 ; Marc 4:30-32 ; Luc 13:18-19) n'est évoqué que brièvement à l'orée de la septième scène. Plus courte, celle-ci se distingue néanmoins par une forte densité affective, en exposant les violences verbales et physiques auxquelles les personnes transgenres sont confrontées.¹⁹⁰ Une fois encore, la foi est présentée comme la réponse à la violence. L'innovation symbolique consiste ici à inscrire les personnes trans au sein même des dispositifs chrétiens d'accueil et de soutien. De la même manière que nombre d'individus cherchent dans la foi une ressource pour faire face aux souffrances et aux injustices qui traversent leur existence, *Queen Jesus* met en scène une forme de démocratisation de l'accès au sacré, en ouvrant à toutes et à tous la possibilité de trouver réconfort et sens dans le Christ, plutôt que de désigner le christianisme comme la source du préjugé.

En clôture de la scène, le personnage annonce les bénédictions qui seront ultérieurement développées pour conclure la pièce.¹⁹¹ Celles-ci s'adressent aux victimes de violences, mais également à celles et ceux qui les ont commises. Ces répliques reconduisent ainsi une valeur centrale du christianisme — la miséricorde — déjà mise en jeu dans des paraboles bibliques précédemment citées.

Scène 8 : Noces de Cana

Les Noces de Cana (Jean 2:1-11) rapportent une célébration, et la huitième scène de *Queen Jesus* s'organise, elle aussi, autour d'une festivité. Cet épisode correspond au premier

¹⁹⁰ They might do worse: they might beat you/ or torture you/ and kill you/ and throw your body into a skip. (CLIFFORD, 2019, p.19)

¹⁹¹ And bless those who persecute you too/ because hatred is the only talent that they have. (CLIFFORD, 2019, p.20)

miracle de Jésus, lorsqu'il transforme l'eau en vin au cours d'un mariage. Le miracle souligne la dimension festive du Christ et des « bonnes nouvelles » que constitue sa venue sur Terre. Tout au long du texte, une fois encore, le plaisir, le corps et le sexe sont configurés comme des expériences sacrées.¹⁹² La version brésilienne accompagne les vers du son du pandeiro et de la samba interprétée par l'actrice, qui viennent, avec légèreté, entrecouper les scènes de sermons et de réflexions percutantes. La montée de la joie — en vitesse comme en intensité sonore — s'achève sur un mouvement de lumière, ouvrant sur une parodie de la prière Je vous salue Marie, où la joie et la beauté sont explicitement désignées comme des bénédictions divines. Ainsi, là où *God's New Frock* se clôt sur une condamnation sévère de la Bible, *Queen Jesus* s'appuie sur la signification même du terme « évangile », entendu comme « bonnes nouvelles », pour s'orienter vers une conclusion joyeuse.

Scène 9 : La femme adultère et Crucifixion

Jean 8:1-11 contient le passage bien connu de la femme adultère. Les pharisiens y amènent de force devant Jésus une femme accusée d'adultère, dans l'intention de lui tendre un piège : s'il choisissait la miséricorde, il contredirait la Loi ; s'il validait la lapidation, il renierait ses propres enseignements de compassion. La réponse de Jésus — en affirmant que « celui qui est sans péché jette la première pierre » — introduit une rupture et transforme l'épreuve en une leçon éthique de grande portée. L'épisode signale une inflexion des valeurs religieuses, en privilégiant la miséricorde plutôt que la punition, l'autocritique au lieu du jugement, tout en affirmant la possibilité du repentir et la dignité des pécheurs. Dans *Queen Jesus*, la figure de la femme adultère fait l'objet d'une réinterprétation : elle est présentée comme quelqu'un qui « s'est donnée à la vie et à l'amour ». Loin d'apparaître repentante ou suppliante, elle est dépeinte comme courageuse, faisant face à ses bourreaux le regard ferme. Le texte suggère, en outre, qu'elle pourrait avoir été, en réalité, une personne fuyant une situation de violence conjugale ou un viol, reconfigurant ainsi radicalement la compréhension de la culpabilité et de la justice dans le récit original.

¹⁹² Pleasure in the belly, in the sacrum and the sacred groin/ in the fine downy hair growing up our companion's legs/ in the bristly hair growing down their chin/ in the gorgeous curly hairs on theirs testicles/ the playful little ones round the vagina (CLIFFORD, 2019, p.21)

La scène huit articule le passage de la femme adultère à la crucifixion du Christ, rapportée en Matthieu 27:32-56 ; Marc 15:21-24 ; Luc 23:26-49 ; Jean 19:16-37, sans toutefois la représenter directement, en privilégiant la narration. Une mise en scène d'une travesti crucifiée a néanmoins été réalisée au Brésil dans un autre contexte. En 2015, l'actrice et mannequin Viviany Belebony a performé le Christ crucifié sur le premier char de la 19e Marche des fiertés LGBT de São Paulo. Le scandale suscité par cette performance s'est constitué socio-historiquement à partir, d'une part, de l'avancée de la Bancada Evangélica au parlement brésilien et, d'autre part, parallèlement, de l'extension des droits sociaux LGBT (MORETTI-PIRES et al., 2016). L'association symbolique de la travesti crucifiée se retrouve également chez la chanteuse Linn da Quebrada, notamment à travers une couronne d'épines tatouée sur le front.

La crucifixion du Christ constitue l'événement central, producteur du symbole maximal de l'identification religieuse : le crucifix. Sa puissance symbolique tient à sa capacité de faire converger, dans une pluralité d'expériences, une part de significations communes, au premier rang desquelles figurent la violence et l'injustice. Cette image occupe une place importante dans le répertoire du mouvement social des personnes transgenres comme dans leurs expressions artistiques de dénonciation. Dans le même temps, elle en élargit et en infléchit la signification : elle l'élargit, dans la mesure où le crucifix est largement reconnu dans le christianisme ; elle l'infléchit, parce qu'elle s'inscrit au sein même de l'armature symbolique d'une institution religieuse qui produit et reproduit des interprétations, ainsi que des pratiques de violence à l'encontre des personnes transgenres.

La possibilité de construire une image partagée de la souffrance constitue l'un des objectifs centraux de l'œuvre, et cette orientation apparaît nettement dans le texte. C'est donc dans la neuvième scène que *Queen Jesus* énumère des exemples de souffrances susceptibles de frapper des personnes diverses. Corrélativement, en articulant la parabole de la femme adultère à celle de la crucifixion, la pièce propose une égalité à la fois dans les péchés et dans les

injustices. Elle vise ainsi à inscrire la transgenrité dans un espace commun d'humanité — au moyen de l'imaginaire chrétien de l'égalité des êtres comme enfants d'un même Dieu.¹⁹³

Scène 10 : La Cène

La communion constitue le rituel suprême du catholicisme, situé en amont de la crucifixion de Jésus. C'est lors de la Dernière Cène que celui-ci institue le partage de son corps et de son sang, par l'intermédiaire du pain et du vin. Pratique à la fois ritualisée et stabilisée, elle organise la bénédiction et agrège ami·es et membres de la famille autour du christianisme. Le public est invité à se lever et à se donner la main ; une fois encore, le sentiment de participation et de collectivité est requis de manière performative. La bénédiction finale du spectacle est similaire à celles de *God's New Frock*. Debout et se tenant la main, le public est ainsi associé à une série de considérations morales et politiques : l'évocation d'expériences partagées de violences transphobes et homophobes¹⁹⁴, la morale de l'inégalité sociale¹⁹⁵, la prostitution¹⁹⁶, la légitimité du sexe¹⁹⁷, la paternité et la maternité¹⁹⁸, la politique¹⁹⁹ et la guerre²⁰⁰. S'y trouve condensée une diversité de prises de position de l'œuvre, laquelle produit l'identification par le partage de ces positions.

La stratégie consiste à inverser le stigmatisme par la sacralisation. Les productions symboliques relatives à la transgénéricité sont communément associées à l'impureté, au

¹⁹³ Don't imagine it's only going to happen to me/ and that I'll do it to expiate your sins/ I can't do that:/your sins are your sins/mine are mine/ and we will all hang on our cross (CLIFFORD, 2019, p.25)

¹⁹⁴ Bless the timid and the shy/ for we shall be shameless/ Bless the boy in the closet in the silk wedding gown/ for we shall come out ((CLIFFORD, 2019, p.28)

¹⁹⁵ Bless the poor/for we shall be rich/Bless the chairman of the board. For we shall certainly lose everything (idem)

¹⁹⁶ Bless the prostitute/for we shall be honoured (idem)

¹⁹⁷ Bless the frigid and the impotent/ for we shall have sex for ever and ever! (idem)

¹⁹⁸ And bless the fathers who don't care because they've never been cared for/ For we shall be loved/ Bless the mothers who hit because they cannot still their children's tears/ for we shall be comforted (idem)

¹⁹⁹ Bless the sad and fearful souls who go into the government/ for we shall one day learn to do good in the world (idem)

²⁰⁰ Bless the people who bomb and who shell and who starve other people they take to be their enemies/ and bless the enemies who fight back as best they can/ for they shall all come to know they are one people in the end. (idem)

démoniaque, au dangereux ; dès lors, on ne saurait comprendre le scandale social que le spectacle suscite — dans l'ensemble des sphères où il est disputé — sans restituer le scandale symbolique qu'il met en jeu, par l'association entre l'impur et le sacré qu'il opère (Douglas, 2024). La proposition morale de *Queen Jesus* est, à cet égard, d'une simplicité radicale : les travestis sont aussi des filles de Dieu. Une construction longtemps tenue pour impensable, dans la mesure où ce registre demeure impraticable au sein d'une grammaire morale qui ne prévoit pas même l'existence de personnes rompant avec la binarité de genre. En somme, la pièce réalise ce que l'on attend du pôle restreint de production : un jeu de suspens et de surprises (Bourdieu, 2024, p. 114), à rebours de ce qu'imposent les attentes de la position opposée au champ général du pouvoir, réaffirmant ainsi sa qualité inventive.

En réagencant des éléments symboliques chrétiens avec ceux, également symboliques, des droits humains des personnes transgenres, l'œuvre ouvre sur une manière inédite de voir le monde : l'inscription d'un groupe social subalternisé comme membre d'une fraternité sacrée. On peut, en outre, retracer dans ses éléments internes l'investissement de sens que revêt la pratique d'aller au théâtre, en tant que forme de distinction politique explicite. À cet égard, la pièce engage une lutte autour du christianisme à partir de la grammaire des droits humains, à l'exact opposé de celle analysée par Teixeira et Barbosa (2022), qui montre la pratique du gouvernement Bolsonaro consistant à disputer les droits humains à partir de la grammaire chrétienne. Deux démarches qui, empruntant une voie comparable, s'inscrivent néanmoins dans une trajectoire de collision frontale. J'analyse ensuite la manière dont la metteuse en scène du spectacle se positionne comme intermédiaire culturelle, en important et en traduisant l'œuvre pour le Brésil.

5.2 Intermédiation, traduction et direction de scène

C'est un truc un peu off [...] super à l'écart, dans une toute petite église, sans aucune ressource scénique. Il n'y avait aucune lumière scénique, un truc vraiment *fringe do fringe*. (Mallo, 2025b)

Encore éprouvée par les longues heures de vol, Natalia Mallo arrive en Écosse à la fin du mois d'août 2014, à l'occasion du Festival international d'Édimbourg. En se couchant dans son lit d'hôtel, elle rêve d'une dame — grande, telle une entité sacrée. Celle-ci lui indique un chemin et lui intime l'ordre de le suivre ; redoutant l'inconnu, la metteuse en scène demande à être

accompagnée, mais la dame-entité lui répond qu'elle devra s'y rendre seule. Elle se réveille alors, effrayée, dans sa chambre. Ce rêve, jamais oublié, a fini par prendre rétrospectivement valeur de signe de ce qui l'attendait, notamment au regard de l'ensemble des *acasos* ayant favorisé la rencontre entre la metteuse en scène de la version brésilienne et la dramaturge écossaise. En suivant les traces de ce *milagre de predestinação*, je montre dans ce chapitre comment la position de la metteuse en scène dans le champ théâtral brésilien rend compte de son accès à une diversité de réseaux et d'institutions ayant rendu possible le montage et la circulation de *O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu* au Brésil ; elle conduit également les agentes et agents à des *coincidência* qui constituent des effets de champ (Bourdieu, 2024, p. 162), à l'instar de tout ce qui l'a menée à se trouver dans la petite église où *Queen Jesus* devait être présentée. Les informations ont été recueillies lors d'un entretien en février 2025 et confrontées à d'autres données publiques.

Natalia Mallo est née à Buenos Aires en 1974. Fille d'une enseignante et d'un acteur de théâtre, tous deux formés dans l'horizon culturel de la contre-culture, elle a grandi dans un milieu où les mouvements hippie et punk constituaient des références importantes. De cet environnement familial, elle a hérité d'un capital culturel élevé : entourée de livres dès l'enfance, elle a commencé très tôt sa formation musicale et, alphabétisée à la maison, savait déjà lire et écrire à l'âge de quatre ans. Tout au long de sa vie, elle a manifesté une grande facilité pour les langues étrangères, au point de parler aujourd'hui portugais avec une sonorité native. Elle a également hérité de références politiques marquées par une sensibilité critique de gauche — y compris à l'égard de la gauche elle-même —, dans un environnement domestique où même l'anarchisme pouvait être un sujet de conversation à table.

Arrivée au Brésil en 1995, elle a travaillé de nombreuses années dans la production musicale et s'est rapidement intégrée à des groupes théâtraux d'avant-garde de la ville de São Paulo, entretenant des liens particulièrement étroits avec des artistes du Centro de Pesquisa Teatral do SESC et de l'Escola de Artes Dramáticas da Universidade de São Paulo. Elle a travaillé plus de quinze ans au sein de la compagnie Dança Nova Quatro, fondée en 1996 par Cristiane Paoli Quito et Isabel Tica Lemos. Durant cette période, elle a exercé diverses activités en tant que musicienne — production de disques, direction musicale, studio d'enregistrement, etc. Au début des années 2010, elle s'est orientée vers des activités de commissariat ; elle a

travaillé quelques années au Museu da Imagem e do Som, y assurant également des tâches de commissariat et de sélection pour des festivals et d'autres institutions, telles que la Virada Cultural de São Paulo et Rumos Itaú. Insérée dans des réseaux majeurs du théâtre et de la musique d'avant-garde à São Paulo, Mallo a pu prendre part, en 2014, à une délégation du British Council ayant conduit à Édimbourg — à l'occasion du Festival international — des commissaires, des programmeurs et des autorités.

C'était une délégation qui avait, genre, une dimension diplomatique. Donc, il y avait le secrétaire à la Culture de Rio, le ministre de la Culture, le Sesc et l'Itaú Cultural. Quelques rares producteurs indépendants et moi, moi fourrée là. Mais c'était un profil, disons, avec un certain pouvoir de décision, tu vois ? Moi, infiltrée. (Mallo, 2025a)

Bien qu'elle y occupe une position de moindre poids relativement à d'autres membres de la délégation, elle dispose néanmoins de l'*habitus* requis pour percevoir ce qu'il convient de percevoir, et pour miser sur les paris qu'il convient de faire. Il n'est d'ailleurs pas fortuit qu'elle ait mobilisé des ressources propres afin d'intégrer cette délégation, laquelle impliquait des coûts significatifs, y compris malgré le soutien de l'agence britannique.

Figure 13 - Promotion Pina Bausch - Festival d'Édimbourg 2014.



Source : Promotion

Lors de son premier jour de festival, Natalia Mallo assisterait à un spectacle de la célèbre Pina Bausch. Le spectacle *Sweet Mambo* figurait dans la programmation officielle du Festival international d'Édimbourg et devait être donné à l'*Edinburgh Playhouse*, plus grand théâtre d'Écosse, avec plus de trois mille places. Elle fut toutefois persuadée par l'une des responsables de la délégation de renoncer à ce billet convoité pour Pina Bausch et d'aller voir Jo Clifford, alors inconnue d'elle, lors de la dernière représentation de *The Gospel According to Jesus, Queen of Heaven*, prévue dans la petite Saint Mark Unitarian Church. La communication autour de la pièce relayait la condamnation formulée par un évêque, tout en soulignant ironiquement qu'il ne l'avait jamais vue. Ce soir-là, la minuscule audience fut accueillie à la porte de l'église par un révérend ; toutes et tous furent invités à faire connaissance avec des inconnus en attendant le début de la pièce. Après un certain temps d'attente, une dame impatiente derrière elle se mit à se plaindre bruyamment des bancs durs, dénonçant leur inconfort : il s'agissait de Jo Clifford elle-même, qui entamait ainsi sa performance.

Figure 14 - Promotion *The Gospel According to Jesus, Queen of Heaven*, Festival d'Édimbourg, 2014



The Gospel According to Jesus, Queen of Heaven

Jo Clifford

 16+

A candlelit, meditative end to a hard day on the fringe. An archbishop called this vision of a transgendered Jesus 'an affront to Christianity'. But then he never saw it. You should.

LGBT, Solo show

http://www.edfringe.com/event/2014GOSPELA_AAQ
artSpace@StMarks • 7 Castle Terrace, EH1 2DP

(Church) B0131 226 0000 V125 GE3

Aug 5 22:30(1h) £10.00 (£8.00)

Aug 6-9,12-16,19-23 22:30(1h) £12.00 (£10.00)

M T W T F S S M T W T F S S M T W T F S S M T W T F S S

28 29 30 31 01 02 03 04 05 06 07 08 09 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31

Source : Promotion

À l'issue de la représentation, très émue, Mallo s'est approchée de Clifford et lui a dit, sans détour, qu'elle souhaitait vivement emmener la pièce au Brésil. Clifford, qui tenait déjà son

parapluie pour rentrer, sortit le texte de son sac — encore marqué des traces et annotations qu'elle y avait elle-même portées — et le remit à Mallo, accompagné de son numéro de téléphone. Si la première nuit de Mallo en Écosse fut quelque peu désorientée par le décalage horaire, la suivante se déroula sans sommeil : elle passa la nuit à traduire le texte. Le lendemain, elle fixa un rendez-vous avec Clifford — un thé à la manière locale — afin de lui présenter cette première version.

Mallo renonça ainsi à assister à une œuvre internationalement consacrée pour se consacrer au « fringe du fringe », en accordant une valeur artistique à ce qui se situait aux marges du festival. De même, elle mobilisa sa maîtrise des langues étrangères pour traduire rapidement la pièce et la présenter aussitôt à Jo Clifford, traductrice théâtrale de métier. Plus que de simplement évaluer, en tant que curatrice, l'efficacité de l'œuvre au Brésil, Mallo porte sur la pièce un regard à la fois artistique et politique. La rencontre entre Jo Clifford et Natalia Mallo fut le résultat d'un double effort. Si Mallo avait mobilisé sa trajectoire, son réseau et des ressources financières empruntées pour être présente sur place, Clifford mobilisait, de son côté, sa propre trajectoire, son réseau et les ressources issues de la vente de son ancienne maison. Jo Clifford raconte:

nous avons trouvé une église avec un espace disponible, tard le soir, à 22 h 30. Un horaire terrible pour ça. Un lieu très peu connu. Je venais de vendre ma maison et j'ai acheté un appartement un peu plus petit. Donc, j'avais un peu d'argent et je l'ai investi dans la production. Beaucoup d'argent — tout — parce que le public était très petit. Mais quelqu'un qui est venu, c'était une personne du British Council, du Brésil : Natalia et Liliane. Elle a invité Natalia pour la dernière soirée. Natalia allait voir autre chose, mais Lilly a dit : « va à celle-ci ». Et alors, la dernière soirée, avec un public très, très petit, cette femme est venue vers moi et m'a dit : « J'ai besoin de monter ça. Il faut que je traduise. » Et c'était Natalia. (Clifford, 2023)²⁰¹

Ces deux efforts ne deviennent possibles qu'à la condition d'un partage de la croyance dans le théâtre, entendu ici comme activité nécessaire, de nature à justifier les investissements

²⁰¹ Toutefois, nous avons fini par trouver une église disposant d'un espace libre, tard dans la nuit, à 22 h 30 — une heure éprouvante pour ce type d'événement —, dans un lieu très peu connu. Je venais de vendre ma maison et d'acheter un appartement légèrement plus petit. J'avais donc un peu d'argent, que j'ai investi dans la production : beaucoup d'argent, en réalité, tout, tant le public était réduit. Or, parmi les personnes présentes, se trouvait une représentante du British Council, Brésil : Natalia et Liliane. Elle a invité Natalia le dernier soir. Natalia comptait voir autre chose, mais Lilly lui a dit d'aller voir cela. Ainsi, le dernier soir, avec un public très, très restreint, cette femme est venue me voir et m'a dit : « Je dois le monter. Je dois traduire ». Et c'était Natalia.

variés qui y sont consentis. Cette croyance engage non seulement un pari artistique — au sens formaliste et esthétique — mais, plus encore, le pari d'une mobilisation politique que la pièce serait susceptible de produire, en particulier par la capacité du théâtre, comme dispositif de représentation, à générer de nouvelles représentations symboliques, souvent résumée par la maxime : « une œuvre nécessaire ».

De retour au Brésil, Mallo se heurte au défi de produire le spectacle. Elle procède d'abord à un examen de conscience, en constatant, dans sa vie personnelle, l'absence de personnes transgenres. Cet engagement éthique semble structurer les principes mêmes de la production, selon lesquels les positions sociales doivent être révisées afin d'être rendues cohérentes avec la perspective de l'œuvre. Elle lance ensuite un appel public sur internet pour sélectionner une actrice transgenre, et reçoit du matériel provenant de l'ensemble du territoire national. À la vue de la vidéo de Renata Carvalho, elle perçoit une qualité artistique — de lecture dramatique — et, d'une certaine manière, un partage de la croyance théâtrale.

Et alors j'ai reçu celui de Renata et, quand je l'ai vu, j'ai été comme ça : frappée ; je l'ai trouvée très belle. Pas seulement belle, mais avec une présence. J'ai trouvé qu'elle était plus actrice par vocation, qu'elle semblait avoir une plus grande projection de voix. Ça, c'est une meilleure lecture, une bonne lecture, et tout. Et je me suis entêtée : wow, je crois que c'est celle-ci. Ça, en 2015. (Mallo, 2025a)

Pour monter la pièce, il lui a fallu mobiliser des ressources jusque-là inexistantes. Dans cette perspective, Natália associe au projet la productrice Gabi Gonçalves, de Corpo Rastreado. La mise en scène de Natalia Mallo, nourrie d'une participation créative de Renata Carvalho comme de Gabi Gonçalves, s'inscrit alors dans une direction distincte de celle proposée par Jo Clifford. Là où la metteuse en scène écossaise compose un dispositif plus solennel — structuré par une mise en scène, des déplacements et une intonation sacralisants —, l'option de Mallo réactive sa trajectoire d'apprentissage théâtral, centrée sur un jeu plus naturaliste, plus proche du public, et qui construit un acte de prédication chrétienne davantage « les yeux dans les yeux » ou, d'une certaine manière, marqué par une *spontanéité nationale*, à l'instar de démarches antérieurement poursuivies dans le champ théâtral brésilien. La dimension comique gagne, elle aussi, en saillance dans les choix scéniques de la metteuse en scène, sans qu'aucune modification textuelle ne soit introduite. Ainsi, au début de la pièce, Jésus entre dans le théâtre par la salle, très bien habillée et maquillée, mais portant une voyante canette rose du populaire guaraná Jesus.

La dérision apparaît également comme un marqueur de transition entre différentes séquences : le basculement vers un ton badin signale alors la clôture d'un sermon plus sévère. À cela s'ajoutent de petits argots et jargons relevant du pajubá, lexique courant parmi les travestis brésiliennes, fortement influencé par les langues yorubas. Pour la metteuse en scène, l'élégance devait s'imposer avec netteté sur scène :

Et alors on a fait ce montage super minimaliste, mais il a quelques détails, par exemple. La robe qu'elle porte, la première partie est une réplique de Chanel de Breakfast at Tiffany's, d'Audrey Hepburn.[...] Parce que je voulais que Renata arrive très élégante, avec une lecture de l'élégance vraiment classique. [...] Elle a un trench coat, un manteau très britannique, des talons hauts noirs en cuir verni, aussi faits pour elle. [...] Et la mallette qu'elle porte est une mallette que j'ai trouvée dans une friperie à Brighton, en cuir des années 1950. Et, quand on l'ouvre, on a fait mettre un miroir [...] Et alors tous les accessoires de scène vont en sortir. Elle a la nappe, la pierre, les bougies. Et puis voilà, il y a un moment, un changement de tenue, où elle a une sorte de parenthèse où elle amène vers la travesti brésilienne, il y a la musique de Liniker, où elle se fait attaquer, n'est-ce pas. Alors elle met la robe à paillettes, qui est une réplique de la robe à paillettes que Renata a utilisée dans la vidéo-test. [...] L'autel, on l'a fait fabriquer. C'est une table qu'elle démonte entièrement et qui rentre dans une valise. Et alors il y a du pain, il y a du vin, il y a. On a fait broder ce cœur sur du tissu. C'est un cœur stylisé, c'est un chemin de table qui descend et il y a un cœur. Et il est brodé. En dessous, c'est une nappe en dentelle, un peu nordestine. Et le vin est toujours un bon vin. Un vin sec, un Malbec, quelque chose comme ça, il doit être bon. Et le pain est toujours un pain maison, fait le jour même, et pendant longtemps on a fait la recette de Jo. (Mallo, 2025b)

La mobilisation de ces éléments sophistiqués fonctionne comme une stratégie d'élévation symbolique, en confrontation avec la moyenne morale qui, historiquement, relègue les travestis à des catégories de vulgarité. Elle traverse aussi bien le costume que le décor, tout en réactualisant la fonction de la metteuse en scène comme responsable d'un projet conceptuel et d'une signature artistique — telles que les a instituées l'histoire du champ théâtral —, laquelle agence les différents éléments scéniques en tant que vecteurs de communication d'une idée.

Mallo parvient également à intermédieriser des champs nationaux, au moyen d'homologies dans la production de la différence. Autrement dit, la position d'intermédiation entre le champ théâtral écossais et le champ théâtral brésilien garantit l'effectuation de la production de la différence en tant que valeur culturelle. En tant que marché symbolique intéressé par la production de la différence, la transgénéralité se trouve ainsi produite comme différence se forgeant à partir d'inégalités historiques, à l'instar de ce qu'analyse Nicolau Netto (2017) à propos de la World Music. Produire cette différence revient, dès lors, à produire aussi

le récit de l'inégalité historiquement constitué. L'agence culturelle internationale, opérant depuis un pays central, repère en son sein même des signes de différence à exporter, en mobilisant des artistes reconnus au niveau national. Le signe de la différence, en tant que valeur dans laquelle investir, suppose une mise élevée de différents agents, croyants en des valeurs transformatrices. La construction du prestige dans le champ théâtral brésilien dépend, dès lors, de la position d'une œuvre marquée internationalement, porteuse d'une différence constituée par l'inégalité, et cohérente avec l'expérience vécue par l'autrice : internationalisation, expérience et représentativité.

Le capital hérité de Mallo s'est révélé déterminant pour la constitution de nouveaux capitaux dans sa trajectoire artistique à São Paulo. Elle y a progressivement occupé des positions d'intermédiation culturelle, plus stables que les positions strictement artistiques, notamment dans les circuits internationaux des agences, jusqu'à parvenir à s'insérer dans la délégation du British Council, où elle est perçue comme capable de lire les signes de la différence et, partant, de faire circuler, à l'échelle internationale, des biens culturels de la différence. C'est par l'intermédiaire de ce réseau professionnel qu'elle s'est associée à la productrice Gabriela Gonçalves.

5.3 Une philosophie dans le pragmatisme de la production

J'ai une position politique très forte, qui vient avant toute chose que je fasse. (Gonçalves, 2025)

Gabriela Gonçalves est productrice d'*O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu (Jesus, Rainha do Céu)*. Fondatrice de Corpo Rastreado, créée en 2005, elle s'est distinguée, au cours des dix dernières années, dans le paysage culturel de São Paulo, en réunissant aujourd'hui une équipe d'environ 25 professionnels. Parmi ses principales initiatives figurent *Corpo Afora*, tournée vers l'internationalisation des arts de la scène brésiliens ; *Estufa*, programme de résidences ; *Casa Farofa*, espace dédié à la rencontre d'artistes de la scène, offrant des lieux de répétition et de création collective ; ainsi que *FarOFFa*, manifestation parallèle à la Mostra Internacional de Teatro de São Paulo (MIT-SP), qui propose une alternative tant au public qu'aux programmeurs présents dans la ville. Au sein de la MIT-SP, Gabriela Gonçalves a déjà exercé la fonction de coordinatrice de production. La productrice se singularise dans la ville,

entre autres, par l’affirmation explicite de sa position politique, laquelle oriente le sens pratique des manières d’interpréter et de prendre des prises de position dans le travail de production.

Née à São Paulo et formée dès l’enfance à la danse classique, elle obtient un diplôme de Danse à l’UNICAMP en 1999, avant de rejoindre la première promotion du cursus de Communication des Arts du Corps à la Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. C’est à cette étape qu’elle réoriente son activité professionnelle vers la production, tout en maintenant un investissement soutenu dans une vie intellectuelle. Elle réalise ensuite un master, puis un doctorat en Communication et Sémiotique, tous deux à la PUC São Paulo. Parmi les lectures qu’elle identifie comme structurantes, elle cite Giorgio Agamben, Achille Mbembe, Jota Mombaça, Donna Haraway et Virginie Despentes. Plus récemment, elle s’est tournée vers la philosophie du végétal avec Stefano Mancuso, ainsi que vers Nego Bispo. Chez cette productrice, la politique de la *représentativité* se donne à voir comme un opérateur axiologique de son *habitus* : une matrice d’interprétation et de prise de position dans le champ théâtral. Cette orientation se condense notamment dans le refus d’un art qu’elle qualifie d’inoffensif :

Ce qui se passe, c’est que je n’aime pas travailler avec un art qui soit inoffensif ; pour moi, c’est une condition. Je ne travaille pas avec un art qui ne fait que divertir. Il peut divertir, évidemment, c’est aussi cela. Mais, enfin, un art inoffensif, ça ne m’intéresse pas, donc. Mon action dans le monde est profondément politique, et j’ai déjà compris de quel côté je suis, tu vois ? (Gonçalves, 2025).

Le socle de sa pratique professionnelle résiderait, selon ses propres termes, dans le travail pour l’art, et non pour l’artiste. Un tel discours réactive des principes du champ théâtral, tel qu’il s’est historiquement constitué, en récusant la logique du vedettariat. Lorsqu’elle découvre le texte de *Jesus, Rainha do Céu*, présenté par la metteuse en scène Natalia Mallo, elle me confie : « À ce moment-là, je savais seulement que cette idée me semblait être quelque chose devant quoi je ne pourrais pas reculer, il fallait que je fasse cela, mais je n’avais pas la moindre idée de ce que cela allait devenir » (Gonçalves, 2025). En reconstituant rétrospectivement sa trajectoire, elle se rappelle qu’en 2014 elle a fait venir au Brésil la pièce italienne *Sobre o Conceito de Rosto no Filho de Deus*²⁰², présentée à la MIT-SP : un spectacle qui avait suscité une série d’attaques

²⁰² Appuyé sur une scénographie présentant une immense image du visage du Christ, créée par le peintre italien Antonello da Messina (1430-1479), « Sur le concept de visage dans le fils de Dieu » se déploie en trois scènes autonomes. La première montre un fils s’occupant de son père souffrant d’incontinence fécale ; la deuxième met en scène des enfants interagissant avec la figure du Christ ; la dernière voit l’immense image du fils de Dieu se

en Europe, mais sans répercussions majeures au Brésil. Cet épisode tendait à indiquer que, dans le théâtre, les polémiques liées à la religion pouvaient être relativement courantes, sans obstacles majeurs ni violences comparables à celles qu'elles connaîtraient avec *Jesus, Rainha do Céu*.

L'expérience devient, selon ses termes, un tournant décisif, ainsi qu'elle l'expose dans le texte publié à l'occasion des dix ans de la pièce, intitulé *Before Queen Jesus, After Queen Jesus* :

Notre partenariat a établi, peu à peu, un repère dans ma perception : avant et après *Jesus, Rainha do Céu*. Avant et après ma rencontre avec elles et avec le texte. *Jesus, Rainha do Céu* a transformé ma manière de regarder le monde, de produire de l'art et de comprendre la force politique de mon travail. Jusqu'alors, je voyais encore ma création comme le fruit de l'intuition, mais aujourd'hui je suis certaine d'être une agente culturelle complètement différente de celle que j'étais il y a quatre ans. (Gonçalves, 2019)²⁰³ »

Animée par la volonté d'assurer des conditions de travail plus stables et plus pérennes — à rebours de l'« éventualisme » qui marque les politiques culturelles et, plus spécifiquement, l'économie des festivals —, elle en est venue à financer directement la pièce. Recalée dans différents appels à projets en raison de l'association entre la thématique transgenre et la thématique religieuse, l'autoproduction a, par ailleurs, constitué un espace de relative liberté créative. S'agissant du premier travail pour lequel elle décide d'investir directement, elle me précise :

Nous avons fait quelque chose qui, aujourd'hui, est très rare au théâtre, malheureusement : nous avons répété pendant un an. Nous avons testé, ouvert le processus de nombreuses fois, montré à beaucoup de personnes, testé beaucoup de choses. Pourquoi ai-je mis un an à produire cette pièce ? Parce que je n'avais pas d'argent. (Gonçalves, 2025)

Les coûts se concentraient principalement sur la rémunération de l'actrice et sur son déplacement vers la ville de São Paulo, tout en mobilisant un capital social — au sein de réseaux

transformer. Créé par le metteur en scène italien Romeo Castellucci, le spectacle s'inscrit dans un cycle de recherches scéniques consacré au visage humain.

²⁰³ Dans l'original : Our partnership gradually established a milestone in my perception : before and after Queen Jesus. Before and after my meeting with them and with the text. Queen Jesus changed my way of Looking at the world, of producing art, and understanding the political force of my work. Until then, I was still looking at my work as the result of intuition, but today I am sure that I'm completely different cultural agent that I was four years ago (Gonçalves, 2019, p. 55)

de soutien — consolidé au fil de sa trajectoire professionnelle. L'engagement éthique consistant à prioriser le financement de l'actrice trouvait un prolongement dans le choix de lui assurer une visibilité médiatique durant la circulation : des orientations explicitement guidées par une prise de position politique en faveur de la représentativité, laquelle structure sa pratique professionnelle au théâtre. Elle me dit : « Et j'ai compris que c'était à moi de protéger Renata et, surtout, de donner de plus en plus d'espace à Renata » (Gonçalves, 2025).

De ce point de vue, la représentativité apparaît comme l'opérateur axiologique qui règle sa conduite face aux décisions à toutes les étapes de la production, au sens d'une philosophie pratique orientant ses dispositions et ses attitudes. Même une fois ce projet achevé, les projets suivants continuent d'être évalués au prisme de la représentativité, notamment en invitant les artistes à reconsidérer leurs fiches techniques, c'est-à-dire la diversité des personnes composant l'équipe. Surtout, elle en fait une valeur morale supérieure, dans la mesure où, comme elle l'affirme, « la représentativité sauve des vies » (Gonçalves, 2025).

Mon travail est une finalité. Je donne ma vie pour ce travail. Donc, enfin, là, avec Renata, c'était une finalité. Pourquoi est-ce que j'allais m'arrêter ? Pourquoi ? On se posait cette question : pourquoi s'arrêter ? On ne peut pas. Et plus il semble qu'ils veulent qu'on s'arrête, plus on tire de la force de quelque part. Et pour moi c'est une finalité. C'est une finalité. Je n'étais absolument pas préoccupée par ce que les gens allaient penser de nous, au bon comme au mauvais sens. Cela n'importait plus, ce n'était pas ça. Pour moi, ça n'a jamais été ça. Donc, je devais simplement le faire. Je ne pensais même pas à dire non. Je ne pensais même pas à ne pas le faire. On n'a décidé d'arrêter de le faire que quand on a compris que, d'une certaine manière, on était utilisées. Alors j'ai dit, mec, là je crois que non. (Gonçalves, 2025)

La croyance qui portait ce travail s'est révélée suffisamment solide pour résister aux détracteurs et à leurs violences — jusqu'au moment où l'équipe elle-même a commencé à éprouver le sentiment d'être instrumentalisée au nom de ces mêmes croyances. L'interruption des représentations a alors résulté non seulement de l'accumulation de coûts physiques et émotionnels, aggravés par la maladie de l'actrice, mais aussi d'une critique incisive formulée par Gonçalves : selon elle, les profits symboliques associés au fait d'« avoir le courage » de programmer la pièce profitaient avant tout aux festivals, tandis que les charges — menaces, violences et exposition — retombaient intégralement sur l'équipe. Cette critique met au jour une forme de fétichisme de la censure dans le champ théâtral : le vanguardisme, en se posant contre la morale en vigueur, en vient à faire du scandale une ressource de succès et une preuve de

politisation, par contraste avec le champ du pouvoir plus large. Il n'est dès lors pas fortuit que les attaques deviennent convertibles à l'échelle du champ tout entier, traitées comme générales plutôt que spécifiques, au prix d'une occultation de leurs coûts concrets — précisément ce que la productrice finit par récuser.

Même si cela te met en évidence, devenir célèbre à cause de la censure n'est pas une bonne chose, c'est toujours mauvais. La censure n'a pas de bon côté. C'est un ensemble de choses très négatives pour notre société. Ce qui a commencé à se passer, c'est que les artistes ont commencé à vouloir être censurés à un certain niveau. (Gonçalves, 2025)

Son refus d'un succès indexé sur la censure se donne à voir dans la réflexivité qui informe sa position intellectuelle, particulièrement tournée vers une pensée critique de la production, adossée à la philosophie. La productrice a joué un rôle décisif en présentant la pièce comme un bien culturel intellectuellement élaboré, rompant ainsi avec une conception restrictive de la professionnelle cantonnée aux fonctions bureaucratiques et pragmatiques de la production. En mobilisant le capital culturel objectivé dans des diplômes — le plus consolidé au sein de l'équipe —, elle a pu médiatiser les visées esthétiques et politiques de la création avec les dynamiques du champ théâtral brésilien, de manière à articuler la circulation de l'œuvre à l'espace social disponible, sans pour autant renoncer à une posture critique à son égard. L'intellectualité lui apparaît, en outre, comme un élément déterminant des prises de position de Renata Carvalho, qui, au fil du processus, se constitue en intellectuelle publique, consacrée à une histoire sociale de la transgénéridade, comme nous le verrons par la suite.

5.4 Intellectuelle et artiste incréée

J'ai appris qu'il y a toujours un livre qui raconte l'histoire de tous les peuples, n'est-ce pas ? Et alors je suis partie à la recherche de ce livre et je ne l'ai pas trouvé. Et alors, moi, très impertinente à l'époque, et jeune, j'ai dit : alors je vais écrire ce livre. (Carvalho, 2025)

Dans ce chapitre, je présente la trajectoire personnelle et artistique de l'actrice Renata Carvalho, afin de mettre en évidence sa double position dans le champ théâtral — à la fois comme intellectuelle et comme artiste —, perçue comme incréée, au terme de processus de discrimination et de violences transphobes ayant jalonné sa trajectoire. Cette double position semble condenser la problématique propre au pôle vanguardiste du théâtre contemporain —

problématique historiquement produite au long du processus de modernisation du théâtre brésilien qui, comme je l’ai montré, a pour institutions centrales les programmes de troisième cycle et les festivals de théâtre —, et structurée par l’articulation entre l’artiste-intellectuelle et l’intellectuelle-artiste, c’est-à-dire celle qui se montre capable d’énoncer une critique sociale qualifiée tout en produisant et en traduisant théâtralement cette critique sociale.

Renata Carvalho, née en 1981, est originaire de Santos, São Paulo, Brésil. Benjamine d’une femme au foyer et d’un technicien en radiologie, elle a, du côté maternel, des ascendances nordestines et, du côté paternel, des origines portugaises et italiennes. La famille n’accumulait pas de capital culturel : « chez moi, on n’encourageait ni la lecture ni la musique » (“Renata Carvalho e os livros fundamentais na sua formação”, 2023) et, lorsqu’elle a commencé à incorporer les goûts de musique populaire brésilienne acquis dans le milieu théâtral — tels que Chico Buarque, Maria Bethânia, Elis Regina —, sa mère qualifiait ce goût de « goût vieux ». Renata a effectué l’ensemble de sa scolarité dans l’enseignement public, à l’exception de la dernière année du lycée : son père, malgré les contraintes budgétaires du foyer, l’a alors inscrite dans une école privée, dans l’espoir qu’elle intègre l’enseignement supérieur. C’est également sa trajectoire scolaire, ainsi que son engagement particulier, qui lui ont permis d’entrer en contact avec la littérature, à travers les œuvres inscrites au programme. Toutefois, en raison de sa performativité de genre, elle a été expulsée du domicile familial en 2000, perdant, par la même occasion, la possibilité de poursuivre ses études : « Je ne suis pas entrée à l’université à cause de ma féminité. [...] Sa travestilidade elle l’assume avant tout, dans sa relation familiale, [dans] l’éducation », m’a-t-elle expliqué (Carvalho, 2025). Faiblement dotée en capital culturel et économique, les différentes formes de discrimination transphobe l’ont ainsi déplacée vers une position encore davantage précarisée — le théâtre lui garantissant néanmoins la possibilité d’accumuler du capital culturel.

Parce que j’ai perçu, dans Jesus [Rainha do Céu], le public... J’avais conscience de la transformation de l’art, du théâtre, mais, pour moi, c’était une transformation beaucoup plus personnelle, tu vois ? Cela a transformé ma vie intellectuellement, cela a amélioré ma vie. Mais, même si j’avais cette conscience de la transformation, elle n’était pas aussi nette que celle que j’ai eue avec Jesus [Rainha do Céu]. Je voyais comment je parvenais à changer le public à travers le théâtre. Alors le Manifeste [Transpofágico], c’est aussi un peu cela. (Carvalho, 2025)

Renata commence le théâtre à 15 ans, en 1996, à travers des cours gratuits dans sa ville natale, qu'elle repère elle-même dans des annonces publiques. Élève assidue, elle a trouvé dans le théâtre un encouragement supplémentaire à la vie intellectuelle, nourrissant un fort intérêt pour la dramaturgie et les théories de la scène. En tant qu'actrice, dans la période antérieure à sa transition publique de genre, elle a même reçu des prix. Toutefois, dès le début de sa carrière, elle a commencé à perdre les rôles masculins en raison de sa féminité : « il ne me restait plus que Veludo, je suis de Santos, alors c'était Plínio Marcos dans les veines. D'ailleurs, j'ai connu Plínio Marcos et j'ai porté ses cendres quand il est mort, en tant que Veludo » (Mallo, 2025b). L'un des plus grands dramaturges brésiliens, Plínio Marcos est décédé en 1999, lorsque Renata Carvalho avait environ 18 ans. Caractérisée en Veludo, personnage travesti qui a marqué ses débuts en 1996 dans la pièce *Navalha na Carne*, elle a eu l'honneur de porter les cendres du dramaturge lors du cortège funèbre à travers la ville — une reconnaissance conquise en seulement trois ans.

Si la transphobie l'a conduite vers des positions professionnelles précaires et a provoqué la rupture de liens familiaux, elle s'est également exercée de manière durable au sein du champ théâtral. Outre la perte des rôles masculins, Renata Carvalho n'est pas parvenue à intégrer l'Escola de Teatro Martins Penna : « Pour mes amies, le jury a raconté que j'avais été admise, mais qu'aucun professeur ne savait quoi faire de mon corps là » (Cunha, 2023) ; confrontée à cette exclusion, elle a fini par subvenir à ses besoins comme employée dans un snack. Au fil du temps, les obstacles au maintien d'une carrière d'actrice se sont intensifiés, ce qui l'a amenée à occuper la place de metteuse en scène, position depuis laquelle elle commence à consolider son parcours artistique et à élargir sa présence dans le milieu théâtral.

Et puis, quand j'ai vu que je pouvais être pédé en dehors [de la scène], les metteurs en scène étaient des pédés. Je suis devenu metteur en scène en 2002, et j'ai été expulsée de chez moi en 2002. Pour que tu voies, quoi, à quel point le théâtre a été empreint de préjugés, mais je n'ai réellement transitionné dans le théâtre qu'en 2007. Quand, réellement, au sein de la mise en scène, j'ai dit : « non, maintenant je vais signer Renata Carvalho ». (Carvalho, 2025)

Ainsi, en tant qu'expressivité corporelle de genre déviante au regard de la norme sociale, la sanction qui s'exerce sur elle dans le champ théâtral consiste à quitter les plateaux comme interprète pour devenir metteuse en scène. Il s'agit d'une fonction fortement intellectualisée dans le secteur théâtral, historiquement constituée au fil de la modernisation du théâtre brésilien.

En effet, c'est à la mise en scène qu'échoit l'autorité d'apposer une signature intellectuelle à l'œuvre, en mobilisant la scène et ses diverses ressources expressives – interprètes, textes, décors, costumes, lumière, création sonore – au service d'une conception d'ensemble.

En 2002, elle fonde sa propre compagnie de théâtre et commence à écrire et à mettre en scène. En 2007, la même année où elle commence à signer sa production artistique du nom de Renata Carvalho, elle devient volontaire au Secrétariat municipal à la santé de Santos en tant qu'agente de prévention des infections sexuellement transmissibles auprès des travestis et des personnes transsexuelles en situation de prostitution, activité qu'elle exercera pendant onze ans. Cet engagement bénévole l'incite également à chercher à comprendre, sur le plan intellectuel, sa propre trajectoire ; d'abord par des études en psychologie, du fait de son intervention dans le domaine de la santé, puis, progressivement, en s'orientant vers une perspective historique. En tant que metteuse en scène, elle convertit les violences subies et les interpellations d'autrui en potentialités scéniques.

Et puis je me souviens que c'était une question très, comme ça : « les personnes qui m'aimaient tant ont cessé de m'aimer, et pourquoi suis-je devenue une personne si mauvaise avec ma transition ? » Et alors je me suis dit : « qui suis-je, d'où viens-je ? » Et j'ai toujours appris qu'il y a toujours un livre qui raconte l'histoire de tous les peuples, n'est-ce pas ? Alors je suis partie à la recherche de ce livre et je ne l'ai pas trouvé. Et puis, très impertinente à l'époque et jeune, je me suis dit : alors je vais écrire ce livre. Et alors j'ai commencé à passer, à rassembler, sauf que j'ai commencé à étudier davantage au début à cause de la question, plus psy [psychologique], à cause de la question de la santé, à cause de mon travail bénévole. Mais alors les gens me posaient des questions tellement absurdes au théâtre quand j'ai transitionné [...] je restais avec ça. « Ça fait une pièce, ça fait une pièce ». Alors, j'ai commencé à étudier, comme ça, de mon côté, où apparaissait la trans au théâtre, comme ça, par pure curiosité. Moi-même je ne savais pas que j'allais être transpologue. Et alors j'ai commencé à aller chercher davantage. (Carvalho, 2025)

La possibilité d'adosser ses inquiétudes existentielles à des problèmes sociaux semble s'opérer à partir d'un *habitus* du théâtre, qui la contraint à traduire les unes et les autres en scène, et, ce faisant, l'engage dans une démarche d'enquête qualifiée. Autrement dit, le recours aux sciences sociales, afin d'y rechercher des références sur la travestilité, apparaît comme une disposition intellectuelle inculquée par sa formation théâtrale. Dès lors, « *ça fait une pièce* » renvoie à une capacité de transsubstantialisation des expériences de transphobie en une recherche socio-historique mise au service de la création théâtrale. Être *transpologue* signifie ainsi enquêter, dans une perspective anthropologique et historique, sur les formes de production

sociale de l'identité transgenre. La compréhension et la production de l'histoire sociale de cette identité — et, partant, de l'exclusion et de la violence qui la visent — seront déterminantes pour la création du *Manifesto Representatividade Trans*, pour la création du *Movimento Nacional de Artistas Trans* (Monart) et du *Coletivo T* – en politisant à l'intérieur du champ théâtral, en interrogeant les règles théâtrales – tout en fournissant une assise à la politisation de la réalité sociale des personnes transgenres dans le débat public, par le biais du théâtre.

Au cours de ces années, marquées par des difficultés d'insertion professionnelle dans le théâtre, par l'absence de soutien familial et par l'absence de formation académique, elle affronte la prostitution contrainte et travaille pendant quelques années comme coiffeuse. En 2012, elle écrit et joue dans le spectacle *Dentro de mim mora outra*, faisant frictionner réalité et fiction, et revient ainsi sur scène comme actrice. Puis, en 2016, Renata devient actrice de la version brésilienne de *Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu* après avoir réussi une audition organisée par la metteuse en scène Natalia Mallo (Clifford, 2019). Dans cette période, son intérêt intellectuel est traversé par le Feminismo Negro, et elle découvre des autrices comme Djamila Ribeiro et Angela Davis, percevant que cette production intellectuelle l'orientait de manière substantielle pour comprendre la transsexualité comme problème social. Ce fait coïncide avec le lancement de la collection *Feminismos Plurais*, de Djamila Ribeiro, par la maison d'édition Jandaíra, ainsi qu'avec les traductions d'ouvrages d'Angela Davis par la maison d'édition Boitempo. Ce n'est pas un hasard si, en 2017, Djamila Ribeiro a été présente à deux activités de la MIT-SP, comme intervenante-débatteuse de la pièce *Black Off* et, aux côtés de Patrícia Hill Collins, à la table ronde *Feminismo Negro: Conhecimento e Autodeterminação*.²⁰⁴ À partir de 2019, Djamila Ribeiro est devenue une autrice obligatoire dans la sélection doctorale des programmes de troisième cycle en arts de la scène les mieux évalués. Les différentes prises de position de ces maisons d'édition dans le champ éditorial brésilien renseignent et structurent leurs pratiques. La maison d'édition Jandaíra, de petite taille, tend à multiplier les opportunités offertes à de nouveaux intellectuels noirs, tandis que Boitempo, à l'instar des grandes maisons

²⁰⁴ Composé de deux tables rondes, le *Seminário Discursos Sobre o Não Dito: racismo e a descolonização do pensamento*, comprenait également la table ronde : “Negritude” e “branquitude”: complexificando as discussões sobre raça e as estruturas de privilégio, avec l'historienne Giovana Xavier.

d'édition, paraît plus lente à publier des intellectuels noirs nationaux et s'en tient davantage à des pratiques économiquement plus sécurisées, telles que la traduction de succès déjà consacrés sur d'autres marchés, notamment étasunien (Silva, 2024).

5.4.1 Un problème sur le terrain de l'usine des révolutions symboliques : Manifesto Representatividade Trans

La perspective des conditions matérielles d'existence — et, au premier chef, du droit au travail — organise de manière centrale la production de Renata Carvalho à l'intérieur du champ théâtral. *O Manifesto Representatividade Trans* (en annexe), lancé en mars 2017, constitue une critique politique des rapports sociaux de production du théâtre — ainsi que du cinéma et de la télévision —, en mettant en cause l'exclusion des artistes transgenres des rôles de personnages transgenres. Autrement dit, bien que présenté comme un manifeste sur la représentativité — en tant qu'enjeu de politique symbolique consistant à se présenter et à représenter la réalité transgenre —, le *Manifesto* met, dans son contenu, l'accent de façon particulièrement marquée sur la dimension matérielle de cette exclusion. Il rend ainsi visible la manière dont la « liberté artistique » est mobilisée dans le champ théâtral — mais aussi à la télévision et au cinéma — comme instrument idéologique de reproduction d'une division inégale du travail, et donc de l'exclusion des personnes transgenres, comme l'a dénoncé Abdias do Nascimento. Le *Manifesto* affirme, en ce sens, que l'usine de production des révolutions symboliques est traversée par un problème d'ordre matériel.

Or, face au déni du droit au travail opposé aux personnes transgenres — souvent poussées vers la prostitution contrainte —, c'est également la possibilité même de construire une dignité humaine qui se trouve refusée. De ce point de vue, le *Manifesto Representatividade Trans* identifie une forme d'expropriation de l'image : en dénonçant que « Nous sommes à la mode, dans l'air du temps / Tu veux faire moderne au théâtre, au cinéma ou à la télévision ? / Ajoute parmi les personnages une personne trans. », il met au jour une plus-value produite par l'inclusion du personnage, mais non de l'artiste. Autrement dit, les histoires et les personnages transgenres peuvent conférer à un récit un certain capital culturel de la diversité et de la différence — hautement valorisé dans les milieux d'avant-garde —, tandis que ces mêmes milieux se refusent, par discrimination, à embaucher des acteurs et actrices transgenres. La

richesse symbolique de ces histoires est extraite, puis effectivement convertie en richesse matérielle, sans que cette richesse ne soit, au moment de la production, redistribuée aux artistes transgenres au sein même du secteur.

Pour étayer cet argument, le *Manifesto Representatividade Trans* rassemble l'ensemble des violences et discriminations constitutives de la réalité transgenre au Brésil, en soulignant notamment la violence de l'État. Il retrace ensuite le parcours historique d'acteurs et d'actrices transgenres dans la fiction télévisuelle et dans le cinéma brésilien, montre en quoi la situation présente des analogies avec l'interdiction faite aux femmes de monter sur scène avant le XXe siècle et, surtout, établit comment la lutte contre le *transfake* s'inspire directement de la lutte contre le *blackface*, dans laquelle le Teatro Experimental do Negro — avec une mention particulière pour Abdias do Nascimento — a joué un rôle fondamental. En outre, le texte réunit des prises de position publiques d'artistes internationaux venant corroborer cette cause au sein des plus importantes cérémonies de récompenses de l'audiovisuel. De fait, le Manifesto élabore son argumentation en s'efforçant de montrer qu'il n'y a pas, à proprement parler, de nouveauté dans la revendication, puisque, y compris de manière explicite, d'autres artistes transgenres brésiliennes formulaient déjà, des décennies auparavant, l'idée de l'organisation d'un mouvement analogue.

Le *Movimento Nacional de Artistas Trans (Monart)* et le *Coletivo T* ont été créés par l'artiste afin de donner une consistance concrète aux idées constituées dans le *Manifesto Representatividade Trans*, les deux initiatives s'inspirant des pratiques du mouvement noir dans le théâtre brésilien tout au long du XXe siècle.

[Inspirée par] Abdias do Nascimento, j'ai créé le Monart. Le Coletivo T, c'est un collectif justement à partir de l'idée du Teatro Experimental do Negro d'Abdias. J'ai créé le Monart à cause de Zezé Motta, qui avait fondé, dans les années 1990, une agence pour les acteurs noirs. Et le plus fou, c'est que je suis allée voir les entretiens, je suis allée lire les textes de Zezé Motta et d'Abdias. Et tout le monde me disait la même chose. Alors, moi, j'avais déjà les réponses préparées. Et les gens ne voulaient pas non plus admettre que moi aussi, je pouvais m'y connaître en théâtre. (Carvalho, 2025)

Le refus de la reconnaître comme intellectuelle relève du stigmatisme et participe, paradoxalement, de la fabrication d'une intellectuelle « incréée ». Articulé à un retour aux traditions du théâtre brésilien, ce mouvement met en évidence un processus continu d'autonomisation, par lequel les artistes et intellectuels du pôle restreint tendent à être :

de plus en plus enclins à ne prendre en compte exclusivement que les règles établies par la tradition proprement intellectuelle ou artistique héritée de leurs prédécesseurs, qui leur fournit un point de départ ou un point de rupture, et de plus en plus portés à libérer leur production et leurs produits de toute dépendance sociale. (Bourdieu, 2024, p. 101)

Dès lors, le mouvement de transformation des règles internes du théâtre, mobilisé par Renata Carvalho et adossé à la tradition — à la fois reconnue et disputée — du Teatro Experimental do Negro, s'apparente à une lutte visant à libérer le théâtre de la stigmatisation des personnes transgenres, de même que la transformation relativement réussie opérée par Abdias a constitué une libération de la stigmatisation des personnes noires face à la pratique du *blackface*.

5.4.2 Unité de croyance, clivages liturgiques : les conflits dans le cas *Gisberta*

Dix mois plus tard, l'une des réponses les plus virulentes au *Manifesto Representatividade Trans* est publiée dans la Folha de São Paulo par le chroniqueur et scénariste Tony Góes²⁰⁵, sous le titre *Quem acha que só ator trans pode fazer personagem trans não sabe o que é teatro*, qui condense l'ensemble des arguments adverses. Le texte paraît au moment où le mouvement transgenre proteste contre la pièce de l'acteur Luís Lobianco, *Gisberta*, dans laquelle celui-ci raconte l'histoire de l'immigrée brésilienne brutalement assassinée par quatorze jeunes au Portugal, en 2006. Tony Góes prend alors la défense du point de vue de l'acteur et producteur Lobianco. Il ouvre sa chronique en reconnaissant la souffrance de la population transgenre, tout en s'opposant à une transformation des pratiques théâtrales : « tanto sofrimento não dá a eles o direito de redefinir o que seja teatro » (Goes, 2018). À l'instar du schème argumentatif mobilisé dans la critique de la pièce *God's New Frock*, en Écosse, le chroniqueur soutient que redéfinir le théâtre reviendrait à en altérer l'essence même. Dans cette perspective, le théâtre — et l'art de l'interprétation — se confond avec l'art du faux : « É representação, é fingimento, é mentirinha. É se fazer passar pelo que não se é », revendiquant une liberté illimitée de l'interprétation ; une liberté qui, pour Renata Carvalho, ne demeure qu'au niveau des idées, sans

²⁰⁵ Tony Góes (1960-2024), chroniqueur spécialisé en télévision, a également exercé comme scénariste ; il a notamment écrit pour divers programmes, tels que Video Show. Il a été marié à l'acteur et doubleur Herbert Richers Jr.

effectivité matérielle. Les présupposés conceptuels du mouvement semblent, chez Góes, largement assimilés : il met en cause la politisation, voire la légitimité, des politiques d'inclusion — et s'en prend directement au concept popularisé par Djamila Ribeiro, *lugar de fala*, qu'il présente comme une notion restrictive, qu'il place en outre sur le même plan que les mouvements de limitation des libertés mobilisés par l'extrême droite dans l'affaire *Queermuseum*. Au-delà de la discussion théorique, Tony affirme ignorer le travail d'autres personnes transgenres à la télévision et dénonce une contradiction chez l'actrice Renata Carvalho, dans la mesure où elle prônerait une forme de censure alors même qu'elle a fait l'objet de censure. Il ajoute enfin que, Jésus-Christ étant un homme cisgenre, il ne pourrait, par conséquent, être interprété par une actrice transsexuelle. Pour conclure, il critique ce qu'il appelle *fogo amigo* — la critique entre pairs, supposément situés du même côté du spectre politique — en le qualifiant d'erreur stratégique, compte tenu du moment d'ascension de l'extrême droite.

Il importe de rappeler que l'assassinat de Gisberta a suscité la production de divers objets artistiques : son histoire a été racontée en poème, au cinéma, ainsi que dans la chanson *Balada de Gisberta*²⁰⁶, interprétée par Maria Bethânia en 2009. La pièce est créée en 2017, et Lobianco est alors critiqué pour avoir recouru à un *transfake*. L'acteur résume sa défense autour de deux axes : d'une part, il n'interpréterait pas, à proprement parler, le personnage, mais raconterait son histoire à partir de différents points de vue ; d'autre part, il soutient que, du fait de sa notoriété publique, ce projet contribuerait à faire exister le débat sur la réalité sociale des personnes transgenres (Bial, 2019).

²⁰⁶ Je me suis perdu de nom/Aujourd'hui tu peux m'appeler tien/J'ai dansé dans des palais/Aujourd'hui je danse dans la rue/Je me suis vêtu de rêves/Aujourd'hui je porte les bas-côtés de la route/À quoi bon revenir/Quand on revient vers le néant/Je ne sais pas si un Ange m'appelle/Je ne sais rien des mille hommes dans le lit/Et le ciel ne peut pas attendre/Je ne sais pas si la nuit m'emporte/Je n'entends pas mon cri dans les ténèbres/Et la fin veut me chercher/J'ai sambé sur l'avenue/Dans l'obscurité j'ai été porte-étendard/Les lumières se sont éteintes/C'est l'avenir qui s'en va/J'ai écrit le désir/Des cœurs que j'ai déjà oubliés/Avec des soies j'ai tué/Et avec des fers je suis mort/Je ne sais pas si un Ange m'appelle/Je ne sais rien des mille hommes dans le lit/Et le ciel ne peut pas attendre/Je ne sais pas si la nuit m'emporte/Je n'entends pas mon cri dans les ténèbres/Et la fin veut me chercher/J'ai apporté peu/J'emporte moins/La distance jusqu'au fond est si petite/Au fond, elle est si petite/La chute/Et l'amour est si loin/L'amour est si loin/L'amour est si loin/L'amour est si loin (Pedro Abruñhosa).

Le débat suscité par le spectacle *Gisberta* se révèle particulièrement heuristique pour analyser les conflits politiques internes au champ théâtral, tant il semble se structurer autour de pôles distincts. D'un côté, Renata Carvalho et le *Manifesto Representatividade Trans*, qui circule dans les festivals, au sein des avant-gardes et des milieux plus intellectualisés, en étayant ses arguments sur une production récemment popularisée dans la collection Feminismos Plurais, y compris au sein des études de troisième cycle en arts de la scène. De l'autre, Luís Lobianco et le chroniqueur Tony Góes, qui circulent dans des espaces à forte valeur marchande, tels que Youtube, la Folha de São Paulo et Rede Globo.

La problématique a connu un retentissement notable lors d'un débat public tenu au Centro Cultural Banco do Brasil, à Belo Horizonte, le 26 janvier 2018, débat qui s'est structuré à partir d'un partage implicite de références communes. Luís Lobianco y a invité trois femmes transgenres à participer à la table ronde. Marina Reidel, titulaire d'un master de l'UFRGS, a été Directrice de la Promotion des Droits des LGBTs au sein du Ministério dos Direitos Humanos de 2016 à 2023, sous les gouvernements Temer et Bolsonaro ; Duda Salabert, enseignante et militante du Partido Democrático Brasileiro, conseillère municipale de Belo Horizonte de 2021 à 2022 puis députée fédérale dans la législature 2023-2026 ; et Wallie Ruy, actrice et doubleuse, a intégré la distribution de projets télévisuels d'envergure, comme la série *Aruanas* (2020), Globoplay, ainsi que des projets théâtraux, tels que la comédie musicale *Priscila, a Rainha do Deserto* (2024), aux côtés de l'acteur Reynaldo Gianecchini. S'y ajoutait Rafael Souza-Ribeiro, dramaturge et scénariste, auteur de la pièce *Gisberta*, qui, à partir de 2022, a commencé à travailler avec des sociétés de production de grande envergure, telles qu'Amazon Prime Brasil, Globoplay et Multishow.

Parmi les quatre personnes invitées, à l'exception de Marina Reidel, qui consacre sa prise de parole à une approche générale des préjugés visant les personnes transgenres, mise en perspective avec sa propre histoire, toutes les autres — de manière plus ou moins explicite — semblent converger vers la critique du *transfake*. La prise de parole de Renata Carvalho s'est distinguée parmi les interventions du public : elle s'est levée de son siège et s'est approchée de la scène — « vou até chegar mais perto para ver se rola empatia e carinho com você da nossa causa » (Movimento Nacional de Artistas Trans, 2018). Pendant environ quinze minutes, elle poursuit en exposant ses arguments et sa trajectoire, notamment la censure subie avec la pièce

O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu. En somme, elle reprend les principales thèses du *Manifesto Representatividade Trans*, en insistant plus particulièrement sur la responsabilité collective des artistes et des producteurs à l'égard des demandes sociales et politiques portées par les personnes transgenres.

L'acteur Luís Lobianco mobilise, pour sa part, deux arguments centraux : premièrement, il n'interpréterait pas Gisberta, mais des personnages gravitant autour d'elle, reconstituant son histoire au moyen de récits à la troisième personne ; deuxièmement, son attitude devrait être appréciée à l'aune de l'ampleur du public qu'il amènerait au théâtre pour découvrir cette histoire. Ces arguments ont été synthétisés dans un texte publié sur Facebook²⁰⁷ et, des années plus tard, dans le titre de l'entretien — « Não me interessa pregar para convertido » — accordé à la Folha de São Paulo en décembre 2025, lorsqu'il est revenu sur l'affaire : il s'y dit, d'une

²⁰⁷ Au cours de la semaine de la reprise, j'ai été sollicité par une représentante du groupe Transvest de BH afin d'ouvrir un échange sur la représentativité et l'employabilité. Comment une pièce qui traite de la marginalité que la société impose aux personnes trans peut-elle ne compter aucun T au sein de son équipe ? Cette interpellation me paraît particulièrement pertinente : elle constitue à la fois un point de départ pour discuter de la professionnalisation de ces personnes et une occasion de prendre la mesure du caractère archaïque des modalités de production de ce type de théâtre au Brésil (...) 'Gisberta' est un projet que j'ai conçu dès que j'ai eu connaissance de son histoire. J'ai été choqué d'apprendre qu'au moment où sa mort a atteint dix ans, aucun artiste trans ou cis ne développait au Brésil une recherche théâtrale professionnelle sur ce crime. D'autres questions ont été formulées par le groupe : moi, CIS, interprétant une "trans fake", des gays parlant des trans, et la nécessité de faire interpréter Gisberta. Là encore, même si je ne souscris pas à nombre de leurs points de vue, le dialogue s'impose. Et le théâtre ne serait-il pas, précisément, l'art du "fake" ? (...) Ce qui me paraît véritablement inadmissible, c'est la comparaison avec le "blackface", par respect pour d'autres mouvements et pour la charge symbolique de cette pratique. Pour toutes les autres questions, il nous faudra du temps pour comprendre. Le théâtre est millénaire, et ce questionnement n'est apparu que récemment dans le champ théâtral. Ce n'est pas une mathématique : il n'existe pas de réponse unique. Nous devons monter beaucoup de pièces et converser longuement pour comprendre. Je reste disponible (...) En tant qu'acteur ouvertement gay, et menant des travaux avec des LGBTs, je me suis senti en mesure de raconter cette histoire. Pour des raisons de choix dramaturgiques, la recherche a évolué de telle sorte que je n'incarne pas Gisberta comme personnage dans la pièce. Afin de traiter son absence, nous avons élaboré une mosaïque de personnages fictifs et réels qui observent son lieu de parole sans jamais l'assumer. [...] Je suis épuisé. Je me demande si je poursuivrai de futurs projets sur cette thématique. Je me demande si cela vaut la peine de travailler autant, en mobilisant mes privilèges au service d'une cause — en visant, un jour, à réunir les conditions permettant de créer des emplois pour des LGBTs — si, dans la construction de ce chemin, il y a tant de diffamation. [...] J'ai retenu la prise de parole de ma bien-aimée Jane di Castro, la Divina Diva, pour illustrer la puissance d'un faire théâtral : 'Le meilleur monologue du moment, qui raconte l'histoire d'une trans avec ses drames et son glamour. Dans certaines scènes, un film passait dans ma tête. J'ai affronté la dictature et je suis ici, ils ne m'ont pas vaincue, j'ai perdu le compte du nombre de pièces que j'ai faites à cette époque, la plus difficile ; j'ai toujours travaillé. Il était interdit d'être travesti dans la rue. Aujourd'hui je suis même syndic de mon immeuble, depuis 10 ans. Rogéria a fait une arrière-grand-mère dans une telenovela. Récemment, nous avons eu une actrice trans dans une telenovela interprétant une femme CIS. Vous imaginez si les actrices se réunissaient et faisaient une protestation contre elles ? À la fin de GISBERTA, j'ai été honorée et je me suis émue. Texte et mise en scène parfaits. À ne pas manquer !'"

part, incompris par des artistes transgenres, des militants et des intellectuels ; d'autre part, il estime que l'exiguïté du projet ne lui permettait pas d'intégrer des personnes transgenres à l'équipe.

Dans ces deux mouvements, l'acteur semble, à certains égards, se rapprocher des croyances de ses critiques. D'abord, quant à la position politique du théâtre, entendu comme instance responsable de disputer les formes de représentation stigmatisées des personnes transgenres — ce qu'il ferait précisément en mettant sa popularité au service du sujet et en agissant, ponctuellement, de manière désintéressée du point de vue économique. Ensuite, quant à l'exigence de cohérence entre interprète et personnage : plutôt que de revendiquer la possibilité d'interpréter Gisberta, il redéfinit esthétiquement son jeu comme relevant, en réalité, d'un récit à la troisième personne, et non d'une incarnation induite — reconnaissant ainsi, implicitement, l'illégitimité. Ce constat suggère que, si un artiste peut circuler entre différentes positions du champ et même converger sur certaines croyances, ses pratiques ne se déploient pas sans difficultés de traduction des liturgies.

Dans cet épisode, Renata Carvalho a, une fois encore, manifesté une disposition à la lutte politique : « Je suis venue de São Paulo avec de l'argent compté, parce que je me suis dit : j'ai besoin que tu me regardes » (Movimento Nacional de Artistas Trans, 2018). Portée par la croyance dans l'importance politique de cette lutte, elle s'est rendue de São Paulo à Belo Horizonte afin de prendre part au débat, aux côtés d'autres militantes transgenres de la ville.

Par ailleurs, la position qu'occupe Renata Carvalho en tant qu'intellectuelle, artiste et activiste permet d'éclairer la manière dont elle parcourt le circuit des festivals en formulant une double mise en question de la position d'illégitimité assignée à son théâtre. Illégitime comme Jésus, aux yeux des chrétiens ; illégitime comme intellectuelle, du point de vue de la critique spécialisée ; illégitime comme artiste, dès lors qu'il s'agit d'accéder à une formation théâtrale. En définitive, elle a été consacrée précisément à partir de la légitimité qu'elle confère à l'illégitime, reconnue comme reconnue-inreconnue. On peut ainsi avancer que la reconnaissance du spectacle par le pôle d'avant-garde — qui, tout à la fois, reconnaît la pièce et lui confère de la légitimité — s'opère au prisme de la position de mise en tension du créateur incréé (BOURDIEU, 2021b, p.278) : sans accès aux institutions légitimantes de l'élite intellectuelle et de l'élite artistique, exclue et, dès lors, représentante, en tant que groupe social,

d'une différence fondée sur l'inégalité. Appuyée sur les capitaux mobilisés par la pièce, elle semble parvenir à produire une distinction à la fois esthétique et politique au sein d'un pôle du champ culturel qui se distingue précisément en prétendant valoriser des expériences marginales, subversives ou insurgées, face aux injustices historiquement produites par le processus de modernisation du théâtre.

Sa position d'illégitimité résulte doublement de sa condition de classe et de l'aggravation, par les préjugés subis, de la précarité de vie — elle est donc structurellement produite —, tout en s'accompagnant, dans le champ, d'une revendication de reconnaissance de l'illégitimité. C'est le champ théâtral lui-même, en tant que langage homologiquement dominé par rapport aux autres langages artistiques, qui peut favoriser l'inculcation d'un *habitus* intellectuel chez une personne d'origine populaire, privée de tout héritage culturel : d'une part, parce qu'il met à disposition, comme méthode de création scénique, l'enquête sociale et historique sur le thème à mettre en scène, habilitant l'artiste à une transsubstantiation du problème existentiel en problème social, comme nous l'avons vu dans l'histoire du théâtre ; d'autre part, et surtout, du fait de l'exigence d'amoralité propre au travail d'interprétation, inscrite comme exigence du champ depuis sa modernisation.

Ce n'est qu'avec l'intérêt des festivals de théâtre — pôles d'avant-garde et intellectuels, en demande de productions innovantes tant sur le plan esthétique que politique — que la sophistication théorique et le caractère disruptif du travail de l'actrice commencent à fonctionner comme principe de distinction, susceptible d'activer l'ensemble du circuit.

Ce n'est qu'avec le capital culturel accumulé par la pièce *Jesus Rainha do Céu* — produite en Écosse, donc *internationale* ; légitime dans le pôle d'avant-garde, présentée dans l'un des festivals les plus prestigieux parmi les festivals d'avant-garde internationaux, le *Fringe* écossais — que les dispositions déjà constituées au cours de la trajectoire de Renata Carvalho peuvent devenir des ressources effectivement opératoires, c'est-à-dire en transformant ses capacités intellectuelle et critique en marchandises symboliques pertinentes dans le champ théâtral. En tant qu'intellectuelle insurgée, en marge du capital institutionnel, elle se construit de manière autodidacte, produisant de façon critique et faisant de la scène une forme propositionnelle des identités. Nourrie par la production noire au théâtre, mais aussi par la production contemporaine du Féminisme Noir, qui gagne en visibilité dans les maisons d'édition

à la même période, elle s’oppose aux reproductions stéréotypées des identités trans. Renata se distingue par sa capacité à lire et à rendre visible, dans les termes du champ, une problématique interne au champ : la matérialité de la production du symbolique, à partir de l’idée de représentativité et de *transfake*, dans un champ culturel qui valorise la distinction par le discours et par sa forme interne de production. Dès lors, appréhender Renata Carvalho comme artiste-intellectuelle incréée revient à reconnaître que sa pertinence est directement liée à la manière dont elle convertit son origine de classe et sa marginalisation de genre en une production culturelle reconnue.

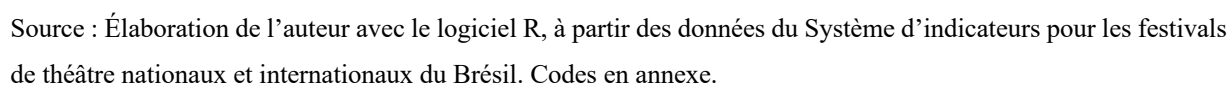
5.5 Circulation, Pèlerinage et Consécration de Rainha Jesus

Et nous avons fait une tournée que nous avons appelée Pèlerinage. [Dans ce projet] nous avons tout fait, sauf du théâtre, alors nous sommes allés en prison, à l’hôpital où sont amenées des personnes en situation de rue avec des maladies mentales. Mais aussi dans des centres de référence LGBT. Là, nous sommes allés à la base, tu vois ? Tout cela, en 2017. Dans les festivals aussi, chacun a été une histoire. Mais nous les avons faits [les festivals] pratiquement tous [...] mais ce n’est qu’après le *hype*, avant ils [les festivals] n’en voulaient pas. (Mallo, 2025a)

La pièce *O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu* a circulé, entre 2016 et 2020, dans deux circuits distincts, produisant des effets de consécration différents mais complémentaires. Pour l’analyse, je retiens, d’une part, le circuit des festivals de théâtre et, d’autre part, celui des espaces alternatifs, désigné comme Projeto Peregrinação, lauréat de l’appel Zé Renato de la municipalité de São Paulo. Ces options sont comparables à la circulation de la version écossaise au Brésil, présentée à la fois au Festival Internacional de Teatro Palco & Rua de Belo Horizonte (FIT-BH) et à la Feira Literária das Periferias (FLUP) : un festival du groupement *restrictif* et *international*, et une foire littéraire populaire et fortement politisée, au sein d’une favela carioca.

En replaçant cette circulation dans l’espace social des festivals, on peut mieux saisir le jeu des relations — et, en particulier, l’effet de champ que les festivals produisent en matière de capital symbolique — : ils la consacrent tout en incorporant, de leur côté, une certaine valeur *disruptive*. La Carte 8 - Circulation de *O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu* parmi les festivals de théâtre projette la présence de la pièce dans les 37 festivals de théâtre analysés, en tant que variable supplémentaire. La pièce tend à être présente dans le quadrant supérieur droit,

Figure 15 - Circulation de *L'Évangile selon Jésus, Reine du Ciel* parmi les festivals de théâtre



Sur une période de trois ans, plus d'une centaine de représentations se sont ainsi cumulées. La majorité d'entre elles (78) s'est tenue dans l'État de São Paulo, et plus particulièrement dans la ville de São Paulo (63), ce qui confirme la centralité historique de cette dernière dans la scène théâtrale brésilienne depuis le cycle de modernisation. Hors de cet État, la pièce a également circulé en Bahia, Distrito Federal, Minas Gerais, Paraná, Pernambuco, Rio de Janeiro, Rio Grande do Sul et Santa Catarina. À l'international, elle est passée par l'Allemagne, Cabo Verde, l'Écosse et l'Irlande du Nord. Pour les tournées dans l'État de São Paulo, les théâtres du SESC ont joué un rôle décisif, notamment le SESC Jundiaí, le SESC Ribeirão Preto, le SESC Santos, le SESC Santo André, le SESC São José do Rio Preto et le SESC Taubaté.

Hors de São Paulo, la circulation de la pièce a été principalement médiée par des festivals et des universités, agents historiquement centraux de la diffusion théâtrale à l'échelle du territoire national. En mai 2016, Jo Clifford y a présenté la version écossaise, *Queen Jesus*, dans le cadre du FIT-BH, en partenariat avec le *British Council* — la même organisation qui avait assuré la présence de la metteuse en scène Natalia Malo au *Festival Fringe*, à Édimbourg, afin d'assister à la version originale. Le FIT-BH se caractérise comme un festival fortement internationalisé et restrictif, situé dans la partie supérieure droite de la carte. C'est Diego Bagagal, artiste interdisciplinaire, non binaire, au parcours international consolidé et collaborateur de productions du Grupo Galpão, qui a vu *Queen Jesus* à Édimbourg en 2015 ; il en a ensuite assuré la programmation au festival l'année suivante, en faisant converger les prises de position nécessaires à l'avant-gardisme à l'échelle internationale — non sans rencontrer des résistances au cours du processus curatorial (Bagagal, 2019). La version brésilienne, quant à elle, a été créée à l'autre extrémité du pôle dominant, au Festival Internacional de Teatro de Londrina, caractérisé comme un festival nationalisé et large, situé dans la partie supérieure gauche de la carte.

Après le FILO, en août 2016, *Jesus, Rainha do Céu* a poursuivi sa trajectoire au Cena Contemporânea (Brasília), août 2017 ; FESTA (Santos), septembre 2017 ; Porto Alegre em Cena, septembre 2017 ; FIAC-BA (Salvador), octobre 2017 ; Festival Trema (Recife), juin 2018 ; Fescete (Santos), juin 2018 ; Niterói em Cena, septembre 2018 ; Janeiro de Grandes Espetáculos (Recife), janvier 2019 (retirée) ; MIT-SP (ville de São Paulo), janvier 2020. Parmi

ces événements, on observe que le FILO, le Cena Contemporânea, le FESTA, le Porto Alegre em Cena, le JGE et le MIT-SP se situent dans la partie supérieure de l'Axe 1, parmi les festivals dominants, tandis que le FIAC-BA occupe une position plus basse, proche du centre²⁰⁸. Cela n'empêche toutefois pas le FIAC-BA d'intégrer le Núcleo de Festivais Internacionais de Teatro, aux côtés du FILO, du Cena Contemporânea, du Porto Alegre em Cena et du MIT-SP (ainsi que du Festival Internacional de Teatro de São José do Rio Preto ; du Reside - Festival Internacional de Teatro de Pernambuco ; et du Tempo Festival).

La circulation de *Evangelho Segundo Jesus Rainha do Céu* parmi les festivals met au jour un effet de champ décisif, selon un déplacement du côté gauche vers le côté droit : d'abord au sein des festivals nationaux et larges, puis à travers des festivals intermédiaires, pour achever sa trajectoire parmi les festivals les plus internationalisés et restrictifs. L'œuvre se trouve ainsi légitimée et consacrée par l'entremise d'institutions qui assurent la circulation de pièces plus autonomisées à l'égard des règles commerciales, tout en valorisant conjointement l'investigation formelle et la politisation comme principe de distinction. Ces institutions, comme je l'ai montré, ont construit leur autonomie vis-à-vis du modèle commercial en forgeant une dépendance économique à l'État brésilien, condition qui rend possible une production théâtrale en affrontement avec la morale plutôt qu'en accord avec la morale établie. Il en résulte des conditions d'efficacité politique et, partant, l'ouverture d'une lutte entre agents politiques désireux de se saisir de l'œuvre comme enjeu de dispute.

Les festivals garantissent, avant tout, la visibilité de l'œuvre dans les villes où ils s'implantent. Cela tient au fait qu'ils concentrent l'attention médiatique en rassemblant, au sein d'un même événement, diverses pièces et divers artistes, à quoi s'ajoute le prestige spécifique du festival — d'autant plus élevé que sa trajectoire est ancienne. Une telle projection n'est pas comparable à la promotion d'œuvres isolées. Ce modèle médiatique s'est constitué à la fin du XXe siècle, lorsque les festivals ont commencé à s'orienter vers la captation de ressources

²⁰⁸ À partir d'informations de 2017, nous pourrions également considérer Niterói/Niterói em Cena comme un festival du pôle inférieur, du côté gauche, au regard de ses caractéristiques. Toutefois, ce festival, Festival Trema et FESCETE ont été exclus de l'analyse, faute de données relatives à l'année 2016. Niterói em Cena (2017). Date de création, 2008 ; budget R\$240.000,00 (bas) ; spectateurs 3000 (bas) ; pièces internationales 1 (bas) ; pièces nationales 6 (moyen) ; pièces de l'État 28 (entre élevé et très élevé).

privées au moyen d'exonérations fiscales et de l'exposition de marques. Dans ce contexte, les pièces entrent dans l'horizon des possibles des agents politiques qui cherchent à produire un scandale autour de l'œuvre, non seulement du fait de sa circulation sur leurs territoires, mais aussi en raison du format même de financement, lequel alimente des débats sur la moralisation des ressources publiques — en particulier dans les conseils municipaux, comme nous le verrons.

Tableau 28 - Circulation O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu

Année	Mois	Représentations	Ville	État	Pays	Événement	Lieu
2016	août	3	Londrina	PR	Brésil	FILO	Universidade Estadual de Londrina
2016	octobre, novembre	19	São Paulo	SP	Brésil	-	SESC Pinheiros
2016	novembre	2	Belfast		Irlande du Nord	Outburst Queer Arts Festival	The MAC
2016	décembre	1	Florianópolis	SC	Brésil	Simpósio [Trans] Gênero e Religião	Universidade Federal de Santa Catarina
2017	janvier	1	São Paulo	SP	Brésil	Transidentidades	Catedral Anglicana Santíssima Trindade
2017	mars	1	Ribeirão Preto	SP	Brésil		SESC Ribeirão Preto
2017	mars	1	Taubaté	SP	Brésil		SESC Taubaté
2017	mars	1	São Paulo	SP	Brésil		Instituto Tomie Ohtake
2017	mai	1	São Paulo	SP	Brésil		Centro de Referência e Defesa da Diversidade
2017	mai	3	São Paulo	SP	Brésil		SESC Campo Limpo
2017	mai	1	São Paulo	SP	Brésil		Casa Florescer
2017	juin	1	São Paulo	SP	Brésil		Movimento Cultural Ermelindo Matarazzo
2017	juin	1	São Paulo	SP	Brésil		Instituto Tomie Ohtake
2017	juin	1	São Paulo	SP	Brésil	Mostra Todos os Gêneros	Sala Itaú Cultural

Année	Mois	Représentations	Ville	État	Pays	Événement	Lieu
2017	juin	1	São Paulo	SP	Brésil		Espaço Cultural Mora Mundo
2017	juin	2	Santos	SP	Brésil		SESC Santos
2017	juillet	1	São Paulo	SP	Brésil		Aparelha Luzia
2017	juillet	1	São Paulo	SP	Brésil		Mora Mundo
2017	juillet	1	São Paulo	SP	Brésil		Centro Cultural Arte em Construção (Pombas Urbanas)
2017	juillet	2	São Paulo	SP	Brésil	SEX - I Mostra de Diversidade Sexual e Liberdade de Gênero	Companhia Cia da Revista
2017	août	4	Brasília	DF	Brésil	Cena Contemporânea	Caixa, Sesc Ceilândia, Sesc Taguatinga e Sesc Gama
2017	août	2	São Paulo	SP	Brésil		Cursinho Popular Transformação
2017	août	1	São Paulo	SP	Brésil		Centro de Referência da Diversidade
2017	septembre	1	Santos	SP	Brésil	FESTA	Teatro Guarany
2017	septembre	1	São Paulo	SP	Brésil		Casa Florescer
2017	septembre	2	São Paulo	SP	Brésil		Cia do Feijão
2017	septembre	1	Jundiaí	SP	Brésil		SESC Jundiaí
2017	septembre	1	São José do Rio Preto	SP	Brésil		SESC São José do Rio Preto
2017	septembre	1	Santo André	SP	Brésil		SESC Santo André
2017	septembre	2	Porto Alegre	PR	Brésil	Porto Alegre em Cena	Pinacoteca Ruben Berta
2017	octobre, novembre	9	São Paulo	SP	Brésil		Teatro Viga
2017	septembre	2	São Paulo	SP	Brésil		SESC Santo Amaro

Année	Mois	Représentations	Ville	État	Pays	Événement	Lieu
2017	octobre	4	Belo Horizonte	MG	Brésil	Festival Transarte	Funarte MG
2017	octobre	2	Salvador	BA	Brésil	FIAC-BA	Barroquinha/Goeth
2017	octobre	1	São Paulo	SP	Brésil		Catedral Anglicana Santíssima Trindade
2017	novembre	1	São Paulo	SP	Brésil		Casa l
2018	février	2	São Paulo	SP	Brésil		Teatro de Container Mungunza
2018	février	1	São Paulo	SP	Brésil		Casa l
2018	avril	2	Curitiba	PR	Brésil		Catedral Anglicana de São Tiago
2018	avril	1	Grajau	SP	Brésil	Periferia Trans	Galpão Cultural Humalada
2018	juin	1	Recife	PE	Brésil	Festival Trema	Teatro Apolo
2018	juin	1	Rio de Janeiro	RJ	Brésil	Corpos Visíveis	
2018	juin	1	Santos	SP	Brésil	Fescete Festival de Cenas Teatrais	Teatro Guarany
2018	juillet	1	Garanhuns	PE	Brésil	Festival de Inverno de Garanhuns	
2018	août	6	Rio de Janeiro	RJ	Brésil		Sede das Cias
2018	août	3	São Paulo	SP	Brésil		Oficinas Oswald de Andrade
2018	août	1	São Paulo	SP	Brésil	3ª Semana da Diversidade da Faculdade de Medicina na USP	Faculdade de Medicina da USP
2018	septembre	1	Uberlândia	MG	Brésil		Universidade Federal de Uberlândia

Année	Mois	Représentations	Ville	État	Pays	Événement	Lieu
2018	septembre	1	Niterói	RJ	Brésil	Niterói em Cena	
2018	octobre	1	São Paulo	SP	Brésil		Igreja da Comunidade Metropolitana de São Paulo
2018	octobre	1	Florianópolis	SC	Brésil	Semana de Arte Experimental	Universidade Federal de Santa Catarina
2018	novembre	1			Cap-Vert	Mindelact	
	décembre						
2019	janvier	3	Recife	PE	Brésil	Janeiro de Grandes Espetáculos	Teatro Barreta Júnior
2019	février	1	São Paulo	SP	Brésil		Teatro Oficina Uzyna Uzona
2019	mars	3	Berlin		Allemagne		Ballhaus Naunynstrasse
2019	octobre	1	Glasgow		Écosse		Tron Theatre
2020	mars	1	São Paulo	SP	Brésil	MIT - SP	
2020	juin	1	Virtuel	SP	Brésil	Canal Corpo Rastreado	Diffusion virtuelle sur Youtube
2020	septembre	1	Virtuel	SP	Brésil	SESC TV	Diffusion virtuelle sur Youtube
2020	décembre	1	Virtuel	SP	Brésil	Canal Corpo Rastreado	Diffusion virtuelle sur Youtube

Source : élaboration de l’auteur à partir de données issues des réseaux sociaux.

La stratégie de circulation dans la ville de São Paulo s’est structurée autour d’un circuit spécifique, intitulé *Projeto Peregrinação*. Financé par le Prêmio Zé Renato du Secrétariat municipal de la Culture en 2017, le projet a privilégié des représentations dans des espaces alternatifs — tels que des centres de référence LGBT, des unités pénitentiaires, des centres d’accueil social et des équipements culturels communautaires. L’autonomisation y rejoue son dilemme constitutif, historiquement institué dans le champ. En effet, si, d’une part, le

désintéressement économique se constitue en principe de distinction, il revêt aussi un caractère contraint, du fait de la non-absorption, par le marché, d'œuvres qui mettent si frontalement à l'épreuve la morale moyenne ; dès lors, plus que d'attester une autonomie entendue comme indépendance, ce que l'on observe est la capacité de choisir une dépendance légitime, au sein de laquelle les financements publics convergent vers l'intérêt social.

En privilégiant des espaces socialement et politiquement sensibles, la pièce a ainsi composé une trajectoire de circulation conforme aux principes éthiques qu'elle revendique, ce qui a contribué à la consolidation d'un capital politique, légitimé par son inscription dans des territoires marqués par des disputes et des vulnérabilités. Selon les termes de la productrice, cette circulation s'est organisée sous l'égide de « on est allé là où la Parole de Jésus devait arriver (Gonçalves, 2025) », ce qui a renforcé les activités de l'actrice en tant que bénévole dans des services de santé, plutôt que de les disqualifier au nom d'une supposée pureté artistique — articulant, de la sorte, la thématique de la pièce, ses modalités de production et la trajectoire de l'artiste.

L'articulation à un engagement territorial a assuré au projet une stabilité tout au long de l'année 2017 ainsi qu'une résonance auprès d'institutions sociales extérieures au champ de la culture, socialement orientées, produisant une légitimité symbolique substantielle face aux attaques qui s'intensifieraient les années suivantes. Ces prises de position, convertibles dans le champ théâtral, permettent de comprendre qu'une part de la croyance propre au champ théâtral — en particulier dans son pôle le plus autonomisé à l'égard du modèle commercial — s'appuie sur la politisation, c'est-à-dire sur la croyance dans le pouvoir de transformation sociale du théâtre, qui se substitue alors au désintéressement économique comme principe moteur.

5.5.1 Une église pour Rainha Jesus

Il y avait tellement de gens, tellement de gens, tellement de gens. L'évêque du diocèse est venu, il s'est assis, je crois, sur les premiers bancs. Il y avait énormément de monde, des gens assis par terre, dans le jardin, près de moi, sur l'autel. Et alors, une personne qui était là, moi je circulais, j'ai fait un tour, elle est venue vers moi et m'a dit : « viens ici, je suis à l'intérieur d'une église ? » Alors je n'ai pas compris la question, j'ai dit : « Comment ? » « Je demande si cet endroit ici existe, parce que pour moi ce n'est pas São Paulo, Brésil ». Alors j'ai ri, n'est-ce pas ? « Vous êtes à l'église, soyez le bien-venu. » (Cavalcante, 2025)

Au-delà des festivals et des universités, les églises anglicanes occupent une place saillante dans la circulation et la politisation de la pièce au Brésil, en offrant une protection symbolique face aux attaques émanant du champ du pouvoir et en configurant, dans le contexte politique, une forme inusitée et provisoire d'autonomisation. Pour en rendre compte, il convient de saisir les conditionnements historiques de ce soutien, notamment la manière dont il se noue aux disputes internes aux anglicanismes au cours des dernières décennies. Comme matériau empirique, un entretien a été réalisé avec le révérend Arthur Cavalcante, de la Catedral da Santíssima Trindade, à São Paulo, en complément d'informations publiques.

Si, en Écosse, le lien direct de Jo Clifford avec l'anglicanisme éclaire une part du processus, au Brésil, cette circulation s'explique davantage par les dispositions propres aux églises elles-mêmes. Clifford a présenté *Queen Jesus* dans des églises en Écosse, en Norvège, aux États-Unis, en Irlande du Nord et en Angleterre. La relation de l'Igreja Anglicana do Brasil à la pièce est homologue à celle de l'Igreja Episcopal da Escócia : ce sont elles qui ont mis leurs temples à disposition pour les représentations. À Édimbourg, Jo Clifford fréquente chaque semaine la St. Mary's Episcopal Cathedral. J'ai pu y observer la « nouvelle bannière LGBT »²⁰⁹ imprimée au pied de diverses affiches de l'église.

²⁰⁹ Dans cette version, le drapeau arc-en-ciel est accompagné d'un triangulotriangle, dont les couleurs représentent les personnes transgenres, intersexes et la lutte antiracismesantiraciste.

Figure 16 - Affiche Saint Mary's Episcopal Cathedral.



Source : auteur.

Deux autres logos signalent publiquement la prise de position de la St Mary's Cathedral en tant qu'acteur de lutte contre les préjugés. Le premier, en bleu, renvoie au mouvement *I Am Me/Keep Safe*, institution partenaire dans la protection des personnes en situation de handicap ; le second, *Third Party Reporting*, atteste que la Cathédrale reçoit des signalements de violations des droits humains. Ainsi, au-delà d'une seule dispute théologique interne, l'Église épiscopale en Écosse a agi institutionnellement au plus près des demandes portées par ces mouvements sociaux.

Occupant une position dominée au regard des deux autres expressions majoritaires du christianisme au Brésil — le catholicisme et le protestantisme — l'Église anglicane dispose d'un modèle de gouvernance intermédiaire si on le compare aux deux autres : ni monarchie catholique, ni anomie concurrentielle évangélique. L'Igreja Episcopal Anglicana do Brasil (IEAB) est décentralisée, participative, dotée d'une structure constitutionnelle propre, et se caractérise comme une province autonome au sein de la Communion anglicane mondiale. Elle

possède une Constitution de réglementation générale et des canons de réglementation spécifique, révisés tous les quatre ans. Les décisions y sont prises sur la base d'une division en trois chambres — la Casa Episcopal, la Casa Clerical et la Casa do Laicato — dotées d'un poids égal dans les votes. Le Bispo Primaz, plus haute autorité, voit son pouvoir encadré par la Constitution, par les autres évêques, par le Conseil exécutif et par les canons. De ce point de vue, l'IEAB paraît assurer une certaine stabilité institutionnelle et une reconnaissance publique en tant qu'Église chrétienne, tout en maintenant des tensions internes, qui semblent toutefois s'atténuer du fait du faible nombre de fidèles.

Les transformations relatives aux questions de genre et de sexualité se sont opérées progressivement. Depuis 1985, l'Église anglicane au Brésil ordonne des femmes — point névralgique des traditions chrétiennes —, réalisation acquise avant même l'Église d'Angleterre. En 1997, certains évêques ont rédigé une lettre de bilan annuel abordant directement la sexualité de leurs fidèles, reconnaissant simultanément leurs relations homoaffectives et leur dévotion aux activités de l'Église. « Les évêques s'occupent du troupeau, ici ou là des cas ont dû surgir, des personnes qu'ils connaissent, des responsables. Ils ont dû percevoir qu'à certains moments ils ont eu des problèmes » (Cavalcante, 2025). Ainsi, l'existence d'un espace formel permettant l'émergence des difficultés des fidèles semble avérée. L'année suivante, en 1998, s'est tenue en Angleterre la Conférence de Lambeth, réunissant les évêques du monde entier, qui a adopté la Résolution I.10²¹⁰ : celle-ci, tout en reconnaissant l'homosexualité et sa pratique parmi ses

²¹⁰ Cette Conférence : recommande à l'Église le rapport de la sous-section sur la sexualité humaine ; a) au regard des enseignements des Écritures, défend la fidélité dans le mariage entre un homme et une femme en union à vie et croit que l'abstinence est correcte pour ceux qui ne sont pas appelés au mariage ; b) reconnaît qu'il y a parmi nous des personnes qui se sentent comme ayant une orientation homosexuelle. Beaucoup d'entre elles sont membres de l'Église et recherchent le soin pastoral, la direction morale de l'Église et la puissance transformatrice de Dieu pour la conduite de leurs vies et l'organisation de leurs relations. Nous nous engageons à écouter l'expérience des personnes homosexuelles et souhaitons leur assurer qu'elles sont aimées de Dieu et que toutes les personnes baptisées, croyantes et fidèles, indépendamment de l'orientation sexuelle, sont des membres à part entière du Corps du Christ ;

c) en rejetant la pratique homosexuelle comme incompatible avec les Écritures, exhorte tout notre peuple à exercer un ministère pastoral et sensible envers tous, indépendamment de l'orientation sexuelle, et à condamner la peur irrationnelle des homosexuels, la violence au sein du mariage et toute banalisation et commercialisation du sexe ;

d) ne peut conseiller la légitimation ou la bénédiction d'unions entre des personnes du même sexe, ni l'ordination de personnes engagées dans des unions entre personnes du même sexe ;

membres, en répudiant la discrimination et la violence, la rejette également comme incompatible avec la Bible et ne légitime pas le mariage entre personnes du même genre. Au début des années 2000, le diocèse anglican de Recife entre dans un conflit interne et met en œuvre sa propre persécution à l'encontre de clercs homosexuels. L'affrontement entre conservateurs et libéraux aboutit à la rupture de Robinson Cavalcanti avec l'Igreja Episcopal Anglicana do Brasil, lui dont la trajectoire religieuse a successivement traversé le catholicisme, le kardécisme et le protestantisme. Sur le plan professionnel, formé aux sciences sociales et au droit, il a obtenu un master en science politique à l'IUPERJ et a exercé comme enseignant dans des universités catholiques, protestantes et au sein de l'université publique. Sur le plan politique, il fut coordinateur de campagne de Lula, s'engageant au Partido dos Trabalhadores. Toutefois, cette trajectoire au croisement d'activités professionnelles et de champs politiques plus progressistes ne l'a pas empêché d'adopter, à l'intérieur comme à l'extérieur de l'Église, des prises de position conservatrices en matière de moralité. En août 2007, il publie un texte en opposition à celui du ministre du STF de l'époque, Marco Aurélio Mello, intitulé *A igualdade é colorida*. Dans sa réponse, parue dans la *Folha de São Paulo*, Robinson Cavalcanti affirme : « Le retrait de l'homosexualisme de la liste des maladies n'a pas été le résultat d'une décision scientifique, mais du "juridiquement correct" » (Cavalcanti, 2007).

Alors que, tout au long de la première décennie, à Recife, Robinson Cavalcanti exige de ses clercs la signature de documents les engageant à un certain type de dénegation de l'homosexualité, aux États-Unis, l'évêque Gene Robinson devient, en 2003, le premier évêque ouvertement homosexuel ordonné dans l'Église anglicane de ce pays. À la faveur de débats successifs, la perspective la plus accueillante associée à Lambeth s'est progressivement consolidée. En 2015, le Livre de prière commune de l'IEAB ne comportait déjà plus de distinctions de genre pour la célébration du mariage. Jusqu'à ce que, en 2018, le mariage entre personnes du même genre soit pleinement approuvé au sein de l'IEAB.

C'est dans ce contexte d'une action différenciée au sein du champ de la sexualité et de l'identité de genre que la pièce a été présentée à deux reprises à la Catedral da Santíssima Trindade, à São Paulo, en janvier puis en octobre 2017. La première représentation s'inscrivait

dans un ensemble d'activités liées à la Journée de la Visibilité Trans, le 29 janvier.²¹¹ Ainsi, au-delà d'un soutien ponctuel au spectacle, la Catedral da Santíssima Trindade a pris part à l'organisation d'ensemble de l'événement.

Au moment de la représentation de janvier, la pièce n'en était encore qu'au début de sa trajectoire. Elle était passée par le Festival Internacional de Londrina, avait fait l'objet d'un examen par trois Églises de la ville et avait été attaquée par un candidat au poste de conseiller municipal. Dans les mois suivants, elle a connu une longue saison au SESC Pinheiros, dans la ville de São Paulo, avant de partir pour l'Irlande du Nord puis de se produire à l'Universidade de Santa Catarina.

La seconde représentation à la Catedral Anglicana da Santíssima Trindade, en octobre de cette même année 2017, s'inscrit, quant à elle, dans un autre contexte. *O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu* était déjà passée par le Cena Contemporânea (Brasília), le Festival Santista de Teatro (Santos), Porto Alegre em Cena, ainsi que par diverses représentations dans le cadre du projet *Peregrinação* dans la ville de São Paulo. Le second semestre 2017 a concentré la plus forte intensité d'attaques émanant du champ du pouvoir, dont la première décision judiciaire contre la pièce au SESC Jundiaí, auxquelles se sont ajoutées des offensives contre d'autres artistes. En juillet, Maikon K. a été interpellé par la police à Brasília alors qu'il réalisait une performance devant le Museu Nacional, puis attaqué en octobre par le conseiller municipal Filipe Barros, lors d'une présentation à Londrina (Mosco, 2022) ; en août, l'exposition *Queermuseu*, à Porto Alegre ; en septembre, la performance *La Bete* au Museu de Arte Moderna de São Paulo ; également en septembre, la police a saisi le tableau *A Pedofilia* d'Alessandra Cunha, à la demande de députés, au Museu de Arte Contemporânea de Campo Grande ; en octobre, l'exposition *História da Sexualidade* a été interdite aux moins de 18 ans au Museu de Arte de São Paulo.

²¹¹ Transidentidades a eu lieu entre le 31 janvier et le 3 février 2017, avec les tables de débat : Identidade Trans: O que nos move é o que nos une ; Violências: Um recorte de gênero, classe e raça ; Transcedendo a Fé ; Família Trans ; et le Festival de Cultura TransArteVista. Dans toutes les activités, des dons étaient collectés pour des entités d'accueil de personnes transgenres en situation de vulnérabilité sociale.

Figure 17 - Catedral da Santíssima Trindade en soirée de représentation de la pièce O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu



Photo : Reverendo Arthur Cavalcante

Figure 18 - Responsables religieux de diverses dénominations sur scène



Photo : divulgação.

De ce fait, la seconde moitié de l'année 2017 condense des tensions entre l'art et la politique au Brésil, projetant ces cas dans le débat public national, lequel s'est prolongé en 2018. La représentation à la Catedral da Santíssima Trindade a, en outre, été marquée par une performance de soutien particulièrement significative. Placés sur l'autel et accompagnant l'actrice durant cette représentation, se tenaient seize responsables religieux ou représentants de mouvements religieux — parmi lesquels des leaderships juifs, spirites, catholiques, évangéliques, anglicans, candomblécistes — ainsi que des psychologues et des théologiens.²¹²

²¹² Étaient notamment présent·e·s : Camilo K. Itzhak Seleguini, historien, Hazan (officiant religieux) et leader religieux de la Sinagoga Beit Jacob de la ville de Santos/SP ; Franklin Felix, psychologue, éducateur, militant LGBT, spirite depuis plus de 30 ans, l'un des concepteurs du Movimento Espírita pelos Direitos Humanos, animateur de l'émission *Mutirão*, de la Rede Boa Nova de Rádio, et chroniqueur à la *Revista Crítica Espírita* ; Padre Paulo Bezerra, curé de la Paróquia Nossa Senhora do Carmo - Diocese de São Miguel Paulista, Igreja Católica Apostólica Romana (ICAR) ; Pastor Fábio Bezerril Cardoso, de la Comunidade Cristã Palavra e Vida (CCPV) ; Christina Winnichofer, présidente de la União de Mulheres da Igreja Episcopal Anglicana do Brasil

Revêtus des habits propres à leurs croyances, ils composaient une mosaïque rituelle donnant à voir, par les couleurs et les symboles, la pluralité du sacré présente dans cette scène. Ils s'y tenaient non pas comme un simple public sur scène, mais comme des délégués symboliques qui, collectivement, devenaient les garants de la consécration de l'œuvre. La représentation a été suivie d'un échange entre les responsables, la communauté et l'équipe de la pièce.

En avril 2018, *Rainha Jesus* est jouée à la Catedral Anglicana de São Tiago, à Curitiba, Paraná, occasion au cours de laquelle l'évêque Dom Naudal Alves Gomes reprend les mêmes arguments que ceux de la lettre de soutien au spectacle. La représentation de *Rainha Jesus* s'est tenue dans cette cathédrale sept jours avant l'arrestation de Lula dans la même ville. Après 100 jours d'emprisonnement, l'évêque Dom Naudal Alves Gomes a rendu visite au président en prison.

Plus largement, les transformations du rôle des femmes au sein du christianisme, de même que l'ordination d'homosexuels dès le début du XXI^e siècle, mettent sous tension les rapports internes à l'Église anglicane. En 2009, le pape Benoît XVI a formalisé l'entrée d'anglicans dans l'Église catholique romaine, en réponse à l'augmentation du flux de conversion. Ces disputes, fondamentales, se prolongent jusqu'à aujourd'hui et structurent des divisions « progressistes » ou « conservatrices » sur le marché de la foi. Le phénomène revêt toutefois au Brésil un cadrage spécifique, et la démarcation des positions n'y est pas univoque.

(IEAB) ; Reverendo Arthur Cavalcante, de l'Igreja Episcopal Anglicana do Brasil (IEAB) ; Lula Ramires, membre de la Diversidade Católica ; Reverendo Cristiano Valério, de l'Igreja Comunidade Metropolitana (ICM) ; Guilherme Demarqui, membre de la Comunidade de Vida Cristã (CVX) de l'Igreja Católica Apostólica Romana ; Prof. Daniel Souza, théologien et fidèle de l'Igreja Episcopal Anglicana do Brasil ; Wallace Gois, membre de la Rede de Juventude Ecumênica (REJU), théologien évangélique, master en Ciências da Religião à l'UMESP, engagé sur les questions de liberté de croyance, de respect de la diversité religieuse et de droits humains ; Pastora Lidia Maria, de l'Igreja Metodista do Brasil (IMB) et militante féministe du mouvement noir ; Yalorixá Cristina de Oxum, prêtresse de l'Ilê Asé Iyalode Oyo – Casa da Força da Mãe do Poder do Reino de Oyo, coordinatrice de l'État de la RENAFRO – Rede Nacional de Religiões Afro-Brasileiras e Saúde – noyau SP ; Gisele Pereira, des Católicas pelo Direito de Decidir (CDD) ; Tabata Tesser, membre du collectif Juventude Manifesta et étudiante en Sciences sociales, conseillère en Genre et Diversité du Vereador vereador Toninho Vespoli (PSOL/SP) ; Magali Nascimento, journaliste, chroniqueuse à la *Carta Capital*, docteure en Sciences de la communication, professeure et chercheuse sur les médias, la religion et la culture à l'Universidade Metodista de São Paulo, collaboratrice du Conseil oecuménique des Églises. Modérateurs : Ester Lisboa (KOINONIA Presença Ecumênica e Serviço) ; Beto de Jesus (Activiste Secretárioativista, secrétaire pour l'Amérique latine et les Caraïbes de la International Lesbian, Gay, Bisexual, Trans and Intersex Person (ILGA) et 2o. Guardião2º guardião de la Paróquia Anglicana da Santíssima Trindade).

Alors que les Églises néopentecôtistes ont particulièrement crû parmi les groupes les plus pauvres au cours des dernières décennies, la Bancada Evangélica au Congrès s'affirme comme une force incisive d'opposition aux droits humains organisés sous le sigle politique LGBT ; mais c'est aussi au sein de cette dénomination que se distinguent des « Églises inclusives », qui célèbrent des mariages homosexuels, ont des pasteurs transgenres, etc. De son côté, l'ampleur du catholicisme charrie une diversité de positionnements et semble contester les droits LGBT de manière moins retentissante, mais tout aussi forte. Quelques mois plus tard, dans le sillage des élections de 2018, et « en utilisant cet élément de tristesse [...] comme quelque chose qui me nourrisse » (Cavalcante, 2025), la Catedral da Santíssima Trindade organise, en juin 2019, *le 1er Congrès Églises et Communauté LGBTI+ : Dialogues œcuméniques pour le respect de la diversité*. Dénonçant les préjugés, les organisateurs ont rendu publique une lettre affirmant le droit des personnes LGBTI+ à vivre leur foi, à interpréter les textes sacrés et à occuper des espaces de leadership religieux ; ils y déplorent la persécution de responsables religieux inclusifs et mettent en avant l'émergence de nouvelles communautés de foi engagées en faveur de l'accueil et de la justice sociale. Dans ce contexte — auquel la pièce paraît, une fois encore, se rattacher —, celle-ci s'inscrit comme une expression symbolique *bonne pour disputer*.

6 L'ennemi est sur les scènes

6.1 À qui profite Jésus Travesti ?

Figure 19 - Publication de Bolsonaro sur Twitter au sujet de la pièce



Jair Bolsonaro a pris position publiquement au sujet de la pièce *O Evangelho Segundo Jesus, a Rainha do Céu* durant la pré-campagne de 2018²¹³, ce qui atteste de l'enjeu que représentait le fait de se situer à son propos. Les polémiques ont mobilisé des responsables politiques de droite comme de gauche, des artistes, ainsi que des institutions religieuses. Les représentations ont fait l'objet de contentieux judiciaires, de manifestations publiques et de protestations dans diverses villes du Brésil. Des groupes opposés ont saisi la justice afin d'en obtenir l'interdiction ; dans certains cas, ces demandes ont été accueillies, dans d'autres, rejetées. Lorsqu'elles étaient accueillies, les juges soutenaient que la pièce offensait le christianisme ; lorsqu'elles ne l'étaient pas, ils invoquaient le droit à la liberté artistique et à la liberté d'expression. D'autres artistes ont, eux aussi, pris position publiquement en faveur de l'œuvre, tout en continuant de subir des sanctions à ce titre. Le jeu des prises de position s'est ainsi déplacé vers des menaces récurrentes et des violences physiques effectives.

L'évolution du conflit met au jour les relations du champ théâtral avec le champ du pouvoir brésilien. Dans *A Crença e a Representação: O Campo Político*, Bourdieu réaffirme,

²¹³ Dans la programmation du Festival d'hiver de Garanhuns (Pernambuco), on prévoit la représentation de la pièce « L'Évangile selon Jésus, la reine des cieux ». À qui cela sert-il de présenter l'image du Christ comme transsexuel(le) ? Est-ce cela, la liberté d'expression ? Est-ce de l'art ? Est-ce de la culture ? Nous exprimons notre répudiation et notre protestation. Que Dieu sauve le Brésil. Jair M. Bolsonaro. Dans la programmation du Festival de Inverno de Garanhuns/PE. 2018. In : <<https://twitter.com/jairbolsonaro/status/1013168711409299457>>.

pour le jeu politique également, le lien entre intention et contexte : « le passage de l'implicite à l'explicite, de l'impression subjective à l'expression objective, à la manifestation publique d'un discours ou d'un acte public, représente une forme d'officialisation, de légitimation » (Bourdieu, 2025, p. 129). Il s'agit donc de saisir une certaine complicité entre adversaires dans le fait de traiter une question comme une problématique légitime, au fondement des *di-visions* politiques propres à la période.

Le champ politique, comme tout autre champ spécialisé de production symbolique, demeure pour une large part inaccessible aux profanes. Cela contribue à éclairer la centralité de la moralisation dans les moments de dispute des voix, lorsque tous les profanes sont sommés de se positionner. Dès lors, la capacité à mobiliser des agents et des institutions est aussi celle d'instituer une problématique légitime, autrement dit de convertir une indignation implicite en indignation explicite. Une telle capacité fait l'objet d'une concurrence entre les agents politiques, lesquels ne peuvent, en retour, ne l'exercer qu'à partir d'un contexte socialement situé — c'est-à-dire d'un répertoire symbolique partagé.

Pour Bourdieu, le politique expérimenté est encore celui qui est capable de « dominer en pratique le sens objectif et l'effet social de ses prises de position grâce à la maîtrise de l'espace des prises de position actuelles et surtout potentielles » (Bourdieu, 2025, p. 134). Ainsi, *parler au nom des profanes*, comme l'exige la démocratie représentative, revient, dans un contexte donné, à comprendre et interpréter les nouveaux problèmes présentés, ainsi qu'à proposer des solutions possibles — problèmes issus, en l'occurrence, des champs spécialisés de révolution symbolique ici analysés, à savoir le théâtre. Fondamentalement, il s'agit de « se doter des moyens de faire croire qu'on peut faire ce qu'on dit », indépendamment de tout ancrage de vérité dans la compréhension, l'interprétation et la proposition de solutions — mais, plus fondamentalement encore, dans une cohérence de mobilisation. Dans *A Distinção*, Bourdieu affirme :

Le fait de produire une réponse à un questionnaire sur la politique, comme l'acte de voter ou, à un autre niveau de participation, de lire un journal d'opinion ou d'adhérer à un parti, est un cas particulier de rencontre entre une offre et une demande : d'un côté, le champ de production idéologique, univers relativement autonome, dans lequel s'élaborent, dans la concurrence et le conflit, les instruments de pensée du monde social objectivement disponibles à un moment donné et où, en même temps, se définit le champ du pensable politiquement ou, si l'on veut, la problématique légitime ; de l'autre, des agents sociaux qui occupent des positions différentes dans le champ des

rapports de classes et sont définis par une compétence politique spécifique à un degré plus ou moins élevé, c'est-à-dire par une capacité plus ou moins grande à reconnaître la question politique comme politique et à la traiter comme telle, en lui fournissant une réponse du point de vue politique, c'est-à-dire à partir de principes proprement politiques — et non éthiques, par exemple —, capacité presque indissociable d'un sentiment plus ou moins vif d'être compétent au plein sens du mot, c'est-à-dire socialement reconnu comme habilité à s'occuper des questions politiques, à donner une opinion à propos de ces questions ou, même, à modifier leur cours. De fait, on peut supposer que la compétence au sens de capacité technique — culture politique — varie comme la compétence au sens de capacité socialement reconnue, d'attribut et d'attribution statutaires, dont le revers est, en même temps, incapacité et exclusion objective (« ça ne me concerne pas ») et subjective (« ça ne m'intéresse pas »). (Bourdieu, 2011, p. 373)

En s'attachant aux *non-réponses* dans les enquêtes d'opinion politique, Bourdieu formule une hypothèse novatrice sur l'histoire sociale de l'*opinion personnelle*, constituée de concert avec les bases philosophiques de la démocratie libérale, notamment au regard du processus d'autonomisation des intellectuels vis-à-vis de l'Église catholique, en tant que détentrice d'un monopole sur la production d'interprétation et d'évaluation du monde. Dès lors, la distribution inégale des *non-réponses* aux questionnaires présente diverses variations qui — sans se réduire immédiatement à une variable unique — font de la position de chaque répondant le facteur qui le rend plus ou moins enclin, ou plus ou moins habilité, à répondre à certaines questions. De manière générale, plus une question est formulée dans des termes strictement politiques ou abstraits, moins certains groupes se sentent autorisés, ou même incités, à y répondre ; à l'inverse, lorsque ces mêmes questions sont transposées sur le registre moral, on observe des taux de réponse plus élevés. Ainsi, le sociologue montre qu'il est très différent de poser une question à dominante morale, telle que : « *La France devrait-elle manifester, selon vous, un intérêt particulier pour les pays les plus pauvres ?* », à laquelle les deux genres répondent de manière comparable (88 %). En revanche, lorsque la formulation se déplace vers des termes plus explicitement politiques, comme dans : « *jugez-vous souhaitable que la France poursuive une politique de coopération avec l'Algérie ?* », l'écart entre hommes et femmes se creuse (92 % contre 75 %). Enfin, « *La France devrait-elle s'intéresser aux pays qui ont un régime démocratique ?* » connaît une baisse globale des réponses, avec 74 % d'entre eux contre 59 % d'entre elles.

La moralisation constitue une modalité de mobilisation d'un agenda politique — et, en un sens, une manière de le *faire* advenir comme politique — en élargissant l'ensemble des agents socialement portés à se sentir concernés et impliqués par la problématique proposée, donc à

pouvoir dire : « ça me concerne » et « ça m'intéresse ». Cette opération s'accomplit au moyen de différences communicationnelles ou symboliques, qui peuvent aller de la formulation d'une enquête d'opinion à la mise en scène d'une pièce de théâtre. C'est dans cette perspective que j'entends montrer comment, dans le cas du scandale autour de la pièce *O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu*, un mouvement de mobilisation morale (par le théâtre) s'est converti en une mobilisation politique (par la morale), faisant du public de théâtre des croyants en Christ, et de ceux-ci des électeurs. S'agissant plus spécifiquement du théâtre, Bourdieu note :

De fait, tout se passe comme si l'« esthétique populaire » (les guillemets signifient qu'il s'agit d'une esthétique en soi et non pour soi) était fondée sur l'affirmation de la continuité de l'art et de la vie, ce qui implique la subordination de la forme à la fonction. Cet aspect est parfaitement visible dans le cas du roman et, surtout, du théâtre, où le public populaire refuse toute espèce d'expérimentation formelle et tous les effets qui, en introduisant une distanciation par rapport aux conventions admises (en matière de décor, d'intrigue, etc.), tendent à tenir le spectateur à distance, l'empêchant d'entrer dans le jeu et de s'identifier complètement aux personnages (je pense à la distanciation brechtienne ou à la désarticulation de l'intrigue romanesque opérée par le *Nouveau Roman*). (Bourdieu, 2011, p. 12)

Ce passage aide à comprendre comment une même œuvre peut donner lieu à des interprétations divergentes — et, partant, être mobilisée de façon rigoureusement opposée — selon les positions sociales et les intérêts d'engagement des agents. Dans cette optique, ce chapitre propose de disséquer l'*anatomie du scandale*, en montrant comment certains agents politiques opérationnalisent le problème moral soulevé — non seulement par la pièce, mais aussi par le champ théâtral qui, dans une certaine mesure, s'en saisit. Le scandale est ainsi appréhendé comme objet d'analyse en vue de comprendre les interactions sociales entre théâtre et politique au Brésil. Pour ce faire, je montrerai comment et pourquoi différents agents et institutions ont été conduits à se manifester publiquement au sujet de la pièce, en fonction de leurs positions et de leurs intentions. Comme le souligne Sapiro (2011, p.35), « le scandale provoqué par une œuvre, les procès constituant le cas-limite, constitue un bon révélateur des frontières du pensable et, surtout, du dicible ou du représentable dans une configuration socio-historique » (traduction mienne).²¹⁴

²¹⁴ Le scandale que produit une œuvre — les poursuites en justice en constituant le cas limite — offre un révélateur particulièrement heuristique des frontières du pensable et, plus encore, du dicible ou du représentable dans une configuration socio-historique (Sapiro, 2011, p.35)

La pièce a suscité un scandale moral qui a contraint des agents et des institutions extérieurs au champ théâtral à prendre position contre elle. Ce faisant, elle a contribué à élargir « les personnes qui se sentent autorisées à parler » (Bourdieu, 2014, p. 127). Or, cette capacité repose sur un double mouvement : d'une part, un mouvement interne à l'œuvre et à son champ de production ; d'autre part, le travail d'une réception intéressée. Le scandale n'est pas autopoïétique mais sociogénétique : il suppose, d'un côté, des intéressés à le promouvoir et, de l'autre, des agents prédisposés à le recevoir, impliquant transgresseurs, dénonciateurs, public et médiateurs (Adut, 2008). On peut dès lors comprendre comment les disputes de l'ordre moral peuvent fonctionner comme une stratégie spécifique de production de capital politique (Sapiro, 2011). Il importe, en ce sens, d'analyser la manière dont différents responsables politiques ont agi et se sont engagés autour de ce scandale. Une arène particulière de la dispute a été celle des tribunaux, au sein desquels deux droits fondamentaux ont été mis en conflit : la liberté religieuse et la liberté artistique. Les batailles judiciaires constituent ainsi un matériau systématisé et objectivé, permettant de reconstituer la motivation des actions sociales et les répertoires mobilisés. Autrement dit, il s'agit d'identifier les instruments de la dispute et la manière dont ils sont utilisés.

Surtout, la pièce *O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu* porte une défense des droits humains des personnes transgenres, en organisant narrativement une histoire universelle de ces personnes en consonance avec le christianisme, et en les présentant comme enfants de Dieu, dotés de la même dignité humaine que celle affirmée par le christianisme. Autrement dit, l'idée selon laquelle les personnes transgenres sont elles aussi des enfants de Dieu et que, par conséquent, elles peuvent constituer une manifestation de Jésus-Christ, a produit une forme de court-circuit symbolique. Je montrerai comment les groupes détracteurs s'engagent dans la production et la diffusion d'une interprétation selon laquelle une telle association constitue une offense à leur foi.

Dans le contexte des luttes de la politique partisane, la pièce a été mobilisée par des secteurs de la droite et de l'extrême droite comme preuve matérielle de la supposée dégénérescence des partis de gauche : sa représentation a été présentée comme une préfiguration de l'avenir d'une société gouvernée par la gauche — argument plus particulièrement activé lors des moments d'exacerbation de la dispute politique, notamment dans les cycles électoraux.

En revenant à la publication de Jair Bolsonaro, on peut y distinguer quatre questions appelant une analyse sociologique. La première est la suivante : *À qui profite de représenter l'image du Christ comme transsexuel ?* En la posant, le candidat à la présidence établit un lien entre l'œuvre et un groupe social. La pièce n'apparaît pas comme une proposition purement individuelle, mais comme le produit d'une conjonction d'intérêts politiques qui bénéficierait à un certain groupe. Depuis sa position dans la lutte politique, il est implicitement entendu que représenter le Christ comme transgenre servirait des forces politiques qui s'opposent à lui — la gauche. La pièce fonctionne ainsi, pour Bolsonaro, comme indice de dégénérescence et comme preuve d'un avenir catastrophique. Il a, dès lors, pris position sur la pièce de théâtre afin de se distinguer de ses adversaires, à cent jours du scrutin.

La deuxième question — *Est-ce la liberté d'expression ?* — a constitué, dans les mois qui ont précédé, le principal foyer de controverse devant les tribunaux. La réponse à cette interrogation s'inscrit dans l'histoire longue de la formation des républiques modernes : sa définition n'a rien de fixe et appelle en permanence une interprétation judiciaire, située à l'articulation du linguistique et du contextuel (Arzoumanov, 2025). La liberté d'expression s'est, par ailleurs, imposée comme une cause privilégiée de l'extrême droite, en raison notamment de son hostilité à la régulation des réseaux sociaux, support à partir duquel elle mobilise stratégiquement son électorat au moyen d'informations frauduleuses (Bucci, 2019). La réponse implicite est alors la suivante : non, nul n'est libre de représenter Jésus-Christ comme transgenre, quand bien même la proposition se présenterait comme artistique.

La troisième question — *Est-ce de l'art ?* — s'insère, quant à elle, dans une dispute ancienne. Historiquement, les groupes sociaux en mesure d'imposer la définition légitime de ce qu'est l'art se sont transformés. L'autonomie de l'art au XX^e siècle a, en outre, ouvert un conflit de définitions au sein même des artistes, contribuant à pluraliser davantage encore cette notion. Lors de la création de la pièce au Brésil, en 2016, dans la ville de Londrina (PR), l'Archidiocèse local a publié une note opposée à l'œuvre, affirmant : « Nous savons tous que l'Église catholique est experte en art et en culture. Pour nous, l'art est une manifestation du bien, de la vérité, de la beauté et un chemin vers Dieu » (Mitra Arquidiocesana de Londrina, 2016). L'institution y dispute ainsi la définition de l'art en s'autorisant de son ancien pouvoir de classification. Cette querelle concerne le bolsonarisme, l'Église, mais aussi le champ théâtral lui-même, dès lors

qu'il la saisit à partir de la question de sa fonction sociale. À qui sert — ou à qui le théâtre devrait-il servir — constitue, en effet, une interrogation susceptible de mobiliser des agents et des institutions du champ théâtral, en résonance directe avec le problème politique soulevé.

Enfin, Bolsonaro élargit encore l'enjeu en demandant si la pièce *Est une culture ?* À ce stade, la question tend à condenser un mouvement plus général, caractéristique de son groupe politique : l'aversion envers le champ culturel en tant que tel, ainsi que la perception selon laquelle artistes et intellectuels seraient des figures dégénérées, libertines et bohèmes. Il s'agit d'une construction archétypale héritée de la fin du XIXe siècle, marquée, sur le plan littéraire, par l'institutionnalisation romantique associant le génie à la folie (Sapiro, 2011, p. 293) et, de manière particulièrement récurrente s'agissant du théâtre, par une représentation selon laquelle, comme on l'observe dans l'extrait de *Madame Bovary*, « avec ses déguisements, son maquillage et ses inversions, [le théâtre] finit par engendrer un certain libertinisme d'esprit et provoquer des pensées malhonnêtes, des tentations impures » (Sapiro, 2011, p. 271) ²¹⁵, extrait mobilisé par l'autrice afin d'évaluer le contexte des disputes entre morale et littérature. Dans le discours bolsonariste, ces classifications négatives du monde de la culture s'opposent aux figures valorisées de l'entrepreneuriat et du travail ascétique, centrales dans la théologie de la prospérité, idéologie religieuse largement diffusée dans le protestantisme populaire brésilien. L'aversion envers le champ culturel s'éclaire également par une certaine permanence morphologique, identifiée par Schwarz (2014), de la tendance relative au sinistrisme (Sapiro, 2024), qui oppose intellectuels et artistes à la moyenne morale.

Les déclarations qui ont clôturé la manifestation de Bolsonaro du 30 juin 2018 sur Twitter témoignent de l'extrémisation de sa position et de la mise en jeu de l'identité nationale sous une forme religieuse : *Notre répudiation et notre protestation. Que Dieu sauve le Brésil*. Dans ce mouvement, Jair Bolsonaro et son groupe politique se sont articulés aux forces politiques du protestantisme, dont la rapide expansion sociale au Brésil — surtout parmi les classes populaires et dans les périphéries urbaines — se traduit, sur le plan institutionnel, par la croissance continue de la représentation fondamentaliste au Congrès national depuis la

²¹⁵ Dans l'original : mais le théâtre, avec ses déguisements, ses fards, ses inversions, « finit par engendrer un certain libertinage d'esprit et vous donner des pensées déshonnêtes, des tentations impures » (Sapiro, 2011, p. 271)

redémocratisation, accroissant sa capacité à infléchir la production législative, à orienter le débat public et à disputer la définition de l'identité nationale.

Le dernier chapitre est consacré à une analyse **en aval** du processus d'autonomisation et de politisation du champ théâtral, à partir de l'examen des cas de persécution et de censure du spectacle. En tant qu'œuvre orientée vers la production d'une efficacité politique — efficacité étayée par la force de champ garantie par les institutions de production et de légitimation des idées (les programmes de troisième cycle en arts de la scène) ainsi que par les instances de circulation et de consécration des œuvres (les festivals de théâtre) —, la pièce a fini par être entraînée dans une dispute politique explicite, mobilisant des agents du champ politique soucieux de performer l'hostilité et l'indignation comme modalité de conversion du scandale en capital politique.

Afin de mettre au jour cette dynamique, j'analyserai les controverses autour du spectacle au Brésil à partir de six cas. Tout d'abord, celui de la création de la pièce au Festival Internacional de Londrina, en août 2016, moment où un agent politique inaugure la persécution politique du spectacle, rendant moralement inadmissible ce qui, jusque-là, était symboliquement impensable. Ensuite, celui du SESC Jundiaí, en septembre 2017, où la pièce est censurée judiciairement au motif qu'elle violerait le sentiment religieux des chrétiens. En troisième lieu, celui du Porto Alegre em Cena, dans lequel la justice cherche à dissocier l'hérésie de la typification pénale. En quatrième lieu, celui du Festival Internacional de Artes Cênicas da Bahia, en octobre 2017, lorsque des institutions théâtrales se mobilisent en faisant de la défense de la pièce une défense du champ lui-même. En cinquième lieu, celui du Festival Corpos Visíveis, à Rio de Janeiro, lorsqu'un évêque occupant la fonction de maire tente de faire des lois bibliques les lois de la ville. Enfin, celui du Festival de Inverno de Garanhuns, moment du plus grand volume de prises de position, mais aussi d'intensification de la violence.

Les analyses portent sur les positionnements des Églises, les demandes de censure au sein du système juridique, les engagements de professionnels de la politique, ainsi que sur les réponses d'artistes et de groupes de théâtre face aux actes censureux. Le *corpus* empirique se compose d'actes judiciaires, de positionnements publics diffusés dans la presse et sur les réseaux sociaux, d'entretiens avec des organisateurs de festivals — tels que le Festival Internacional de Londrina, le Festival Internacional de Artes Cênicas da Bahia et le Festival Corpos Visíveis, à

Rio de Janeiro —, ainsi que d'interventions dans des assemblées législatives, mis en regard d'informations relatives aux trajectoires politiques et aux origines sociales de leurs émetteurs.

Une diversité de jeux de positionnements s'est déployée, mettant au jour des lignes de force entre les champs. À titre de point de départ analytique, je présente ici quelques positionnements extérieurs au *corpus* analytique central, mais néanmoins éclairants, émanant d'intellectuels publics et de responsables politiques locaux.

Les premières représentations de *O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu* ont suscité les éloges du psychanalyste Contardo Calligaris, qui a consacré un texte à la pièce dans sa chronique de la Folha de São Paulo, le 21 octobre 2016, en la recommandant vivement aux chrétiens.²¹⁶ Quelques jours plus tard, le philosophe Leandro Karnal a, à son tour, recommandé

²¹⁶ J'ai assisté à "O Evangelho segundo Jesus, Rainha do Céu", à São Paulo, au Sesc Pinheiros – à l'affiche, du jeudi au samedi, jusqu'au 5 novembre. Ensuite, la pièce part en Europe. J'espère qu'au retour, il y aura une autre saison plus longue. Il s'agit d'un monologue, mis en scène par Natalia Mallo et écrit par Jo Clifford, Anglaise qui a changé de sexe en 2006, à 56 ans. Clifford montre (à elle-même et au monde) que le Christ n'est l'ennemi ni d'elle ni de la vie qui lui est échue. Elle a raison. L'actrice est Renata Carvalho, travesti de 35 ans ; elle parvient à nous faire rire et pleurer, comme l'exige la pièce.

Si vous êtes chrétien, ne le manquez pas. Et si vous êtes prêtre ou pasteur, organisez une excursion de votre communauté – ce sera, spirituellement, plus utile que de regarder "Os Dez Mandamentos". Ou bien engagez la pièce pour l'homélie du troisième dimanche de Carême – il s'agit là d'une excellente illustration du mystère de la rédemption.

Lucas (15, 1-2) : "Tous les publicains et les pécheurs s'approchaient de Jésus pour l'écouter. Les pharisiens et les scribes murmuraient : Celui-ci accueille des pécheurs et mange avec eux." Jésus répond en exposant la joie de la rédemption au moyen de trois paraboles : celle de la brebis perdue, celle de la drachme perdue (dans la pièce, c'est la boucle d'oreille perdue) et celle du fils prodigue (dans la pièce, c'est la fille chassée de la maison).

Le lecteur des Évangiles sait que les pharisiens et les scribes ont raison : Jésus éprouve de la sympathie pour les adultères, les prostituées et les autres pécheurs et pécheresses. Dans le même temps, il éprouve de l'antipathie pour les moralistes et les hypocrites.

"Moralistes et hypocrites" constitue un pléonasme. Si les moralistes n'étaient pas hypocrites, ils n'auraient pas besoin d'être moralistes : pourquoi me préoccuper de ce que fait mon voisin, sinon parce qu'il éveille en moi un désir ou une tentation que je m'efforce de dissimuler à moi-même et au monde ?

En 2003, mon fils, dans le cadre d'un programme d'échange, a passé une année universitaire à la PUC de Curitiba. Un soir, il a été invité par quelques camarades à une activité dont on lui a dit qu'il "adorerait" : circuler en voiture dans des rues semi-désertes et lancer des oranges sur les prostituées travestis qui attendaient des clients.

Mon fils en est resté stupéfait. Des pierres, pour blesser, des œufs, pour salir, des bananes, comme moquerie du pénis, cela pourrait s'expliquer. Mais pourquoi des oranges ? La psychanalyse apporte un éclairage : laranja n'est pas seulement un fruit, c'est aussi le prête-nom, celui que nous plaçons à notre place lorsque nous avons envie de

la pièce au public sur son réseau social²¹⁷, alors même qu'elle avait déjà été la cible de scandales en août 2016. Lorsqu'elle est arrivée dans la ville de Taubaté, à l'intérieur de l'État de São Paulo, en mars 2017, elle n'est pas passée inaperçue à la Câmara Municipal. Le 3 avril 2017, quatre conseillers municipaux sont intervenus à la tribune : Vereador Jessé Silva (SD),²¹⁸

faire quelque chose de louche. Les étudiants de Curitiba lançaient des oranges parce que les travestis dans la rue étaient, pour eux, les laranjas de leur propre tentation : mettre une perruque et une jupe, et se vendre dans les rues. Des laranjas sur des laranjas. Le Brésil détient le triste record de près de 100 travestis et transsexuels assassinés dans la rue chaque année. Mais, au fond, qui autorise les lapideurs ou les « lanceurs d'oranges » ? Les moralistes, d'une part, et les « rigolos », d'autre part.

Les moralistes (pharisiens et scribes) entendent que le « péché » soit châtié. Ce faisant, ils finissent, de facto, par encourager tel ou tel fidèle à lapider « la pute » ou « le pédé » — figures de tentations réputées « coupables » : je tue « le travéco » pour me délivrer du travéco en moi.

Et le « rigolo » ? Si le moraliste dénonce les désirs, le « rigolo », lui, feint de les dissimuler — ce qui est pire. Les « rigolos » sont ces plaisantins de boulangerie : ils offrent à leur public la possibilité de nier ses propres désirs, en les convertissant en objets de rire et, par le rire, en les reléguant chez les autres. Cela n'a rien à voir avec moi ; la preuve, c'est que je ris : regarde comme il est drôle de voir les travestis fuir les oranges, perchés sur des talons hauts et affublés de minauderies.

Le moraliste culpabilise ; le « rigolo » déculpabilise. Le moraliste peut encore juger discutable l'idée de jeter des pierres. Le « rigolo », lui, demeure insensible jusqu'à l'argument du Christ lui-même (que celui qui est sans péché jette la première pierre), précisément parce qu'il ne se reconnaît pas comme pécheur.

La semaine dernière, Rita Cadillac a été invitée à une émission « rigolote » afin d'y laisser l'empreinte de ses fesses sur le « trottoir du caniveau ». Pour que quelqu'un puisse trouver cela drôle, il faut qu'il soit en train de nier une puissante fantasmatisation : être actrice dans un film pornographique ou muse d'une prison masculine. Pour être parfaitement clair : ces fantasmes sont excellents ; c'est leur dénégaration « rigolote » qui est sinistre et meurtrière.

Renata Carvalho, à la fin de la pièce, a rappelé que, le dimanche d'avant-dernier, au parc do Carmo, à São Paulo, est morte Yasmin Montoy, travesti et prostituée de 20 ans. Seuls quelques sites et « R7 » l'ont mentionné. Les moralistes doivent juger cela juste. Et les « rigolos » doivent juger cela hilarant

²¹⁷ Je suis allé, à l'invitation de la metteuse en scène Natalia Malo et de la protagoniste Renata Carvalho, voir le spectacle “Evangelho segundo Jesus, Rainha do Céu”. J'avais déjà publié ici le texte de Calligaris. La pièce est très bonne, à partir d'une réflexion théologiquement correcte sur la prédilection de Jésus pour l'humanité pécheresse et non pour les docteurs de la loi. Le travail de Renata Carvalho est intense, entre le divertissant, le réflexif et le tragique. Une pièce théologique sur la transphobie. Vin et pain formant une communion avec le public et un point d'analyse de l'essence du christianisme. Il y a une relecture de la parabole du fils prodigue, de la Samaritaine au puits, des béatitudes... J'ai pris cette photo à la fin du spectacle. Si quelqu'un le peut, ne manquez pas, car cela en vaut vraiment la peine. Je remercie le texte de Jo Clifford, la mise en scène de Natalia Mallo et le travail de Renata Carvalho. En sortant du Sesc Pinheiros, j'ai pensé à quel point il existe tant de catholiques et d'évangéliques, et si peu de chrétiens... Un coup porté à l'hypocrisie

²¹⁸ Une note de l'église dans laquelle je me rassemble, je fais partie du corps des membres. Je voulais lire pour conclure : L'Igreja Assembleia de Deus Ministério de Taubaté, en la personne de son président le Pasteur Luiz Francisco dos Santos, représentant dans cette note ses plus de vingt mille membres dans cette ville, vient par la présente, unissant ses forces à la communauté chrétienne, aux hommes et aux femmes de bien de cette ville, manifester notre répudiation, notre mécontentement face au manque de respect envers notre foi et les symboles

Vereador Bobi (PV),²¹⁹ Vereador Dentinho (PV),²²⁰ Vereadora Vivi,²²¹ Vereador Noilton Ramos (PPS).²²² Dans leurs prises de parole, se donnent à voir des relations denses avec leurs

sacrés qui la représentent à propos de la représentation annoncée au SESC Taubaté d'une pièce de théâtre intitulée *O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu*, il est consigné ici notre répudiation, notre protestation, notre mécontentement et notre prise de position. Si l'État est laïc, je suis d'accord, mais je pense que l'opinion de chacun doit aussi être respectée et, pour cette raison, j'apporte cette déclaration afin de me placer également en opposition, tout en respectant toute initiative de qui que ce soit et son choix. Mais moi, comme je représente un ministère qui n'a pas été opposé [...] je laisse ici ma déclaration.

²¹⁹ J'ai vu la pièce. J'y suis allé *in loco* pour voir. Et de mon point de vue, dans ma conception de chrétien, j'ai trouvé qu'il a manqué... qu'il y a eu un manque de respect, un dédain envers notre foi. Nous respectons ici nombre des luttes de la cause GLBT, le mariage égalitaire, le droit à la retraite, l'adoption par des couples homosexuels, la reconnaissance juridique et la prise en charge des opérations, les personnes à charge dans l'impôt sur le revenu. Toutes ces luttes, nous les reconnaissons. Mais nous demandons aussi que nos droits soient reconnus. À partir du moment où a été présentée une pièce qui met Jésus-Christ, le grand leader de la foi chrétienne, sous la forme dont il a été mis, ils essaient de déchirer le livre de Corinthiens 1:6, où il est dit : notre église aime le pécheur, mais abhorre le péché. Vous avez également ma répudiation et ma collaboration dans cette lettre de votre part. [...] Nous exprimons notre répudiation quant à la manière dont la pièce a été présentée, non pas quant aux acteurs, à l'actrice qui est allée la présenter là-bas, mais bien quant à la manière. Je n'ai rien contre l'homosexualisme, bien au contraire. J'ai des amis homosexuels, j'ai des personnes qui ont déjà été accueillies dans mon projet Nova Vida qui ont leur orientation sexuelle, ce n'est rien contre l'homosexualisme, mais bien contre la manière dont ma foi, ma croyance a été déformée (sic) dans ce théâtre.

²²⁰ J'ai suivi, j'ai même félicité la lutte de ceux qui veulent leurs droits. Mais je vois notre droit en tant que chrétiens. J'ai regardé, j'ai suivi les trois derniers programmes de Fantástico, une émission merveilleuse, une émission instructive sur le transsexuel. Transsexuel pour moi, c'est un homme dans un corps de femme, une femme dans un corps d'homme. C'est un fait, c'est vrai, cela se respecte. Mais dans ma conception, Jésus est un homme dans un corps d'homme. Mais pour moi, Marie est une femme dans un corps de femme. Nous ne voulons pas changer notre foi de cette manière, et le Notre Père qui est dans la Bible s'appelle Notre Père et non Notre Mère. Donc il faudrait respecter notre église, notre église en tant que catholique, notre église en tant que chrétienne. Félicitations.

²²¹ Je tiens à exprimer mon soutien au conseiller municipal Jessé ; je suis, moi aussi, chrétienne. Je n'ai rien contre l'homosexualité ; toutefois, nous ne pouvons pas confondre les religions. Il nous faut préserver le respect, chacun dans son ordre. Je souhaitais vous manifester mon appui, en affirmant que nous devons d'abord respecter Dieu, Jésus-Christ. Nous devons veiller à ne pas tourner en dérision le nom du Christ, car c'est très grave. Nous avons une phrase : lorsque le Titanic a été construit, ils ont dit que même Jésus ne le ferait pas couler, et il a coulé. Par conséquent, nous devons préserver notre union, oui, notre esprit les uns envers les autres, mais sans faire intervenir la religion.

²²² Certains conseillers municipaux, pas tous, ont formulé des commentaires au sujet de cette pièce, présentée au SESC vendredi dernier. Je m'y suis rendu en dialoguant avec la directrice du SESC, avec beaucoup de respect et d'affection, comme d'autres s'y sont également rendus, en présentant ma demande de manière à faire comprendre que ce n'est pas notre fonction, puisqu'il s'agit d'un secteur privé ; il lui appartiendrait donc de prendre connaissance de ma prise de position, tout en respectant pleinement le choix qu'ils ont opéré. Je comprends que ce sujet, à d'autres occasions — non seulement à Taubaté, mais aussi dans d'autres villes —, a déjà suscité de nombreux affrontements, parce qu'il est hautement polémique, notamment quant à la manière dont nous, chrétiens, sommes jugés homophobes, radicaux. Ainsi, je sais que notre connaissance, nos informations sur tout ce qui se passe demeurent très superficielles, et que nous ne pouvons pas aller très au fond. Toutefois, nous avons un positionnement chrétien, qu'il soit évangélique, catholique ou issu de tout segment chrétien ; il comporte une certaine restriction, mais sans que nous puissions non plus en dire beaucoup plus en profondeur. Nous comprenons

communautés et institutions locales — syndicats, associations et Églises —, structurées par une convivialité constante et réitérée.

On retrouve, dans les discours des conseillers municipaux, certaines manœuvres discursives spécifiques qui, par l'exercice agonistique même de la prise de parole, rendent perceptibles les contraintes liées au problème sociopolitique inoculé dans la ville par l'intermédiaire de la pièce. En particulier, l'affirmation réitérée — toujours a priori — selon laquelle ils se déclarent favorables à la lutte contre le préjugé, tout en se montrant simultanément exigeants quant à des formes réciproques de respect, dont la pièce excéderait les limites. Leurs

qu'il existe une dimension biblique, une dimension scientifique, une dimension culturelle et, aujourd'hui, c'est même devenu une mode. Il est « à la mode » de parler d'inclusion, de parler de tolérance ; cela se fait partout dans le monde. Ce n'est pas seulement à Taubaté, ce n'est pas seulement au Brésil. Le fait d'en savoir peu ne nous exonère pas de responsabilité, car, pour tous les chrétiens — comme pour tout citoyen, quelle que soit son option sexuelle ou religieuse —, cela importe. Ce n'est pas parce qu'une personne est transgenre qu'elle n'est pas chrétienne : elle croit en Dieu, elle a ses principes. Cependant, cela n'exonère pas notre responsabilité. Le manuel du chrétien, la Sainte Bible — je ne parle pas d'autres segments, où l'on observe une diversité, ce qui est normal —, dit ceci : nous nous trompons par méconnaissance de la vérité. L'erreur est donc en nous, chez celui qui se dit chrétien. Il y a ainsi celui qui défend, ceux qui protègent, ceux qui accusent. Or, le meilleur rôle n'est pas d'accuser, mais bien de connaître et de faire prévaloir le principe de l'amour. Car notre plus grand exemple nous enseigne l'amour et la tolérance. L'étiquette aujourd'hui, c'est la tolérance et l'inclusion ; le nom est même beau ; cependant, ce que nous voyons en pratique n'est pas tout à fait ainsi, notamment quand on satirise des symboles sacrés pour propager une idéologie. Nous connaissons tous la mission du Christ et de l'Église : sauver, guérir le malade de tout type de maladie, de maux, soutenir le pauvre, l'orphelin, la veuve ; libérer les opprimés, les plus souffrants. C'est enfoncer une porte ouverte : le chrétien vit cette vérité. Et, pour vivre cette vérité, il est taxé de radical, d'homophobe, et son discours est qualifié de discours de haine. Si, au sein des minorités, LGBT, le comportement du chrétien est ainsi taxé, si l'on dit que le discours du chrétien cause la violence, ce n'est pas vrai. Nous sommes le symbole du Christ, qui est réellement notre exemple de tolérance et d'acceptation. Tout autre comportement n'a rien à voir avec le chrétien. Celui qui est chrétien, indépendamment de sa religion, est contre la violence. Aucun d'entre nous n'est favorable à la violence. S'il s'agit de faire le bien, c'est être semblable au Christ ; s'il s'agit d'être semblable au Christ, comme le dit mon pasteur, c'est être de petits Jésus ici sur Terre. En étant de petits Jésus, nous faisons le bien. Par conséquent, le chrétien est contre tout type de violence et de persécution des minorités et du mouvement LGBT. Nous soutenons que la loi soit appliquée à tout citoyen qui pratique cet acte de violence, quel que soit son segment : que la loi soit appliquée, qu'il paie pour ses actes. Nous vivons des principes chrétiens qui fondent le droit et le libre arbitre, l'option et le choix de tout citoyen. C'est un droit constitutionnel : son option sexuelle ou religieuse, ce qu'il veut vivre. C'est la garantie d'un principe biblique, à savoir le libre arbitre : chacun choisit ce qu'il veut être dans la vie. Le chrétien, tout en ayant la pratique d'aimer, de respecter, reçoit aussi ce commandement : allez par tout le monde et prêchez l'évangile à toute créature. À partir du moment où la créature accepte Jésus comme son seigneur et sauveur, elle cesse d'être créature et devient fils. Ainsi, l'option appartient à chacun de nous : c'est un droit de choisir d'être aimé ou d'être fils. Mais il vaut mieux être aimé et être fils. Or, lorsque nous sommes fils, nous devons vivre ce que le Christ nous enseigne : pardonner, aimer, accepter ce que le Christ nous enseigne ; être transformé, être guéri, être rétabli ; être bénéficiaire de ce que le Christ nous offre. Favoriser la coexistence pacifique entre tous les segments, entre toutes les idéologies, c'est aussi respecter les cultures traditionnelles chrétiennes. Lorsque nous respectons les cultures traditionnelles, par conséquent, nous vivons une tolérance pacifique avec le citoyen.

interventions mettent également en jeu une opposition esthétique que l'on s'efforce de faire apparaître comme homologue à l'opposition politique. En réaffirmant une non-discrimination de principe tout en soutenant que la forme théâtrale est irrespectueuse, les conseillers municipaux cherchent, dans un même mouvement, à dissocier forme et contenu. Ils font ainsi de la lutte contre le préjugé un contenu légitime, mais de la forme théâtrale associant Jésus à la transgénéricité une forme illégitime, tentant de dissocier l'indissociable : la forme de la pièce de son contenu, tel qu'il s'atteste dans la dénégation répétée, qui énonce précisément ce qu'elle prétend nier — l'association impensable et impossible de Jesus Travesti.

Si les premières manifestations contre la pièce, telles qu'elles apparaissent dans le cas des conseillers municipaux de Taubaté en mars 2017, mettaient en évidence des contraintes morales dans les attaques, c'est par l'intensification des manœuvres discursives que la controverse a atteint son point culminant lors de l'intervention publique du candidat Bolsonaro en 2018, moment où les freins inhibiteurs ont disparu. Ce mouvement indique, paradoxalement, que plus les agents occupent des positions élevées dans le champ politique, moins ils se donnent à voir comme proprement politiques, au profit d'une posture moralisatrice. Autrement dit, tandis que les conseillers municipaux se disaient, dans une certaine mesure, favorables à une conciliation entre la lutte contre le préjugé et le respect du christianisme, les responsables politiques ayant accumulé le plus de capital politique furent précisément ceux qui ne se sont pas inhibés à projeter frontalement une logique morale du bien contre le mal, comme on le verra par la suite. À l'inverse, ce seront des intellectuels et des artistes, tels que Calligaris et Karnal, qui, tout au long du scandale, prendront position en faveur de la pièce — opposant, par conséquent, deux champs spécialisés dans la production symbolique, le politique et le culturel.

6.2 Festival Internacional de Londrina: de l'impensable à l'inadmissible

La création de *O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu* a eu lieu au Festival Internacional de Londrina, en août 2016, lequel se distingue de l'ensemble des festivals considérés : il appartient au groupe des *festivals amplos*, caractérisés par des budgets et des publics élevés, la présence de nombreuses compagnies internationales, tout en accordant une place plus importante aux pièces nationales que les *festivals restritos*. Il s'agit, en outre, de l'un des plus anciens festivals de théâtre encore en activité, créé en 1968. Comme indiqué

précédemment, le festival est d'origine universitaire et s'est constitué dans une forte politisation de ses activités, en opposition à la dictature militaire, dynamique qui a conduit son créateur vers la vie politique institutionnelle. Avec la redémocratisation, le festival a élargi son horizon théâtral à l'Amérique latine (Marinho, 2005). Il se singularise, surtout, par une capacité importante de mobilisation médiatique, attirant l'attention du public sur les pièces programmées.

Face à une réception hostile dans la ville, je présente l'engagement politique de Filipe Barros ainsi que sa stratégie d'accumulation de capital politique par la mobilisation de l'indignation. J'examine ensuite les prises de position d'institutions représentatives de trois dénominations chrétiennes de la ville — évangéliques, catholiques et anglicans. Ces prises de position se caractérisent par une dispute d'interprétations théologiquement orientées de la pièce, inaugurant des arguments qui seront réitérés au fil des années.

6.2.1 La mobilisation de prises de position

C'est bien cela que vous avez entendu ! Demain, à 8 h, il y aura une pièce du FILO, financée avec de l'argent public, dans laquelle Jésus, à l'intérieur d'une chapelle, apparaît comme un transsexuel (Barros, 2016).

Filipe Barros constitue un acteur politique central pour comprendre le scandale autour de la pièce. Dès 2016, il amorce la fabrication d'un ennemi artistique, transformant ce répertoire en un procédé susceptible d'être repris, l'année suivante, par divers responsables politiques. Si, du point de vue du directeur du FILO, un certain scandale autour de la pièce était attendu, il anticipait néanmoins qu'il s'inscrirait dans la continuité d'autres controverses déjà traversées par le festival : « Est-ce que cela va poser problème ? Ce n'est pas un problème. [...] Mais je ne savais pas l'ampleur du problème » (Bertipaglia, 2025). Or, après la divulgation de la programmation du FILO, le directeur général du festival ainsi que la rectrice de l'université ont reçu des appels exigeant le retrait de la pièce, sollicitations relayées par des articulations conduites par le candidat de l'époque, Filipe Barros.

Le pré-candidat d'alors au poste de conseiller municipal de Londrina s'attacha à solliciter des autorités politiques et religieuses de la ville, en exigeant qu'elles prennent des prises de position, tout en publicisant cette démarche sur ses réseaux sociaux, ce qui contribua à accroître

la pression publique. Malgré ces attaques, la représentation dans la chapelle fut maintenue jusqu'à la veille de la première, lorsque Barros se rendit à la chapelle de l'UEL, réalisant une diffusion en direct depuis l'intérieur du théâtre, à un moment où l'équipe technique procédait encore au montage des décors et des lumières.

La jeune carrière politique de Filipe Barros reposait déjà sur l'opposition à l'ennemi construit de « l'idéologie du genre », qu'il associait directement à un autre épouvantail politique consolidé à cette période : le marxisme. Selon ses propres termes :

Pour comprendre l'idéologie du genre, nous devons remonter à Karl Marx, qui est tant adoré dans les universités, y compris par certains chrétiens. Dans le livre « A Origem da Propriedade Privada, da Família e do Estado » (sic), il a stipulé que, pour mettre fin à la propriété privée, l'idéologie du genre viserait à mettre fin à la famille et au christianisme, afin, en fin de compte, d'implanter le régime communiste socialiste. (« IDEOLOGIA DE GÊNERO - Filipe Barros », 2016)

Sa construction en tant que cadre pertinent de l'extrême droite met au jour un puissant effet de contexte. Alors qu'il étudiait le droit à l'Universidade Estadual de Londrina, Filipe Barros intégra le Diretório Central dos Estudantes de l'université, aligné sur un groupe progressiste, au point d'être qualifié de « trop à gauche » par des collègues de la filière. À cette époque, il n'hésitait pas à monter sur des tribunes dans la ville pour défendre des revendications du mouvement noir, en précédant toutefois ses interventions d'une demande d'autorisation aux personnes noires qui composaient la direction du directoire académique, en raison de sa position d'homme blanc (Entrevistado B, 2025), conformément à la liturgie du « lugar de fala ».

Cependant, issu d'une famille traditionnellement implantée dans le barreau local, dotée de liens étroits avec l'Igreja Presbiteriana Central de Londrina et relativement bien pourvue en capital économique et relationnel, sa position sociale se distinguait sensiblement de celle de ses pairs de gauche. Dans cette configuration, il finit par être progressivement incorporé à des réseaux politiques situés à droite de l'espace politique, et ce, pour une large part, en raison même de sa position sociale (Entrevistado B, 2025).

À l'issue de sa licence en droit, sa famille lui offrit un cours en présentiel avec Olavo de Carvalho, aux États-Unis, consolidant ainsi les liens avec celui qui deviendrait l'une de ses principales références intellectuelles et politiques (Frey, 2019). Plus qu'un « gourou » de l'extrême droite, Olavo de Carvalho se situait dans une tension entre l'acceptation du surnom de polémiste et la quête d'une catégorisation plus prestigieuse, en conflit avec les sphères dans

lesquelles il circulait ou auxquelles il aspirait à s'intégrer (Meirelles, 2021, p. 262), ce qui éclaire sa valorisation à droite comme critique des intellectuels et des universités. Filipe Barros trouva chez Olavo de Carvalho une matrice d'interprétation du monde, mais, plus encore, des significations pour sa propre action politique — au double sens du terme : comme orientation pratique et comme principe de signification dans le champ politique. Les valeurs de gauche au sein desquelles il avait circulé furent rapidement défaits face, d'une part, à l'investissement économique direct de sa famille et, d'autre part, aux réseaux institutionnels de l'Église auxquels il était lié, ainsi qu'à l'horizon élargi de possibilités que son insertion à droite se mit à lui ouvrir. Son passé à gauche lui confère encore un certain atout politique à droite, lui permettant de se présenter comme affranchi, évolué ou éclairé.

Après son passage par le Diretório Central dos Estudantes de l'université, il effectua un stage au cabinet du conseiller municipal Gustavo Richa, cousin de Beto Richa — membre d'une famille politiquement établie dans la droite paranaense —, à l'occasion duquel il adhéra au Partido da Social Democracia Brasileira (PSDB). Il intégra ensuite un groupe politique conservateur local, l'Endireita Londrina, notamment mobilisé autour d'agendas opposés à l'avortement. Sa trajectoire partisane accompagne, de manière particulièrement expressive, la reconfiguration des forces politiques à droite à cette période : il se désaffilia d'un PSDB déjà affaibli (2012–2015), transita par le Solidariedade (2015–2016) puis par le Partido Republicano Brasileiro (PRB) (2016–2018), entra au Partido Social Liberal (PSL) (2018–2022) et passa brièvement par União Brasil (2022), avant de rejoindre le Partido Liberal (PL), en 2022 — accompagnant Jair Bolsonaro tant dans l'adhésion au PSL que dans la migration ultérieure vers le PL. Élu conseiller municipal à partir de 2017, il se mit à circuler fréquemment à Brasília et à resserrer ses liens avec la famille Bolsonaro, construisant progressivement les conditions politiques et relationnelles qui rendirent possible son arrivée à la Câmara dos Deputados seulement deux ans plus tard, en intégrant la dite « vague de nouveaux élus » de 2018, année record de renouvellement parlementaire depuis la redémocratisation.²²³Quant à la pièce, Barros

²²³ De la redémocratisation jusqu'à l'année 2022, l'année 2018 s'est distinguée par le deuxième plus haut taux de renouvellement de la Chambre des députés, avec 47 % de nouveaux députés, n'étant devancée que par 1989, avec un écart d'un point de pourcentage.

consolida son interprétation de celle-ci comme offensante à l'égard des chrétiens et du christianisme, faisant de cette lecture le fil directeur de ses actions. C'est en ce sens qu'il se mit en quête de responsables catholiques et évangéliques de la ville afin qu'ils prennent position sur le spectacle : « Nous, QG reaçã de Londrina, a réussi à mobiliser divers pasteurs, l'Église catholique de notre ville », tout en exerçant, dans le même mouvement, des pressions sur le rectorat de l'université — « et dans l'après-midi nous avons pris contact avec la professeure Berenice, qui est la rectrice de l'université. » En mobilisant l'indignation et en assignant des responsabilités, Barros élargit, de surcroît, la liste des cibles institutionnelles, plaçant le secrétariat à la Culture au centre de ses accusations.

Où était la secrétaire à la Culture de la municipalité de Londrina tout ce temps, Dona Solange ? Vous, Dona Solange, vous êtes catholique, professeure au Mãe de Deus et vous avez permis, ou vous vous êtes abstenue, de faire venir ce type de spectacle au sein de notre ville. Vous, en tant que catholique et en tant que secrétaire à la Culture de la municipalité, vous devez des explications au peuple chrétien de Londrina. (Barros, 2016)

La notion de liberté religieuse menacée est mobilisée de manière centrale, tant pour condamner l'université de ne pas permettre l'usage de la chapelle à des activités strictement religieuses que pour exiger que le Secrétariat à la Culture de la ville exerce ses attributions en cohérence avec la croyance chrétienne de ses dirigeants. Parallèlement, Barros élabore un schéma symbolique du « nous » contre « eux », dans lequel la pièce est présentée comme un ennemi profanateur « à l'intérieur de la ville ». À travers cette construction discursive, le candidat parvient à entretenir chez ses partisans un sentiment d'urgence morale face à un ennemi insidieux qui aurait déjà pénétré le territoire à défendre — la ville de Londrina — en activant des frontières morales perçues comme menacées et qui, pour cette raison, devraient être expurgées. L'étranger, valorisé dans le champ théâtral comme capital symbolique international objectivé dans une pièce de dramaturgie écossaise, se voit ainsi reconverti en étranger au sens d'étrangeté — c'est-à-dire ce qui vient de l'extérieur et qui, pour cette raison même, menace l'ordre moral local.

L'anti-intellectualisme, qui régit la logique olaviste, prolongea le sens de la bataille politique post-impeachment de Dilma Rousseff en organisant une lutte intellectuelle plus large (Meirelles, 2021, p.63) et permit à Filipe Barros de condamner simultanément l'université et la pièce : « La Chapelle de l'UEL sert aujourd'hui à rassembler les drogués et les fumeurs de

marijuana de l'UEL et à avoir ce type de spectacle, c'est-à-dire que vous ne pouvez rien faire de religieux là-dedans, mais vous pouvez faire des événements qui critiquent une religion ». Il produit alors une homologie morale entre, d'une part, l'université — présentée comme hostile au christianisme au motif qu'elle abrite une réplique d'église qui ne servirait pas aux activités religieuses — et, d'autre part, la pièce, tenue pour offensante à l'égard des chrétiens. Ainsi, l'une et l'autre, université et théâtre, sont positionnés comme un champ politique opposé au sien.

L'attaque contre la pièce est étayée à partir d'une position qui revendique la séparation entre les sphères sociales. Alors qu'il échangeait avec la production du spectacle et s'enregistrait pour internet, Barros criait : « Le spectacle de vous, j'ai quelque chose contre, oui. Vous faites ça à l'intérieur d'une chapelle, allez faire ça dans un autre théâtre ! » (Barros, 2016). Le caractère outrageant de l'œuvre se trouverait ainsi produit par sa présence au sein de la réplique d'une église. Lorsque la pièce quitte la chapelle et commence à être présentée dans un auditorium de l'université, Barros se présente comme victorieux de la bataille engagée. En effet, en l'absence d'un capital politique préalablement accumulé — et, en particulier, sans l'occupation antérieure d'un mandat électif — il lui devint nécessaire d'adosser à la mobilisation de l'indignation un effet de succès concret, susceptible de le légitimer symboliquement pour la charge visée et de fonctionner comme démonstration publique d'efficacité politique. Autrement dit, des actions menées dans la fenêtre d'opportunité ouverte par le désarrangement du champ politique à droite.

Une autre ligne argumentative de Filipe Barros, en liant l'intérêt de la société londrinense au spectacle, tient à l'accent mis sur l'utilisation de ressources publiques pour sa réalisation — ce qui autorise à revendiquer, au nom de leurs « véritables propriétaires », les contribuables, un contrôle moral sur l'usage de ces ressources. La formule « l'argent du peuple londrinense finançant ce type de théâtre » synthétise cette opération rhétorique, par laquelle la moralité est projetée sur la gestion budgétaire. Un tel procédé sera réitéré au cours des années suivantes, permettant à des conseillers municipaux de différentes municipalités de déplacer leurs agendas locaux immédiats vers une arène de lutte symbolique autour de la morale publique, à partir de la problématisation des budgets culturels municipaux.

Le succès d'engagement du candidat tient à sa capacité à produire le scandale, à amener d'autres institutions et agents à prendre position à propos de sa mobilisation et, plus

fondamentalement, à s'associer au « peuple londrinense » comme son représentant légitime et, surtout, comme un politique vigilant à ce qui se passe dans la ville et protecteur de sa population, laquelle, sans lui, verrait sa dignité violée. L'issue de son engagement est le transfert de la représentation de la chapelle vers un amphithéâtre, qu'il met en avant comme un résultat rendu à la ville : « C'est une victoire du peuple londrinense, le peuple londrinense qui est, dans son immense majorité, chrétien. Ces gens, ces minorités bruyantes et antichrétiennes ne prévaudront pas sur la majorité de la population londrinense ». Il désigne, qualifie et positionne ainsi la pièce comme relevant d'une minorité face à une majorité et, par conséquent, comme politiquement illégitime.

Dans sa trajectoire politique, Filipe Barros a continué d'instrumentaliser les droits des personnes transgenres afin de marquer une distinction politique. Il s'aligne sur les trajectoires d'autres figures de l'extrême droite brésilienne, telles que Nikolas Ferreira (MG)²²⁴ et Kim Kataguirí (SP), pour lesquels les attaques contre les droits des personnes transgenres sont devenues un terrain fertile pour la construction d'une identité politique conservatrice. Tandis que les attaques contre les droits civils des personnes homosexuelles, tels que le mariage et l'adoption, semblent s'être atténuées dans le débat public ces dernières années, les droits des personnes transgenres ont émergé comme un nouveau champ de bataille.

Filipe Barros active une modalité spécifique d'accumulation de capital politique en mobilisant l'indignation publique contre la pièce *O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu*. En érigeant la représentation en scandale moral, il parvient à convertir l'accusation en principe de distinction politique au profit d'une extrême droite émergente, alors en lutte pour l'occupation de larges espaces politiques. Il réussit ainsi à constituer un ennemi tangible, proche et menaçant, face auquel il se façonne en protecteur et, partant, en candidat digne du vote.

²²⁴ Dans un discours à ses partisans, Nikolas Ferreira a déclaré : « Bien souvent, ils ne parviennent pas à détruire votre identité, votre famille, mais ils détruisent culturellement l'identité de Jésus. Ils mettent Jésus comme un travesti à la parade LGBT ici à São Paulo. Ils mettent Jésus dans des films comme à Porta dos Fundos, Jésus comme un adolescent qui fréquente des bordels, qui va là chez les prostituées. Jésus comme homosexuel. Il est clair, frères, que nous percevons une tentative très nette de faire quoi : dévoyer l'identité du Christ, et qu'est-ce que nous faisons, nous menons une guerre contre eux, ne les laissons pas venir, c'est graduel, et bientôt des choses à l'intérieur de l'Église surgissent » Nikolas Ferreira (<https://www.youtube.com/shorts/jx9CxaGS2cM>) (Ferreira, 2022).

Filipe Barros condamne la pièce, la qualifie de crime symbolique et l'institue en menace morale dont il se pose en révélateur. Ce geste politique, couronné de succès, se rend dès lors répliquable sur la scène politique nationale à partir de mobilisations locales analogues, acquérant une densité politique et stabilisant un scénario de mobilisation de l'indignation morale. Plus que de critiquer la pièce, il institue un problème politique, en imposant un cadre au sein duquel d'autres agents et institutions sont convoqués à prendre position selon ses termes. En identifiant puis en mobilisant un ennemi public, il parvient à faire affleurer une inquiétude latente face à l'essor de la visibilité et des revendications de droits sociaux des personnes transgenres, révélant que l'impensable et l'inconcevable se trouvaient en voie d'être pensés et conçus par le théâtre. Il transforme la position de l'art critique à l'égard de la morale moyenne en menace intolérable pour la morale et, ce faisant, opère la conversion de la mobilisation de l'indignation morale en capital politique, dont les dividendes électoraux seront récoltés lors des élections de 2016 et 2018.

6.2.2 La course sacrée des interprétations

En réponse à la mobilisation de Filipe Barros, trois églises ont pris position publiquement au sujet de la pièce en août 2016, lors du Festival Internacional de Londrina (FILO). La première fut le *Conselho de Pastores Evangélicos de Londrina e Região Metropolitana*, dès le samedi 27 août 2016, jour de la première. Elle fut suivie par la *Mitra Arquidiocesana de Londrina*, qui publia une note le lundi 29 août. Enfin, la *Paróquia São Lucas de Londrina*, de l'Igreja Episcopal Anglicana do Brasil, publia une note le mercredi 31 août — ce même jour, à Brasília, Dilma Rousseff était officiellement destituée de ses fonctions et Michel Temer investi président. Les prises de position produites par les églises se sont répétées au fil du temps, conférant à ces actes inauguraux la force même de leur reproduction, dans la mesure où ce sont eux que les interprétations ultérieures viendront systématiquement convoquer.

Le *Conselho de Pastores Evangélicos* a publié sur Facebook :

Conselho de Pastores Evangélicos de Londrina e Região Metropolitana vient publiquement déclarer qu'il est en faveur de l'art dans toutes ses manifestations connues, ainsi que de l'accueil, dans les églises, de toutes les personnes, indépendamment de leur identité de genre. Le Conseil de Pasteurs n'accepte toutefois pas qu'une pièce de théâtre, telle que "Jesus, rainha do Céu", qui sera présentée aujourd'hui, dans la chapelle de l'UEL, dans le cadre de la programmation du Filo 2016, offense l'identité de

la personne de Jésus-Christ, qui est le principal pilier du christianisme et une valeur sacrée pour la plus grande religion du monde. L'art n'a pas besoin de justification, mais il n'a pas non plus besoin d'affronter des valeurs sacrées. (Conselho de Pastores Evangélicos de Londrina, 2016)

La note est signée par la direction et publiée le samedi matin, quelques heures avant la première du spectacle. Dès sa première phrase, elle répond à l'une des critiques initialement adressées à la dramaturgie : l'accueil des personnes transgenres au sein des églises. Cette assertivité recouvre un dilemme du christianisme face aux transformations sociales et à l'ouverture — ou non — à l'inclusion des homosexuel·les et des personnes transgenres dans les églises. Au Brésil, les dites églises inclusives ont réinventé des significations théologiques, de genre et de sexualité, produisant des tensions au sein des communautés chrétiennes. En quête d'une justification transcendantale de l'homosexualité et de la transgénéridade, certaines tendances évangéliques oscillent entre des perspectives hégémoniques, qui opèrent selon la logique de la démonisation, et des tendances dissidentes (les dites églises inclusives), qui associent ces identités à une nature divine et au pouvoir inerrant de Dieu (Natividade, 2017). Les deux tendances convergent toutefois dans l'« accueil de toutes les personnes », que ce soit pour que, au sein des églises, celles-ci puissent se soumettre à des services d'exorcisme, ou non. Le prosélytisme, bien qu'il se décline selon des stratégies opposées, demeure inchangé.

Émise quelques heures avant la première, la note rend public le lieu de la représentation et appelle des manifestations opposées à la porte de l'événement, ce qui, conjugué à la mobilisation de Filipe Barros, a conduit au changement de lieu. Elle désigne la pièce comme une offense à la personne de Jésus-Christ et aux valeurs sacrées, la rendant inadmissible pour ses membres. La thèse de l'offense religieuse, traduite dans l'arsenal pénal comme vilipendio religioso, sera continûment mobilisée, tant par des responsables politiques que dans les conflits judiciaires.

L'efficacité du prosélytisme électronique caractérise les églises néopentecôtistes brésiliennes ; elle explique, aux côtés du modèle de gestion entrepreneuriale, de l'autonomie et de la concentration du pouvoir ecclésiastique (Mariano, 2008), la rapidité de la prise de position publique du *Conselho de Pastores Evangélicos de Londrina e Região*. En se manifestant publiquement au sujet de la pièce, le Conseil propose d'emblée son interprétation de l'œuvre, infléchissant le débat public grâce à un avantage temporel sur les autres acteurs et ratifiant ainsi

son efficacité à fournir des options interprétatives. Autrement dit, le service d'interprétation d'une œuvre d'art constitue un enjeu significatif de dispute, dans lequel le premier à l'offrir dispose d'avantages.

La deuxième note, celle de la *Mitra Arquidiocesana de Londrina* (Église catholique), a été émise le lundi 29 août 2016, après les représentations.

Le théâtre « O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu », réalisé dans notre ville comme événement culturel, manque de vision historique, théologique et éthique. Utiliser la personne de Jésus de Nazareth pour propager une certaine option sexuelle et l'idéologie de genre est un manque de respect envers la vérité et le droit à la liberté religieuse, universellement reconnu. Pire, c'est un outrage au Fils de Dieu et à ceux qui Le suivent et croient en Lui.

Nous, catholiques, respectons et accueillons toutes les personnes et leur orientation sexuelle et nous avons également le droit d'être respectés. Une fois de plus, nous pardonnons les offenses, mais cela ne nous dispense pas de déplorer, de répudier et de protester, toutefois sans violence.

Nous remercions toutes les manifestations de répudiation à l'égard dudit théâtre. Nous conseillons de faire une adoration réparatrice dans nos Églises. Nous savons tous que l'Église catholique est experte en art et en culture. Pour nous, l'art est une manifestation du bien, de la vérité, de la beauté et un chemin vers Dieu.

Continuons à servir le peuple londrinense avec nos 269 institutions de charité, avec nos écoles, notre PUC, nos hôpitaux, nos mouvements et pastorales. Nos prêtres, diacres, religieux et religieuses, catéchistes et responsables pastoraux sont de véritables artistes qui nous enchantent et nous attirent vers Jésus-Christ. Nous faisons tout en Son nom et pour Sa plus grande gloire. (Mitra Arquidiocesana de Londrina, 2016)

À l'instar du *Conselho de Pastores Evangélicos*, l'interprétation principale proposée est celle d'une offense faite à Jésus-Christ et, partant, aux chrétiens. La note ouvre ainsi une problématisation de la définition même de l'art, problématisation qui sera, par la suite, reprise à plusieurs reprises. D'une part, elle disqualifie la production au motif de son absence de vision « historique, théologique et éthique », tout en s'arrogeant l'autorité d'en définir la nature, en l'érigant en manifestation sublime du sacré. D'autre part, elle se présente également comme instance légitime à parler au nom de l'ensemble de la population de Londrina, en rappelant les services d'éducation, de santé et de charité qu'elle rend à la société.

L'attention est également attirée par la reconnaissance des manifestations survenues tout au long du week-end des représentations, de même que par la condamnation des violences qui s'y sont produites. À la différence de la note du *Conselho de Pastores Evangélicos*, la *Mitra* n'a pas misé sur la rapidité de la prise de position ni sur une interprétation immédiate du problème posé par le spectacle. Elle s'appuie, au contraire, sur une autorité constituée dans la durée,

renforcée par l’ancrage de ses institutions dans la vie quotidienne de la population. Dans ces conditions, elle a pu laisser l’événement se dérouler pour proposer, ensuite, une interprétation se voulant conceptuellement qualifiée, en s’affirmant comme autorité traditionnelle et en se donnant publiquement à voir de manière mesurée et parcimonieuse.

L’expression « Idéologie de genre », dès le premier paragraphe de la note, apparaît comme un élément récurrent du scénario politique mondial, dont les répercussions locales varient selon les contextes. Korolczuk (2020) met en évidence les affinités entre les activistes anti-genre, les ultraconservateurs et les populistes de droite. La notion d’« idéologie de genre », diffusée par des acteurs ultraconservateurs, leur permet d’établir, dans leurs discours, des associations directes entre les agendas féministes, LGBTI et la gauche politique. Les inquiétudes relatives à la modernité et à la mondialisation sont mobilisées comme preuves d’un ensemble d’actions supposément orchestrées de manière conspirationniste, visant à détruire les valeurs chrétiennes traditionnelles et l’institution même de la famille. Les coalitions politiques entre dirigeants populistes de droite et groupes ultraconservateurs, notamment religieux, analysées par l’auteurice aux États-Unis et en Pologne, présentent de fortes similitudes avec celles ayant contribué à l’élection de Jair Bolsonaro à la présidence du Brésil, en 2019. Selon Velasco (2020), la lutte pour les droits LGBTI sur la scène internationale se heurte à des résistances dans des pays qui revendiquent la défense de la souveraineté nationale et la primauté de normes culturelles propres. En comparant la Pologne et la Slovaquie, Ayoub (2014) soutient que les normes internationales de protection des personnes LGBTI sont perçues comme menaçantes lorsque la religion est incorporée comme composante centrale de l’identité nationale. Au Brésil, une logique analogue est à l’œuvre : dans le cadre des disputes électorales, des groupes d’extrême droite en viennent à mobiliser le christianisme comme fondement d’une identité nationale présentée comme historiquement stable, mais menacée par des forces progressistes ; ce cadrage rend possible la construction d’une pièce de théâtre comme ennemi extérieur, envahissant symboliquement le territoire national.

Enfin, le 31 août, la Paróquia São Lucas de Londrina, de l’Igreja Episcopal Anglicana do Brasil, a publié un communiqué public de soutien à la pièce, signé par l’évêque du Diocèse anglican du Paraná et par le recteur de la paroisse.

La Paróquia São Lucas de Londrina, de l'Igreja Episcopal Anglicana do Brasil, vient publiquement déclarer son total soutien, faire l'éloge et exprimer notre solidarité à l'égard de la pièce « O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu », interprétée par l'actrice transsexuelle Renata Carvalho, ainsi qu'à l'ensemble de l'équipe de production.

Il est de notoriété publique que ce groupe a subi une tentative de censure de la part de mouvements chrétiens et d'un candidat au poste de conseiller municipal de la ville, du fait qu'elle devait initialement être présentée dans la réplique de la première Église catholique romaine sur le campus de l'UEL, celle-ci étant une chapelle œcuménique. Les critiques sont des reproductions du préjugé, car avant même la représentation, il y avait déjà jugement de valeur et condamnation pour manque d'éthique et manque de respect, fait qui n'a pas été constaté. En assistant à la pièce, j'ai pu constater un immense respect pour le message de Jésus-Christ, aucune offense ni ridiculisation. Rien qui offense ou vienne blesser le Jésus de Nazareth, les chrétiens et les chrétiennes ou une quelconque institution religieuse.

La pièce est une relecture des enseignements de l'Évangile de Jésus à la lumière des problèmes, dilemmes et douleurs de l'actualité, incarnée dans la vie des personnes souffrantes et marginalisées que la société et, parfois, de nombreuses Églises excluent. Une relecture contemporaine du message prophétique de Jésus, où il y a eu une contextualisation des paraboles de l'Évangile afin de dénoncer le préjugé, l'hypocrisie et d'encourager la pratique de l'amour fraternel, de la justice, de l'acceptation et de l'inclusion de ceux qui sont considérés comme en marge. La pièce démontre scéniquement le meilleur de la Théologie chrétienne en revendiquant « l'Incarnation » du Christ face aux douleurs de ce monde, face aux rejets, exclusions, jugements et assassinats de personnes homosexuelles, bisexuelles et transgenres, du simple fait de leur sexualité. La pièce est prophétique en ce sens qu'elle révèle l'hypocrisie et dénonce les discours de mort. La pièce est œcuménique en ce sens qu'elle présente un Jésus détaché des traditions religieuses. La pièce est kérigmatique en ce sens qu'elle est proclamation d'amour, d'accueil et un appel à la Vie. C'est le Message du Christ. Nous comprenons que la sexualité humaine est plurielle et, comme telle, sacrée pour Dieu. (Diocese Anglicana do Paraná, 2016)

L'Église anglicane adopte ainsi une position antagonique à celle du Conseil des pasteurs et de l'Église catholique, notamment à l'encontre du candidat au poste de conseiller municipal Filipe Barros. Elle exprime en outre sa solidarité et fait l'éloge de l'œuvre, en y reconnaissant une modalité d'évangélisation. Ce faisant, elle se met en phase avec le discours du spectacle, en s'alignant sur la perspective d'un christianisme qui accueille les rejetés et les exclus, tout en critiquant l'hypocrisie des dirigeants religieux. Comme cela a été montré précédemment (Uma igreja para Rainha Jesus), l'histoire de l'Église anglicane, son modèle de gouvernance et sa position parmi les autres Églises chrétiennes contribuent à éclairer sa défense de la pièce. Toutefois, l'Igreja Anglicana do Brasil semble occuper une place résiduelle dans le débat, avec une faible capillarité et une capacité moindre de mobilisation de fidèles, comparativement aux catholiques et aux néopentecôtistes.

Prendre une prise de position à l'égard du spectacle *Rainha Jesus* concerne les trois dénominations, dans la mesure où leurs interprétations et visions du monde relatives au rôle des femmes, à l'homosexualité et à la transgénéralité s'inscrivent dans une économie spécifique de services rendus aux fidèles, dont la valeur est, pour elles, considérable. Le marché de la foi constitue également un marché de services d'interprétation et d'intelligibilité du monde ; il opère, par conséquent, comme un dispositif de résolution des problèmes que le monde produit et adresse à lui-même. Tel est notamment le cas de la question esthétique qui, dans ce champ, se trouve convertie en question théologique. Les trois Églises proposent ainsi des réponses propres à assurer la sécurité ontologique recherchée par leurs fidèles, ainsi que par des fidèles potentiels. Ce qui se joue, c'est l'offre du « chemin, de la vérité et de la vie », au sein d'une tension entre l'interprétation à laquelle le fidèle est sommé d'adhérer et celle qu'il souhaiterait trouver afin de conjurer des insécurités morales, politiques et émotionnelles. L'Église rend alors le monde cohérent et connaissable, en réduisant le degré d'entropie constitutif de la relation entre signifiants et signifiés. Dans cette perspective, *Rainha Jesus* ne se borne pas à symboliser des relations sociales : il constitue un opérateur particulièrement efficace de lutte pour la symbolisation des relations sociales, autrement dit un enjeu majeur de la concurrence entre Églises.

6.3 SESC Jundiaí: la judiciarisation du blasphème

La première censure judiciaire visant la pièce est intervenue près d'un an après la première, en septembre 2017, au zénith des persécutions envers les arts, lors des représentations au SESC Jundiaí. Accusée d'outrage religieux, cette qualification apparaît pour la première fois dans la législation brésilienne dans le premier Code pénal de la République de 1890, sous le titre « crimes contre le libre exercice du culte », centré sur la protection de la pratique et des institutions religieuses. Le Code pénal de 1940 en élargit ensuite la portée en la reformulant en « crimes contre le sentiment religieux ». La nébulosité de ce qui est effectivement tutelé par l'État se trouve ainsi renforcée par la lettre de la loi, ouvrant une marge d'assimilation entre ce qui relève du crime et ce qui est qualifié de blasphème, comme nous le verrons.

En septembre 2017, la pièce s'était déjà produite dans cinq autres unités du SESC dans l'État et la ville de São Paulo : SESC Pinheiros, SESC Campo Limpo, dans la ville de São Paulo,

pendant un mois, SESC Ribeirão Preto, SESC Santo André et SESC Santos. Elle avait également participé à trois festivals de théâtre : Festival Internacional de Londrina, Cena Contemporânea Brasília et Festival Santista de Teatro, en plus d'une représentation en Irlande du Nord et de nombreuses autres dans le cadre du projet Peregrinação à São Paulo, accumulant une consécration dans le champ théâtral brésilien, à partir de différentes stratégies.

La demande d'interdiction de la représentation à Jundiaí a été déposée par l'avocate Virginia Bossonaro²²⁵, spécialisée en droit de la famille, laquelle est allée jusqu'à occuper un poste de conseillère parlementaire à la Câmara Municipal de Jundiaí, fonction qu'elle a quittée en 2021. Sur ses réseaux sociaux, l'avocate affiche des images de symboles chrétiens ainsi qu'une photographie aux côtés du pasteur Magno Malta, figure centrale du fondamentalisme religieux au Brésil.²²⁶ En 2020, elle a publié une vidéo sur Facebook en soutien au conseiller municipal de Jundiaí, Douglas Medeiros, responsable de la Motion de Répudiation à l'encontre de la pièce²²⁷, approuvée par la Câmara Municipal de Jundiaí le 19 septembre 2017. Elle y

²²⁵ Malgré la similitude des patronymes, aucun élément ne permet d'établir l'existence d'un lien avec la famille Bolsonaro.

²²⁶ Malta, alors sénateur de l'Espírito Santo, a présidé en 2017 et 2018 la CPI des Mauvais Traitements envers les Enfants et les Adolescents, dans le cadre de laquelle des artistes ont été convoqués à des auditions. Parmi les personnes entendues figuraient Gaudêncio Fidelis, commissaire de l'exposition Queermuseu, Wagner Schwartz, performeur de *La Bête*, ainsi qu'Elisabete Finger, danseuse et mère de l'enfant présent lors de la performance de Schwartz. Ont également été convoqués Luiz Camilo Osório, commissaire de l'exposition, et Felipe Chaimovich, directeur du Museu de Arte Moderna, où s'est déroulé *La Bête*. La majorité des auditions a eu lieu devant la CPI entre octobre et décembre 2017. Le député fédéral Filipe Barros a, par ailleurs, sollicité la comparution de Maikon K. devant la CPI des Mauvais Traitements envers les Enfants.

²²⁷ MOTION N° 74 RÉPUDIATION du monologue « O Evangelho segundo Jesus, rainha do céu » — programmé par le SESC/Jundiaí pour le 15-09-2017 et suspendu par mesure judiciaire. Programmé par le Serviço Social do Comércio (SESC) pour être présenté à Jundiaí le 15 du mois en cours au théâtre de l'institution, le monologue « O Evangelho segundo Jesus, rainha do céu » a été suspendu par mesure judiciaire — monologue qui, convient-il de le souligner, déforme la vision historique, théologique et éthique chrétienne ; usurpe l'Évangile, issu de la Bible, objet de culte et partie intégrante de la liturgie de la religion chrétienne ; et utilise la personne de Jésus-Christ pour en dénaturer les caractéristiques, manifestant ainsi un manque de respect à l'égard des citoyens qui professent la foi en Jésus-Christ, lesquels se sont déclarés offensés, au point que d'innombrables manifestations de citoyens membres de communautés chrétiennes ont vigoureusement répudié une telle représentation. Il importe d'observer que la Constitution fédérale (art. 5°, VI, d) prévoit le droit à la liberté religieuse, et que le Code pénal (art. 208) définit des paramètres de liberté dans le traitement de ce thème. Ceci posé, JE PRÉSENTE au Bureau, en la forme réglementaire, pour appréciation de la séance plénière, cette Motion de RÉPUDIATION du monologue « O Evangelho segundo Jesus, rainha do céu » — programmé par le SESC/Jundiaí pour le 15-09-2017 et suspendu par mesure judiciaire. Qu'il en soit donné connaissance à : 1. Président du Conseil national du Serviço Social do Comércio (SESC), ANTÔNIO OLIVEIRA SANTOS ; 2. Président du Conseil régional de São Paulo du SESC,

affirme que l'œuvre déforme et usurpe à la fois la Bible et Jésus-Christ, en offensant les fidèles. Dans cette motion, l'idée d'usurpation renvoie à la violation d'un monopole de manipulation légitime des textes et symboles chrétiens, sans toutefois traiter du contenu même de cette manipulation.

Le juge a accueilli les arguments de la demanderesse sur le fondement de l'article 300 du Code de procédure civile,²²⁸ estimant qu'il s'agissait d'un cas d'extrême urgence, dès lors que le retard pouvait entraîner la perte du droit que l'on cherche à protéger. La décision du juge Luiz Antônio mobilise, d'une part, le principe de la responsabilité de l'État dans la défense du sacré et, d'autre part, l'entendement selon lequel l'œuvre offense le christianisme en associant une travesti à Jésus-Christ, ce qui suppose l'identité transgenre comme moralement rabaissée. Il reprend l'axiome théologique selon lequel Jésus-Christ est le fils de Dieu afin d'étayer sa décision et, partant, de le constituer en personne dont l'honneur devrait être défendu. Par un raisonnement analogue, la pièce heurterait le sentiment chrétien d'un grand nombre de personnes, lequel, dans son interprétation, doit faire l'objet d'une protection.²²⁹ Pour le juge, en

ABRAM SZAJMAN ; 3. Gérant du SESC/Unité Jundiaí, JOSÉ ROBERTO RAMOS ; 4. Évêque diocésain de Jundiaí, D. VICENTE COSTA. Salle des séances, 19/09/2017. DOUGLAS MEDEIROS

²²⁸ Art. 300. La mesure de protection d'urgence sera accordée lorsqu'il existera des éléments mettant en évidence la probabilité du droit et le danger de dommage ou le risque pour l'issue utile de la procédure. (Brasil, 2015)

²²⁹ Il ressort de ce contexte que la mesure de protection d'urgence sollicitée peut être accordée, dans la mesure où, bien que le Brésil soit un État laïque, il n'en demeure pas moins qu'il conviendrait d'éviter que des figures religieuses — voire sacrées — soient exposées au ridicule, d'autant plus qu'il s'agirait d'une pièce au goût indiscutablement douteux et, de surcroît, d'un irrespect extrême. Il ne faut pas perdre de vue, en effet, la croyance religieuse dans notre État, selon laquelle JESUS CHRIST est le fils de DIEU ; dès lors, permettre une pièce où cet HOMME SACRÉ serait mis en scène comme un travesti caractériserait manifestement une offense à un nombre incalculable de personnes. Il ne s'agit pas, ici, d'imposer une croyance ni même une religiosité, mais bien d'empêcher un acte irrespectueux, au goût extrêmement douteux, qui entacherait certainement le sentiment du citoyen ordinaire, rétif à cet état de choses. D'autre part, le caractère gratuit ou payant de la représentation est, pour le Tribunal, indifférent : la conséquence juridique demeure identique dans les deux situations. Autrement dit, on ne saurait produire une pièce d'un niveau aussi agressif, même lorsque l'entrée est ouverte au public. Sans méconnaître la liberté d'expression — en l'occurrence, dans le champ de l'art —, ce qui ne peut être toléré, c'est le manque de respect et, nonobstant l'inexistence de censure préalable, on ne saurait admettre la représentation d'une pièce d'un niveau intellectuel très bas, au point d'en venir à envahir l'existence du sens commun, lequel doit toujours imprégner l'ensemble de la société. Au vu de ce qui précède, considérant que les circonstances juridiques alléguées dans la requête initiale corroborent le fait que la pièce susmentionnée porte atteinte à la dignité de la foi chrétienne, dans laquelle JESUS CHRIST n'est pas une image et encore moins seulement un objet d'adoration, mais bien LE FILS DE DIEU, J'ACCUEILLE les raisons exposées par la partie demanderesse, et ce afin d'interdire à la défenderesse de présenter la pièce « O EVANGELHO SEGUNDO JESUS, RAINHA DO CÉU », prévue pour aujourd'hui (15

l'espèce, la liberté d'expression doit être subsumée sous l'exigence de respect de la religion ; l'œuvre est ainsi qualifiée d'agression, de manque de respect et d'un niveau intellectuel « extrêmement bas ». Enfin, il décide que le défendeur, SESC Jundiaí, ne peut pas présenter la pièce, sous peine d'une amende de R\$ 1.000,00.

Quelques mois plus tard, l'ordonnance de référé a été annulée à l'unanimité par la formation collégiale de desembargadores du Tribunal de Justiça de São Paulo, dans le cadre d'un recours en seconde instance. Le rapporteur se range à l'interprétation des artistes, en affirmant que l'œuvre vise à encourager le débat sur la réalité sociale des personnes transgenres. Il soutient également qu'il s'agit d'une œuvre fictionnelle, bénéficiant de la liberté d'expression, et qu'il suffit à ceux qui n'apprécient pas l'œuvre de ne pas la regarder : « On peut même ne pas être d'accord avec le contenu de la pièce, mais ce n'est pas un motif suffisant pour que quelqu'un frappe aux portes du pouvoir judiciaire afin d'empêcher sa représentation. Il suffit de ne pas assister au spectacle ! » (Tribunal de Justiça do Estado de São Paulo, 2017), conférant ainsi un poids déterminant, dans la décision, au contexte de présentation de l'œuvre.

Nonobstant, la décision antérieure d'interdiction de la pièce a valu au juge responsable une motion d'applaudissements²³⁰ à l'Assemblée législative de Bahia, en 2017, accordée par l'alors député de l'État Pastor Sargento Isidório.²³¹ Le député Pastor Sargento Isidório semble

septembre 2017), ainsi qu'à toute autre date, sous peine du paiement de l'astreinte journalière que je fixe à R\$ 1.000,00 (mille reais), sans préjudice de la qualification du délit de désobéissance, qui entraînera pour le (la) responsable la conséquence d'être poursuivi(e) pénalement. (SÃO PAULO, 2017)

²³⁰ MOTION N° 20.978/2017. Aux magistrats Luiz Antônio de Campos Júnior et Waldemar Cláudio de Carvalho, respectivement responsables des décisions judiciaires ayant interdit la mise en scène de la pièce de théâtre « Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu » (ayant pour protagoniste un acteur travesti), dans la municipalité de Jundiaí – SP, et de l'injonction provisoire de portée nationale permettant que les psychologues dûment affiliés au Conselho Federal de Psicologia puissent offrir des thérapies / techniques de réversion sexuelle, ainsi que développer des études et une bibliographie dans cette ligne des sciences humaines. (MOÇÃO, 2017).

²³¹ De manière récurrente, le Pouvoir judiciaire, le Ministère public et, plus récemment encore, la noble corporation des psychologues font l'objet d'une série de critiques pour avoir contrarié la logique et la tentative de persuasion d'« une demi-douzaine » d'homosexuels déchaînés, lesquels estiment pouvoir offenser des symboles sacrés et faire prévaloir leur pensée sur le Peuple de DIEU — hommes et femmes qui s'orientent à la Sainte Bible et au saint exemple de CHRIST JÉSUS. Il suffit, à cet égard, de rappeler l'exemple de l'Exposition démoniaque du Santander, dans le Rio Grande do Sul, ainsi que la tentative de créer la Bible Gay (qui, d'après des informations préliminaires, serait en cours de rédaction).

Dès lors, les actions courageuses de magistrats qui rétablissent l'ordre face aux opinions erronées de cette minorité gay devraient susciter les applaudissements de la quasi-totalité de notre société et, plus encore, notre respect.

ainsi réactiver une logique déjà observée dans les affrontements qui accompagnent les premiers processus de modernisation du théâtre. En accusant une « minorité » de tenter de « superposer » ses pensées au « Peuple de Dieu » — lequel en vient, dans sa rhétorique, à occuper la place du peuple national —, le parlementaire réactualise une opposition classique entre des élites culturelles et une prétendue majorité moralement homogène. Nous reviendrons ultérieurement sur le cas de ce député, dans la section Festival Internacional de Artes Cênicas da Bahia. La procédure initiale de Jundiaí a été close en 2018, à la suite du dessaisissement du premier juge, qui s'est déclaré suspect pour des raisons d'ordre intime et s'est retiré du dossier. Le juge qui lui a succédé a rendu sa décision²³² en juin 2018 sans se prononcer sur le fond, au motif que Virginia Bossonaro ne disposait pas de la qualité pour défendre juridiquement la foi chrétienne, dès lors qu'elle ne constitue pas une institution formalisée à cette fin ; de même, le défendeur, le SESC Jundiaí, n'a pas vocation à répondre de l'idéologie des œuvres présentées sur sa scène. Par ailleurs, à l'instar de ce qui se produira à Porto Alegre, la procédure de Jundiaí s'achève sur la référence au cas français de Charlie Hebdo. L'attentat contre l'hebdomadaire Charlie Hebdo,

Minorité qui, en raison des actes absurdes qu'elle commet, ne représente pas l'écrasante majorité des gays et des lesbiennes qui existent dans notre Nation.

Je me souviens de l'épisode de Jundiaí – SP, le 15/09 dernier : lorsque le très digne magistrat Dr Luiz Antônio de Campos Júnior a interdit, par voie d'injonction provisoire, la mise en scène de la pièce de théâtre « O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu », dont le protagoniste est un acteur travesti dans le rôle de JESUS. Plus grave encore, ladite pièce suggère que JESUS était homosexuel, s'en prenant non seulement à la sainteté de l'Agneau de DIEU, mais aussi à la dévotion de tous ceux qui s'inspirent du Prince de la Paix et croient en lui, JESUS (une gaminerie démesurée qui franchit toutes les limites possibles et imaginables, OFFENSANT GRAVEMENT TOUTES LES RELIGIONS ET PRINCIPALEMENT L'ÉGLISE CATHOLIQUE AVEC SES PRÊTRES ET SES FIDÈLES). Bien que je sois Pasteur évangélique, j'ai l'obligation constitutionnelle de lutter contre l'intolérance religieuse en tout contexte, quel que soit le credo. Après tout, nous sommes tous frères !

²³² Par conséquent, si même un organe théoriquement destiné à la défense de la Curie, du Saint-Siège ou de la moralité chrétienne devait soumettre ses finalités à examen, afin d'apprécier l'existence d'une légitimation active ou passive, à plus forte raison constate-t-on : a) chez la demanderesse, personne physique, l'absence complète d'autorisation pour agir en justice sur un tel objet en son propre nom ; et b) l'absence absolue, dans ses statuts, d'autorisation pour la défenderesse d'assurer la défense dans de telles causes. S'agissant de la demanderesse, il ne reste — comme, du reste, pour tous ceux qui se sentent offensés, notamment par le titre donné à la pièce — que le boycott, forme suffisante et civilisée de protestation, du moins en terres brésiliennes. Cette réserve est formulée parce que, à la suite d'offenses telles que celle commise, bien qu'il soit admis que l'objectif fût uniquement le débat (et non l'offense, bien que celle-ci se soit produite du point de vue des chrétiens), notre histoire a déjà connu une modalité moins rationnelle d'exposition de la divergence, dans un épisode impliquant le journal satirique Charlie Hebdo. Cela posé, JE DÉCLARE ÉTEINTE LA PROCÉDURE, SANS EXAMEN AU FOND (Tribunal de Justiça do Estado de São Paulo, 2017)

survenu en janvier 2015 à Paris, a été fréquemment mobilisé dans les argumentaires relatifs à la pièce *O Evangelho Segundo Jesus Rainha do Céu*, mais selon des inflexions divergentes : pour ses défenseurs, il s'agit d'une affirmation de l'autonomie artistique, récusant toute forme de tutelle sur les dessinateurs de presse et les artistes ; pour ses opposants, la pièce fonctionne comme un signal d'alarme face aux risques de blasphème, en s'appuyant sur la légitimité d'une morale religieuse.

6.3.1 Du Peuple de Dieu au peuple brésilien

Avec l'interdiction de la pièce à Jundiaí, la controverse a gagné, en l'espace de quelques jours, le Congrès national, par l'entremise du député fédéral Flavinho, le 19 septembre 2017.

M. le Président, je monte aujourd'hui à cette tribune en qualité de vice-président du Front parlementaire catholique pour faire une nouvelle dénonciation — d'ailleurs, elles s'enchaînent les unes après les autres, malheureusement —, parce que le crime contre le sentiment religieux, qui figure dans le Code pénal, augmente dans notre pays de manière absurde, et sous l'impulsion de personnes qui prétendent faire de l'art. Il faut distinguer ces deux choses. L'art est l'art, le crime est le crime. L'offense, l'intolérance, c'est ce que ces personnes font contre le sentiment religieux de la grande majorité de la population brésilienne. Les chrétiens sont majoritaires dans notre pays — catholiques, protestants, évangéliques —, et nous sommes constamment affrontés par ces intolérants qui se disent artistes. Le crime contre le sentiment religieux, M. le Président, figure dans le Code pénal, dont l'article 208 traite de l'outrage au culte ou de l'empêchement ou de la perturbation d'un acte s'y rapportant. L'article 208 dit : Article 208 — Se moquer publiquement de quelqu'un, en raison de sa croyance ou de sa fonction religieuse ; (...) profaner publiquement un acte ou un objet de culte religieux. » C'est exactement ce qui se passe à São Paulo avec une prétendue pièce de théâtre appelée *O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu* : une profanation, une agression contre la foi chrétienne dans notre pays. En particulier en tant que catholique, je me sens profondément offensé par cette pièce et j'ai tenu à noter ici quelques propos de la metteuse en scène de la pièce, qui dit ceci : « La fonction de la pièce est de récupérer l'essence de ce que serait le message de Jésus et, pour cela, Jésus s'incarne dans une travesti ». Autrement dit, pour cette citoyenne, voilà ce qu'est incarner le message de Jésus. Et elle dit encore : « Le message est d'amour, mais il est aussi queer ». Queer, pour ceux qui ne le savent pas, veut dire veadagem. C'est le terme utilisé pour traduire « veado » en anglais. « Donc, la pièce est aussi une pièce de veadagem, — c'est ce que dit la metteuse en scène —, elle est politique et provocatrice. La Reine Jésus conteste la tutelle sur les corps, le patriarcat et le capitalisme. » Regardez bien : ils contestent le capitalisme, mais ils ont capté des ressources d'Itaú Cultural, du SESC. C'est intéressant, n'est-ce pas ? Ils sont toujours très cohérents avec leurs prises de position. (Flavinho, 2017)

À l'époque affilié au Partido Socialista Brasileiro de l'État de São Paulo, Flavinho a rejoint le Partido Socialista Cristão en 2018, avant de mettre un terme à sa trajectoire politique à l'issue de ce unique mandat. Connue sous le nom de Flavinho da Canção Nova, cet acteur

politique s'est fait connaître par son entrée dans la Comunidade Canção Nova, à Cachoeira Paulista. Disposant de ses propres réseaux radiophoniques et télévisuels, Canção Nova constitue une expression du Renouveau charismatique catholique, dont les caractéristiques liturgiques se rapprochent du protestantisme. Ce mouvement valorise une relation directe au Saint-Esprit, promeut des processus de guérison, la prière en langues, se singularise par les louanges et la production musicale, ainsi que par une prédication assurée par des laïcs. Politiquement en tension avec le courant de la Théologie de la libération, le Renouveau charismatique catholique présente des orientations globalement plus conservatrices.

Si le Front parlementaire évangélique s'est constitué au Congrès brésilien dès la redémocratisation, et malgré le déplacement marqué du capital symbolique des prédications pastorales vers la puissance des organisations elles-mêmes, en tant qu'agents de l'ascension politique de leurs alliés (Prandi ; Santos ; Bonato, 2019), c'est par l'intermédiaire de Flavinho, via la direction du Front parlementaire catholique, que le spectacle fait son entrée à la Chambre des députés, sous l'accusation de profanation religieuse constitutive d'un crime.

Lorsqu'il déclare « elles s'enchaînent les unes après les autres », le député renvoie à la conjoncture politique du second semestre 2017, au cours de laquelle diverses manifestations artistiques ont été prises pour cible par des responsables politiques d'extrême droite, et sont devenues un moyen de produire du scandale sur les réseaux sociaux, à la manière de l'acte inaugural de Filipe Barros l'année précédente. À ce moment-là, la persécution moraliste des œuvres d'art demeurerait intense dans le pays. Quelques jours après la décision de censure au SESC Jundiaí, ce fut au tour de la performance de Wagner Schwartz d'être accusée d'érotisation infantile par le Movimento Brasil Livre (MBL), matrice de figures centrales de l'extrême droite brésilienne, à orientation religieuse, telles que Kim Katagiri²³³, Arthur do Val et Fernando Holiday. Il s'agit d'un groupe particulièrement incisif dans les mobilisations en faveur de la

²³³ Également, et avec une rapidité notable, Kim Katagiri est devenu, dès 2015, chroniqueur au Huffington Post Brasil, la même année où le magazine Time l'a reconnu comme l'un des jeunes les plus influents du monde. En 2016, il a commencé à signer une chronique dans la Folha de S. Paulo et, en 2018, il a été élu député fédéral, sans trajectoire antérieure dans la politique institutionnelle, c'est-à-dire sans être passé par des mandats de député d'État ou de conseiller municipal.

destitution de la présidente Dilma Rousseff en 2016 — mobilisations qui ont trouvé, dans le mouvement anti-artistes, une forme de prolongement de la lutte contre la gauche.

Pour revenir à l'intervention du député Flavinho, l'énoncé « l'art est l'art et le crime est le crime » prolonge la prémisse de la Mitra Arquidiocesana de Londrina, en posant une équivalence fondée sur le degré d'offense qu'une œuvre serait susceptible de produire à l'égard d'un groupe social. Dans cette perspective, l'association de Jésus-Christ à une travesti ferait franchir à la pièce un seuil de raisonnabilité, la faisant basculer dans l'illégalité. Une autre accusation, récurrente dans les modalités de persécution des arts, concerne l'origine des ressources (Prandi ; Carneiro, 2017). En l'occurrence, le député ne met pas en cause leur caractère public, mais une prétendue incohérence idéologique. Comme indiqué précédemment, la moralisation des ressources publiques constitue une condition de l'autonomisation du champ théâtral à l'égard du marché, en instituant, tout au long du XXe siècle, une dépendance à l'égard de l'État ; celle-ci semble, en retour, favoriser la propension du champ politique à intervenir comme médiateur légitime de l'intérêt public et de la volonté majoritaire. Enfin, à l'instar de la décision de censure judiciaire, le sentiment religieux se trouve placé au cœur du litige, dans la mesure où le fait de se sentir irrespecté est cadré comme inacceptable et, partant, comme un affect susceptible d'être protégé par l'État. Flavinho propose un alourdissement de la peine pouvant atteindre trois ans d'emprisonnement, assorti d'une amende, en introduisant une circonstance aggravante lorsque l'offense est commise par l'intermédiaire d'un média — à la différence du droit en vigueur, qui prévoit une aggravation en cas de recours à la violence. L'idée n'est pas inédite : elle a été formulée à la Chambre des députés un an avant la première de *O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu*. En 2015, le député fédéral Rogério Rosso (PSD-DF) recourait à un néologisme sémantique, en forgeant une mimésis politique autour de l'idée de « cristofobia », catégorie émique de l'extrême droite brésilienne, ainsi que l'a analysé Messenberg (2017). Rosso justifie :

L'intention de ce projet de loi est de protéger la croyance et les objets de culte religieux des citoyens brésiliens, car ce qui s'est produit ces dernières années dans des manifestations, principalement LGBTs, est ce que nous pouvons appeler de la « Cristofobia », avec la pratique d'actes obscènes et dégradants qui expriment un préjugé contre les catholiques et les évangéliques. Certains manifestants qui participent à des « Paradas LGBTs » ou à la « Parada Gay » se sont moqués et ont manqué de respect à la foi des chrétiens, agissant de manière réitérée de façon irrespectueuse contre les symboles du christianisme. (Rosso, 2015)

Il s'agit d'une production discursive réactive, qui pose le christianisme en position de vulnérabilité et, partant, comme devant bénéficier d'une protection légale ; elle se déploie dès lors de manière durable. Ainsi, si Flavinho prend la parole en tribune le 19 septembre 2017, le 17 octobre 2017, le député fédéral Givaldo Carimbão (PHS-AL) annonce, depuis la tribune de la Chambre, le dépôt d'un projet de loi visant à accroître la sanction applicable à la pratique du vilipendage religieux :

nous devons utiliser la tribune de la Chambre, comme l'a utilisée le compagnon député Flavinho, de la Comunidade Canção Nova de São Paulo, pour défendre les principes chrétiens. Je veux dire à la Nation brésilienne que cet après-midi je déposerai un projet de loi qui transforme en crime odieux la promotion de ces soi-disant, ici et là, œuvres d'art. Je complète : œuvre d'art de Satan. C'est une œuvre d'art du diable ! À présent, population brésilienne, compagnons et compagnes, savez-vous quelle est la peine, M. le Président, pour ces gens-là ? De 1 mois à 1 an, et ce n'est pas de la prison, c'est un avertissement ! Je propose une peine de 12 à 30 ans de régime fermé pour ceux qui promeuvent cette soi-disant, ici et là, œuvre d'art, que je complète, de Satan. Nous ne pouvons pas nous taire. Nous devons mettre en prison, avec une peine de 12 à 30 ans, pour crime odieux, tant celui qui produit que celui qui autorise à faire ces soi-disant expositions. (Carimbão, 2017)

Le député ne se borne pas à imputer à l'œuvre une offense aux chrétiens : il la qualifie de démoniaque, la réinscrivant dans la grammaire du sacré comme son envers. Son Projet de loi 8854/2017 est assorti de la justification suivante :

La nouvelle typification érige en crime les innombrables manifestations de « Paradas LGBTs » ou « Paradas Gay » qui se moquent et manquent de respect à la foi des chrétiens, agissant de manière réitérée de façon irrespectueuse contre les symboles du christianisme. Ainsi, seront également qualifiées de crime les expositions d'art, pour moi « art de Satan » qui ne cherchent qu'à offenser la foi chrétienne et à détruire les familles. [...] Il convient de rappeler que selon le dernier recensement démographique, réalisé en 2010 par l'IBGE, 92 % des Brésiliens ont déclaré suivre un type de religion. (Carimbão, 2015)

Le député construit ainsi une opposition explicite entre les « Paradas LGBT » et le droit au culte des chrétiens. Par extension, il cadre les personnes LGBT et leurs revendications de citoyenneté comme des bourreaux de la sacralité et comme des ennemis de la majorité de la population — donc du peuple brésilien. Il convient également de mentionner le Projet de loi 9048/2017, du député Pastor Luciano Braga (PRB-BA), qui cible directement les œuvres d'art et affirme :

Ce projet de loi découle de la préoccupation imminente face aux attaques explicites constantes contre les valeurs humaines et chrétiennes. Des épisodes récents survenus lors de l'exposition *Queermuseu*, au Santander Cultural à Porto Alegre, Rio Grande

do Sul, et lors de la mise en scène de l'ouverture du 35e Panorama de l'Art brésilien du Musée d'Art moderne (MAM), à São Paulo illustrent bien la situation. (Braga, 2017)

Au projet de loi initial de 2015, porté par Rogério Rosso (PDF-DF), ont succédé trente-six autres²³⁴ jusqu'à l'année 2025, en mettant en avant, dans leurs justifications respectives, des événements variés. En 2019, Alex Santana (PDT) a dénoncé les attaques d'artistes contre la religion, et Sergio Vidigal (PDT) a critiqué la victoire de Satan sur le Christ lors du défilé carnavalesque pauliste de l'école de samba Gaviões da Fiel, cette même année. Des responsables politiques plus progressistes ont mobilisé le même ressort afin de protéger des religions d'origine africaine, comme Orlando Silva (PCdoB) et Vicentinho (PT), en 2017, puis Marcelo Calero (Cidadania), en 2019. Camila Jara (PP) a, quant à elle, été la première à justifier son projet au nom de la défense des religions indigènes.

Ces députés misent sur la punition comme modalité de résolution des conflits exprimés dans la société, en mobilisant l'« idéologie de genre » comme une offensive dirigée contre des valeurs chrétiennes qu'ils tiennent pour fondamentales dans la société brésilienne. De telles prises de position s'inscrivent dans un ancrage plus large de l'extrême droite au Brésil, tel que l'identifie Messenberg (2017), à partir de trois champs sémantiques récurrents : antipétisme, conservatisme moral et principes néolibéraux. Les principales idées associées au champ sémantique du conservatisme moral renvoient à la famille traditionnelle, au rétablissement de la foi chrétienne, au patriotisme, à l'anticommunisme, à la lutte contre le crime et à l'opposition aux quotas raciaux. Le cas de censure survenu au SESC Jundiaí intervient après une année de circulation de la pièce, au cours de laquelle celle-ci a accumulé du capital symbolique dans des festivals prestigieux et du capital politique dans le cadre du projet *Peregrinação*, tout en étant déjà visée par diverses attaques. L'épisode acquiert une répercussion nationale à la faveur d'une

²³⁴ En 2017, Flavinho (PSB-SP), Givaldo Carimbão (PHS-AL), Pastor Luciano Braga (PRB-BA), Orlando Silva (PCdoB-SP) et Vicentinho (PT-SP) ont présenté des projets. En 2019, ont présenté des projets Alex Santana (PDT-BA), Dr. Jaziel (PL-CE), Chris Tonietto (PL-RJ), Marcelo Calero (Cidadania-RJ), Fernando Rodolfo (PL-PE), Sérgio Vidigal (PDT-ES) et Sóstenes Cavalcante (DEM-RJ). En 2021, ce fut au tour de David Soares (UNIÃO-SP). En 2022, ont proposé des projets de loi Sóstenes Cavalcante, Policial Kátia Sastre (PL-SP), Carla Zambelli (PL-SP), Jefferson Campos (Republicanos-SP), Julio César Ribeiro (UNIÃO-RJ), Alexandre Frota (PL-SP) et Pastor Gil (PL-MG). En 2023, se distinguent Hélio Lopes (PL-RJ), Jeferson Rodrigues (PL-GO), Priscila Costa (PL-PA), Camila Jara (PP-MG), Delegado Palumbo (PL-SP) et, à nouveau, Sóstenes Cavalcante, avec des projets joints. Déjà en 2025, ont présenté des propositions Marcos Pollon (PL-MS) et Luiz Lima (PL-RJ).

séquence d'agressions contre plusieurs autres œuvres, au moment où l'extrême droite cherchait à projeter de nouveaux leaderships en vue des élections de 2018. Si l'acte de censure effectivement abouti est revendiqué par une personne dépourvue d'insertion institutionnelle dans la politique, telle Virginia Bossonaro, plusieurs responsables politiques se sont néanmoins publiquement saisis du scandale — à l'instar de Pastor Isidório (BA), Flavinho (SP) et Carimbão (AL) — en raison de la rapide possibilité de nationaliser le débat, en requalifiant le « peuple de Dieu » en « peuple brésilien ».

La formulation juridique du Code pénal autour du « sentiment religieux » soulève un problème quant au bien juridique réellement protégé, dans la mesure où elle délègue aux traditions religieuses elles-mêmes et à leurs fidèles l'autorité de déterminer ce qui constitue une offense ou une violation symbolique. Ce déplacement confie ainsi à l'État la mission de protéger non seulement des pratiques religieuses objectivables, mais également des sensibilités, ouvrant la voie à la censure au nom d'une tutelle morale. Une telle logique s'écarte d'une conception de la liberté religieuse entendue comme droit à l'expression publique et objective de la foi, distincte de la critique (religieusement interdite en tant que blasphème), laquelle relève du champ de la libre circulation des idées dans les sociétés démocratiques.

6.4 Festival Porto Alegre em Cena: l'hérésie n'est pas un crime

Quelques jours après la censure au SESC Jundiaí, à la fin du mois de septembre 2017, *O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu* était programmé au Festival Internacional de Teatro Porto Alegre em Cena — qui, aux côtés du FIT-BH et du MIT-SP, constitue le trio des *festivals restrints*, caractérisés par les budgets les plus élevés et les publics les plus importants, par un degré d'internationalisation supérieur, mais aussi par une moindre présence de créations nationales et locales — tout en se distinguant, comme les autres festivals dominants, par une forte politisation. La programmation de 2017 en fournit une indication explicite : elle a été diffusée comme un hommage aux femmes, « présentant des spectacles menés par de grandes actrices et metteuses en scène du monde artistique, ainsi que des attractions et des débats sur le genre » (Viegas, 2017). Trente-cinq pièces différentes ont été présentées au fil de dix jours.

Parmi elles, je souligne *Génesis VI: 6-7*²³⁵ de l'Espagnole Angélica Lidll, « mondialement consacrée et considérée comme un phénomène contemporain des arts de la scène » (Viegas, 2017). Andrea Beltrão y présentait un monologue avec *Antígona* ; Grace Passo jouait *Líquido Tátil* et signait également la dramaturgie de *Guerrilheiras ou Para a Terra não Há Desaparecidos*, un portrait sur « les femmes qui ont lutté et sont mortes pendant la Guerrilha do Araguaia ». Enfin, l'adaptation scénique du livre de Chico Buarque, *Leite Derramado*, par Roberto Alvim — futur président de la Funarte sous le gouvernement Bolsonaro — constitue l'un des rares cas de conversion d'un fort capital théâtral en expertise mobilisée pour agir au sein du gouvernement Bolsonaro.²³⁶

La procédure judiciaire dirigée contre la pièce à Porto Alegre a été introduite par l'avocat Pedro Geraldo Cancian Lagomarcino Gomes contre la Municipalité de Porto Alegre, responsable du festival, ainsi que contre la Pinacoteca Rubem Berta, lieu de la représentation. Pedro Lagomarcino apparaît comme un agent politique rompu à l'action politique par l'intermédiaire des tribunaux. En 2015, il a porté une demande d'impeachment contre la présidente Dilma Rousseff, réunissant près de 17 000 signatures. En 2018, il s'est présenté comme candidat au poste de député d'État pour le Partido Novo, dans le Rio Grande do Sul, obtenant un peu plus de deux mille voix. La même année, il a demandé au Tribunal Superior Eleitoral l'invalidation de l'enregistrement de la candidature de Lula. Le 14 avril 2021, il a également déposé une demande d'impeachment de près de 500 pages auprès de l'Assemblée législative du Rio Grande do Sul, accusant le gouverneur Eduardo Leite de tyrannie dans les actions de lutte contre la Covid-19.

²³⁵ Le passage biblique *Genèse 6:6-7* dit : « Alors le Seigneur se repentit d'avoir fait l'homme sur la terre, et il en fut affligé dans son cœur/ Et le Seigneur dit : J'exterminerai de la face de la terre l'homme que j'ai créé, depuis l'homme jusqu'aux animaux, jusqu'aux reptiles, et jusqu'aux oiseaux du ciel ; car je me repens de les avoir faits » (*Genèse 6:7*)

²³⁶ L'un des rares cas de cooptation, dans le gouvernement Bolsonaro, d'un artiste reconnu du champ théâtral. En 2017, il constituait une figure éminente du théâtre brésilien, ayant coordonné le projet Nova Dramaturgia Brasileira qui, au début des années 2000, encourageait la production dramaturgique dans le pays. En novembre 2019, il est devenu secrétaire spécial à la Culture du gouvernement Bolsonaro. Il a finalement été démis de ses fonctions en janvier 2020, à la suite d'un scandale impliquant une vidéo institutionnelle réalisée par lui, dans laquelle il imitait un discours de Joseph Goebbels, ministre de Hitler durant le régime nazi en Allemagne.

Dans sa requête contre *O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu*, Lagomarcino reprend l'argument selon lequel l'œuvre bénéficie de ressources publiques et s'appuie sur l'article 208 (crimes contre le sentiment religieux) du Code pénal, mais aussi sur l'article 287 (apologie du crime). Il mobilise en outre la Loi n° 7.716, de 1989, qui définit les crimes résultant de discrimination raciale, afin de soutenir que l'œuvre incite au préjugé religieux. Il affirme : « franchement, ce n'est pas de l'art, c'est bel et bien un déchet culturel et, à vrai dire, travesti sous le néologisme acceptable de "post-moderne", afin que l'on puisse faire, par des voies obliques et illégales, une farce et un outrage » (Tribunal de Justiça do Rio Grande do Sul, 2017).

Le requérant, à l'instar d'autres détracteurs, conteste ainsi la qualification de l'œuvre comme art. La disqualification de son statut artistique rend possible une attaque à la fois sur ses modalités de financement et sur la protection juridique dont elle peut se prévaloir. Il convient de souligner que l'usage du terme « déchet » ne se cantonne pas au contexte brésilien. Jo Clifford rapporte l'emploi d'un terme analogue lors de représentations de la pièce à Édimbourg : une femme protestait devant le théâtre et, interrogée sur les raisons de sa condamnation d'une œuvre qu'elle n'avait pas vue, répondit : « Nous n'avons pas besoin de nous approcher d'un égout pour savoir que ça pue » (Clifford, 2023).²³⁷ La métaphore de l'égout, mobilisée pour disqualifier la pièce, opère comme un signe de répulsion morale et réifie l'idée d'une contamination symbolique ; elle révèle un régime de perception qui récuse le contact direct avec l'œuvre et réaffirme une frontière entre le pur et l'impur — plus spécifiquement, celle qui classe la transgénéricité du côté de l'indécence. La notion philosophique d'abjection chez Kristeva (2010) permet d'éclairer la symbolisation d'une répulsion intense à l'égard du spectacle, en tant qu'il est perçu comme une menace pour l'ordre symbolique des chrétiens. Ce sont, plus largement, des distinctions symboliques entre pureté et danger (DOUGLAS, 2024) qui opèrent au sein d'une structure d'oppositions. Dans une décision²³⁸, le juge Ângelo Furlanetto Ponzoni

²³⁷ Dans l'original : « We don't need to go near a sewer to know that it stinks » (Clifford, 2023)

²³⁸ La liberté d'expression doit être garantie, et non entravée — par le pouvoir judiciaire. Censurer l'art, c'est censurer la pensée ; censurer la pensée, c'est entraver le développement humain. En revanche, le crime et l'immoralité qui portent atteinte à autrui doivent être réprimés par le juge. La liberté, elle, doit être préservée. La pièce — dont le texte est de Jo Clifford, dramaturge transgenre écossaise — propose, fait notable, une réflexion sur le préjugé qui pèse sur les orientations sexuelles des personnes. L'actrice et travesti Renata Carvalho y incarne, au présent, une figure religieuse, sans que cela constitue le moindre acte illicite. Que cette idée soit de bon ou de

a estimé que le désaccord avec le contenu du spectacle ne saurait, à lui seul, en justifier la censure, se ralliant ainsi — contre le requérant — à une conception de l'art engagé, défini par sa capacité à susciter la réflexion. À ses yeux, la puissance même de provocation de la pièce atteste de son statut d'œuvre d'art. En interprétant son contenu, il écarte par ailleurs l'hypothèse selon laquelle l'identité transgenre pourrait constituer, en tant que telle, une forme d'offense, et considère que les conditions de représentation — dans un théâtre, espace clos, sur achat de billets — garantissent la liberté de choisir d'y assister ou non. Son raisonnement met l'affaire en parallèle avec l'attentat contre l'hebdomadaire Charlie Hebdo, en janvier 2015, événement qui, en France, a également nourri au Brésil un débat public sur l'humour, la religion et la politique. Sur les réseaux sociaux, la formule *Je Suis Charlie* a acquis une résonance internationale, visant à signifier une prise de position politique sur le sujet — formule par laquelle le juge conclut lui-même sa décision en faveur de la liberté d'expression

mauvais goût, pour moi ou pour quiconque, importe peu. Il est interdit au juge d'interdire à tout être humain d'exprimer sa foi ou son absence de foi de la manière qui lui convient le mieux : une telle censure ne relève pas de sa compétence. Il y a peu, nous avons assisté à l'assassinat de dessinateurs français de Charlie Hebdo qui avaient satirisé des questions religieuses. En substance, ils ont été censurés — censurés pour avoir exprimé leur manière de penser. Non, il n'appartient pas au juge de censurer la foi ou son absence. La prétendue question de la sexualité des personnages, imaginée pour le spectacle, est absolument dénuée de pertinence. Transsexuel, hétérosexuel, homosexuel, bisexuel : il s'agit d'êtres humains identiques dans leur essence, et il n'est nullement soutenable de prétendre que telle ou telle option puisse diminuer ou ennoblir quiconque est représenté au théâtre. Il ne s'agit ni de soutenir qu'une totale liberté de choix sexuel serait correcte, ni, a fortiori, de condamner cette posture. Ce que nous défendons, c'est la liberté de choisir — la liberté, pour toute personne, de décider, au gré de son évolution, ce qu'elle entend faire de sa vie, sous tous ses aspects, dans le respect de son semblable. Il convient d'affirmer d'emblée que, qu'on l'apprecie ou non, la fameuse pièce est, oui, une œuvre d'art. À cet égard, compte tenu de la subjectivité inhérente au thème, on peut risquer l'idée que l'auteur se trompe lorsqu'il affirme : « ceci n'est pas de l'art » (fl.02). Avant même la première dans la capitale gaúcha, des passions se font déjà jour. La haine, semble-t-il, s'est déjà éveillée. Qu'est-ce qui relèverait davantage de l'art qu'une œuvre qui touche, caresse ou blesse les sentiments humains ? L'introduction de la présente action et les angoisses qui se déversent dans la requête introductive constituent une preuve éclatante qu'il est bien question d'art. Certes, en tant que telle, l'œuvre est ouverte à toute critique, et la procédure judiciaire la critique durement. Mais il ne s'agit pas d'une mise en scène destinée à être diffusée à la télévision en clair, ni même à la télévision par câble. Les répliques des artistes ne seront pas davantage entendues à la radio. Elle n'envahira pas nos maisons pour tourmenter l'imaginaire de nos enfants ou pour avilir la morale des personnes âgées. Il s'agit d'un spectacle funeste ou béni, présenté dans un espace fermé, dont l'entrée exige de dépenser de l'argent, et où l'accès de personnes d'un âge inapproprié ne sera pas autorisé. Sur la fiche technique figure la classification : 16 ans. Nos enfants en bas âge n'y auront pas accès, sauf si nous le souhaitons et entreprenons des démarches en ce sens. Il n'est donc pas question d'une agression contre la culture ni contre la formation du caractère de qui que ce soit. En termes populaires, nous dirions : ira qui veut voir. Et, sans citer un seul article de loi, nous garantissons la liberté d'expression des hommes, des femmes, de la dramaturge transgenre et de l'actrice travesti, pour la raison la plus simple et la plus vraie : parce que nous sommes tous égaux. Je suis Charlie. (Tribunal de Justiça do Rio Grande do Sul, 2017)

Et, sans citer un seul article de loi, nous allons garantir la liberté d'expression des hommes, des femmes, de la dramaturge transgenre et de l'actrice travesti, pour le motif le plus simple et le plus vrai : parce que nous sommes tous égaux. Je suis Charlie (Tribunal de Justiça do Rio Grande do Sul, 2017)

Cette décision favorable dès la première instance a rendu plus lisible l'avancée politique de la pièce au milieu des persécutions, après une première défaite dans l'affaire de Jundiaí. Si, à cette occasion, la censure avait entraîné une vente rapide des billets, au Festival Porto Alegre em Cena, la pièce a dû changer de lieu, passant de la Pinacoteca Rubem Berta, avec 50 places, au Teatro Bruno Kiefer, avec 188. Les attaques ont alors suscité une réponse de soutien, faisant de la sortie au théâtre une activité explicitement politique, comme l'indique le titre « *La censure transforme la représentation de Jesus Trans à Porto Alegre en acte pour la diversité* » (Revista Fórum, 2017). Et, jusque dans les mots de l'actrice : « Ça a été bien parce que ça a braqué une lumière sur le thème de la transphobie, il suffit d'entrer sur ma page Facebook pour voir la haine que les gens ont envers un corps trans » (Arcanjo, 2017).

Récurrente chez les autres requérants de la censure de la pièce, cette opération morale vise à destituer l'autonomie du champ théâtral, en traçant une opposition — sacramentellement balisée — entre le possible et l'impossible. Il s'agit de forger l'indissociabilité de l'inutile — donc inacceptable — et de l'inacceptable — donc inutile —, au moyen d'une justification matérielle fondée sur l'usage de ressources publiques, supposément indissociables de l'intérêt public et de la moyenne morale. À la quête d'autonomie, historiquement constituée en opposition au marché, est opposée une métrique de la fonction sociale, définie par ses sponsors. Le marché, quant à lui, se trouve idéologiquement sacralisé comme une économie moralement démocratique. Autrement dit, en tant que mouvement politiquement orienté, l'appel à une moralisation guidée par le christianisme subordonne l'évaluation de la pièce de théâtre aux règles morales du pouvoir majoritaire.

6.4.1 Le printemps moraliste

L'escalade persécutrice à l'encontre des arts en 2017 a culminé en septembre, avec au moins trois scandales : *Queermuseu*, le 10 ; *Rainha Jesus*, les 15, 21 et 22 ; et *La Bête*, le 26. Dans ce contexte, le philosophe et polémiste de droite Luiz Pondé s'est exprimé dans une

chronique publiée un mois plus tard, le 23 octobre²³⁹, où il met sur le même plan des forces politiques de gauche et de droite, en les présentant comme également censeurs des

²³⁹ Jésus transsexuel, n'importe qui peut le faire ; que diriez-vous d'une pièce avec Mahomet transsexuel ? Le monde en réseau montre son visage : une épidémie d'hystérie. Je ne peux m'empêcher de trouver drôle que des groupes culturels à gauche deviennent hystériques face, également, à l'hystérie de groupes « défenseurs » des bonnes mœurs — probablement plus à droite — à propos de certaines manifestations artistiques, ces derniers temps au Brésil.

Entendre quelqu'un à gauche parler de « défense de la liberté d'expression » dans l'art ne peut relever que de la mauvaise foi, ou d'une défaillance de mémoire depuis l'invention du politiquement correct. Ce qu'il y a de « nouveau » dans ce débat hystérique autour de la nudité, de « Jésus transsexuel » et de « Queermuseu », c'est que, désormais, ceux qui s'érigent contre la liberté d'expression sont des groupes situés à droite du spectre politique.

La droite a appris à mobiliser le ministère public au service de ses manifestations d'autoritarisme. La gauche, depuis des années, porte atteinte à la liberté d'expression par ses interventions au nom d'un monde meilleur. Elle ne dispose d'aucune légitimité morale pour se plaindre de la « nouvelle censure » pratiquée par la droite, après avoir, elle, la gauche, exercé avec une telle intensité son « ancienne censure » politiquement correcte.

Les événements mettent en lumière de nombreux aspects, au-delà de ce qui a dominé le débat la plupart du temps : la censure moraliste x l'art « libertaire ». Pour qui observe notre époque à travers les lunettes du ridicule, nous vivons dans un monde riche en phénomènes anthropologiques.

Avec l'histoire du nu du MAM, nous sommes rapidement passés à débattre du comportement des parents : la mère serait-elle la « coupable » de l'histoire ? Faudrait-il suspendre pour un temps limité son autorité parentale ? Confierions-nous l'enfant au « bel » État ? Qu'est-ce que ce « bel » État ? Des bureaucrates théoriciens salivant à l'idée d'exercer leur pouvoir moral sur des citoyens sans défense.

S'agissant des parents, je soupçonne qu'il n'a jamais existé sur Terre d'adultes moins capables de composer avec les enfants. Tandis qu'ils éduquent leurs enfants pour un monde irréel où il n'y aurait jamais de guerres ni de haines (il suffirait d'apprendre à embrasser des arbres à l'école et à voir dans l'« autre » toujours des gens sympathiques disposés au « dialogue »), ils paniquent devant tout, filmant chaque centimètre d'air respiré par l'enfant.

Ils projettent sur ce malheureux la personne évoluée qu'eux, les parents, croient être au fond de leur âme. Ils consultent des spécialistes et Internet pour savoir ce que signifie chaque bruit émis par l'enfant. Si nous, *sapiens* contemporains, avons vécu au Paléolithique supérieur, les Néandertaliens auraient pris l'ascendant.

Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si une part importante des plus jeunes affirme ne pas vouloir avoir d'enfants. Nous entérinons, progressivement, notre incapacité à prendre en charge les plus petits, en dépit de toute l'hystérie et de tout le bavardage qui entourent l'enfance.

Or ce bavardage constitue déjà, en lui-même, l'indice d'une décision tacite : puisque les enfants nous épuisent à ce point, il vaudrait mieux ne pas en avoir.

Un autre élément, « collatéral », de cet ensemble de faits réside dans l'effroi que suscite l'irruption du « peuple » dès qu'elle se manifeste. Les petits malins, enfermés dans un petit monde peuplé de gens sympathiques qui leur ressemblent, abhorrent le moralisme à bon marché du commun.

La plupart ne saisissent pas pourquoi un adulte resterait nu en public. Et lorsque quelqu'un entreprend de l'expliquer, il s'embrouille aussitôt dans des notions ultra-abstraites, au point de s'éloigner du français ordinaire.

manifestations artistiques : la première, via le discours du *politiquement correct* ; la seconde, via l'État, par l'entremise du pouvoir judiciaire. Selon sa perspective, toutes deux ont tort ; il qualifie ces actions de formes d'hystérie et dénonce, en outre, un déclin général de la capacité à prendre soin des enfants, à partir de la polémique autour de l'enfant ayant assisté à la représentation de *La Bête*. Enfin, il reprend, à plusieurs reprises, les arguments relatifs à l'affaire *Charlie Hebdo*, déjà largement mobilisés dans l'affaire, tant par les défenseurs que par les soutiens. Le philosophe construit ici une opposition asymétrique, en insinuant une réaction modérée des chrétiens tout en projetant sur les musulmans une propension à la violence.

L'exposition *Queermuseu* a été annulée par l'institution organisatrice elle-même à la suite d'une intense campagne menée par des groupes d'extrême droite (Santos, 2022). Pour Balieiro (2022), ceux qui sont parvenus à imposer, de manière large, l'interprétation de cette œuvre furent ses détracteurs, qui, au moyen d'une communication passionnelle, ont suscité un sentiment d'indignation morale dans des segments de la société réceptifs au cadrage proposé. La performance *La Bête* a, elle aussi, fait l'objet d'une campagne diffamatoire et d'accusations de pédophilie. L'artiste a même été notifié d'une demande de conduite coercitive émise par la Commission parlementaire d'enquête sur les mauvais traitements, au Sénat fédéral (Brandão ; Dias, 2020). Quelques semaines plus tard, ce fut au tour du performeur Maikon K d'être à nouveau censuré, après l'interruption de sa présentation par la police de Brasília en juillet puis,

Au demeurant, rester nu en public est effectivement une pratique dépassée. Cela ne choque guère que celles et ceux qui veulent se donner un genre. Il ne s'agit pas, en vérité, d'érotisme : l'érotisme a bien davantage partie liée avec le corps couvert qu'avec le corps nu. Les idiots occidentaux l'ont oublié.

Chaque fois que « le peuple » s'exprime, nous nous scandalisons de sa morale dite « étriquée ». Le peuple estime qu'un enfant ne doit pas voir des gens nus, que Jésus est bel et bien un homme, et autres propositions de ce type.

À propos du « Jésus transsexuel », j'aimerais ajouter un point. Je me souviens qu'au moment du massacre de Charlie Hebdo, nombre de petits malins — aujourd'hui horrifiés par les chrétiens ayant protesté contre le fait que leur héros soit représenté par un transsexuel — soutenaient qu'il fallait respecter les sentiments des musulmans.

Eh bien. Que diriez-vous de monter une pièce avec un Mahomet transsexuel ? Auraient-ils le courage de le faire ? Et comment réagiraient, d'une part, la communauté islamique brésilienne et, d'autre part, la communauté mondiale ?

Je parie qu'ils ne l'oseraient pas. Le trait distinctif du petit malin, c'est la « bravoure de salon ».

en octobre, par la police de Londrina, ville du Paraná où la persécution contre *Jesus, Rainha do Céu* a commencé.

La période a été marquée par des victoires politiques expressives de l'extrême droite, parvenue à convertir des scandales symboliques en thèmes de l'agenda médiatique, ainsi qu'en instruments de mobilisation du système judiciaire — tant par des actions en justice que par la sollicitation des forces de police et même de commissions parlementaires d'enquête. Les interruptions d'expositions et de présentations artistiques ont ainsi été converties en capital politique, aboutissant à un gain électoral significatif lors des élections générales organisées un an plus tard, en octobre 2018. Ce processus a culminé avec l'élection de Jair Bolsonaro à la présidence de la République et avec la reconfiguration la plus profonde du Congrès national depuis la redémocratisation. L'offensive du champ politique contre l'autonomie théâtrale recevrait une réponse du champ, depuis ses institutions jusqu'à la production d'une performance théâtrale réunissant les artistes victimes de la persécution.

6.5 Festival international des arts scéniques de Bahia : réaction de champ, la Bible en uniforme et le problème des interprétations juridiques

il s'agissait précisément d'une question de transformation d'une pensée sociale qu'il était important de soutenir (Assis, 2025 FIAC Bahia)

Après avoir été judiciairement interdite à Jundiaí puis autorisée quelques jours plus tard au Festival Porto Alegre em Cena, en septembre 2017, l'œuvre a de nouveau été interdite le 27 octobre 2017, date à laquelle elle devait être présentée au Festival International des Arts Scéniques de Bahia. Aux côtés du Janeiro de Grandes Espetáculos, le FIAC-BA appartient à l'ensemble des *festivals moyens* (budget et public moyens, nombre moyen de compagnies internationales, nombre moyen de pièces nationales et nombre très élevé de pièces locales).

Parmi les festivals où *O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu* a été programmé, le FIAC-BA est le deuxième plus récent : fondé en 2008, il n'est suivi, dans cette série, que par la MIT-SP, créée en 2014. Sa mise en place est directement liée à l'action du Núcleo de Festivais Internacionais de Teatro, qui a investi sur le plan institutionnel afin de décentraliser les festivals internationaux jusque-là concentrés dans les régions Sud et Sud-Est. Elle a, par ailleurs, été rendue possible par la convergence de politiques culturelles fédérales et étatiques. Dans ce

cadre, l’Instituto Goethe, l’Aliança Francesa et l’Instituto Cervantes — institutions actives dans le développement du festival de Salvador — s’inscrivent pleinement dans cette dynamique. Il s’agit d’agences médiatrices de relations culturelles opérant dans le champ international du marché des biens symboliques, engagées dans la diffusion de leurs cultures nationales respectives. La curation a ainsi reposé sur des négociations entre ces instituts et le festival, afin de déterminer quelles œuvres devaient être financées pour parvenir jusqu’à Salvador.

Le festival a été fondé par l’Allemande Nehle Franke, installée à Bahia depuis 1996, avec Ricardo Libório et Felipe Assis ; il naît d’emblée doté d’une forte dimension internationale, en faisant venir Peter Brook dès sa première édition (Assis, 2025). Bénéficiant d’une solide formation académique, les organisateurs du festival accumulent du capital intellectuel à travers des diplômes de master et de doctorat. À partir de 2011, avec la création des Cadernos de Mediação Teatral,²⁴⁰ on observe un effort systématique de médiation culturelle, orienté par la logique de la formation du public. Cette initiative favorise l’articulation entre le festival et des institutions d’enseignement primaire et secondaire, en mettant à disposition des matériels didactiques élaborés par le festival lui-même — organisés par le professeur Ney Wendel, titulaire d’un master et d’un doctorat de l’UFBA.

La médiation devient alors un espace de circulation légitime des interprétations des œuvres, ancrées dans le champ théâtral et ajustées aux questions sociopolitiques mises en jeu par la programmation. À partir de 2011, ce travail de médiation demeure sous la responsabilité de Rita Aquino qui, à l’époque, préparait un doctorat en Arts scéniques à l’UFBA et devient professeure à partir de 2015. En 2013, c’est le directeur du festival, Felipe Assis, qui intègre le master en Arts scéniques et, en 2022, entame un doctorat dans la même institution. À mesure que le travail de médiation culturelle s’approfondit comme espace institutionnalisé d’échange avec la communauté locale, se renforce ce qu’il appelle une *prise de conscience politique* :

²⁴⁰ Pour ce public, cela devient une expérience esthétique (appréciation d’œuvres qui stimulent la créativité) ; une expérience éducative (renforce le fait de vivre l’école comme champ ouvert à la culture) ; une transformation personnelle (occasion d’entendre des langues différentes, de voir des artistes de diverses cultures, de vivre d’autres expériences culturelles de Salvador et d’être valorisé en tant que personne et citoyen) et une intégration sociale (s’impliquer avec des groupes d’autres jeunes et de contextes différents, coexister de manière créative dans les ateliers et apprendre à respecter les différences socioculturelles). (Wendell, 2012)

Nous avons aussi commencé à avoir ce lieu d'écoute de différentes populations sur ce qu'elles pensaient du festival lui-même, n'est-ce pas ? Et qu'est-ce qu'elles souhaitaient avec le festival ? Le festival doit discuter de ce qui se passe au Brésil, à ce moment-là, tu sais, en 2013, 2014. Les manifestations dans la rue commencent, contre le gouvernement Dilma. Ensuite vient toute l'histoire de l'impeachment. Comment allons-nous rester à l'écart de cela, n'est-ce pas ? Comment allons-nous simplement nous maintenir dans notre bulle et parler uniquement des questions, disons, du langage, de spécialiste à spécialiste. (Assis, 2025)

Le producteur montre ainsi comment les crises politiques se sont imposées comme un horizon incontournable, y compris pour le pôle le plus esthète du champ théâtral. En 2016, deux pièces étaient mises en avant dans la presse²⁴¹ à l'occasion de l'ouverture du festival : *Black Off*, d'Afrique du Sud, centrée sur la question du racisme, et *Para que o Céu não caia*, brésilienne, créée à partir du livre de l'activiste et intellectuel autochtone Davi Kopenawa²⁴², auteur qui, en 2024, devient exigé dans la sélection au doctorat en arts scéniques à l'USP. *O Evangelho Segundo Jesus*, *Rainha do Céu* était programmée les 26 et 27 octobre, jeudi et vendredi, au Centro Cultural Barroquinha. À l'instar du FILO, le FIAC-BA a retenu un équipement culturel établissant, à l'occasion du festival, un dialogue symbolique avec l'œuvre, tout en s'inscrivant territorialement dans la ville. Le Centro Cultural Barroquinha est une ancienne église catholique, construite en 1723, lieu où se sont établis des cultes catholiques d'esclavisés, mais aussi des cultes de traditions nagô-yorubá, sur un territoire auparavant occupé par des tupinambás. La représentation de la pièce dans cet espace mobilise ainsi, sur le plan symbolique, ces groupes sociaux, en réarticulant leurs trajectoires, en instituant des principes et des disputes politiques, et en rendant visible la position marginalisée qu'ils occupent dans la mémoire collective de Salvador.

L'attaque politique contre la pièce au FIAC-BA met en évidence les liens entre l'autonomisation du champ théâtral et la politisation — processus également observés dans les autres festivals analysés. Dans la mesure où le FIAC procède à la fois du renforcement des

²⁴¹ *Black Off* est une production qui réunit des participants d'Afrique du Sud et de Suisse afin de formuler une critique du racisme structurel, tout en affirmant le corps et la production de connaissances noires. Quant à « *Para que o céu não caia* », de la très primée production Lia Rodrigues Cia. de Danças (RJ), elle plonge dans le mythe de la fin du monde relaté par le chamane yanomami Davi Kopenawa dans le livre *A Queda do Céu*, pour imaginer des manières de continuer et d'agir dans un monde apparemment sans contrôle (G1 Bahia, 2017).

²⁴² Il est devenu immortel à l'Academia Brasileira de Letras en 2023, étant le premier autochtone à occuper un fauteuil dans l'institution.

festivals internationaux, de politiques culturelles aux niveaux fédéral et étatique, et de l'intermédiation d'agences culturelles à l'échelle internationale, on saisit une position de dépendance non seulement à l'égard de l'État brésilien, mais aussi vis-à-vis du système de concurrence entre États-nations, où la diffusion des productions théâtrales constitue une modalité de compétition culturelle.

En objectivant le processus de curation, on constate que le choix des pièces tend à s'ajuster, entre festivals et agences internationales de financement, autour d'œuvres présentant un dénominateur commun d'intérêt théâtral et sociopolitique, ce qui fait de *O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu* une synecdoque de ce jeu international. L'engagement du festival contre la censure de la pièce a, des années plus tard, trouvé un écho dans sa convergence avec le problème d'employabilité soulevé par le *Manifesto Representatividade Trans* : « je pense qu'après 2017 il y a, oui, une prise de conscience plus grande du fait qu'il ne suffit pas seulement de parler du thème. Mais qu'il faut aussi avoir ces personnes dans notre mode de production » (Assis, 2025).

L'autonomisation du champ suscite également un intérêt pour la mise en place de formes de réception ajustées aux formes de production. Celles-ci se déploient à la fois vers l'extérieur — par l'orchestration d'activités de médiation culturelle et de séminaires — et vers l'intérieur, à travers des ateliers spécialisés de formation professionnelle des agents du champ, ainsi que par la création d'espaces favorisant l'exportation des œuvres brésiliennes vers des programmes et des curateurs étrangers. C'est au sein de ces dispositifs — structurés par des débats avec un public composé d'agents aux trajectoires académiques, socialisés à des préoccupations esthétiques et pédagogiques — que l'élargissement des publics est censé transformer des modalités de réception typiquement restreintes, propres aux pôles autonomes, en réceptions moins restreintes, faisant de la politisation une stratégie centrale.

Le directeur du FIAC-BA indique que le conflit autour de l'interprétation politique des pièces programmées au festival s'est accentué l'année suivante, en 2018, à l'approche des élections générales. Dès lors, la même « prise de conscience » du festival — qui s'opère par le renforcement du lien avec la communauté locale via les activités de médiation culturelle — semble également informer le cadre interprétatif mobilisé par le public spontané. Si le moment de crise politique parvient à soumettre les autres champs sociaux à sa logique (Sapiro, 2024),

cette soumission s’effectue notamment au travers du cadre interprétatif projeté par les *profanes*, en tant que forme de structuration symbolique des productions artistiques.

Au cœur des vagues d’attaques contre les arts au second semestre 2017, en particulier contre *O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu*, le FIAC-BA s’était déjà préparé, sur le plan judiciaire, à la défense de l’œuvre. Le contexte favorisait une lecture selon laquelle l’attaque contre cette pièce constituait, plus largement, une attaque contre le champ théâtral. Ainsi, si, à quelques heures de la deuxième représentation du vendredi, le Festival n’a pas disposé d’un délai suffisant auprès du pouvoir judiciaire pour renverser la décision, c’est par la mobilisation des institutions et des artistes participant au FIAC que, collectivement, ils ont assuré la tenue de la représentation. Empêchée d’être jouée au Centro Cultural da Barroquinha, la pièce a été déplacée à l’Institut Goethe, situé à environ deux kilomètres. Pour ce faire, le groupe de théâtre Magiluth a renoncé à la représentation de *Dinamarca*²⁴³, programmée dans cet espace, afin de garantir celle de *O Evangelho*. Un fait rendu possible uniquement par la convergence de dispositions politiques au sein de ce pôle du champ théâtral, qui percevait alors sa production comme collectivement menacée.

Une mobilisation comparable de pairs s’est reproduite en janvier 2019, lorsque le Festival Janeiro de Grandes Espetáculos, *festival de taille moyenne*, a retiré la pièce de sa programmation sous la pression de sponsors. La réponse a pris la forme du refus d’environ quinze spectacles de se produire au festival cette année-là.

6.5.1 La bible en uniforme

Deux jours avant la représentation à Salvador, le 24 octobre 2017, le député Pastor Sargento Isidório a engagé une démarche d’intimidation en recourant à une *action de obrigação de não fazer*, assortie d’une demande d’*antecipação de tutela* ; la décision est parvenue au théâtre quelques heures avant la deuxième représentation, le 27 octobre. Plusieurs actions ont

²⁴³ Synopsis : Un groupe d’amis de la plus haute noblesse est réuni à table. Ils célèbrent les temps, le moment présent et le « ici ». À l’intérieur de leurs cercles de bonheurs réglés, ils poursuivent ce genre de vie, dans lequel il n’existe pas de « questions » et où ce dont ils ont le plus besoin est de maintenir leur statu quo. Inspiré de Hamlet, de William Shakespeare, l’un des textes les plus connus de la dramaturgie occidentale, *Dinamarca* propose, à partir de la fiction, une réflexion sur le phénomène des bulles sociales.

été intentées simultanément par des requérants distincts, de manière à maximiser les chances d’aboutir (Assis, 2025 ; FIAC Bahia, 2017).

L’action ayant effectivement abouti a été déposée par trois auteurs : Alexandre Santa Rosa Oliveira, Anderson Diego Gama Reis et André Boa Morte Gama, tous avocats, sans que leur participation à la politique institutionnelle ne soit identifiée. En 2024, le premier, Alexandre Santa Rosa Oliveira, se présente sur ses réseaux sociaux comme pasteur et théologien. Le deuxième, Anderson Diego Gama Reis²⁴⁴, dirige un cabinet d’avocats et se présente comme spécialisé en droit civil, de la consommation, des affaires, de l’immigration et des droits humains. Deux photographies retiennent l’attention sur sa page Instagram : la première²⁴⁵, aux côtés d’un autochtone, porte la mention suivante — « Direitos humanos é um conjunto de regras de aplicação universal. Infelizmente, muitas pessoas confundem a natureza dos direitos humanos com um suposto direito de criminosos; porém, estão equivocados » — et date de mai 2024. Sur la seconde, l’avocat apparaît aux côtés du ministre Paulo Pimenta, Ministre du Secrétariat spécial à la communication du gouvernement Lula. Enfin, le troisième avocat, André Boa Morte, semble s’être orienté vers une carrière dans la sécurité publique : en 2023, il a suivi une formation à distance via le Secrétariat national de la sécurité publique et a présenté un travail final portant sur le rôle des gardes municipales dans la sécurité publique.

Le profil du deuxième avocat, en apparence dissonant au regard de sa défense des droits humains, met au jour un phénomène politique et social particulièrement significatif au Brésil. Ce que les commentateurs de la vie politique ont convenu d’appeler le vote « BolsoLula »²⁴⁶ désigne le groupe d’électeurs affirmant pouvoir voter soit pour Bolsonaro, soit pour Lula. Ils opèrent ainsi des choix diamétralement opposés sur le spectre politique brésilien, un phénomène particulièrement marqué parmi les électeurs évangéliques. Parmi les différents groupes généralement mobilisés dans les recherches électorales, les secteurs évangéliques et périphériques semblent, d’une part, défendre les valeurs morales de leurs Églises, partiellement

²⁴⁴ Link: <https://www.andersongamaadvocacia.com.br/>

²⁴⁵ Link: <https://www.instagram.com/p/C6Z-YOZluQc/>

²⁴⁶ Link: <https://oglobo.globo.com/politica/o-voto-bolsolula-eleitores-de-lula-indicam-bolsonaro-como-segunda-opcao-21977329>

alignées sur le bolsonarisme — ce qui contribue à expliquer le fort engagement de certains responsables politiques contre la pièce. D'autre part, du fait de leur position économique, ils peuvent être enclins à valoriser les avancées socioéconomiques obtenues durant les périodes de gouvernement petista. Plus qu'une réalité en soi, il s'agit ici de la forme même de production d'une distinction politique stratégique, mise en œuvre par la campagne de Lula et durant son troisième mandat, visant à atténuer le débat moral et à privilégier les questions économiques.

Le trio a intenté une action contre la défenderesse, la Fundação Gregório de Matos, responsable du Centro Cultural da Barroquinha. Dans leur requête, ils soutiennent que la pièce a tourné Jésus-Christ en ridicule, portant ainsi atteinte au droit à la liberté religieuse, et qu'elle constituerait une infraction prévue à l'article 208 du Code pénal, à savoir la diffamation religieuse. Comme à Porto Alegre, ils se sont également appuyés, dans leur argumentaire, sur la Lei Caó (7.716/89)²⁴⁷. Dans sa décision, le juge Paulo Albiani Alves²⁴⁸ accueille les demandes

²⁴⁷ Les parties demandereses ont soulevé, dans la requête introductive, en synthèse, que le défendeur a mis à l'affiche, pour les dates du 26.10.2017 et du 27.10.2017, toutes deux commençant à 20:00, la représentation d'une pièce de théâtre dont le thème est : « O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu » ; que la pièce renvoyait à un monologue dans lequel Jésus-Christ (fils du Dieu biblique) vivrait à l'époque actuelle et serait une femme transgenre ; que la pièce révélait en outre qu'il s'agissait d'histoires bibliques connues, mais réécrites dans une perspective « contemporaine », en proposant une réflexion sur l'intolérance subie par les transgenres et les minorités en général ; que la question de l'identité travesti était un élément clé du spectacle ; elle a précisé que la pièce portait atteinte à la dignité de la foi chrétienne/catholique et de tous ceux qui ont cru et respecté Jésus comme fils du Dieu créateur de l'univers, sans oublier encore le personnage historique qu'il a représenté et sa philosophie de vie dans ses paroles ; elle a en outre souligné que cette pièce de théâtre était extrêmement offensante pour la morale de l'humanité qui, dans sa grande majorité, croyait en l'homme JÉSUS comme fils de Dieu et grand personnage historique du monde, tel qu'ils le furent, BOUDDHA, MAHOMET, GANDHY, et d'autres grands représentants de l'histoire qui ont laissé un héritage à l'humanité ; que la diffusion de l'événement indiquait que si le Christ était présent parmi nous de nos jours, il serait un transgenre ; qu'elle a tourné en ridicule des symboles trouvés nationalement, tels que la croix et l'homme lui-même (Tribunal de Justiça do Estado da Bahia, 2017)

²⁴⁸ Je comprends que l'on ne peut pas tenter, ainsi, d'éliminer les symboles/croyances religieux les plus traditionnels du peuple, par des récits moqueurs et fantaisistes, comme en lui arrachant ses racines. La cognition doit être vérifiée avec superficialité, précisément en raison de l'urgence elle-même, qui ne permet pas un examen approfondi des faits. Il n'est pas nécessaire d'avoir la certitude absolue de la menace du danger, il suffit qu'elle soit possible. Il faut qu'il y ait une crainte fondée. J'estime nécessaire d'anticiper l'efficacité du jugement, car, si elle n'est pas accordée, il y aura probabilité que le risque survienne pour la partie demanderesse, dommages qui seront éliminés, si l'anticipation est accordée, puisque la permanence de cette situation constitue un risque objectif, selon l'examen de la documentation elle-même jointe au dossier. Cette situation traduit une supposée appréhension d'un dommage pas encore survenu, mais sur le point de survenir, qui sera irréparable ou, du moins, difficilement réparable, cette crainte étant de nature subjective, sans considérer à ce stade le comportement de la partie défenderesse, quant à sa faute réelle, son dol ou sa contribution à l'existence des dommages, sur la base de l'intime conviction de cet organe judiciaire monocratique soteropolitano. On peut encore affirmer que le dommage est peut-être déjà en train de se produire, motif suffisant pour accueillir la tutelle provisoire d'urgence anticipatoire, compte tenu de la présence irréfragable des exigences. Au vu de ce qui précède, j'accorde la tutelle provisoire d'urgence anticipatoire

au motif qu'il n'est pas possible, dans l'urgence, de vérifier les faits de manière suffisamment rigoureuse, et que cette urgence ferait peser un risque de dommages difficilement réparables. Il assortit en outre l'injonction d'une astreinte quotidienne d'un million de reais en cas d'inexécution.

Le député de l'État de Bahia, Pastor Sargento Isidório, à l'origine des démarches contentieuses, constitue une figure politique centrale. Présent dans la vie politique brésilienne depuis 1998, il s'est notamment illustré en dirigeant la grève des policiers militaires de Bahia en 2001. Au passé tumultueux, il se présente de manière récurrente comme quelqu'un « sauvé » par la religion. Parmi les éléments qu'il rattache à ce passé, il mentionne l'homosexualité, se définissant comme « ex-gay ». Devenu pasteur de l'Igreja Assembleia de Deus, il crée, en 1991, la Fundação Doutor Jesus, destinée au traitement des personnes dépendantes à l'alcool et aux drogues dans l'intérieur de Bahia — structure qui, des années plus tard, ferait l'objet de dénonciations pour diverses violations des droits humains. Marqué par l'absence de fidélité partisane, il a successivement appartenu au PMDB (1998-1999), au PT (1999-2005) — où il faisait l'objet de critiques de la part de ses correligionnaires en raison de postures ouvertement homophobes, et qu'il quitte l'année du scandale du mensalão. Il passe ensuite par le PSC (2005-2009), le PSB (2009-2013), revient au PSC (2013-2016), puis rejoint PROS (2016), le PDT (2016-2017) et AVANTE (2018-présent). En 2013, il entre en polémique avec la chanteuse bahiana Daniela Mercury, lorsque celle-ci assume sa relation avec une autre femme. Daniela Mercury deviendra un personnage important en lien avec le spectacle, le défendant publiquement face à la censure sur les scènes du Festival de Inverno de la ville de Garanhuns, dans le Pernambuco.

En 2016, Pastor Sargento Isidório se classe en troisième position lors de l'élection municipale à la mairie de Salvador. Deux ans plus tard, en 2018, il devient le député fédéral le

antérieure dans la présente demande en faveur de la partie demanderesse, et il convient de délivrer le mandat compétent selon la ou les demandes figurant dans l'acte introductif, jusqu'à décision ultérieure de cette justice monocratique soteropolitana. Le non-respect de l'injonction judiciaire d'obligation de ne pas faire, relative à la tutelle provisoire d'urgence anticipée, par la partie assignée, à compter de la notification personnelle de son représentant légal respectif au sujet de cette décision, entraînera une astreinte journalière d'un montant de R\$ 1.000.000,00 (un million de reais), au bénéfice des parties demanderesses. (Tribunal de Justiça do Estado da Bahia, 2017).

plus voté de Bahia (Reis et al., 2022), arrivant à Brasília dans le contexte du plus fort renouvellement parlementaire depuis la redémocratisation, aux côtés de Filipe Barros. Le député illustre un phénomène de fond de la politique brésilienne : depuis les années 2000, le nombre de candidats à des postes de conseillers municipaux ou de maires mobilisant explicitement une identité religieuse a augmenté de 225 %, soit une croissance 16 fois supérieure à celle du total des candidatures. Les termes associés à la religion évangélique — tels que pastora, pastor, bispa, bispo, irmão, irmã — représentent 91 % de l'ensemble des candidatures portant des noms religieux (Reis et al., 2022). L'efficacité électorale de ces candidatures s'est révélée particulièrement élevée lors des élections de 2020 : dans huit capitales, les évangéliques représentaient 10 % des candidats, mais occupaient 50 % des sièges dans les Câmaras Municipais étudiées (Reis et al., 2022).

Si sa requête judiciaire demeure succincte, c'est surtout sur les réseaux sociaux que se déploie sa stratégie la plus significative ; dans une vidéo, le pasteur met en scène son indignation²⁴⁹. En costume-cravate, il tient à la main un journal dont la manchette porte sur la pièce. Le journal, toutefois, n'est même pas touché directement par le pasteur : il est coincé à l'intérieur d'une Bible Sagrada. La performance médiatique frappe, d'abord, par la charge

²⁴⁹ « Selon Jésus, la reine du ciel. Quelle saloperie, hein ? Sincèrement, des frères veulent déconstruire l'image morale et sainte du Seigneur Jésus, en se moquant cyniquement de notre foi. Il y a du pouvoir dans le sang de Jésus ; des frères, ennemis de Dieu, dépassent toutes les limites en jouant et en tentant de diffuser notre Jésus de la bible comme un travesti : autrement dit, Jésus peut être homosexuel, pédé ! Ces canailles ignobles, ces vers dégoûtants et profanes, cherchent à inculquer à l'humanité l'image d'une Marie prostituée et, maintenant, celle d'un Jésus gay. Ils fabriquent l'évangile selon Jésus, la Reine du ciel. Ça suffit ! Insinuer que le Seigneur Jésus, que nous, chrétiens, adorons de tout notre cœur, serait un travesti, en le surnommant reine du ciel, franchit les limites du manque de respect envers la foi chrétienne. J'ai saisi la justice afin de ne pas permettre cette débauche, cette saleté, ce vilipende, cette profanation du nom du Seigneur Jésus. **J'attire l'attention des autorités afin que nous prévenions un bain de sang annoncé dans un affrontement religieux qu'ils sont en train de provoquer. Je me souviens des 12 journalistes français tués pour avoir plaisanté avec la foi d'autrui, après avoir manqué de respect à Mahomet et à Allah. Toute action provoque une réaction.** Je suis en quête de paix. Le Brésil est religieusement pacifique, et pluriel. C'est pourquoi nous ne pouvons pas laisser prospérer le manque de respect et l'intolérance religion. Je le répète : être en désaccord avec la religion est un droit, mais respecter la foi d'autrui est une obligation. Nous pouvons ne pas être d'accord ; il n'en demeure pas moins que le respect est un devoir. Le manque de respect envers notre foi chrétienne est flagrant. Nous devons nous unir. **Avec ces dégoûtants, intolérants, salauds, vers ignobles, profanes, pervers, ennemis de Dieu, disciples de Jean Wyllys et de Rede Esgoto.** Frères aimés et chers, quelles que soient nos religions, manifestez-vous ! Dieu n'a pas appelé des lâches. Cette lutte n'est pas seulement celle du Pasteur Sargento Isidório. Participez : partagez, aimez, commentez, envoyez aux groupes WhatsApp, comme vous le pouvez. L'homme dit que le silence des bons est ce qui dérange. La victoire est à nous par le sang de Jésus, et **Jésus est notre général.** Que Dieu bénisse tous, ô Gloire » https://www.youtube.com/watch?v=_rINk4XsSSo

symbolique du geste, qui matérialise l'idée d'impureté : l'information elle-même doit être protégée par un instrument sacré pour pouvoir être manipulée. Le pasteur construit, en outre, une série d'associations particulièrement éclairantes pour saisir les disputes politiques et morales au Brésil. Isidório ne mentionne ni les artistes, ni le Festival, ni même la Fundação Gregório de Matos, qu'il met pourtant en cause et interpelle juridiquement. Dans la vidéo, il s'en prend à une entité indéterminée, « ils ». Ce faisant, il se donne une marge de manœuvre pour désigner les ennemis et configurer l'image de ses adversaires politiques. Parmi les cibles explicitement citées figurent le député Jean Wyllys et la Rede Globo (désignée comme Rede Esgoto). L'action en justice est alors racontée comme une démarche préventive : il affirme solliciter l'intervention des autorités afin d'éviter la violence, en se référant au cas Charlie Hebdo, à nouveau mobilisé dans la dispute. Dans sa version, le pasteur présente l'attentat comme l'illustration de ce qui pourrait advenir si les chrétiens continuent d'être offensés — en se positionnant contre l'hebdomadaire français. Dès lors, même une issue défavorable au contentieux semble susceptible de produire des bénéfices politiques : le pasteur peut élargir, dans ce « ils » générique, la liste de ses ennemis, jusqu'à y inclure le pouvoir judiciaire.

6.5.2 Le problème des interprétations juridiques

Anna Arzoumanov (2025) montre, à partir du contexte français, que le jugement relatif à la liberté d'expression est traversé par des difficultés sociologiques et linguistiques, où texte et contexte se renvoient dialectiquement, et, surtout, par l'écart entre l'évaluation des mots renvoyant à des abstractions et celle des mots renvoyant à un groupe social identifiable. Au cœur de ces difficultés se situe l'affrontement entre, d'une part, des principes d'interprétation esthétique et, d'autre part, des principes d'interprétation des faits à la lumière de la loi.

Au Brésil, la judiciarisation des arts en 2017 a également suscité des prises de position d'institutions du champ juridique. L'Ordem dos Advogados do Brasil, Seção Bahia, intervient dans la dispute le 30 octobre en se prononçant en faveur de la pièce, en qualifiant la décision judiciaire de censure et en soutenant que l'argument de la liberté religieuse revêt, dans ce contexte, un caractère abusif. L'institution s'attache alors à l'interprétation de la pièce et du christianisme, affirmant qu'elle ne s'en prend pas à la foi chrétienne : Jésus y est mobilisé pour promouvoir des valeurs de justice et de respect ; et le refus d'associer Jésus à la transgénéralité

relèverait de l'expression d'un préjugé. Elle propose en outre une réflexion sur la condition de l'art, en soutenant qu'il n'est pas tenu au réel, qu'il dispose d'une liberté propre à la fiction et qu'il revêt une importance particulière pour permettre à des groupes dominés de traiter, de manière créative, la violence à laquelle ils sont soumis. Elle affirme toutefois la possibilité d'interdire la pièce si celle-ci présentait un discours dépréciatif, s'accordant ainsi avec l'interprétation d'une légitime protection du « droit au sentiment religieux »²⁵⁰ Le processus judiciaire bahianais s'est finalement conclu par une décision inverse de la première. Le juge Benício Mascarenhas Neto a tenu à se prononcer contre les demandes, alors même que les faits relevaient déjà du passé, en soulignant l'inacceptabilité des arguments au motif qu'ils s'écartaient de toute interprétation des droits fondamentaux consacrés par la Constitution brésilienne.²⁵¹ Il procède à une interprétation de la pièce en adoptant le prisme de la métaphore

²⁵⁰ Pour Nietzsche, la force créatrice de l'humain, telle qu'elle se manifeste dans l'art (comme dans aucun autre recours), est ce qui nous donne les conditions d'affronter les moments difficiles de la vie. Autrement dit, l'art constitue une ressource humaine face à l'adversité et, en interdisant la représentation artistique, l'État-juge retire aux personnes (y compris aux personnes LGBT, quotidiennement attaquées, et tout particulièrement aux personnes trans elles-mêmes) la possibilité d'affronter la violence de manière créative, en mobilisant la puissance d'inventer des possibles. Or, la vie démocratique est intrinsèquement complexe et plurielle, diverse et, partant, difficile. Dès lors, le désir d'un monde plus simple, doté d'une harmonie « pacifique » sans aucune friction, peut conduire à des postures intolérantes et dictatoriales.

Il convient de souligner, par ailleurs, que l'art n'est pas tenu à la réalité. Bien au contraire, il constitue une échappée hors du réel, d'où son caractère fictionnel : il opère par métaphores et par le symbolique, traduit des sentiments et des perceptions, interprète et réinterprète des faits de la vie. C'est pourquoi la représentation réinterprétée d'une figure religieuse historique vise précisément à transmettre un message sous une autre forme ; en l'espèce, il s'agissait justement d'un message d'amour, de tolérance et d'inclusion, et elle ne devrait pas être interdite dès lors qu'elle n'adopte pas — comme, de fait, elle ne l'a pas fait — un ton jocular, de simple raillerie ou dépréciatif. D'ailleurs, la perception selon laquelle l'interprétation de Jésus par une actrice trans serait dépréciative ne peut que (Garbelotto ; Paraense, 2017, p.2)

²⁵¹ Je pourrais me borner à constater que l'ordonnance est devenue sans objet, dans la mesure où, à ce jour, 30 octobre 2017, cette décision ne saurait modifier des faits passés ; toutefois, au regard de l'ampleur de la polémique, j'estime devoir me prononcer sur le sujet, afin que cela ne puisse être interprété comme une omission. Pour moi, il ne fait aucun doute que Jésus-Christ, l'homme le plus important apparu sur terre jusqu'à aujourd'hui, était hétérosexuel et doté d'une intelligence peu commune. En représentant Jésus-Christ différemment quant à sa sexualité, la pièce a entendu corporifier, dans un homme incontestable, un autre qui subit des préjugés quotidiens, sous diverses formes. À aucun moment, je n'ai perçu un quelconque acte susceptible de disqualifier Jésus-Christ ; au contraire, elle établit une comparaison contemporaine entre la souffrance de cet homme magnifique et celle d'un autre, de sexualité différente de la sienne, en mettant en lumière l'incompréhension et l'intolérance humaines. Je crois que Jésus-Christ est au-dessus de ce type de débat, qui n'ajoute rien et n'apporte que souffrance et rejet à ceux qui sont discriminés en raison de leur option sexuelle. L'intolérance, quelle qu'en soit la forme, n'aide en rien. Je crois à la liberté d'expression, dès lors qu'elle n'incite pas à la haine ou à la discrimination, ce qui n'est pas le cas dans le débat en cause dans ces autos. L'article 5, alinéas IX et XIII de la Constitution fédérale est suffisamment clair, et il ne devrait subsister aucun doute quant à sa portée. CONSTITUTIONNEL. LIBERTÉ

de la souffrance associée à la dénonciation de l'intolérance, et affirme ne déceler, dans l'œuvre, aucune offense à Jésus-Christ. Il désavoue l'interprétation artistique antérieure, en dénonçant une méconnaissance de la pièce, de la culture et de la législation. Le juge se démarque de l'OAB quant aux limites de la liberté d'expression, qu'il rapporte à l'incitation à la haine et à la discrimination, tandis que l'OAB paraît poser une limite plus restrictive, en la situant dans la présence d'un « ton plaisantin, de dérision ou de dépréciation ».

Les agents du pouvoir judiciaire s'emploient ainsi à disputer l'interprétation de l'œuvre en projetant sur le théâtre le modèle fondamental de leur propre pratique : la détermination de l'interprétation correcte de la loi, transposée en quête de l'interprétation correcte (ou incorrecte) de la pièce. Ils le font, dans certains cas, en affirmant une certaine autonomie d'expression de la pièce du fait de son contexte d'énonciation — le théâtre.

En prétendant fixer un sens légitime univoque de l'œuvre, les décisions judiciaires entrent en collision avec la logique consacrée dans le champ théâtral, en particulier parmi ses intellectuels dominants, qui valorisent la polysémie. À cet égard, tandis que le théâtre s'ancre dans la pluralité des lectures — comme l'illustrent les formulations de Rancière (2022) dans *Le Spectateur émancipé* —, l'entrée de l'œuvre dans l'institution judiciaire déplace le pouvoir interprétatif vers une autorité légalement légitimée, resserrant l'ouverture des significations qui constitue la valeur symbolique du champ — dans un geste de défense face aux attaques qui le visent.

Si, dans le champ esthétique, la polysémie constitue une valeur reconnue et convertible en capital symbolique, elle se trouve, dans le champ juridique, réduite au nom de la nécessité de statuer sur les limites de la liberté d'expression. L'œuvre, auparavant ouverte à des sens

D'EXPRESSION. CONTRÔLE CULTUREL. INACCEPTABILITÉ. Cela détonne de toute conception que l'on puisse avoir de l'État de droit et de la liberté d'expression, et traduit également une compréhension réduite du processus culturel, une tentative d'établir une véritable censure et, plus encore, individualisée, quant à la définition de la liste nominative des participants à l'événement et de leurs manifestations, sans parler de la prévision induite quant à son contenu. Défaut de légitimation et demande juridiquement impossible. (Mandado de Segurança Nº 70056099724, Tribunal Pleno, Tribunal de Justiça do RS, Relator: Armínio José Abreu Lima da Rosa, Jugé le 20/08/2013) (TJ-RS - MS: 70056099724 RS, Relator: Armínio José Abreu Lima da Rosa, Date de jugement : 20/08/2013, Tribunal Pleno, Date de publication : Diário da Justiça du 21/08/2013) Celui qui se sentirait offensé pourra solliciter réparation, dans les formes prévues par la loi, outre la formulation, de manière démocratique, des critiques appropriées. Au vu de ce qui précède, j'estime que l'ordonnance est devenue sans objet et, à supposer même qu'elle ne le soit pas, je rejetterais la demande. (Tribunal de Justiça do Estado da Bahia, 2017).

multiples, se voit ainsi soumise à un régime de lecture qui la transforme en énoncé univoque, rendant manifeste le heurt entre deux modes d'interprétation socialement institués.

La judiciarisation de la pièce s'apparente à une performance politique orientée vers l'efficacité d'une protection du sentiment religieux, mobilisé comme inviolable pour les fidèles du christianisme, lequel, en tant que modèle religieux total, se montre rétif au relativisme de la compréhension propre à la législation laïque : celle-ci le considère comme un système de croyances parmi d'autres, donc susceptible de critiques. Partagée entre les agents impliqués dans le scandale — artistes et producteurs d'un côté, politiques et religieux de l'autre —, la limite de la liberté d'expression se situe dans l'offense ; dès lors que celle-ci ne serait pas commise par la pièce, celle-ci ne pourrait être condamnée comme telle — stratégie sémantique déjà analysée précédemment à travers la différence entre *The Gospel According to Jesus, Queen of Heaven* et *God's New Frock*.

Ainsi, l'homologie entre croyance et identité religieuses opère comme un mécanisme de blindage symbolique, dans la mesure où la critique d'un système de croyances se trouve réinterprétée comme une violation de la liberté religieuse, celle-ci étant portée à un niveau normatif équivalent — voire supérieur — au droit à la liberté d'expression.

6.6 Festival Corpus Visíveis contre la théocratie carioca

Alors, c'était un projet qui a été formaté pour un appel à projets spécifique, initialement. (Suarez, 2025 Festival Corpus Visíveis)

Le Festival Corpus Visíveis a été organisé pour la première fois en juin 2018, à Rio de Janeiro, trois mois après l'assassinat de Marielle Franco²⁵², conseillère municipale dans la même ville, un mois après l'arrestation de Lula et six mois avant l'élection de Jair Bolsonaro — dans la ville même où celui-ci a construit sa carrière politique. À cette période, Crivella était maire, une gestion marquée par des conflits idéologiques et par la persécution d'activités culturelles.

²⁵² Conseillère municipale du Partido Socialismo e Liberdade (PSOL) dans la ville de Rio de Janeiro, Marielle Franco était une militante féministe et une défenseuse des droits humains. Son assassinat a constitué un jalon de l'histoire politique brésilienne et a suscité un retentissement international.

Neveu d'Edir Macedo, fondateur de l'Igreja Universal do Reino de Deus — créée en 1977 —, Marcelo Crivella a construit sa trajectoire au sein de l'une des principales organisations pentecôtistes du pays. Aux côtés de l'Igreja Assembleia de Deus, l'Igreja Universal s'est consolidée comme l'une des plus grandes Églises évangéliques du Brésil, se distinguant par sa réussite médiatique et politique, notamment après l'acquisition de la chaîne de télévision Record en 1989, un peu plus d'une décennie après sa fondation (Mariano, 2008). Record est devenue l'une des chaînes centrales du système télévisuel brésilien, avec une audience nettement populaire.

Crivella a été évêque et missionnaire de l'Igreja Universal pendant environ une décennie dans des pays africains, tels que l'Afrique du Sud, la Namibie et l'Angola. À partir de cette expérience, il a publié des ouvrages dans lesquels il exprime des positions ouvertement hostiles aux religions d'origine africaine et à l'homosexualité. Parallèlement, il a développé une carrière artistique en tant que chanteur de gospel — activité qui ne l'a pas rapproché du champ culturel artistique autonome, mais qui a renforcé sa consécration au sein du champ religieux. Sur le plan politique, Crivella a construit une longue trajectoire à Rio de Janeiro, en se présentant à différents mandats électifs. Il a été sénateur de la République entre 2003 et 2017 et a intégré le gouvernement Dilma Rousseff entre 2012 et 2014, dans le contexte des alliances politiques alors établies. Il a néanmoins voté en faveur de la destitution de la présidente en 2016.

L'arrivée de Crivella à la mairie de Rio de Janeiro en 2017, au milieu de la crise fiscale que connaissait alors la ville — crise qui se répétait dans d'autres capitales brésiliennes —, a été marquée, entre autres, par la suspension du paiement d'appels à projets de financement direct de la culture pour des projets déjà approuvés. *Corpos Visíveis* a été conçu dans ce contexte :

cette première édition, elle arrive déjà avec cette charge de se faire rouler, elle arrive déjà avec cette charge de rassembler beaucoup de personnes différentes et, avec cela aussi, une très grande mobilisation autour. Pourquoi ? Parce que beaucoup de monde. Il y avait beaucoup de personnes impliquées, beaucoup de monde qui faisait. Beaucoup de monde avec beaucoup de connexions, avec beaucoup d'entrées différentes, et tout ça, y compris des articulations sociales, des articulations politiques et tout (Suarez, 2025)

Ce qui a fait de la suspension des paiements un mot d'ordre de convergence entre différents agents culturels tient au fait que, bien qu'en concurrence les uns avec les autres pour l'accès aux ressources publiques et pour des positions de différenciation et de consécration

auprès des pairs, ces agents ont néanmoins fait front commun contre la mairie. Ce n'est d'ailleurs pas la seule suspension des paiements qui a mobilisé le secteur : l'action municipale contre des interventions artistiques donnant visibilité à des minorités sexuelles s'est avérée sans équivoque. En 2017, Crivella s'est inscrit dans le point culminant du mouvement de persécution de l'art par l'extrême droite, en interdisant la pièce de théâtre *Bicha Oca* dans l'espace Castelinho do Flamengo ainsi que l'exposition *Queermuseu*, programmée au Museu de Arte do Rio (MAR) — deux équipements culturels administrés par la mairie.

Près d'un an plus tard, l'exposition a été présentée à l'Escola de Artes Visuais do Parque Lage, institution largement reconnue au Brésil et financée par l'État de Rio de Janeiro. La campagne de dons destinée à sa réalisation a permis de recueillir un million de reais en un peu plus de deux mois, étant relayée comme la plus grande campagne de financement participatif jamais menée au Brésil jusqu'alors (Globo, 2018). Il convient de rappeler qu'à la fin de 2018 le gouverneur de l'État de Rio de Janeiro, Luiz Fernando Pezão, se trouvait politiquement fragilisé, dans un contexte de scandales de corruption survenus le même mois que l'ouverture de l'exposition. Il ne s'est pas présenté à sa réélection.

Face à la contraction des financements publics, une partie des agents cariocas s'est tournée vers des ressources émanant d'institutions privées. Le Festival Corpos Visíveis a ainsi réorienté sa thématique afin de répondre aux exigences d'appels à projets lancés par l'institution Oi Futuro, bras culturel de l'entreprise de téléphonie qui finançait des projets culturels via l'exonération fiscale. Ces institutions privées se sont dès lors imposées comme une alternative au financement direct de la mairie de Rio de Janeiro, tout en permettant de maintenir une prise de position politique engagée et, partant, plus autonome à l'égard des impératifs de billetterie. Comme l'affirme l'initiatrice du Festival, le projet répondait à une demande d'activités culturelles portant sur le genre et les identités sexuelles, avec un accent sur les espaces culturels de la périphérie urbaine — en convergence avec la trajectoire personnelle de l'initiatrice, reconvertie en capital symbolique dans la mise en concurrence pour l'accès aux ressources.

Ainsi, le festival ne se définissait pas par le traitement de langages artistiques spécifiques, mais par la thématisation des relations de genre et des minorités sexuelles à travers diverses formes expressives ; il a été présenté publiquement comme « le premier festival latino-américain en genre et diversité », où « diversité » opère comme une réduction métonymique des

identités sexuelles stigmatisées. Cette configuration permet de saisir la manière dont les institutions du champ culturel, par leurs modalités propres de décision en matière d'allocation de ressources publiques — ici, via l'exonération fiscale —, structurent leurs appels à projets et orientent, ce faisant, la production de projets politisés.

Si, d'une part, l'appel à projets manifeste un fort effet propositif des institutions, il requiert, dans la même mesure, des agents culturels aux *habitus* coïncidents, partageant la croyance dans l'importance politique des expressions artistiques et axiologiquement mobilisés par la philosophie de la représentativité — condensée dans le nom même du festival *Corpos Visíveis*. Dans cette perspective, le corps, en tant que catégorie analytique et sociopolitique, a acquis une centralité dans la production culturelle contemporaine, stimulée par le développement de réflexions dans le champ de la philosophie et des sciences sociales au cours des dernières décennies. Bien qu'elle soit déjà présente chez des auteurs classiques tels que Marcel Mauss et Mary Douglas, cette approche a pris une importance particulière surtout à partir de Michel Foucault, dont la conception de la biopolitique met en évidence l'articulation entre corporéité, identités sexuelles et rapports de pouvoir (Cintra; Pereira, 2010) — ce qui permet de comprendre l'usage, également politique, du terme au sein du secteur de la production culturelle. En outre, comme on l'a analysé, il s'agit d'une catégorie particulièrement pertinente pour les arts de la scène, qui font du corps un vecteur privilégié d'expressivité poétique.

La trajectoire de la créatrice du Festival *Corpos Visíveis* éclaire l'alignement politique sur l'appel à projets d'Oi Futuro, ainsi que la disposition à revendiquer une autonomie de production de manière politiquement manifeste. Diplômée en Communication à l'Universidade do Estado do Rio de Janeiro, elle s'est formée comme actrice au sein de l'ONG Ecoa Teatro Social, entité qui se définit par la défense du protagonisme social et du théâtre comme forme de transformation, et dont la mission est de « former des acteurs pour agir sur les scènes et dans le monde » (ECOIA Teatro Social, 2020). Dans l'audiovisuel, elle s'est qualifiée via l'Escola Popular de Comunicação Crítica (ESPOCC), gérée par l'Observatório das Favelas, entité du troisième secteur tournée vers la formation et la promotion de politiques publiques pour les favelas. Elle organise sa biographie autour de quelques épisodes : d'abord, une formation humaniste dès l'enfance, lorsqu'elle accompagnait sa marraine — infirmière qui, dans ses activités de charité chrétienne, se consacrait au soin des plaies de personnes en situation de rue

à Rio de Janeiro ; ensuite, l'amitié nouée avec Luana Muniz, présidente de l'*Associação dos Profissionais do Sexo do Gênero Travesti, Transexuais e Transformistas do Rio de Janeiro* et qui a également contribué à fonder le projet *Damas* de la Prefeitura do Rio, dédié à la qualification de travestis et de transsexuelles pour le marché du travail.

De ce fait, sa formation artistique s'est élaborée dans une perspective socialement critique ; c'est également en son sein qu'elle a constitué ses réseaux de contact et son capital social, mobilisés pour réaliser le projet puis, ultérieurement, pour le défendre contre l'ingérence du maire-évêque. Mobilisée par divers agents dans la ville de Rio de Janeiro, la pièce *O Evangelho Segundo Jesus Rainha do Céu* a été programmée dans le festival comme une stratégie politique délibérée, dans une logique de dispute avec la mairie de Marcelo Crivella. L'initiatrice explique :

Je pense qu'en cours de route on a décidé que c'était, comme ça, très blasé, très simple. [...] on pouvait apporter quelque chose de plus pour provoquer un peu plus, comme ça. Et alors le choix du spectacle de Renata, c'était d'abord ça. [...] Pô, on allait se heurter de face à Crivella, c'est bien, non ? » Il a coupé tout l'argent, allons-y, allons-y, provoquons vraiment. (Suarez, 2025)

Ce qui confère à cette programmation un caractère de « double jeu » politique tient, d'une part, à l'aversion suscitée par le conservatisme moral du maire, dont les prises de position s'opposent aux agendas féministes ainsi qu'aux droits sociaux des minorités sexuelles ; d'autre part, au processus de désarticulation financière de l'ensemble du secteur culturel municipal qui, bien qu'adossé à une base éminemment fiscale, a été interprété par les agents culturels comme une forme de représailles politiques directes. Cette configuration binaire n'a pu s'établir qu'en raison de l'indépendance des ressources publiques à l'égard de la mairie. Toutefois, si la programmation se passait du financement municipal, la représentation de la pièce *O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu* devait néanmoins se tenir dans un équipement culturel administré par la municipalité — maintenant ainsi, entre les mains du maire, un pouvoir d'intervention.

Quelques jours avant la première, le journaliste Ancelmo Gois a publié, dans le principal quotidien de la ville, *O Globo*, une brève qui a catalysé la mobilisation autour du scandale²⁵³, en fixant, en quelques lignes, les termes de la polémique. Le maire a rapidement pris la parole sur les réseaux sociaux en réaction à cette chronique : il y affirmait que la pièce n'aurait pas lieu, invoquant des problèmes de gestion de l'espace, et soulignait surtout que, durant son mandat, aucun artiste n'offenserait la conscience des chrétiens — déclaration formulée non sans adresser des critiques au journaliste.²⁵⁴ La référence à la *conscience des chrétiens* reprend un registre discursif déjà mobilisé, fondé sur la judiciarisation de la pièce au nom de l'atteinte au « sentiment religieux ». Le terme renvoie également à un autre répertoire, fréquent dans la politique fondamentaliste religieuse, qui vise à empêcher l'avortement — y compris dans les cas prévus par la loi au Brésil — en mobilisant le droit à l'objection de conscience du professionnel de santé afin de refuser la réalisation de l'acte.

La censure a mobilisé des agents du secteur culturel déjà engagés, en amont, dans un affrontement avec la mairie en raison des restrictions de paiement. Plus encore, c'est précisément cette semaine-là que se tenait la Conférence municipale de la culture de la ville de Rio de Janeiro, instance de participation démocratique réunissant agents et institutions culturelles en vue de l'élaboration des politiques culturelles municipales. Forts de relations préalablement établies avec les participant·e·s, les membres de l'équipe du festival ont rapidement converti leur capital social en capital politique, au service d'une bataille alors en cours de formation. La

²⁵³ Le Parque Madureira accueillera une pièce dont le rôle de Jésus-Christ sera interprété par une travesti. Par Ancelmo Gois. 31/05/2018 Jésus-Christ travesti. Le Parque Madureira accueillera, le 9 (samedi), une pièce appelée à faire parler d'elle, à commencer par son titre : « O Evangelho segundo Jesus, Rainha do Céu ». Dans celle-ci, le Christ sera incarné par une travesti, qui re-racontera, dans une « perspective contemporaine », des récits bibliques bien connus, tout en proposant une réflexion sur la violence à l'encontre des personnes transgenres et des minorités en général. La représentation s'inscrit dans le cadre de l'exposition « Corps visíveis », du 8 au 10 juin. (Gois, 2018)

²⁵⁴ « Salut, tout le monde. Une fois encore, je dois venir publiquement dire que la note parue dans la chronique d'Ancelmo est une fake news, encore une ! Il parle d'un spectacle qui devait être joué là, dans une arène du parc de Madureira, et du spectacle qui offense la conscience des chrétiens. Donc, je veux dire que cette arène est fermée. Il y a eu un problème dans l'appel d'offres. Ceux qui ont perdu se mettent à planter des notes sur des activités qui n'existeront pas. Et qui, malheureusement, trouvent de la place dans la chronique d'un journaliste qui ne vérifie pas, qui, excusez-moi, disqualifie la profession de journaliste. Donc, je viens ici, une fois encore, dire que c'est une fake News, cette nouvelle n'existe pas. Nous, enfin..., dans mon administration, aucun spectacle, aucune exposition n'offensera la religion des personnes. Je ne le permettrai pas. Tant que je serai maire, nous respecterons la conscience, la religion des personnes » (Crivella, 2018)

présence, ainsi que la disposition à la mobilisation politique des participant·e·s de l'événement, ont été activées avec célérité pour dénoncer les attaques de la mairie contre un projet qui, à ce stade, avait déjà trouvé un écho à l'échelle nationale.

Comme on l'a discuté précédemment, le caractère intermittent, discontinu et relativement imprévisible des politiques culturelles tend à rendre ces agents particulièrement vigilants et prompts à la mobilisation face aux pratiques politiques — et cet épisode n'a pas fait exception. Des responsables politiques de gauche de la ville, tels que David Miranda et Pastor Henrique Vieira, se sont mobilisés en faveur de la promotion de l'œuvre. En quelques jours, la confluence des forces du secteur culturel a conduit au transfert des activités du festival vers la Fundação Progresso, l'un des plus importants centres culturels du pays, qui a mis l'espace à disposition à un prix symbolique, faisant ainsi converger le rapport de forces contre le fondamentalisme religieux à l'œuvre au sein de la mairie.

Ainsi, dans un contexte où un élu — porté par une trajectoire religieuse — occupe la fonction de maire, moralement conservateur et, partant, opposé aux droits des minorités sexuelles, l'épisode relatif à la pièce *O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu*, en mai de cette année-là, met en lumière les tensions entre les agents de la culture — et l'expression réfractée, en leur sein, de la dispute morale — et le pouvoir politique, engagé dans une opposition publique directe à la pièce. Plus fondamentalement, il montre comment le secteur culturel de la ville, dépendant de ressources publiques pour organiser, de manière autonome, ses activités politiquement orientées, se voit contraint d'articuler d'autres sphères du pouvoir public, telles que les ressources du gouvernement de l'État de Rio de Janeiro, contrôlées par l'initiative privée via exonération fiscale. Tel a été le cas du festival et de l'attaque contre la pièce *O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu*, mais également de l'exposition *QueerMuseu*. À l'inverse, tandis que l'évêque occupait le fauteuil de maire, l'attaque contre les activités culturelles se trouvait performée comme une modalité légitime par laquelle le pouvoir public défend une religion contre l'ennemi en cours de fabrication sur les scènes.

Nonobstant, la forme-scandale a pu se convertir en capital symbolique pour les deux agents, lesquels, à partir de leurs circuits respectifs, exhibent une vertu — capital également virtuellement convertible en chiffres, selon la productrice : « O Crivella fez um bom trabalho de relações públicas para o projeto. O retorno de mídia foi de 2 milhões. A vaquinha que a gente

fez, em três dias, a gente arrecadou 10 mil reais ». Autrement dit, le scandale a conféré au projet une répercussion difficilement atteignable en l'absence de polémique, produisant une forte valeur médiatique et, en outre, des ressources financières permettant d'absorber les nouveaux coûts engendrés par l'interdiction.

À la suite de cet épisode, l'équipe du Festival a poursuivi son activité de production culturelle dans la ville – Coletivo Delas. La première expérience de jeunes producteur·rice·s s'est progressivement sédimentée autour de deux activités principales : le Festival Corpos Visíveis et le Cine Diversidade. Au fil du temps, les institutions transnationales ont occupé une place de plus en plus centrale dans la durabilité de la productrice — telles que le *British Council*, l'*Organização dos Estados Ibero-Americanos* (OEI) et la *Co.Liga*, cette dernière étant une école d'audiovisuel issue du partenariat entre la Fundação Roberto Marinho et l'OEI. Ces relations ont accru son prestige symbolique, en l'insérant dans des circuits transnationaux de légitimation et en contribuant à la reconfiguration des relations entre agents culturels, marché et État. La présence de ces institutions internationales dans la légitimation du festival — puisqu'elles apportent un soutien institutionnel, sans l'avoir jamais fait financièrement — met en évidence une tension entre un moralisme national à matrice religieuse, propre à la ville, et un « laxisme » international cosmopolite, configurant une dispute symbolique quant à l'autorité habilitée à définir les limites de l'art et de la morale dans l'espace public brésilien.

Comme le montre Nicolau Netto (2012), dans le cas de la *World Music*, les agences transnationales jouent un rôle central dans l'agrégation de valeur aux biens symboliques marqués par la différence. Lorsque l'État se retourne contre la production symbolique de la différence, la production culturelle devient dépendante des instances transnationales. Sur le plan interne, des institutions privées — comme Oi Futuro et la Fundação Roberto Marinho — continuent de subventionner l'autonomisation culturelle, en rendant possible qu'elles ne se plient pas à la billetterie, assurant la continuité de la valeur transnationale de production de la différence, qui est, en définitive, une forme de politisation.

6.7 Festival de Inverno de Garanhuns : une bombe contre Jesus Travesti

Le Festival de Inverno de Garanhuns, consacré à une pluralité de langages artistiques, se tient depuis 1991 dans l'arrière-pays du Pernambuco. En juillet 2018, sa devise — « Viva a

liberdade » — a fonctionné comme une prise de position institutionnelle en faveur de la liberté artistique et de la diversité. « Nous garantissons que le FIG sera un territoire libre pour la jouissance de notre diversité, de la liberté créative et de toutes les expériences artistiques et culturelles, expression de notre propre identité en tant que peuple », a ainsi déclaré le secrétaire à la Culture du Pernambuco, Marcelo Granja. Le FIG s’est déroulé quatre mois après l’assassinat de Marielle Franco, trois mois après l’arrestation de Lula, en avril, et trois mois avant les élections générales ayant conduit Bolsonaro à la présidence, alors même qu’il dominait déjà les sondages d’intentions de vote. À la veille du scrutin, le scandale survenu au festival a suscité, parmi l’ensemble des cas analysés, le plus grand nombre de prises de position ; des responsables politiques et des artistes participant au festival ont publiquement réagi. L’épisode se distingue à la fois par l’hétérogénéité des agents impliqués et par l’intensité de la violence.

La mobilisation politique a été immédiate. La programmation ayant été publiée le 28 juin, le maire de la ville, Izaías Régis (PSDB), sollicite dès le lendemain, le 29, auprès du Secrétariat à la Culture de l’État du Pernambuco, l’exclusion de la pièce, au motif que Garanhuns serait une ville chrétienne ; sa demande est toutefois rejetée. Néanmoins, la mobilisation, qui se prolongeait localement via le diocèse de Garanhuns²⁵⁵, s’est rapidement

²⁵⁵ DIOCESE DE GARANHUNS. Note sur la pièce théâtrale « O Evangelho segundo Jesus, rainha dos céus » 1) Ces deux derniers jours, la ville de Garanhuns a été le théâtre d’une discussion autour d’une pièce programmée dans le Festival de Inverno de Garanhuns – 2018. Il s’agit de « O Evangelho segundo Jesus, rainha dos céus » (« The Gospel according to Jesus, queen of heaven »), écrite par l’actrice transsexuelle écossaise Jo Clifford ; mise en scène, au Brésil, par Natalia Mallo ; et interprétée par l’actrice transsexuelle Renata Carvalho. 2) Deux valeurs majeures, consacrées par la Constitution fédérale de la République du Brésil, se trouvent ici en tension : (1) le droit à l’expression intellectuelle, artistique, scientifique et de communication, prévu à l’art. 5, IX ; et l’inviolabilité de la foi et de la croyance, établie dans ce même article 5, alinéa VI, et réaffirmée à l’art. 208 du Code pénal, lorsqu’il traite de la dérision motivée par la croyance et la fonction religieuse. Autrement dit, le Code pénal délimite explicitement la frontière du respect public dû aux religions et, en particulier, au christianisme, religion qui soutient la foi et la vie de la majorité du peuple brésilien et, tout particulièrement, de celui de Garanhuns. La pratique religieuse du suivi de Jésus-Christ demeure aujourd’hui l’un des principaux appuis de l’unité populaire. 3) Le titre de la pièce actualise deux sens distincts, qu’une liberté artistique pourrait autoriser : (1) l’Évangile selon une femme trans, y compris afin de mettre en évidence l’ouverture et la miséricorde de Jésus, ou (2) l’Évangile selon Jésus travesti. La seconde lecture blesse profondément les sentiments des chrétiens et du peuple le plus simple, car elle semble relever d’une dérision à l’égard de la foi en Jésus-Christ. L’Église catholique enseigne, à partir des Évangiles, que Jésus est le Fils de Dieu fait homme, homme juif, né de la Vierge Marie, ayant vécu parmi les hommes, leur annonçant le Royaume de Dieu et les appelant à la conversion. Il est mort sur la croix et, le troisième jour, il est ressuscité d’entre les morts. La foi chrétienne affirme ainsi que Jésus-Christ est vrai Dieu et vrai homme. Dès lors, l’enjeu de la pièce n’est pas le choix de genre de l’actrice ; l’enjeu réside dans l’usage de l’image de Jésus, tenu par des milliards de personnes dans le monde pour Dieu lui-même, afin de présenter un idéal qui ne correspond ni à sa personne ni à son Évangile. 4) Je crois que, tant le Gouvernement de l’État de Pernambuco, par l’intermédiaire du Secrétariat à la Culture et de la Fundarpe, que le Gouvernement municipal de Garanhuns

nationalisée sous l'impulsion de leaderships politiques évangéliques, tels que le député fédéral Pastor Eurico (PHS-PE)²⁵⁶ et le candidat Jair Bolsonaro, lequel prend position contre le spectacle le 30 juin. Cette intervention contraint le secrétaire à la Culture, Marcelino Granja, à revenir sur sa décision et à retirer la pièce de la programmation²⁵⁷, en invoquant la crainte pour les « partenariats stratégiques » et en condamnant l'usage électoraliste de l'affaire.

À mesure que se déployait le débat autour de la pièce — déjà engagé depuis au moins deux ans —, la note du diocèse de Garanhuns apparaît comme un document de synthèse des controverses accumulées jusqu'alors. Elle s'ouvre sur la mise en opposition de deux droits fondamentaux de la Constitution brésilienne, comme cela a été observé à d'autres occasions, comme s'ils relevaient d'un strict parallélisme : d'un côté, la liberté d'expression ; de l'autre, la

pourraient, de manière opportune, suspendre la représentation de la pièce et s'abstenir de la présenter au Festival de Inverno, dans la mesure où elle ne respecte pas les sentiments religieux du peuple de cette terre. La Fundarpe s'est montrée partenaire de la ville à d'autres occasions, y compris avec le Diocèse de Garanhuns, par l'intermédiaire de la Paroisse de la Cathédrale, où fonctionne le Palácio de Música Clássica Instrumental. 5) Nous regrettons également vivement que cette discussion puisse être instrumentalisée à des fins électoralistes. La très faible confiance entre le Gouvernement de l'État, le Gouvernement municipal et le peuple de Garanhuns se vérifie — elle a amoindri notre terre, déjà marquée, je ne sais combien d'années, par la rareté et/ou le détournement des investissements, et, plus particulièrement, parce que les problèmes de notre population ne sont pas véritablement affrontés. Nous avons été témoins de l'un des pires scénarios sociaux, économiques et éthiques de toute notre histoire. Dans une ville où les enfants partent, et où ceux qui restent font face au drame du chômage, à la violence urbaine et à d'autres fléaux, dans un contexte de justice divisée et de campagne électorale sale, marquée par des arrangements, de l'argent sale et des trahisons, tout cela s'est répercuté directement sur la municipalité de Garanhuns et nous préoccupe fortement. Nous avons perdu des opportunités. 6) Pour l'ensemble de ces raisons, nous ne saurions en aucun cas accepter que la pièce soit présentée à Garanhuns dans le cadre du Festival de Inverno. Il ne s'agit pas de persécution des personnes, et encore moins d'un manque de respect envers leur orientation de genre. Il s'agit du respect dû à la personne de Jésus-Christ, Seigneur de notre histoire, ainsi qu'aux sentiments religieux de notre peuple. Nos fidèles et nos citoyens méritent le respect. Cela se concrétise par une culture de paix, de responsabilité, de solidarité et d'espérance. Le Diocèse de Garanhuns continuera à œuvrer en faveur de cette culture et s'engage envers la vérité. Nous demandons, oui, que soient respectées la foi de l'Église catholique et les sentiments religieux de notre peuple. 7) Que l'Esprit Saint de Dieu nous éclaire, afin que nous trouvions des solutions dialoguées, susceptibles d'engendrer véritablement une culture de paix. Dom Paulo Jackson Nóbrega de Sousa Évêque du Diocèse de Garanhuns.

²⁵⁶ PSB 2009-2016; PHS 2016-2018; PEN 2018-2018; Patriota 2018-2022; PL 2022

²⁵⁷ NOTE - Le Gouvernement de l'État de Pernambuco, par l'intermédiaire du Secrétariat à la Culture et de la Fundarpe, a décidé d'annuler la représentation de « O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu » dans le cadre de la Mostra de Teatro Alternativa du Festival de Inverno de Garanhuns 2018, au regard de la polémique suscitée par cette attraction et du risque de porter atteinte aux partenariats stratégiques et nobles qui en rendent possible la réalisation. Le Festival de Inverno de Garanhuns a été créé afin d'unir et de diffuser nos expressions culturelles, et non pour diviser ni pour encourager une culture de la haine et du préjugé. Le Gouvernement de Pernambuco condamne, par ailleurs, toute tentative d'instrumentalisation électoraliste de cet épisode. Secrétariat à la Culture de l'État de Pernambuco

liberté religieuse. Pour l'évêque Dom Paulo Jackson Nóbrega, signataire de la note, la liberté artistique atteint sa limite dès lors qu'elle offense la religion, reprenant ainsi l'idée d'atteinte au « sentiment religieux ». En filigrane, la note laisse également planer la menace d'un retrait du soutien de l'Église à l'événement.

Il importe de souligner qu'il explicite son interprétation de la pièce à partir du seul titre — opération accomplie par l'ensemble des détracteurs, mais ici formulée, pour la première fois, de manière systématique. Dans un jeu herméneutique, il propose alors deux sens : premièrement, une perspective de l'Évangile sous l'optique d'une femme transgenre ; deuxièmement, celle de Jésus comme étant une travesti. Le premier sens est jugé recevable ; le second, assimilé à une dérision. Ainsi, comprendre l'Évangile à partir d'une femme trans reviendrait à mettre en récit une pécheresse au contact du salut, soit une véritable manifestation divine. En revanche, représenter Jésus comme une travesti constituerait une offense inadmissible, en associant le fils de Dieu à un écart d'une telle ampleur. De façon homologue, il institue une distinction entre « femme trans » et « travesti », qui renvoie également, sur le plan symbolique, à deux classifications hiérarchisées : la première serait acceptable, indexée à une féminité réservée et à une position de respect social ; la seconde, au contraire, serait immédiatement lue comme relevant de la prostitution ou du fétiche — bref, comme une dérision. Un autre point saillant réside dans la critique adressée à la politique : il condamne simultanément ce qu'il désigne comme l'usage électoraliste de l'affaire, tout en soutenant que le scepticisme à l'égard de la classe politique constitue un problème social — sur fond de dénonciation de la moralisation des ressources publiques, au regard de besoins jugés plus urgents.

En réaction à cette décision, le metteur en scène Rodrigo Dourado et le journaliste Chico Ludermim mobilisent des ressources collectives afin d'assurer la représentation de la pièce dans un nouvel espace, communiqué uniquement le jour même aux personnes ayant acheté leurs billets à l'avance, de manière à renforcer la sécurité de l'événement. Par l'activation de soutiens ayant contribué financièrement à l'exécution de la pièce, celle-ci s'était déjà consolidée comme une forme d'opposition politique aux forces d'extrême droite à l'approche des élections. Dans le même temps, le Ministério Público de Pernambuco a obtenu, auprès du Tribunal de Justiça de l'État, une ordonnance provisoire ordonnant la réintégration de la pièce, le 24 juillet. Le vendredi 27 juillet, deux nouvelles ordonnances provisoires sont rendues, l'une favorable et

l'autre défavorable à la pièce, cette dernière à la demande de l'Ordem dos Pastores Evangélicos de Garanhuns. Ces revirements judiciaires se sont répercutés jusque dans les deux représentations prévues ce jour-là, à 17 heures et à 21 heures.

Faute de lieu disponible, le FIG a fourni du matériel afin de permettre la tenue de l'événement dans l'espace mobilisé de manière indépendante pour le 27 juillet. Des agents de sécurité privés ont également été recrutés, en complément de ceux de la production de la pièce. Ce soir-là, Renata Carvalho a commencé à porter un gilet pare-balles. À l'issue de la première représentation, une bombe artisanale a explosé sur scène. Dans la confusion, l'un des agents de sécurité engagés par le Festival a menacé Renata Carvalho elle-même. Après la nouvelle ordonnance provisoire interdisant la pièce, des huissiers et la Police militaire — avec quinze véhicules et environ quarante policiers — se sont rendus sur le lieu de la représentation, retirant auvents, équipements et chaises, sous les huées du public. Malgré le tumulte, la pièce a été jouée à l'extérieur, sans équipement, sous la pluie et de façon improvisée. (Continente, 2018 ; Ker, 2018 ; Pernambuco, 2025). Moment le plus violent de toute la circulation.

La nationalisation de l'affaire, activée par Jair Bolsonaro au moyen d'une publication sur Twitter, n'a pas suscité de réaction d'ampleur comparable de la part d'autres dirigeants politiques ; elle a toutefois été relayée par des artistes bénéficiant d'une reconnaissance

nationale, tels que Daniela Mercury²⁵⁸ et Jhonny Hooker²⁵⁹ qui, sur les scènes du festival, respectivement les 22 et 27 juillet, ont exprimé leur soutien à la pièce et dénoncé la censure — Hooker, en particulier, le soir même de la représentation. La chanteuse bahianaise a articulé son intervention autour de la liberté d'expression, en condamnant une lecture biblique des lois de l'État : elle réactive ainsi une opposition plus ancienne entre l'État et l'Église, tout en délégitimant les détracteurs dans leur stratégie visant à disqualifier la pièce comme œuvre d'art. Tout en reconnaissant la majorité chrétienne du pays, elle retourne l'argument : c'est

²⁵⁸ Puisqu'il est question d'amour, je suis profondément choquée que les responsables politiques de ce pays censurent une pièce de théâtre, qu'ils censurent une exposition d'art réunissant de grands artistes. C'est d'une outrecuidance absurde. Et voilà que, parce que des personnes protestent au nom de la religion, sans comprendre l'art, sans comprendre que l'art n'a pas de dogme, qu'il constitue une critique sociale, une réflexion sur nous-mêmes, et qu'il est, fondamentalement, libre ! Il est singulier : un mot écrit, un dessin, un geste, une attitude, une installation. L'art est fait pour déranger, pour faire penser, pour susciter la réflexion. L'art est fait pour libérer la tête de merde ! Il n'existe pas de civilisation sans liberté ! Il n'existe pas, à la surface de la terre, de civilisation qui ne se soit construite à partir des manifestations artistiques de son peuple ! Qu'on ne vienne donc pas, aujourd'hui, au nom de l'ignorance, prétendre définir ce qui relève de l'art et ce qui n'en relève pas. C'est une ignorance absurde. Le ministre Carlos Ayres Britto a dit que nous sommes à l'ère des médias ; pourtant, on dirait que nous sommes au Moyen Âge. Censurer une pièce de théâtre pour des convictions religieuses est absurde, et cela ne saurait être toléré. Notre constitution ne le permet pas. Notre constitution n'est pas la Bible ! Je viens d'une famille catholique et je la respecte profondément ; mais notre constitution nous autorise, oui, à traiter des symboles religieux et à en parler, d'autant plus dans un pays aussi catholique que le nôtre. Alors, voilà : je trouve que Renata... je lui ai parlé au téléphone, Renata Carvalho, elle est très blessée. Comment quelqu'un peut-il être capable d'opprimer une personne travesti ? Et, depuis de nombreuses années, ils souffrent déjà tant. Ils sont massacrés, ils subissent dans ce pays une violence telle qu'ils la subissent. Et, en plus, elle vient de me parler, la voix étranglée. J'ai eu honte des responsables politiques qui font cela aux personnes dans cet endroit. Parce qu'avant toute chose, c'est de l'inhumanité ! De la méchanceté ! De la malveillance ! Pardonnez mon amour pour les personnes. Je n'accepte pas que l'on maltraite quelqu'un. Avant toute chose, c'est du mauvais traitement, ce n'est pas de l'oppression. Il n'y a pas de joli petit nom pour celles et ceux qui prétendent défendre le politiquement correct, putain de rien du tout. C'est de la méchanceté ! Elle est Jésus-Christ, oui ! Jésus-Christ, je suis ici ! Je suis gay, je suis lesbienne, et alors ? [...] Mets une chanson de Legião Urbana, j'ai vraiment besoin d'un rock, j'ai vraiment besoin de l'âme de Raul Seixas ici. J'ai vraiment besoin de gens qui ne sont pas coincés, putain ! Ce pays est chiant à mourir, merde ! Va fliquer la pute qui t'a enfanté ! Bichos escrotos saiam dos esgostos ! Bichos escrotos venham enfeitar meu lar, meu jantar, meu nobre paladar, porra !

²⁵⁹ Et si Jésus-Christ revenait aujourd'hui comme une travesti ? N'était-ce pas « aime ton prochain comme toi-même » ? N'était-ce pas cela ? Et me voilà ici, sur cette scène, aujourd'hui, au milieu d'un faux « Viva à Liberdade ! », parce que la liberté, pour qui ? La liberté, pour qui ? Pour quels corps ? Pour les corps gays, lesbiens, transsexuels, travestis ? Et je suis ici, aujourd'hui, pour vous dire que Jésus est travesti, oui ! Jésus est transsexuel, oui ! Jésus est pédé, oui, putain ! Et, comme l'a déjà dit brillamment Daniela Mercury, ici même sur cette scène, l'art est fait pour libérer la tête des gens de la merde. Vous avez compris ? Alors, je veux lancer avec vous un chœur, ici, maintenant, et on fait comme ça : I-i-i, Jesus é travesti ! I-i-i, Jesus é travesti ! Viva Renata Carvalho, Jesus Cristo, Rainha dos Céus ! L'art est pour l'avenir, ces fondamentalistes ne passeront pas ! Vous pouvez huer autant que vous voulez, enfoncez la huée dans votre cul ! Je suis certain que le whisky payé avec de l'argent public ne manque pas là-bas !

précisément pour cette raison, soutient-elle, que les symboles religieux se prêtent à la manipulation artistique, puisqu'ils dialoguent largement avec la population. Elle dénonce également la violence visant les personnes transgenres, en recourant à des termes ordinaires et non moralisants, opposés à des formulations plus raffinées qui, selon elle, oblitéreraient la compréhension du problème. Jhonny Hooker, pour sa part, outre qu'il valorise la prise de parole de Mercury les jours précédents, mobilise la théologie — à l'instar de ce que propose la pièce — afin de défendre l'idée d'un Évangile du Christ accueillant. Hué par une partie du public, située dans une zone spéciale, il renverse l'argument moralisateur relatif à l'argent public, en affirmant que celles et ceux qui le huaient consommaient des boissons coûteuses aux frais de l'État — cela, oui, une véritable immoralité.

Le volume des prises de position va de pair avec l'accroissement de la complexité de ces dernières. Le petista Odacyr Amorim, alors député d'État du Pernambuco²⁶⁰, a ainsi exprimé sa réprobation à l'égard des propos du chanteur Jhonny Hooker²⁶¹. Son épouse, la petista Dulci Amorim, s'est montrée plus réservée durant l'année où elle s'est présentée pour la première fois à une élection, se bornant à relayer la vidéo dans laquelle son mari condamne la pièce²⁶². En 2020, Dulci Amorim a soumis à l'Assemblée législative du Pernambuco le projet 1263/2020, visant à interdire l'exécution d'une œuvre artistique faisant la promotion du vilipendage religieux lorsqu'elle est financée par l'État du Pernambuco, au nom de la défense de la liberté religieuse. Ce que la seule appartenance politique au Partido dos Trabalhadores ne suffit pas à

²⁶⁰ auparavant conseiller municipal, vice-maire et maire de Petrolina, Pernambuco. Il est passé par le PSB (1992-1999), le PPS (2000-2005), est revenu au PSB (2006-2010), entrant au PT en 2011.

²⁶¹ « Les chrétiens de Pernambuco méritent le respect. S'agissant de l'événement survenu dans la municipalité de Garanhuns, au cours duquel un artiste, devant des milliers de personnes, a affirmé que Jésus serait "travesti, transsexuel et bicha", j'y vois une posture agressive de personnes qui cherchent à se rendre visibles en attaquant la foi de la majorité. Certes, nous devons respecter la liberté d'autrui ; toutefois, ce respect doit être réciproque, surtout lorsqu'il est question de religion et de crainte de Dieu. Il ne s'agit pas de fondamentalisme, mais de craindre et de trembler devant Lui, le Seigneur qui voit tout. Je laisse ici mon désaveu et mon indignation » (Britto, 2018)

²⁶² Le deux août 2018, elle écrit : « Écoutez la prise de position de Odacy à propos de cet épisode lamentable survenu à Garanhuns, lorsque certains artistes ont attaqué l'image de Notre Seigneur Jésus-Christ, avec des paroles péjoratives. Ce fut également une agression contre la foi du peuple chrétien de Pernambuco. Je manifeste également mon désaveu face au manque de respect envers le nom du Christ. C'est inadmissible et cela cause une profonde indignation. » Disponible sur : https://www.instagram.com/p/BLAmUnH0jG/?utm_source=igwebcopy_link&igsh=MW81MW41bTZnZzNtZg==

élucider se laisse mieux comprendre à partir de l'orientation religieuse : tous deux sont adventistes et mobilisent électoralement la foi. Lui, alors député d'État, n'est pas parvenu à devenir député fédéral, tandis qu'elle a accédé au mandat de députée d'État dès sa première tentative.

À Garanhuns, la judiciarisation de la pièce a suivi une séquence inverse : elle a d'abord été interdite par le maire de la ville, avec l'aval des directions politico-religieuses, et ce n'est que dans un second temps qu'elle a été prise pour cible par Bolsonaro. À deux reprises, la justice a imposé l'intégration de la pièce à la programmation du Festival. À mesure que les élections approchaient, les prises de position à son sujet devenaient de plus en plus homologues aux positions occupées dans le champ politique. Si le monde politique était traversé par la violence, il n'en est pas allé autrement pour la pièce, qui cumulait déjà diverses autres formes de violence explicite.

6.8 Domínio Público: une réponse théâtrale

Les attaques dirigées contre les artistes au cours de la seconde moitié de 2017 ont suscité une réponse d'ordre performatif. Le spectacle *Domínio Público* a réuni Elisabete Finger, Maikon K., Renata Carvalho et Wagner Schwartz, à l'invitation du Festival de Curitiba, le plus grand festival de théâtre du pays. À rebours de la chaleur des attaques et de la temporalité accélérée du scandale, l'œuvre a adopté une posture délibérément sobre — jouant, une fois encore, la tension entre suspense et surprise —, tout en déplaçant le débat vers une référence consacrée de l'histoire de l'art, la *Mona Lisa*. La pièce a ainsi entrepris une forme de sociologie de l'art, en s'attachant à expliciter les facteurs sociaux qui soutiennent la consécration de cette œuvre iconique.

Conçu comme une conférence scénique, le spectacle donnait à entendre, successivement, chaque artiste, pris isolément et sans interaction avec les autres, exposant sa propre lecture du tableau. La juxtaposition des quatre interprétations met en évidence, à la fois, des formes de confrontation et les contradictions possibles face à une même œuvre ; elle fait apparaître l'amplitude des sens mobilisables, ainsi que la manière dont des lectures divergentes peuvent servir des intérêts variés.

Il n'y a ni nudité ni références directes aux événements dans lesquels ces artistes ont été impliqués. Ce choix esthétique et discursif semble rejouer des valeurs constitutives de la formation historique du champ théâtral. D'une part, le format de la « conférence » renvoie au processus d'académisation et d'intellectualisation du théâtre, élément central de son autonomisation. D'autre part, on observe une valorisation — non sans une certaine ironie — de la polysémie de l'œuvre artistique, célébrée comme expérience singulière et interprétativement libre. S'y ajoutent des questions relatives à la représentation et au scandale de la Mona Lisa, du fait de la position sociale du modèle, ainsi que des critiques du marché de l'art : autant d'éléments qui, dans un mouvement de retrait par rapport au modèle du scandale, se démarquent de l'intensité de l'épisode vécu par ces artistes en 2017.

6.9 Conclusions Partie Deux: un théâtre bon à disputer

En vérité, le cœur de ce que je voulais vous montrer rapidement aujourd'hui, c'est que la révolution symbolique porte atteinte aux catégories de perception des sujets percevants, elle défie leurs catégories de perception. En les agressant, en les questionnant, la révolution symbolique les oblige, en quelque sorte, à se révéler. (Bourdieu, 2013)

On peut comprendre comment les dites « questions morales », selon l'expression privilégiée par les groupes les plus à droite, ou les « droits humains », selon celle privilégiée par les groupes les plus à gauche, sont devenus des ressorts de disputes récurrentes : ils trouvent, dans les classes moins lettrées, des opinions potentiellement plus mobilisables, avec une réfraction spécifique dans le champ théâtral, au moyen de l'idée de *représentativité*. Cela rend l'aversion envers les personnes transgenres — constituée au fil des siècles par une sacralisation chrétienne des différences de genre — plus aisément mobilisable comme enjeu de divergence politique. Or, une campagne électorale, pour activer des interprétations et des clivages, tend à mobiliser ceux qui sont déjà historiquement constitués et, dans le cas analysé, qui ont été constitués en problème par le champ théâtral.

Après avoir retracé la sociogenèse et la structure du champ théâtral brésilien, puis examiné l'espace privilégié de la circulation et de la consécration — les festivals de théâtre — ainsi que l'espace privilégié de production d'idées — les programmes de troisième cycle en arts —, je me suis consacré, dans la deuxième partie, à l'analyse d'un cas spécifique de dispute

morale et politique autour de la pièce *O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu*, dans lequel la perception d'autonomie a été mise à l'épreuve de multiples manières.

La trajectoire des artistes et de la productrice du spectacle s'est avérée décisive pour comprendre comment, à partir de positions sociales différenciées — et même d'origines nationales diverses — proches de l'aristocratie anglaise, dans le cas de la dramaturge ; issues d'une classe moyenne politisée et dotée d'un capital culturel élevé, dans le cas de la metteuse en scène ; caractérisées par un capital scolaire très élevé, dans le cas de la productrice ; et d'origine prolétaire, dans le cas de l'actrice : toutes partageaient la croyance fondamentale du champ théâtral, la *représentativité* symbolique. Mobile central de leurs actions dans le champ, cette croyance assure la transformation de la nécessité en vertus, dans un marché structuré par le désintéressement dénié.

La pièce a fait converger les capitaux requis par le champ théâtral pour la consécration : la valeur de la différence, construite à partir d'une inégalité ; la signature intellectuelle ; la marque d'une internationalisation préalable ; l'affrontement innovant à la morale moyenne, par l'incorporation du christianisme — plutôt que par une opposition à celui-ci — comme forme esthétique de l'œuvre ; la cohérence éthique dans les circulations au sein du marché symbolique ; la promotion d'une dispute des règles de l'interprétation ; enfin, la conversion du scandale symbolique en arme politique en moment de crise politique, c'est-à-dire la capacité de retournement de l'opinion du champ, de la défaveur à la faveur. La circulation et les controverses suscitées par la pièce ont été restituées à travers six épisodes distincts, qui donnent à voir la montée en puissance du conflit. Celui-ci s'ouvre avec la première au Festival Internacional de Londrina, en août 2016, au moment de la destitution de la présidente Dilma Rousseff, à la veille des élections municipales — conjoncture dans laquelle des agents politiques locaux se sont retournés contre la pièce afin de convertir le scandale symbolique en capital politique, en particulier ceux qui aspiraient à entrer dans le champ politique, tels que Filipe Barros, en s'appuyant sur la fenêtre d'opportunités ouverte à la droite au Brésil durant la période. Il a pu, à cette occasion, mobiliser des leaderships religieux opposés (évangéliques et catholiques), tandis que la pièce s'appuyait sur un leadership favorable (anglicans), tous se présentant sur le marché de la foi comme interprètes des angoisses symboliques soulevées par l'œuvre.

L'épisode du SESC Jundiaí ouvre, quant à lui, la séquence de judiciarisation de la pièce, rendue possible par une brèche du droit brésilien ayant placé le sentiment religieux sous la tutelle de l'État, et permettant ainsi que les symboles et objets sacrés puissent également être protégés par le système de justice. Les politiciens religieux y ont tenu un discours établissant une homologie entre le Peuple de Dieu et le Peuple brésilien, conçus comme des sujets dotés d'une citoyenneté à protéger — ce qui a, de ce fait, facilité la nationalisation de l'affaire et l'engagement de députés fédéraux.

Lors de Porto Alegre em Cena, dans un contexte d'avancée de l'extrême droite à l'échelle du pays, des artistes relevant de formes expressives diverses commencent à figurer parmi les cibles privilégiées de son escalade politique. Dans ce cas, toutefois, le Pouvoir judiciaire répond autrement, en se positionnant en défense de la liberté artistique. C'est également dans ce cadre que le cas français Charlie Hebdo est explicitement réactivé comme référence, puis reconverti en opérateur de distinction symbolique opposant, d'un côté, les défenseurs de la liberté d'expression et, de l'autre, les fondamentalismes religieux.

L'intensification de la dispute atteint ensuite le Festival Internacional de Teatro da Bahia, provoquant une réaction du champ théâtral à un moment où se rend déjà manifeste le procédé récurrent de l'extrême droite ascendante consistant à élire l'art comme cible privilégiée d'attaque. Le Pastor Sargento Isidório s'impose alors comme figure centrale de ces offensives, condensant dans sa trajectoire deux institutions particulièrement valorisées par la droite : le militarisme et le protestantisme. En s'opposant frontalement à la pièce, il se présente comme défenseur légitime du « Peuple de Dieu » et comme représentant typique d'un conservatisme sexuel populaire, pour lequel l'homosexualité et la transgénéricité constituent des formes de dégénérescence inacceptable, et leur association à Jésus-Christ une abomination.

La dimension performative de la vidéo qu'il diffuse sur les réseaux sociaux s'avère particulièrement éclairante quant aux jeux symboliques à l'œuvre : en maintenant la nouvelle relative à la pièce sous la protection de la Bible, Isidório rejoue l'opposition entre le sacré et le profane, le pur et l'impur, tout en se constituant lui-même en une sorte de « guerrier sacré » investi de cette défense. Enfin, c'est dans cet épisode que deviennent plus explicites les défis que l'interprétation d'une œuvre d'art pose au système juridique brésilien : qu'il s'agisse de la condamner ou de la défendre, celui-ci se trouve contraint d'établir une univocité interprétative.

Le cycle se clôt au paroxysme de la violence, lors du Festival de Inverno de Garanhuns, en juillet 2018, à la veille des élections générales — moment où l'on observe la plus forte concentration d'agents prenant position autour de la pièce, incluant, de manière particulièrement significative, le candidat d'alors qui viendrait à remporter l'élection présidentielle, Jair Bolsonaro. L'épisode condense des acteurs et des institutions déjà présents dans les autres cas analysés — religieux, politiques, artistes, forces de sécurité, entre autres —, pour culminer dans le moment de violence maximale du conflit, marqué par l'action de la Police militaire et par l'explosion d'une bombe.

Au fil des attaques, l'écart entre les stratégies mobilisées par les détracteurs et les effets qu'elles produisaient s'est rendu manifeste. Ceux qui ont investi le plus systématiquement dans la moralisation du débat — en s'attachant à signifier la pièce comme un ennemi sur les scènes, comme une offense aux chrétiens, en particulier à Jésus-Christ lui-même, comme une preuve de la dégénérescence de la gauche, ou encore comme une menace invasive et dangereuse, ramenant le conflit à l'opposition entre le bien et le mal — ont tendu à accéder à des positions de visibilité accrue à l'échelle nationale.

À l'inverse, dans les espaces de délibération municipale, les agents ayant adopté des postures plus modérées — formulant des critiques assorties de réserves, une opposition parcimonieuse, ou encore répudiant l'association de la travestilité à Jésus tout en affirmant discursivement la lutte contre le préjugé — se sont révélés moins en mesure de convertir le scandale en capital politique. Autrement dit, plus la stratégie se voulait « politique », au sens d'une recherche d'un certain degré de conciliation, moins elle s'est avérée efficace pour tirer parti du conflit.

Le problème de l'identité et de sa production culturelle a ainsi constitué le socle à partir duquel s'est formulé un problème juridique d'équivalence entre liberté d'expression et liberté religieuse. Toutes deux en sont venues à être appréhendées comme des identités juridiquement tutélées, rendant possible l'organisation de la dispute selon des binarités homologues à celles politiquement produites comme antagonistes au second tour des élections.

Le discours des défenseurs de la pièce a, de manière réitérée, reconduit la perspective de l'inexistence d'offense religieuse, en soutenant que les lieux de représentation n'étaient pas consacrés, que la pièce n'offensait pas la religion et que la liberté artistique est pleine dès lors

qu'elle n'est pas offensante. Une telle position ne devient tenable qu'au prix d'une transfiguration de la religion en système de croyances, et non en bien juridique directement susceptible de tutelle. La maxime « respecter pour être respecté » a cherché à stabiliser des consensus autour de cette interprétation, quoique sans succès. Tant les juges ayant censuré la pièce que les députés l'ayant critiquée l'ont fait en projetant des normes chrétiennes sur le champ théâtral, en posant que la manipulation symbolique devait se heurter à des entraves théologiquement orientées ; autrement dit, que le symbole Jésus serait régi par des règles propres de « propriété » particulières à ses fidèles, inaliénables au champ théâtral. À l'inverse, les juges qui ont défendu la pièce ont, eux aussi, imposé une lecture esthétique univoque, en écartant la divergence d'interprétation de l'œuvre — mouvement à rebours de la croyance établie dans le champ théâtral, notamment en raison de la valeur symbolique de la polysémie, ou de l'*émancipation du spectateur*, libre d'interpréter l'œuvre, comme cela a été montré dans le chapitre sur les idées dominantes du théâtre.

Les prises de position des responsables politiques mettent en évidence la centralité des œuvres d'art en tant que formes particulières à travers lesquelles se disputent les agendas qui les différencient politiquement. Dans la période analysée, de nombreuses œuvres ont été attaquées par des responsables politiques, plus particulièrement prises pour cibles à l'approche des élections municipales ou générales ; elles ont alors servi de preuves de la dégénérescence de la gauche, au moyen d'images aisément diffusables sur les réseaux sociaux, instrument fondamental d'interprétation du monde et, partant, de dispute politique.

Du côté opposé, on observe un engagement à même le sens de la pratique consistant à aller au théâtre. Plus qu'une distinction culturelle latente, celle-ci se transforme en distinction politique manifeste, ce qui n'a été rendu possible que par des conditions sociales propres au champ théâtral, tel qu'il s'est constitué au fil du temps. Relativement plus ouvert aux groupes dominés, le champ théâtral dispose de forces productives d'expression symbolique pour celles et ceux qui ont peu d'accès aux moyens de dispute des formes de classification.

Comme le constate Bourdieu, cité plus haut, la révolution symbolique oblige les agents à se révéler, dans un effet d'objectivation. Ainsi, pour paraphraser Lévi-Strauss dans son analyse des choix des animaux dans le totémisme, le théâtre n'est pas seulement bon à voir ; il est bon à disputer.

7 Conclusions

Il convient d'insister sur ce point. Le TEN fut, au Brésil, le premier à dénoncer l'aliénation de l'anthropologie et de la sociologie nationales, en focalisant les gens de couleur à la lumière du pittoresque ou du purement historique, comme s'il s'agissait d'un élément statique ou momifié. Cette dénonciation est un *leitmotiv* de toutes les réalisations du TEN, parmi lesquelles son journal Quilombo, la Conférence Nationale du Noir (1949) et le 1er Congrès du Noir Brésilien, réalisé en 1950. (Ramos, 1995, p. 205)

Dans *O Problema do Negro na Sociologia Brasileira*, Guerreiro Ramos reprend les productions essayistiques et littéraires du XIXe siècle sur la race au Brésil, jusqu'à la production scientifique encore naissante du milieu du siècle. Dans ce texte, publié en 1955, il soutient que ce fut le Teatro Experimental do Negro qui a incarné un nouveau courant de pensée sur la population noire, constitué depuis le XVIIIe siècle, mais systématiquement effacé. Ce nouveau courant recherchait « une condition humaine pour le noir, dans laquelle il pourrait être sujet d'un acte de liberté ». (Ramos, 1995, p. 203).

Le même passage a été repris par Abdias do Nascimento dans son classique *Prólogo para Brancos* de 1961, ratifiant le TEN comme forme de combat intellectuel et de production d'un authentique théâtre populaire. Soixante-dix ans plus tard, l'histoire, d'une certaine manière, s'est répétée avec les personnes transgenres, du fait de la recherche politiquement intéressée et active de l'actrice Renata Carvalho, visant à apprendre et à reprendre les pratiques de ce groupe. Ce qui, en tout état de cause, ne saurait être réduit à une philosophie de l'intentionnalisme, qui verrait dans la volonté des sujets l'achèvement des pratiques ; cela suppose plutôt que, conjointement à cette intention, se maintienne, aux deux moments, une certaine position du champ théâtral à l'égard du champ général du pouvoir.

Cela signifie que, pour comprendre comment différents groupes dominés, à des périodes historiques distinctes, ont pu faire du théâtre une forme de lutte pour la liberté, il a fallu dépasser tout résidu d'impressionnisme analytique. Je me suis donc consacré à une science de l'art, en examinant, d'abord, la genèse et la structure du champ théâtral brésilien, en montrant contre quoi s'est constitué son incessant processus d'autonomisation — le marché et l'assujettissement à la moyenne morale inaugurée par les modernisateurs nationalistes.

Ensuite, j'ai analysé la structure interne de ce champ, en examinant la constitution de règles propres, mises en œuvre par ses formes d'économie symbolique — les festivals — ainsi que les modalités de production et de dispute des idées dominantes — les programmes de

troisième cycle. En particulier, ont été minutieusement détaillées les dynamiques de politisation qui traversent les jeux internes du champ, tantôt plus déniées, tantôt davantage reconnues.

Troisièmement, le système de dispositions, issu à la fois des trajectoires sociales et de la trajectoire interne au champ théâtral des artistes, s'est trouvé converti dans la pièce *O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu*. Celle-ci a été prise comme cas contemporain exemplaire, au regard duquel toutes les autres analyses trouvent leur justification ; elle fut le principe générateur de l'inquiétude sociologique et, par conséquent, a exigé une investigation rétroactive dans l'histoire sociale du théâtre. En traversant l'ensemble de ces instances, il a été possible de saisir le processus social du scandale, en reprenant la position du champ théâtral contre la moyenne morale stigmatisante des personnes transgenres, sa politisation comme recherche de la liberté et l'affrontement dans le champ général du pouvoir.

La thèse met en évidence le passage d'un théâtre qui imite le social à un théâtre qui invente le social, dans un double mouvement d'autonomisation et de politisation. D'abord, parce que le théâtre brésilien du XXe siècle a lutté pour s'autonomiser par rapport au modèle commercial, majoritairement voué à la billetterie, qui devait se soumettre aux attentes sociales de son temps, donc à une moyenne de formes de représentation de groupes sociaux, de situations, de récits et de classifications. Cette dépendance faisait du théâtre le reproducteur de ces mêmes représentations, et donc des valeurs morales de son public — en somme, mimétique.

La construction de formes spécifiques de production théâtrale, consacrées aux règles internes et à l'histoire propre du théâtre, ne pouvait s'accomplir sans s'accompagner d'un processus de politisation. Les premiers modernisateurs entendaient instituer un théâtre national qui, dans un même mouvement, puisse se distinguer du peuple tout en étant brésilien — autrement dit, proposer une identité nationale élitisée, à distance des formes caricaturales du modèle commercial. En ce sens, il s'agissait moins de *un théâtre pour le théâtre* — selon la formule typique de l'amateurisme — que de *un théâtre pour le théâtre national*. À partir de là, l'adjectivation peut se décliner indéfiniment : *pour le théâtre noir, pour le théâtre régional, pour le théâtre du peuple*, etc.

Cette nouvelle pratique économiquement *désintéressée* — qui, d'une certaine manière, a contribué à constituer le champ théâtral — l'a également déplacé vers une position inédite au sein du champ général du pouvoir. Or celui-ci avait déjà institué l'intérêt économique comme

forme dominante, légitime et organisatrice de l'ensemble de la société. Contre les règles économiques comme contre la moyenne morale, le théâtre a ainsi produit en son sein des valeurs depuis sa position dominée, homologues à celles des groupes dominés. Cela permet de comprendre comment, dès lors, ces groupes ont pu mobiliser les forces de production théâtrale. Toutefois, l'ensemble du processus s'est déployé sous la forme d'une autonomie négative, qui a progressivement fait perdre au théâtre une certaine pertinence sociale face aux nouveaux langages élaborés au XXe siècle.

La position dominée du théâtre face aux autres arts — telle qu'elle apparaît dans la célèbre *méconnaissance reconnue* de l'essai *Manifesto das Setes Artes* de l'Italien Ricciato Canuto — constitue l'un des marqueurs de cette autonomisation négative, concomitante à la reconnaissance du cinéma comme nouvel art noble. Plus généralement, la tension entre position dominée et autonomisation éclaire la manière dont les luttes pour les règles internes se sont jouées dans l'affrontement entre les forces productives théâtrales et les rapports de production théâtraux, conformément à la formulation dialectique marxiste.

Dans le prolongement de cette proposition, je veux avancer que, dans le théâtre, l'élargissement des forces de production théâtrale — qu'il s'agisse de l'augmentation des espaces théâtraux, des ressources, des financements publics, de l'extension des festivals, des groupes amateurs, des cours de théâtre, de la formation académique, mais surtout de l'entrée de nouveaux artistes (acteurs, actrices, metteurs en scène, etc.), porteurs de positions dominées et d'identités stigmatisées au sein des rapports sociaux de production — tend à entrer en confrontation avec les rapports sociaux de production théâtrale. Car c'est dans ces rapports sociaux de production du théâtre que se définissent les règles internes : qui peut interpréter, ce qui peut l'être, et selon quelles modalités représenter ou symboliser. Autrement dit : qui sera sur scène de manière digne, et qui y apparaîtra de manière caricaturale.

Dans le point d'extrême tension de la question relative aux formes de représentation sociale de la transgénéralité, *O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu* s'est trouvé aux prises avec le problème sacré consistant à déterminer qui peut être l'image et la ressemblance du Fils de Dieu. Ce faisant, la pièce a mené, d'un seul geste, une lutte vers l'intérieur du théâtre — en mettant en question les rapports sociaux de production — et vers l'extérieur, en interrogeant la représentation caricaturale et indigne de ce groupe social.

Il en résulte que la position relativement dominée du langage théâtral semble moins restrictive s'agissant de l'entrée de groupes sociaux plus privés des conditions sociales de production symbolique, ainsi que de leur appropriation des forces productives. C'est ce que j'ai mis en évidence dans la lutte des nationalistes, refusant la marque lusitanienne ; du Teatro Experimental do Negro, refusant le *blackface* ; du régionalisme, défendant la représentation locale ; et des communistes, revendiquant une représentation véritable du peuple. C'est dans cette même logique que le *Manifesto Representatividade Trans* s'est opposé à ce qu'il a nommé *transfake*. De manière substantielle, ce manifeste reproche au théâtre de tirer des gains symboliques du fait de raconter des histoires de personnes transgenres, sans pour autant opérer une socialisation des gains matériels issus de cette production — une forme de plus-value symbolique : un théâtre sur les personnes transgenres, sans personnes transgenres ; auquel la réponse politique requise serait une socialisation des moyens de production théâtrale.

Le rapport de la pièce *O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu* au champ du pouvoir ne pouvait être compris qu'à partir du rapprochement entre texte et contexte. L'analyse du spectacle en tant que cas a permis d'identifier les lignes de force engagées dans la production sociale du scandale. L'analyse immanente de la pièce a, quant à elle, mis au jour le jeu d'innovation produit par l'inversion symbolique d'une attaque supposée contre le christianisme en une valorisation de cette tradition religieuse au service de la lutte pour la représentation sociale, jouant la logique de suspense et de surprise propre aux formes de production linguistique les plus restreintes.

Cette innovation dramaturgique a autorisé un type d'insertion au cœur du champ de bataille adverse : en prenant les paraboles bibliques comme objet de manipulation dramaturgique, la pièce est parvenue à instaurer un lien inattendu — et même atypique au regard de la position hétérodoxe, plus usuelle, du champ théâtral de dénonciation du christianisme. Il en a résulté un effet d'objectivation, rendant possible la convocation à la prise de position de diverses institutions et de divers agents, qui ont répondu d'autant plus violemment qu'ils se percevaient comme offensés par l'association du sacré à ce qu'ils jugent indigne. En montrant que ce qu'ils tiennent pour indigne d'être associé au sacré peut être désigné comme une pratique de discrimination et de préjugé — assez courante, nullement secrète, mais rarement systématisée —, la pièce fait affleurer un système de classifications tacites. À la manière d'un *in peste veritas*

camusien, le scandale n'a pas produit de croyances nouvelles : il a rendu visibles des dispositions sociales préexistantes, en suspendant les formes ordinaires d'accommodement symbolique qui maintenaient le préjugé socialement su, mais peu nommé.

Dans un contexte de crise politique et de réagencement des forces à droite, l'attaque contre la pièce s'est déployée au terme d'un long processus de deux années, dans chacune des villes où elle était programmée, et toujours « nationalisée » par l'association entre la défense du christianisme et la défense du peuple brésilien. Le jeu des oppositions morales a ainsi servi de levier à l'amplification de la mobilisation politique. Plus que l'attitude de transgression, c'est l'intérêt des accusateurs et la mobilisation d'un public qui ont fait le scandale. Ce que les politiciens sont parvenus à accomplir, c'est précisément de transformer le scandale en une modalité d'extraction de capital politique, à un moment de dérégulation du champ politique, où l'avantage revient davantage à celles et ceux qui parviennent le mieux à légitimer les violences.

La pièce, en tant qu'effet incarné de son propre champ, s'est ainsi trouvée *bonne pour la lutte*.

8 Bibliographie

ABRAHAM, Julie. **Metropolitan Lovers: The Homosexuality of Cities**. Illustrated edition ed. Minneapolis: Univ Of Minnesota Press, 2009.

ABRAHAM, Tim. Critical guide: The Review: God's New Frock. p. 2, 20 abr. 2003.

ADUT, Ari. **On scandal: moral disturbances in society, politics, and art**. Cambridge: Cambridge university press, 2008.

Alexandre Vargas. *In*: ROLIM, Michele (Ed.). **O que pensam os curadores de artes cênicas**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.

ANDRADE. O Teatro da Marginalidade e da Contracultura. *In*: FARIA, João Roberto; GUINSBURG, Jacó (Eds.). **História do Teatro Brasileiro**. São Paulo: Perspectiva; Edições SESC, 2013. v. II.

Antônio Araújo (Tó). *In*: ROLIM, Michele (Ed.). **O que pensam os curadores de artes cênicas**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.

ARCANJO, Miguel. Atrizes trans celebram decisão da Justiça contra censura à peça sobre Jesus. 20 set. 2017.

ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo, SP: Editora 34, 2021.

ARZOUMANOV, Anna. **Juger les mots. Liberté d'expression, justice et langue**. Arles, França: Actes Sud, 2025.

ASSIS, Felipe. **Entrevista concedida ao autor**. Salvador, 24 abr. 2025.

AVELLAR NETTO, Ana Luiza Nogueira de Avellar. **A(re)construção do regionalismo na poesia de João Cabral de Melo Neto: Do círculo intelectual do Café Lafayette ao grupo de artistas catalães Dau al Set**. Brasília, DF: Universidade de Brasília, 19 set. 2022.

AYOUB, Phillip. With Arms Wide Shut: Threat Perception, Norm Reception, and Mobilized Resistance to LGBT Rights. **Journal of Human Rights**, v. 13, 1 jul. 2014.

BAGAGAL, Diego. Queen Jesus Goes to Brazil - Diego Bagagal. *In*: **The Gospel According to Jesus Queen of Heaven**. Londres: Annabel Cooper & James T. Harding, 2019.

BAKHTIN, M. M.; FRATESCHI, Yara. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. 4. ed ed. São Paulo: Hucitec, 1999.

BALIEIRO, Fernando de Figueiredo. Uma sociologia do escândalo da Mostra Queermuseu: disputas de enquadramento midiático entre o jornalismo profissional e o Movimento Brasil Livre. **Sociedade e Estado**, v. 37, p. 551–573, 1 ago. 2022.

BARBETTA, Pedro Alberto. **Estatística Aplicada Às Ciências Sociais**. Santa Catarina: Editora UFSC, 2006.

BARROS, Filipe. **Convocação Filipe Barros**. , 26 ago. 2016.

BERGSON, Henri. **O riso: ensaio sobre o significado do cômico**. Rio de Janeiro, RJ: Edipro, 2018.

BERNSTEIN, Ana. Altamira 2042: Performance Feminista e o Antropoceno. **Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas**, v. v. 3, n. 42, 2021.

BERNSTEIN, Ana; JUNQUEIRA. A Crítica Teatral Moderna. *In*: FARIA, João Roberto; GUINSBURG, Jacó (Eds.). **História do Teatro Brasileiro**. São Paulo: Perspectiva; Edições SESC, 2013. v. II.

BERTIPAGLIA, Luiz. **Entrevista concedida ao autor**. Porto Alegre, RS, 17 jun. 2025.

BERTONCELO, Edson Ricardo Emiliano. **Construindo espaços relacionais com a análise de correspondências múltiplas: aplicações nas ciências sociais**. Brasília, DF: Escola Nacional de Administração Pública - Enap, 2022.

BERTRAND, Méliissa. O Corpo-Arquivo em TRANS (Més enllà) de Didier Ruiz. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, 10 maio 2020.

BETTI, Maria Sílvia. A Crítica Teatral Moderna. *In*: FARIA, João Roberto; GUINSBURG, Jacó (Eds.). **História do Teatro Brasileiro**. São Paulo: Perspectiva; Edições SESC, 2013a. v. II.

BETTI, Maria Sílvia. O Teatro de Resistência. *In*: FARIA, João Roberto; GUINSBURG, Jacó (Eds.). **História do Teatro Brasileiro**. São Paulo: Perspectiva; Edições SESC, 2013b. v. II.

BETTI, Maria Sílvia. A Politização do Teatro: Do Arena ao CPC. *In*: FARIA, João Roberto; GUINSBURG, Jacó (Eds.). **História do Teatro Brasileiro**. São Paulo: Perspectiva; Edições SESC, 2013c. v. II.

BEZERRA, José Denis de Oliveira. Vanguardismos e modernidades: cenas teatrais em Belém do Pará (1941-1968). 3 mar. 2016.

BEZERRA, José Denis de Oliveira. Teatro “brasileiro” nas décadas de 1960-70: regionalismo na cena amazônica paraense como lugar de resistência a tempos de ditadura. **Cena**, n. 31, p. 130–138, 28 jul. 2020.

BIAL, Pedro. **Conversa com Bial - Luis Lobianco fala sobre Gisberta e explica polêmica envolvendo espetáculo**. Globo, , 17 out. 2019. Disponível em: <<https://globoplay.globo.com/v/8013015/>>. Acesso em: 29 abr. 2025

BISIAUX, Lílâ. Deslocamento Epistêmico e Estético do Teatro Decolonial. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, v. 8, n. 4, 2018.

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Revista Brasileira de Educação**, p. 20–28, 2002.

BOUDIEU, Pierre. **Homo Academicus**. Santa Catarina: UFSC, 2011.

BOURDIEU, Pierre. **Les règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire**. Paris: Éd. du Seuil, 1992.

BOURDIEU, Pierre. **Regras Da Arte: Geneses E Estrutura Do Campo Literario**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BOURDIEU, Pierre. **A produção da crença: Contribuição para uma economia dos bens simbólicos**. Porto Alegre: Zouk, 2004.

BOURDIEU, Pierre. **A distinção: Crítica social do julgamento**. Porto Alegre, RS: Editora Zouk, 2011.

BOURDIEU, Pierre. **Manet, une révolution symbolique: cours au Collège de France, 1998-2000**. Paris: Éditions Points, 2013.

BOURDIEU, Pierre. Manet: Uma revolução simbólica. **Novos estudos CEBRAP**, p. 121–135, 2014.

BOURDIEU, Pierre. **A Reprodução: Elementos Para Uma Teoria Do Sistema De Ensino**. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2021.

BOURDIEU, Pierre. **A Dominação Masculina**. Rio de Janeiro, RJ: Bertrand Brasil, 2022.

BOURDIEU, Pierre. O Mercado de Bens Simbólicos. *In: A Economia Das Trocas Simbolicas*. São Paulo, SP: Editora Perspectiva, 2024.

BOURDIEU, Pierre. A Crença e a Representação: O Campo Político. *In: Microcosmos: Teoria dos Campos*. São Paulo: EDUSP, 2025.

BOURDIEU, Pierre; DELSAUT, Yvette. O Costureiro e sua Grife. *In: Microcosmos: Teoria dos Campos*. São Paulo: EDUSP, 2025.

BRAGA, Cleber. Tra(d)ição como ética decolonial do cabaré sudaca: Cantada em prosa, verso e rebolado! **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, v. v. 2, n. 41, 2021.

BRAGA, Luciano. Projeto de Lei Tipifica a Conduta de Profanação. . 1 nov. 2017.

BRANDÃO, Tânia. Gil Vicente e o teatro moderno brasileiro. **Semear - Revista da Cátedra Padre Antonio Vieira de Estudos Portugueses**, 2003.

BRANDÃO, Tânia. As Companhias Teatrais Modernas. *In*: FARIA, João Roberto; GUINSBURG, Jacó (Eds.). **História do Teatro Brasileiro**. São Paulo: Perspectiva; Edições SESC, 2013. v. II.

BRANDÃO, Vanessa Cardozo; DIAS, Juarez Guimarães. O que diz um corpo nu? Processos de Midiatização da performance “La Bête” e as controvérsias discursivas em rede // What does a nude body say? Mediatization processes of the performance “La Bête” and the discursive controversies in digital network. **Contemporanea**, v. 18, n. 3, p. 27–46, 2020.

BRASIL. 13.105. Código do Processo Civil. . 16 mar. 2015.

BRITO, Mário da Silva. **Brito, Mário da Silva. História do Modernismo Brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

BRITTO, Carlos. **Odacy Amorim critica músico que chamou Jesus Cristo de “travesti”: ‘Repúdio e indignação’**. **Blog do Carlos Britto**, 31 jul. 2018. Disponível em: <<https://www.carlosbritto.com/odacy-amorim-critica-musico-que-chamou-jesus-cristo-de-travesti-repudio-e-indignacao/>>. Acesso em: 16 jun. 2025

BUCCI, Eugênio. Seriam as fake news mais eficazes para campanhas de direita? [*S.d.*].

BUTLER, Judith. **Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity**. New York: Routledge, 1990.

BUTLER, Judith. Preface. *In*: **Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity**. New York: Routledge, 1999.

CAETANO, N. Ser estando feminista: práticas estético-políticas de reexistência”. **Revista Aspás**, v. 8, n. 1, p. 7–23, 2018.

CARIMBÃO, Givaldo. Projeto de Lei Torna Hediondo Desrespeito às Crenças Religiosas. . 2015.

CARIMBÃO, Givaldo. **Discurso no Plenário da Câmara dos Deputados**. , 17 out. 2017.

CARVALHO, Renata. *In*: CLIFFORD, Jo (Ed.). **The Gospel According to Jesus Queen of Heaven**. [*S.l.*]: Annabel Cooper & James T. Harding, 2019.

CARVALHO, Renata. **Entrevista concedida ao autor**. São Paulo, SP, 24 abr. 2025.

CAVALCANTE, Arthur. **Entrevista concedida ao autor**. São Paulo, SP, 24 abr. 2025.

CAVALCANTI, Robson. **Folha de S.Paulo - Painel do Leitor**. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/opiniaofz2208200710.htm>>. Acesso em: 16 jun. 2025.

CINTRA, Maria Elisa Rizzi; PEREIRA, Pedro Paulo Gomes. O corpo nas ciências sociais. **Boletim do Instituto de Saúde - BIS**, v. 12, n. 1, p. 55–60, 30 abr. 2010.

CLIFFORD, Jo. Edinburgh Festival. **Power Play**, 1998.

CLIFFORD, Jo. **The berdache in LGBT history month.** , 2014. Disponível em: <<http://diary.teatrodomundo.com/2014/01/>>

CLIFFORD, Jo. **The Gospel According to Jesus, Queen of Heaven.** Londres: Stewed Rhubarb Press, 2019.

CLIFFORD, Jo. **Entrevista concedida ao autor.** Londres e Edimburgo, 22 dez. 2023.

CLIFFORD, Jo; GOODE, Chris. **Eve.** 1. ed. London: Oberon Books, 2017.

COELHO NETO, Jose Teixeira. **O Que É Ação Cultural.** Brasília, DF: Editora Brasiliense, 1970.

CONSELHO DE PASTORES EVANGÉLICOS DE LONDRINA. **Nota do Conselho de Pastores Evangélicos de Londrina.** , 27 ago. 2016.

CONTINENTE, Revista. **O calvário de Renata Carvalho no FIG 2018.** Disponível em: <<https://revistacontinente.com.br/coberturas/festival-de-inverno-de-garanhuns-2018/o-calvario-de-renata-carvalho-no-fig-2018>>. Acesso em: 3 jul. 2025.

COUTINHO, Marina Henriques; SOTER, Silvia. **Teatro e dança no Centro de Artes da Maré: ações de contra-mundo.** Urdimento, Florianópolis, 2019.

CRIVELLA, Marcelo. **Crivella proíbe peça.** Rio de Janeiro, RJ, 31 maio 2018.

CUNHA, Gustavo. **Renata Carvalho estreia peça e diz que não voltará a interpretar Jesus trans: “Não preciso saber de novo se o Brasil é transfóbico”.** Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/teatro/noticia/2023/05/renata-carvalho-estreia-peca-e-diz-que-nao-voltara-a-interpretar-jesus-trans-nao-preciso-saber-de-novo-se-o-brasil-e-transfobico.ghhtml>>. Acesso em: 2 jun. 2025.

CUNHA, Leonam Lucas Nogueira; PONTHEU, Jules; MESQUITA, Lucas Isaac Soares. Sexo, dinheiro e escravidão contemporânea: tráfico de travestis e mulheres trans do Brasil para a Europa com fins de exploração sexual. **InSURgência: revista de direitos e movimentos sociais**, v. 10, n. 1, p. 611–639, 31 jan. 2024.

CUNNINGHAMTOSH, McInJanet. The Herald. **Jesus would approve of controversial drama**, 6 nov. 2009.

Dane de Jade. In: ROLIM, Michele (Ed.). **O que pensam os curadores de artes cênicas.** Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.

DE PAULA, Murilo; KANZELUMUKA. **Acordar o chão: dramaturgias em danças contemporâneas negras**. São Paulo: Edição Independente, 2021.

DELLA TORRE, Bruna. **Vanguarda do Atraso ou Atraso da Vanguarda?: Oswald de Andrade e os Teimosos Destinos do Brasil**. São Paulo: Alameda Editorial, 2019.

DICK, Sandra. Evening News. **Transgender playwright Jo Clifford struggled for half a century with her sexuality before finally finding peace**, 9 dez. 2009.

DIMITROV, Eduardo. **O Brasil dos espertos: uma análise da construção social de Ariano Suassuna como criador e criatura**. São Paulo: Alameda, 2011a.

DIMITROV, Eduardo. Genealogia e identidade familiares no teatro de Ariano Suassuna. **Artelogie. Recherche sur les arts, le patrimoine et la littérature de l'Amérique latine**, n. 1, 1 mar. 2011b.

DIMITROV, Eduardo. **regional como opção, regional como prisão: trajetórias artísticas no modernismo pernambucano**. São Paulo, SP: Alameda Casa Editorial Ltda., 2022.

DIMITROV, Eduardo. Confluência dos astros: As condicionantes para a fundação da Associação Francesa de Sociologia. **Tempo Social**, v. 35, p. 113–135, 2023.

DIMITROV, Eduardo; PEREIRA, Lucas Page. Michel Maffesoli e as assimetrias na circulação internacional de intelectuais. **Revista Brasileira de Sociologia - RBS**, v. 13, p. e-rbs.1121, 18 dez. 2025.

DIOCESE ANGLICANA DO PARANÁ. **Nota de Apoio**. , 31 ago. 2016.

DOUGLAS, Mary. **Pureza e perigo**. São Paulo, SP: Editora Perspectiva, 2024.

DUMAS, Alexandra. Nomear é Dominar? Universalização do Teatro e o silêncio epistêmico sobre manifestações cênicas afro-brasileiras. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, v. v 12, n 4, p. 01–21, 2022.

DURKHEIM, Emile. **Educação e Sociologia**. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2021.

EOA TEATRO SOCIAL. **Missão ECOA Teatro Social. Ecoa Teatro Social**, 2020. Disponível em: <<https://www.instagram.com/ecoateatrosocial>>. Acesso em: 4 out. 2025

ENTREVISTADA A. **Entrevista concedida ao autor**. , 15 fev. 2025.

ENTREVISTADO B. **Entrevista Concedida ao autor**. , jan. 2025.

ERARD, Ivana. **The Many Faces of the New Lilith: Transforming Fear and Desire in Modern Media**. Mémoire de maîtrise, Université de Lausanne, , 2022.

ERIBON, Didier. **Reflexões Sobre a Questão Gay**. Rio de Janeiro, RJ: Companhia De Freud, 2006.

ERIBON, Didier. **Retour à Reims**. Paris: Fayard, 2009.

ERIKSON. **Childhood and Society**. New York: Norton & Company, 1950.

EUGÊNIO, Lima; LUDEMIR, Julio. **Dramaturgia negra**. Rio de Janeiro: Funarte, 2018.

EWAN, Elizabeth; INNES, Sue; REYNOLDS, Siân (ORGS.). **The biographical dictionary of Scottish women: from the earliest times to 2004**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2010.

FABRINI, Verônica. Sul da Cena Sul do Saber. **Moringa - Artes do Espetáculo**, v. v. 4, n. 1, jun. 2013.

FARIA, João Roberto. **Teatro e escravidão no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 2022.

FAUSTINO, Deivison Mendes. “Por que Fanon? Por que agora?”: **Frantz Fanon e os fanonismos no Brasil**.

FAVERE, Juliana de *et al.* Resenha do Livro "Em Defesa da escola: uma questão pública". **PerCursos**, v. 17, n. 35, p. 246–252, 2016.

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a Bruxa - Mulheres, Corpo e Acumulação**. São Paulo, SP: ELEFANTE EDITORA, 2023.

FELITTI, Chico. **Rainhas da noite: As travestis que tinham São Paulo a seus pés**. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2021.

FERNANDES, Florestan. **A revolução burguesa no Brasil: ensaio de interpretação sociológica**. [S.l.]: Editora Contracorrente, 2020.

FERNANDES, Nanci. Os Grupos Amadores. *In*: FARIA, João Roberto; GUINSBURG, Jacó (Eds.). **História do Teatro Brasileiro**. São Paulo: Perspectiva; Edições SESC, 2013a. v. II.

FERNANDES, Nanci. Primeiras Tentativas de Modernização. *In*: FARIA, João Roberto; GUINSBURG, Jacó (Eds.). **História do Teatro Brasileiro**. São Paulo: Perspectiva; Edições SESC, 2013b. v. II.

FERNANDES, Renan. A produção intelectual de Décio de Almeida Prado sob o signo da modernidade: transições entre a crítica teatral e a historiografia do teatro brasileiro. 21 out. 2017.

FERNANDES, Sílvia. A Encenação. *In*: FARIA, João Roberto; GUINSBURG, Jacó (Eds.). **História do Teatro Brasileiro**. São Paulo: Perspectiva; Edições SESC, 2013c. v. II.

FERNANDES, Silvia. Atos de Profanação. **Revista Sala Preta. São Paulo**, v. V 20, N. 1, p. 185–197, 2020.

FERREIRA DA ROCHA JÚNIOR, Alberto. Por uma reconfiguração das relações entre cena teatral e minoritarismo. **Revista Urdimento**, v. v.1, n. 34, 2019.

FERREIRA, Nikolas. **Nikolas Ferreiras: Colocaram Jesus Travesti na parada Gay.** , 2022. Disponível em: <<https://www.youtube.com/shorts/jx9CxaGS2cM>>

FESTIVAL SANTISTA DE TEATRO. **HISTÓRICO – Festa 66 Festival Santista de Teatro.** Disponível em: <<https://festivalsantistadeteatro.com/historico/>>. Acesso em: 17 mar. 2025.

FIAC BAHIA. **Nota de Esclarecimentos Jurídicos.** Salvador, 2017.

FÍGOLI, Moema Gonçalves Bueno. Evolução da educação no Brasil: uma análise das taxas entre 1970 e 2000 segundo o grau da última série concluída. **Revista Brasileira de Estudos de População**, v. 23, n. 1, p. 129–150, jun. 2006.

FISCHER, Stela. A crescente disseminação dos estudos feministas na pesquisa em Artes Cênicas e suas contribuições para a criação de ações disruptivas institucionais. **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, v. 3, n. 33, p. 296–310, 19 nov. 2018.

FLAVINHO. **Discurso no Plenário da Câmara dos Deputados.** Brasília, DF, 19 set. 2017.

FONDU, Quentin. L’Institut international du théâtre (1948-1967). **Actes de la recherche en sciences sociales**, v. N° 246-247, n. 1, p. 118–129, 12 abr. 2023.

FREY, João. Quem é Filipe Barros, o paranaense que está na linha de frente do bolsonarismo. 10 ago. 2019.

FUSER, Rachel Araujo de Baptista. A Formação do Ator. *In*: FARIA, João Roberto; GUINSBURG, Jacó (Eds.). **História do Teatro Brasileiro.** São Paulo: Perspectiva; Edições SESC, 2013. v. II.

GARBELOTTO, Filipe de Campos; PARAENSE, Leandro Lopes Pontes. **Nota Pública.** , 30 out. 2017.

GARCIA, Sílvia. A Dramaturgia dos anos 1980/90. *In*: FARIA, João Roberto; GUINSBURG, Jacó (Eds.). **História do Teatro Brasileiro.** São Paulo: Perspectiva; Edições SESC, 2013. v. II.

GLOBO. O Globo. **Crowdfunding da “Queermuseu” passa de R\$ 1 milhão e se torna o maior do Brasil**, 2 abr. 2018.

GODOI, Rodolfo Luiz Costa de. Ney Matogrosso : liberação sexual, performance artística e disputas simbólicas. 15 ago. 2018.

GOES, Tony. **Quem acha que só ator trans pode fazer personagem trans não sabe o que é teatro**. Disponível em: <<https://f5.folha.uol.com.br/colunistas/tonygoes/2018/01/quem-acha-que-so-ator-trans-pode-fazer-personagem-trans-nao-sabe-o-que-e-teatro.shtml>>. Acesso em: 29 abr. 2025.

GOIS, Ancelmo. O Globo. **Parque Madureira receberá peça com travesti no papel de Jesus Cristo**, 31 maio 2018.

GONÇALVES, Gabriela. Before Queen Jesus, After Queen Jesus. *In*: CLIFFORD, Jo (Ed.). **The Gospel According to Jesus Queen of Heaven**. Londres: Annabel Cooper & James T. Harding, 2019.

GONÇALVES, Gabriela. **Entrevista concedida ao autor**. , 1 fev. 2025.

GUARATO, R. Dança, ditadura civil-militar e políticas de dança nas obras ‘Quebradas do Mundaréu’ e ‘Kuarup’ do Ballet Stagium. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, v. 12, n. 1, p. 1- 36, 2021.

Guilherme Reis. *In*: ROLIM, Michele (Ed.). **O que pensam os curadores de artes cênicas**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.

GUINSBURG, Jacó; PATRIOTA, Rosangela. O Pensamento Crítico e Estético. *In*: FARIA, João Roberto; GUINSBURG, Jacó (Eds.). **História do Teatro Brasileiro**. São Paulo: Perspectiva; Edições SESC, 2013. v. II.

GUZIK, Alberto. A Dramaturgia Moderna. *In*: FARIA, João Roberto; GUINSBURG, Jacó (Eds.). **História do Teatro Brasileiro**. São Paulo: Perspectiva; Edições SESC, 2013. v. II.

HARNEY, S.; MOTEN, F. Pretitude e governança”. **Arte & Ensaios: revista do ppgav/eba/ufrrj**, v. n. 37, mar. 2019.

HARTMANN, Luciana *et al.* Tradição e tradução de saberes performáticos nas universidades brasileiras. **Repertório [S]**, v. 1., n. 33, 2019.

HEINICH, Nathalie; SILVA, Diogo de Moraes. Da rejeição à arte contemporânea para a guerra cultural (Nathalie Heinich). **Políticas Culturais em Revista**, v. 15, n. 1, p. 119–180, 22 ago. 2022.

IBGE. **População e domicílios: primeiros resultados — Censo Demográfico 2022**. IBGE, , 2023.

ICLE, Gilberto; HAAS, Marta. **Gesto decolonial como pedagogia: práticas teatrais no Brasil e no Peru**. Urdimento, Florianópolis, dez. 2019.

IDEOLOGIA DE GÊNERO - Filipe Barros. , 29 maio 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ddmLf4MkhLs>>. Acesso em: 2 out. 2024

JEFFMAN, Tauana Mariana Weinberg. Resenha O conhecimento comum: introdução à sociologia compreensiva. **Sessões do Imaginário**, v. 18, n. 29, p. 101–104, 1 jul. 2013.

JOUVET, Louis. **Réflexions du comédien**. Paris: Librairie théâtrale, 1986.

KER, João. Atriz trans que interpreta Jesus: “os seguranças que contrataram para nos defender queriam me bater”. **Intercept Brasil**, 8 ago. 2018.

Kil Abreu. *In*: ROLIM, Michele (Ed.). **O que pensam os curadores de artes cênicas**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.

KOROLCZUK, Elżbieta. The fight against ‘gender’ and ‘LGBT ideology’: new developments in Poland. 1 fev. 2020.

KOUDELA, Ingrid Dormien; SANTANA, Arão Paranaguá de. O Teatro na Educação. *In*: FARIA, João Roberto; GUINSBURG, Jacó (Eds.). **História do Teatro Brasileiro**. São Paulo: Perspectiva; Edições SESC, 2013. v. II.

KRISTEVA, Julia; ROUDIEZ, Leon S.; KRISTEVA, Julia. **Powers of horror: an essay on abjection**. Nachdr. ed. New York, NY: Columbia Univ. Press, 2010.

LARROSA, Jorge. **Elogio da escola**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

LEAL, Dodi. Espacialidade travesti: habitat de gênero e práticas topográficas de corpos trans nas artes da cena brasileira. **Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas**, v. v. 2, n. 38, 2020.

LEVIN, Orna Messer. O Teatro dos Escritores Modernistas. *In*: FARIA, João Roberto; GUINSBURG, Jacó (Eds.). **História do Teatro Brasileiro**. São Paulo: Perspectiva; Edições SESC, 2013. v. II.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O pensamento selvagem**. 7. ed ed. São Paulo: Papyrus, 2007.

LIGIÉRO, Zeca. **Teatro de divindades que brincam com a violência humana**. *In*: **Teatro das origens: Estudos das performances afro-ameríndias**. Rio de Janeiro: Garamond, 2019.

LIMA, Evani Tavares. Por uma história negra do Teatro Brasileiro. **Urdimento Revista de Estudos em Artes Cênicas**, v. v.1, n.24, p. 92- 104, jul. 2015.

Luciano Alabarse. *In*: ROLIM, Michele (Ed.). **O que pensam os curadores de artes cênicas**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.

MACIEL, Diogo Barbosa. **Antônio de Alcântara Machado e a criação de São Paulo: personagens, espaços e experiências**. Mestrado em Antropologia Social—São Paulo: Universidade de São Paulo, 25 abr. 2018.

MAGALDI, Sábato. **Panorama do teatro brasileiro**. 4a ed ed. São Paulo: Global, 1999.

MAGALDI, Sábato. **Teatro da ruptura: Oswald de Andrade**. São Paulo: [S.n.].

MAIO, Marcos Chor. O Projeto Unesco e a agenda das ciências sociais no Brasil dos anos 40 e 50. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 14, p. 141–158, out. 1999.

MALLO, Natalia. **Entrevista concedida ao autor**. São Paulo, SP, 1 fev. 2025a.

MALLO, Natalia. **Entrevista concedida ao autor**. , 24 abr. 2025b.

MALZACHER, Florian. Nenhum Órganon a Seguir: o teatro político hoje. **Cartografias MITsp**, v. n.5, p. 242- 251, 2018.

Marcelo Bones. *In*: ROLIM, Michele (Ed.). **O que pensam os curadores de artes cênicas**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.

Márcia Dias. *In*: ROLIM, Michele (Ed.). **O que pensam os curadores de artes cênicas**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.

MARIANO, Ricardo. Crescimento Pentecostal no Brasil: fatores internos. **REVER - Revista de Estudos da Religião**, 1 jan. 2008.

MARINHO, Jose Aparecido. A história do festival de teatro de Londrina (FILO) (1968 - 2000). 2005.

MARTINEZ CORREA, Zé Celso. **O Corpo Imortal do Poeta Luís**. **Teatro Oficina**, 2007. Disponível em: <<https://teatroficina.com/2007/12/10/o-corpo-imortal-do-poeta-luis/>>

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo - tela**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MARX, Karl. **O capital: Livro I**. 3. ed. São Paulo, SP: Boitempo, 2023.

MCILROY, Colin. [Special Collections Assistants] Jo Clifford collection query. , 20 ago. 2024.

MCINTOSH, Alastair. The Herald. **First-rate theology**., 9 nov. 2009.

MEIRELLES, Allana. **Opiniões à venda: oposições políticas e divisão do trabalho intelectual na mídia**. São Paulo: Univerisade de São Paulo, 2021.

MESSENBURG, Débora. A direita que saiu do armário: a cosmovisão dos formadores de opinião dos manifestantes de direita brasileiros. **Sociedade e Estado**, v. 32, p. 621–648, dez. 2017.

MICELI, Sergio. **Intelectuais à brasileira**. São Paulo, Brazil: Companhia das Letras, 2001.

MIRALDI, Juliana Closel. **A arte disputa a Bienal de São Paulo : as condições de produção do gosto artístico dominante**. Campinas, SP: UNICAMP, 2020.

MITRA ARQUIDIOCESANA DE LONDRINA. **Nota da Arquidiocese**. , 29 ago. 2016.

MITTLEMAN, Joel. Intersecting the Academic Gender Gap: The Education of Lesbian, Gay, and Bisexual America. **American Sociological Review**, v. 87, n. 2, p. 303–335, abr. 2022.

MOMBAÇA, Jota. **A Plantação cognitiva**. In: **Arte e descolonização**. São Paulo: MASP, 2020.

MOMBAÇA, Jota. **Não vão nos matar agora**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MORETTI-PIRES, Rodrigo Otávio *et al.* Pastores, ovelhas desgarradas e as disputas pelo rebanho: Sobre a transcrucificação na Parada do orgulho LGBT de São Paulo em 2015. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, n. 110, p. 99–116, 1 set. 2016.

MORRISON, Todd G.; MORRISON, Melanie A.; SADIKA, Bidushy. Contested Meanings and Lived Experiences of Two-Spiritness: A Systematic Review of the Canadian Research Literature. **The Canadian journal of native studies** , v. 1, n. XXXIX, 2019.

MOSCO, Wanderson Barbieri. Arte Contemporânea. Estigma. Perseguição Política. DNA de DAN. Maikon K. 25 jul. 2022.

MOSTAÇO, Edélcio. A Questão Experimental: A Cena nos Anos de 1950-1970. In: FARIA, João Roberto; GUINSBURG, Jacó (Eds.). **História do Teatro Brasileiro**. São Paulo: Perspectiva; Edições SESC, 2013. v. II.

MOVIMENTO NACIONAL DE ARTISTAS TRANS. **TRANSFAKE em Gisberta (com Luís Lobianco) P08**. , 27 jan. 2018. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=nVfZ4B-DdLo>>. Acesso em: 16 set. 2025

NASCIMENTO, Abdias. A missão do Teatro Experimental do Negro (TEN). In: CUSTODIO, Tulio (Org.). **Abdias, intérprete do Brasil: Textos sobre raça e cultura brasileira de 1940 a 1990**. São Paulo, SP: Todavia Editora, 2025a.

NASCIMENTO, Abdias. Uma Experiência Social e Estética. In: CUSTODIO, Tulio (Org.). **Abdias, intérprete do Brasil: Textos sobre raça e cultura brasileira de 1940 a 1990**. São Paulo, SP: Todavia Editora, 2025b.

NASCIMENTO, Abdias. Cristo Negro. In: CUSTODIO, Tulio (Org.). **Abdias, intérprete do Brasil: Textos sobre raça e cultura brasileira de 1940 a 1990**. São Paulo, SP: Todavia Editora, 2025c.

NASCIMENTO, Abdias. Prólogo para brancos. *In*: CUSTODIO, Tulio (Org.). **Abdias, intérprete do Brasil: Textos sobre raça e cultura brasileira de 1940 a 1990**. São Paulo, SP: Todavia Editora, 2025d.

NATIVIDADE, Marcelo Tavares. *Cantar e dançar para Jesus: sexualidade, gênero e religião nas igrejas inclusivas pentecostais*. **Religião & Sociedade**, v. 37, p. 15–33, abr. 2017.

NERY, João. **Viagem solitária: memórias de um transexual trinta anos depois**. São Paulo, SP: Leya, 2022.

NICOLAU NETTO, Michel. **O Discurso da Diversidade: a definição da diferença na World Music**. Campinas - SP: Universidade de Campinas, 2012.

NICOLAU NETTO, Michel. A Diferença do Discurso da Diversidade. **Contemporânea - Revista de Sociologia da UFSCar**, v. 7, n. 1, p. 39, 12 jul. 2017.

ORTIZ, Renato. **A Moderna Tradicao Brasileira**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2001.

PACOURET, Jérôme. **Qu'est-ce qu'un auteur de cinéma ? arts, pouvoirs et division du travail**. Paris: CNRS éditions, 2025.

Paulo Braz. *In*: ROLIM, Michele (Ed.). **O que pensam os curadores de artes cênicas**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.

PEREIRA, Tomaz Barroso *et al.* **XXI Colóquio do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UNIRIO - A Pós-Graduação em Artes e os 30 anos do Programa**. Rio de Janeiro, RJ: Nina Esteves, 2022.

PERNAMBUCO, Diário de. **Diário de Pernambuco - Rumo aos 200 anos**. Disponível em: <<https://www.diariodepernambuco.com.br/noticia/viver/2018/07/espetaculo-o-evangelho-segundo-jesus-rainha-do-ceu-sera-apresentado-n.html>>. Acesso em: 3 jul. 2025.

PONTES, Heloisa André. **Intérpretes da metrópole: história social e relações de gênero no teatro e no campo intelectual, 1940-1968**. São Paulo: EDUSP, 2011.

PRADIER, Jean-Marie. O Etnocentrismo Nominal e as Artes do Espetáculo Vivo. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, v. v. 2 n. 1, 2012.

PRANDI, Reginaldo; CARNEIRO, João Luiz. EM NOME DO PAI: Justificativas do voto dos deputados federais evangélicos e não evangélicos na abertura do impeachment de Dilma Rousseff*. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 33, 19 out. 2017.

PRANDI, Reginaldo; SANTOS, Renan William dos; BONATO, Massimo. Igrejas evangélicas como máquinas eleitorais no Brasil. **Revista USP**, n. 120, p. 43–60, 24 fev. 2019.

QUILICI, Cassiano Sydow. Artaud e os Yanomami: pestes, rituais e artes performativas. **Conceição | Conception**, v. v. 9, p. 1- 11, 9 nov. 2020.

RAMOS, Guerreiro. **Introdução crítica à sociologia brasileira**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1995.

RAMOS, Paulo César. NASCIMENTO, Abdias do. O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado. São Paulo: Editora Perspectiva, 2016. **Conexão Política**, v. 8, n. 1, p. 93–96, 10 set. 2019.

RAMOS-SILVA, Luciane. A Dança dos Outros: Imaginações Diaspóricas para Interpelar o Mundo. **MORINGA - Artes do Espetáculo**, v. 10, n. 2, 16 dez. 2019.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo, SP: WMF Martins Fontes, 2022.

REIS, Livia *et al.* **Religião e Voto: uma fotografia das candidaturas com identidade religiosa nas Eleições 2020**. Rio de Janeiro, RJ: Instituto de Estudos da Religião - ISER, 2022.

Renata Carvalho e os livros fundamentais na sua formação. , 27 out. 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=f7UbHg_mNf4>. Acesso em: 28 abr. 2025

REVISTA FÓRUM. Censura transforma apresentação de Jesus Trans em Porto Alegre em ato pela diversidade. **Revista Fórum**, 22 set. 2017.

RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV**. São Paulo, SP: Editora Unesp, 2013.

RODRIGUES, Éder. Álvaro Moreyra e Renato Viana, precursores das ideias de Jacques Copeau no Brasil. **Artecultura: Revista de História, Cultura e Arte**, v. 16, n. 29, p. 19–30, 2014.

RODRIGUES, Rogério. O elogio da escola como lugar específico em que ocorre o ensinar e o aprender. **Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos**, v. 103, n. 264, 22 ago. 2022.

ROLIM, Michele. **Pensamen-to Curatorial em Artes Cênicas: interação entre o modelo artístico e o modelo de gestão em mostras e festivais brasileiros**. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2015.

ROLIM, Michele. **O que pensam os curadores de artes cênicas**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.

ROLNIK, Suely. Fale com ele, ou como tratar o corpo vibrátil em coma. *In*: GALLI FONSECA, Tânia; ENGELMAN, Selda (Eds.). **Corpo, Arte e Clínica**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005.

ROLNIK, Suely. Geopolítica da Cafetinagem. *In*: PARDO, Ana Lúcia (Ed.). **A Teatralidade do Humano**. São Paulo: Edições SESC, 2011.

ROSA, Daniela Roberta Antonio. **Teatro experimental do negro : estratégia e ação**. Campinas, SP: UNICAMP, 2007.

ROSSO, Rogério. Projeto de Lei Ultraje ao Culto como Crime Hediondo. . 2015.

RUFINO, Luiz; SIMAS, Luiz. **Encantamento (sobre política de vida)**. Rio de Janeiro: Mórula, 2020.

SANTOS, Adriana Patricia; BAUMGARTEL, Stephan Arnulf. Dos guetos que habito: negritudes em procedimentos poéticos cênicos. **Urdimento: Florianópolis**, v. v.1, n.24, p. 28-41, 2015.

SANTOS, Márcio Tavares dos. A arte como inimiga : as redes reacionárias e a guerra cultural (2013-2021). 3 ago. 2022.

SANTOS, Inaicyra Falcão do Santos; BUENO, Kleber Damaso. Um Lugar para o Oxê de Xango. **MORINGA - Artes do Espetáculo**, v. v. 13, n. 1, 2022.

SANTOS, Valmir. Tutano e Circunstância. *In*: ROLIM, Michele (Ed.). **O que pensam os curadores de artes cênicas**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.

SAPIRO, Gisèle. The literary field between the state and the market. **Poetics**, v. 31, n. 5, p. 441–464, 1 out. 2003.

SAPIRO, Gisèle. **La responsabilité de l'écrivain: littérature, droit et morale en France, XIXe-XXIe siècles**. Paris: Éd. du Seuil, 2011.

SAPIRO, Gisèle *et al.* L'amour de la littérature : le festival, nouvelle instance de production de la croyance:Le cas des Correspondances de Manosque. **Actes de la recherche en sciences sociales**, v. 206207, n. 1, p. 108–137, 14 abr. 2015.

SAPIRO, Gisèle. **Les écrivains et la politique en France: de l'affaire Dreyfus à la guerre d'Algérie**. Paris: Éditions du Seuil, 2018.

SAPIRO, Gisèle. **Sociologia da Literatura**. Belo Horizonte: Moinhos; Contafios, 2019.

SAPIRO, Gisèle. Literature Festivals: A New Authority in the Transnational Literary Field. **Journal of World Literature**, v. 7, n. 3, p. 303–331, 9 set. 2022.

SAPIRO, Gisèle. **Os escritores e a política na França: do Caso Dreyfus à Guerra da Argélia**. Tradução: Nêvio de Campos. Ponta Grossa, PR: Uepg, 2024.

SAPIRO, Gisèle. **Os Intelectuais: Autonomização, Profissionalização, Internacionalização**. Tradução: Tradução: Ernesto Seidl *et al.* São Paulo, SP: Edusp, 2025.

SCHWARZ, Roberto. **As ideias fora do lugar**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

SCHWARZ, Roberto. **As ideias fora do lugar: ensaios selecionados**. São Paulo: Penguin-Companhia das Letras, 2022.

Sidnei Cruz. In: ROLIM, Michele (Ed.). **O que pensam os curadores de artes cênicas**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.

SILVA, Mário Augusto Medeiros da. **A descoberta do insólito: literatura negra e literatura periférica no Brasil, 1960-2000**. 2a edição, revista e ampliada ed. São Paulo: Edições SESC, 2023.

SILVA, Suzane Weber da *et al.* Mobilizando o conceito de interseccionalidade à luz da obra de Lélia Gonzalez: três estudos de caso em dança. **ARJ – Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes**, v. 9, n. 2, 6 dez. 2022.

SILVA, Gabriela da Costa. Autor negro, catálogo branco : a presença de autores negros no mercado literário brasileiro. 21 jun. 2024.

SILVA, Renata de Lima; FALCÃO, José Luiz Cirqueira. Identidades Negras em Movimento: entre passagens e encruzilhadas. **Repertório: Teatro e Dança**, v. 1, n. 24, jun. 2015.

Sobre a Revista - Cadernos do GIPE-CIT. Disponível em: <<https://periodicos.ufba.br/index.php/gipe-cit/about>>. Acesso em: 18 nov. 2025.

Sobre a Revista Repertório. Disponível em: <<https://periodicos.ufba.br/index.php/revteatro/about>>. Acesso em: 18 nov. 2025.

SUAREZ, Karla. **Entrevista concedida ao autor**. Rio de Janeiro, RJ, 1 jul. 2025.

TEIXEIRA, Jacqueline Moraes; BARBOSA, Olivia Alves. A MULHER E A FAMÍLIA: AGENDAS PENTECOSTAIS NA DISPUTA PELA GRAMÁTICA DOS DIREITOS HUMANOS. (SYN)THESIS, v. 15, n. 1, p. 89–105, 1 ago. 2022.

The Herald. **Theatres are for possibilities, not orthodoxies**, 8 nov. 2009.

TRIBUNAL DE JUSTIÇA DO ESTADO DA BAHIA. **Processo 0565638-12.2017.8.05.0001. Autor: Manuel de Santana Junior. Réu: Fundação Gregorio de Matos.**, 2017.

TRIBUNAL DE JUSTIÇA DO ESTADO DE SÃO PAULO. **Agravo de Instrumento n. 2180296-90.2017.8.26.0000 Agravante : Serviço Social do Comércio - SESC Agravado : 74 Virginia Bossonaro Rampin Paiva Comarca: Jundiaí Juiz : Dr. Luiz Antonio de Campos Junior.**, 2017.

TRIBUNAL DE JUSTIÇA DO RIO GRANDE DO SUL. **Processo n. 9038978-35.2017.8.21. 2ª Vara da Fazenda Pública. Julgador: Juiz José Antônio Coitinho.**, 2017.

TROTТА, Rosyane. O Teatro e o Estado. *In*: FАRІA, João Roberto; GUINSBURG, Jacó (Eds.). **História do Teatro Brasileiro**. São Paulo: Perspectiva; Edições SESC, 2013. v. II.

VARGAS, Maria Thereza. A Modernização da Arte do Ator. *In*: FАRІA, João Roberto; GUINSBURG, Jacó (Eds.). **História do Teatro Brasileiro**. São Paulo: Perspectiva; Edições SESC, 2013. v. II.

VELASCO, Kristopher. A Growing Queer Divide: The Divergence between Transnational Advocacy Networks and Foreign Aid in Diffusing LGBT Policies. **International Studies Quarterly**, v. 64, n. 1, p. 120–132, 1 mar. 2020.

VENDRAMINI, José Eduardo. Teatro e a Metalinguagem. *In*: FАRІA, João Roberto; GUINSBURG, Jacó (Eds.). **História do Teatro Brasileiro**. São Paulo: Perspectiva; Edições SESC, 2013. v. II.

VIANA, Fausto; COSTA, Felisberto Sabino da. **40 anos do PPGAC ECA USP**. [S.l.]: Portal de Livros Abertos da USP, 2021.

VIEGAS, Lucas Correa. Jornal no Palco. **Porto Alegre em Cena anuncia programação e inicia pré-venda de ingressos amanhã**, 2 ago. 2017.

VILELA, Diogo. **Conversa com Bial: Diogo Vilela conta como foi atuar ao lado de Henriette Morineau**. , 13 ago. 2020. Disponível em: <<https://globoplay.globo.com/v/8779137/>>.

VILELA, Diogo. **Conversa com Bial: Diogo Vilela - paixoes e desafios no palco**. , 4 out. 2025. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=4YzM07r8BqI>>

VILLAS BOÂS, Rafael Litvin; CANOVA, Felipe. Quando Camponeses entram em Cena: trabalho teatral do MST e a interface com a linguagem audiovisual. **Estudos da Presença**, v. v. 9, n.4, p. 01-29, 2019.

VITTA, Ana Lígia Saab; PALMIERE, Júlia Arruda da Fonseca. Resenha do livro: “Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa da assembleia”. **Revista Ñanduty**, v. 7, n. 10, p. 239 a 244–239 244, 30 ago. 2019.

WENDELL, Ney. **Caderno de Mediação Cultural: Atividades em Artes Cênicas**. , 2012.

.

9 Annexes

Tableau 29 - Variance modifiée des axes

Axe	Variance	Variance cumulée	Variance modifiée
1	17,80%	17,80%	40,94%
2	15,80%	33,60%	30,63%
3	10,80%	44,40%	11,12%
4	9,20%	53,50%	6,85%
5	7,60%	61,10%	3,68%
6	7,10%	68,20%	2,98%
7	6,60%	74,80%	2,24%
8	5,70%	80,50%	1,18%
9	4,50%	85,00%	0,33%
10	3,70%	88,80%	0,05%
11	3,20%	92,00%	0,00%
12	2,60%	94,60%	
13	2,00%	96,60%	
14	1,60%	98,20%	
15	0,90%	99,10%	
16	0,50%	99,50%	
17	0,50%	100,00%	

Source : Système d'indicateurs pour les festivals de théâtre nationaux et internationaux du Brésil

Tableau 30 - Données des variables des axes 1, 2 et 3.

Modalidade	Eixo 1			Eixo 2			Eixo 3		
	Coordenada	Contribuição	Cos2	Coordenada	Contribuição	Cos2 2	Coordenada	Contribuição	Cos2
CiasEst0-8(baixo)	0.054	0.04	0.002	0.207	0.69	0.033	0.549	7.10	0.230
CiasEst10-14(medio)	-0.193	0.40	0.018	-0.857	8.87	0.352	0.021	0.01	0.000
CiasEst17-22(alto)	0.432	0.67	0.023	0.050	0.01	0.000	-0.803	3.80	0.078
CiasEst30-40(altissimo)	-0.054	0.01	0.000	1.355	9.24	0.287	-1.164	9.97	0.212
CiasNac0-2(baixo)	-0.209	0.51	0.024	-0.125	0.20	0.008	0.224	0.96	0.027
CiasNac3-7(medio)	-0.084	0.09	0.004	0.774	8.44	0.365	-0.015	0.01	0.000
CiasNac8-12(alto)	-0.256	0.47	0.018	-0.826	5.49	0.188	0.070	0.06	0.001
CiasNac19-26(altissimo)	2.971	15.80	0.504	-1.301	3.41	0.097	-1.628	7.81	0.152
CiasInter0-2(baixo)	-0.365	2.98	0.278	-0.271	1.84	0.153	-0.245	2.21	0.125
CiasInter3-5(medio)	-0.120	0.08	0.003	1.049	6.64	0.213	-0.176	0.27	0.006
CiasInter6-8(alto)	1.641	14.46	0.521	0.079	0.04	0.001	1.196	12.65	0.277
Espect_Baixo	-0.512	4.92	0.344	-0.437	4.03	0.250	0.031	0.03	0.001
Espect_Medio	0.138	0.19	0.008	0.951	10.01	0.382	-0.266	1.15	0.030
Espect_Alto	2.787	20.86	0.686	-1.045	3.30	0.096	-0.770	2.62	0.052
Espect_Altissimo	0.437	0.34	0.011	0.923	1.72	0.049	2.289	15.44	0.299
1958-1969	1.971	6.96	0.222	-1.790	6.45	0.183	-0.421	0.52	0.010
1981-1996	0.519	1.69	0.063	0.992	6.94	0.230	0.249	0.64	0.014
2003-2010	-0.020	0.01	0.000	0.168	0.42	0.019	-0.284	1.79	0.055
2011-2016	-0.559	3.64	0.169	-0.452	2.68	0.111	0.259	1.28	0.036
Orcamento_Baixo	-0.525	5.93	0.509	-0.385	3.58	0.274	0.004	0.00	0.000
Orcamento_Medio	0.401	1.01	0.038	1.159	9.47	0.314	-1.086	12.15	0.275
Orcamento_Alto	2.562	17.63	0.579	-0.836	2.11	0.062	0.443	0.87	0.017
Orcamento_Altissimo	0.705	1.33	0.044	1.212	4.44	0.130	2.055	18.67	0.373

Source : idem.

Tableau 31 - Festivals Axe 1

Festival	Coordonnée	Contribution	
FILO(PR)	2.758	40.84	0.703
CenaContemporaneaBSB(DF)	1.717	15.82	0.477
PalcoGiratorioPoA(RS)	1.458	11.41	0.294
TEMPO_FESTIVAL(RJ)	0.978	5.14	0.245
FITBH2016(MG)	0.769	3.17	0.086
MITsp(SP)	0.416	0.93	0.043
FESTLUSO(PI)	0.348	0.65	0.050
PoAemCena(RS)	0.316	0.54	0.021
JGE(PE)	0.188	0.19	0.009
FNTGuaramiranga(CE)	0.130	0.09	0.005
FESTA(SP)	0.039	0.01	0.000
CriancaeoMaiorBarato(SP)	-0.026	0.00	0.000
CenaBrasilInternacional(RJ)	-0.040	0.01	0.001
FiacBahia(BA)	-0.066	0.02	0.002
FILTE-BA(BA)	-0.131	0.09	0.008
FEVERESTIVAL(SP)	-0.140	0.11	0.007
TeatrodeRuadePortoAlegre(RS)	-0.148	0.12	0.005
VelhaJoana(MT)	-0.214	0.25	0.021
TresCoracoesemAcao(RS)	-0.269	0.39	0.030
Sertaozinho(SP)	-0.273	0.40	0.046
Paideia(SP)	-0.313	0.53	0.053
AmazoniaMato-grossense(MT)	-0.371	0.74	0.129
ENARTCi(MG)	-0.371	0.74	0.129
JuizdeFora/MG(MG)	-0.382	0.78	0.107
Limeira(SP)	-0.399	0.86	0.137
ZeBoloFlo(MT)	-0.403	0.87	0.106

Festival	Coordonnée	Contribution	
FEVITE(RS)	-0.409	0.90	0.073
Fortaleza(CE)	-0.440	1.04	0.130
SoemCena(PR)	-0.468	1.18	0.199
Festem(SP)	-0.468	1.18	0.199
AdF(RJ)	-0.497	1.33	0.219
PremioTeatroemHortolandia(SP)	-0.508	1.39	0.181
RuadoCeara(CE)	-0.526	1.49	0.226
CurtaTeatro(AP)	-0.555	1.66	0.245
FESTIM(MG)	-0.566	1.72	0.206
FIMCariri(CE)	-0.566	1.72	0.206
OMundoInteiroeUmPalco(RN)	-0.566	1.72	0.206

Tableau 32 - Festivals - Axe 2

Festival	Coordonnée	Contribution	Cos²
JGE(PE)	1.565	14.78	0.608
FNTGuaramiranga(CE)	1.236	9.22	0.471
FITBH2016(MG)	1.043	6.57	0.158
PoAemCena(RS)	0.924	5.15	0.181
CenaBrasilInternacional(RJ)	0.918	5.09	0.305
CriancaeoMaiorBarato(SP)	0.806	3.93	0.232
FiacBahia(BA)	0.727	3.19	0.217
FILTE-BA(BA)	0.688	2.86	0.227
VelhaJoana(MT)	0.646	2.52	0.194
FESTLUSO(PI)	0.486	1.42	0.097
MITsp(SP)	0.466	1.31	0.055
TresCoracoesemAcao(RS)	0.281	0.48	0.033
TeatrodeRuadePortoAlegre(RS)	0.192	0.22	0.008
Paideia(SP)	0.119	0.09	0.008
TEMPO_FESTIVAL(RJ)	0.110	0.07	0.003
Sertaozinho(SP)	-0.046	0.01	0.001
FEVERESTIVAL(SP)	-0.078	0.04	0.002
SoemCena(PR)	-0.141	0.12	0.018
Festem(SP)	-0.141	0.12	0.018
AmazoniaMato-grossense(MT)	-0.210	0.27	0.041
ENARTCi(MG)	-0.210	0.27	0.041
Limeira(SP)	-0.251	0.38	0.054
ZeBoloFlo(MT)	-0.284	0.49	0.053
PalcoGiratorioPoA(RS)	-0.309	0.58	0.013
CenaContemporaneaBSB(DF)	-0.356	0.77	0.021
AdF(RJ)	-0.365	0.80	0.117
JuizdeFora/MG(MG)	-0.385	0.89	0.108

Festival	Coordonnée	Contribution	Cos²
FEVITE(RS)	-0.404	0.98	0.071
RuadoCeara(CE)	-0.405	0.99	0.134
PremioTeatroemHortolandia(SP)	-0.539	1.75	0.203
CurtaTeatro(AP)	-0.629	2.39	0.315
Fortaleza(CE)	-0.650	2.55	0.283
FESTIM(MG)	-0.804	3.90	0.415
FIMCariri(CE)	-0.804	3.90	0.415
OMundoInteiroeUmPalco(RN)	-0.804	3.90	0.415
FESTA(SP)	-0.963	5.60	0.240
FILO(PR)	-1.432	12.39	0.190

Tableau 33 - Festivals Axe 3

Festival	Coordonnée	Contribution	
FITBH2016(MG)	1.906	32.09	0.528
MITsp(SP)	1.211	12.96	0.369
TeatrodeRuadePortoAlegre(RS)	0.626	3.46	0.082
TEMPO_FESTIVAL(RJ)	0.561	2.78	0.080
CenaContemporaneaBSB(DF)	0.523	2.42	0.044
PoAemCena(RS)	0.294	0.76	0.018
AdF(RJ)	0.248	0.54	0.054
PremioTeatroemHortolandia(SP)	0.201	0.36	0.028
SoemCena(PR)	0.176	0.27	0.028
Festem(SP)	0.176	0.27	0.028
FESTLUSO(PI)	0.118	0.12	0.006
Paideia(SP)	0.105	0.10	0.006
CurtaTeatro(AP)	0.089	0.07	0.006
AmazoniaMato-grossense(MT)	0.084	0.06	0.007

Festival	Coordonnée	Contribution	
ENARTCi(MG)	0.084	0.06	0.007
FESTIM(MG)	0.042	0.02	0.001
FIMCariri(CE)	0.042	0.02	0.001
OMundoInteiroeUmPalco(RN)	0.042	0.02	0.001
JuizdeFora/MG(MG)	0.038	0.01	0.001
RuadoCeara(CE)	0.017	0.00	0.000
Sertaozinho(SP)	0.014	0.00	0.000
ZeBoloFlo(MT)	-0.001	0.00	0.000
FILTE-BA(BA)	-0.057	0.03	0.002
FESTA(SP)	-0.116	0.12	0.003
Fortaleza(CE)	-0.122	0.13	0.010
Limeira(SP)	-0.147	0.19	0.019
FEVITE(RS)	-0.160	0.23	0.011
CenaBrasilInternacional(RJ)	-0.222	0.43	0.018
TresCoracoesemAcao(RS)	-0.271	0.65	0.031
FiacBahia(BA)	-0.296	0.77	0.036
FILO(PR)	-0.349	1.08	0.011
FEVERESTIVAL(SP)	-0.460	1.87	0.076
VelhaJoana(MT)	-0.594	3.12	0.164
JGE(PE)	-0.741	4.85	0.136
FNTGuaramiranga(CE)	-0.762	5.13	0.179
CriancaeoMaiorBarato(SP)	-0.850	6.39	0.257
PalcoGiratorioPoA(RS)	-1.452	18.62	0.292

Tableau 34 - Inventaire des pièces et des œuvres de Jo Clifford

Date	Journal	Titre
13/08/2006	Herald	Losing faith in finding good religious-themed shows Iain Macwhirter's RESTRICTED VIEW
05/02/2008	Herald	Great Expectations, Byre Theatre, St Andrews
07/03/2008	Herald	Sky Bar and Restaurant
06/01/2009	Herald	Lettre de Creative Scotland
09/03/2009	Glasgow Times	Couple étrange
07/04/2009	Herald	Une pomme par jour
09/06/2009	Herald	La charte des Citizens pour l'automne est un mélange de nombreux talents
07/07/2009	Herald	Les espoirs de « théâtre à l'heure du déjeuner » de décrocher la lune se réalisent
22/09/2009	Glasgow Times	Retour au travail
05/10/2009	Herald	Leave To Remain, St Mark's Unitarian Church, Edinburgh
03/11/2009	Herald	Lundi 9 novembre 2009
04/11/2009	Herald	Le préjugé n'a aucun fondement dans la Bible, affirme une autrice transsexuelle
05/11/2009	Glasgow Times	Une dramaturge réplique aux critiques du spectacle
05/11/2009	Herald	Vendredi 6 novembre 2009
08/11/2009	Herald	Les théâtres sont faits pour les possibles, non pour les orthodoxies
08/11/2009	Herald	Le journal d'Alan Taylor - 8 novembre 2009
17/11/2009	Herald	Mélanger, déconstruire et faire écho à l'époque
06/12/2009	Herald	Mal au cœur
07/12/2009	Herald	Place, X Factor : la recherche de nouvelles voix est lancée
17/05/2011	Herald	Son monde est une scène
05/06/2011	Herald	Très bien ensemble
04/10/2011	Herald	Quelle est la grande idée ?
04/06/2012	Herald	Une approche pionnière devenue un phénomène
09/10/2012	Herald	En intégralité : lettre d'artistes de premier plan au président de Creative Scotland

Date	Journal	Titre
14/02/2013	Herald	C'était moins de 100 000 £, mais maintenant c'est parti : le conseil supprime l'intégralité du budget des arts
18/05/2013	Herald	Le nouveau poème de Liz Lochhead pour A Play, A Pie And A Pint
15/09/2014	Herald	Une idée inspirée porte ses fruits avec trois nouvelles pièces
25/11/2014	Herald	Actualités des arts
22/03/2015	Herald	Entretien : le directeur du National Theatre of Scotland Laurie Sansom parle du sentiment d'appartenance
17/05/2015	Herald	Les leaders littéraires écossais dirigent leurs attaques contre l'assaut tory contre la liberté
07/06/2015	Herald	Normal ? Non, Caitlyn est la nouvelle « grande »
21/06/2015	Herald	Critiques de théâtre du Sunday Herald : Great Expectations/The Producers
16/08/2015	Herald	Comment le monde transgenre a transformé le monde
01/09/2015	Herald	La guerre Terf* qui déchire le féminisme (trans exclusionary radical feminist)
18/11/2015	Herald	Il est temps de revoir le droit de la diffamation
27/11/2015	Herald	Le genre en 2015 : mariages entre personnes de même sexe, stars trans en couverture, suffragettes au cinéma... et un écart de rémunération en hausse
21/01/2016	Glasgow Times	La première « Reply from the Lassies » transgenre au monde aura lieu lors de la Burns night à Glasgow
24/01/2016	Herald	Des récits de vie transgenres au premier plan pour les célébrations du 10e anniversaire du National Theatre of Scotland
29/01/2016	Herald	Syd Barrett, l'énigmatique star de Pink Floyd, fera l'objet d'une nouvelle pièce d'une dramaturge écossaise
13/02/2016	Herald	Private Lives : Laura Rogers et Charlotte Ritchie sur leurs vies très publiques
30/03/2016	Herald	Confessions et petits mensonges pieux : les Écossais invités à écrire sur des secrets pour un nouveau projet littéraire
17/04/2016	Herald	Un départ épique : entretien avec Mark Thomson, directeur sortant de l'Edinburgh Lyceum
25/04/2016	Herald	Un grand théâtre écossais lance une nouvelle compagnie de spectacle pour les jeunes
16/06/2016	Herald	Ian Rankin, James Robertson et Karen Campbell rejoignent le combat pour libérer un blogueur saoudien emprisonné, autrefois exilé à Glasgow

Date	Journal	Titre
06/09/2016	Herald	La pièce sur Syd Barrett sera créée au festival écossais des arts et du cinéma sur la santé mentale
16/11/2016	Glasgow Times	Procurez-vous gratuitement un livre de bibliothèque au GoMA
24/11/2016	Herald	Le National Theatre of Scotland adaptera Room pour la scène dans la nouvelle saison 2017
28/12/2016	Herald	Pièce choquante pour Old Royal High
01/01/2017	Herald	Une année scintillante en perspective : aperçu des temps forts des arts de la scène en 2017
10/01/2017	Herald	Une nouvelle compagnie théâtrale audacieuse à Édimbourg
16/05/2017	Herald	Actualités des arts : Northern Roots ; Citizens Theatre ; Playtime Jazz
06/06/2017	Herald	Une pièce non lue par les acteurs avant de monter sur scène, au programme de la saison des festivals d'un théâtre de premier plan
01/07/2017	National	Que faire en Écosse ce mois-ci : fièvre des festivals, Phil Jupitus dans toute l'Écosse et un diptyque théâtral sur le thème trans
30/07/2017	Herald	Adam and Eve : la nouvelle pièce de théâtre transgenre du NTS pourrait-elle marquer le début de la fin des persécutions ?
04/08/2017	Herald	Questions-réponses du Fringe : Jo Clifford à propos de 37 ans au festival, de la peur de l'aiguillon critique et de la queerness d'Édimbourg
06/08/2017	Herald	Critiques du Fringe Theatre : Adam, Traverse Theatre ; Eve, Traverse Theatre ; You've Changed, Summerhall
06/08/2017	National	La liste des incontournables du Fringe : comédie, musique et théâtre
19/08/2017	National	Critique du Fringe : Eve est un one-woman-show avec un adieu poignant à l'homme qu'elle a été autrefois
03/09/2017	Herald	Prophéties dérangeantes et parcours transgenres : critiques de Europe, Adam and Eve
03/12/2017	National	Lettres : les arts sont essentiels à la santé de toutes et tous en Écosse
20/02/2018	Herald	Une compagnie théâtrale acclamée pourrait « fermer en 2019 » si la réduction du financement de Creative Scotland n'est pas annulée
23/04/2018	Herald	ACTUALITÉS DES ARTS : nouvelle maison d'édition pour les poètes, exposition de Transmission pour GI, Harvard arrive à Glasgow

Date	Journal	Titre
29/04/2018	Herald	La grande lecture : la vérité sur la panique trans
05/05/2018	National	Le Mental Health Arts Festival marque l'Année des jeunes
09/09/2018	Herald	La Cool List : les moteurs, les faiseurs et les briseurs de règles de l'Écosse
23/09/2018	Herald	Le compte à rebours final pour la Cool List — qui est numéro un ?
30/10/2018	Herald	La pièce écossaise qui a suscité le mépris du nouveau président brésilien d'extrême droite revient à Édimbourg
08/12/2018	National	La pièce controversée The Gospel According to Jesus, Queen of Heaven revient en Écosse
20/01/2019	National	Comment le théâtre écossais a trouvé sa place sur la scène européenne
14/03/2019	Herald	Jo Clifford sur le réassignement de genre dans The Taming of the Shrew
15/03/2019	National	Le festival Into the New est l'antidote parfait à la vie moderne
16/03/2019	Glasgow Times	Une pièce du Tron Theatre exploite au maximum l'effet de genre chez Shakespeare
12/06/2019	Herald	Ian Brown à propos de son prix Lost at Sea : c'est une pièce sur la vie et la mort d'une communauté
31/10/2019	Herald	Théâtre : O Evangelho Segundo Jesus, Rainha Do Ceu, Tron, Glasgow, quatre étoiles
19/01/2020	National	Le National Theatre of Scotland ne joue pas la sécurité avec le programme 2020
14/03/2020	National	Pat Kane : le livre parfait à lire sur l'Écosse en auto-isolément
11/04/2021	National	10 choses qui ont changé ma vie : la dramaturge Jo Clifford
18/04/2021	National	Les festivals d'Édimbourg envisagent de revenir à leurs racines en août
05/09/2021	National	Jo Clifford, en quête d'apporter une forme de guérison théâtrale avec The Covid Requiem
19/09/2021	National	Un « requiem Covid » émouvant, pour les vivants comme pour les morts, est plus que nécessaire
24/10/2021	National	Golden Age de retour sur la scène d'Édimbourg après les jours sombres du Covid
06/12/2021	National	Pourquoi les artistes écossais détiennent la clé pour débloquent l'indépendance de la nation
27/02/2022	National	L'Année des histoires en Écosse : des conteurs LGBT, dont Val McDermid, pour ouvrir le festival 2022
03/03/2022	Herald	Nicola Sturgeon : pourquoi je suis fière d'être qualifiée de femme « dangereuse »

Date	Journal	Titre
02/04/2023	National	'S Mithich Dhuinn Guthan nan Gàidheal a Chluinntinn

Tableau 35 - Jo Clifford dans la presse écossaise au sein de la presse écossaise

Date	Journal	Titre
13/08/2006	Herald	Losing faith in finding good religious-themed shows Iain Macwhirter's RESTRICTED VIEW
05/02/2008	Herald	Great Expectations, Byre Theatre, St Andrews
07/03/2008	Herald	Sky Bar and Restaurant
06/01/2009	Herald	Creative Scotland Letter
09/03/2009	Glasgow Times	Odd couple
07/04/2009	Herald	An Apple A Day
09/06/2009	Herald	Citizens charter for autumn is a mix of many talents
07/07/2009	Herald	Lunchtime drama's pie in the sky hopes come true
22/09/2009	Glasgow Times	Back to work
05/10/2009	Herald	Leave To Remain, St Mark's Unitarian Church, Edinburgh
03/11/2009	Herald	Monday, 9 November 2009
04/11/2009	Herald	Prejudice has no foundation in Bible, says transsexual author
05/11/2009	Glasgow Times	Playwright hits back at show critics
05/11/2009	Herald	Friday, 6 November 2009
08/11/2009	Herald	Theatres are for possibilities, not orthodoxies
08/11/2009	Herald	Alan Taylor's Diary - 8 November 2009
17/11/2009	Herald	Mixing up, breaking down and chiming with the times
06/12/2009	Herald	Sick at heart
07/12/2009	Herald	Move over, X Factor: the search for new voices is on
17/05/2011	Herald	His world is a stage
05/06/2011	Herald	Tres bien ensemble
04/10/2011	Herald	What's the big idea?
04/06/2012	Herald	Pioneering approach that became a phenomenon
09/10/2012	Herald	In full: leading artists' letter to Creative Scotland chairman

Date	Journal	Titre
14/02/2013	Herald	It was less than £100,000, but now it's gone: council axes entire arts budget
18/05/2013	Herald	Liz Lochhead's new poem for A Play, A Pie And A Pint
15/09/2014	Herald	An inspired idea pays off with three new plays
25/11/2014	Herald	Arts News
22/03/2015	Herald	Interview: National Theatre of Scotland director Laurie Sansom talks about belonging
17/05/2015	Herald	Scotland's literary leaders turn their fire on Tory assault on liberty
07/06/2015	Herald	Normal? No, Caitlyn is the new 'great'
21/06/2015	Herald	Sunday Herald theatre reviews: Great Expectations/The Producers
16/08/2015	Herald	How the transgender world has transformed the world
01/09/2015	Herald	The Terf* war tearing feminism apart(trans exclusionary radical feminist)
18/11/2015	Herald	Time to review defamation law
27/11/2015	Herald	Gender in 2015: Same-sex weddings, trans cover stars, suffragettes at the movies... and a growing pay gap
21/01/2016	Glasgow Times	World's first transgender 'Reply from the Lassies' to take place at Glasgow Burns night
24/01/2016	Herald	Transgender life stories to take centre stage for National Theatre of Scotland's 10th birthday celebrations
29/01/2016	Herald	Pink Floyd's enigmatic star Syd Barrett to be subject of new play by Scottish playwright
13/02/2016	Herald	Private Lives: Laura Rogers and Charlotte Ritchie on their very public lives
30/03/2016	Herald	Confessions and little white lies: Scots urged to write about secrets for new literary project
17/04/2016	Herald	An Epic departure: interview with outgoing Edinburgh Lyceum director Mark Thomson
25/04/2016	Herald	Major Scottish theatre launches new performing company for young people
16/06/2016	Herald	Ian Rankin, James Robertson and Karen Campbell join fight to free jailed Saudi blogger once exiled in Glasgow
06/09/2016	Herald	Syd Barrett play to premiere at Scotland's mental health arts and film festival
16/11/2016	Glasgow Times	Bag a free library book at GoMA

Date	Journal	Titre
24/11/2016	Herald	National Theatre of Scotland to adapt Room for the stage in new 2017 season
28/12/2016	Herald	Shocking play for Old Royal High
01/01/2017	Herald	A sparkling year in prospect: preview of 2017's performing arts highlights
10/01/2017	Herald	A bold new theatre company in Edinburgh
16/05/2017	Herald	Arts News: Northern Roots; Citizens Theatre; Playtime Jazz
06/06/2017	Herald	A play not read by actors before they step on stage, to feature in leading theatre Festival season
01/07/2017	National	What's on in Scotland this month: Festival fever, Phil Jupitus all over Scotland and a trans-themed theatre double bill
30/07/2017	Herald	Adam and Eve: could the NTS's new transgender theatre piece mark the beginning of the end of persecution?
04/08/2017	Herald	Fringe Q&A's: Jo Clifford on 37 years at the festival, fear of the critical cattle prod and the queerness of Edinburgh
06/08/2017	Herald	Fringe Theatre reviews: Adam, Traverse Theatre; Eve, Traverse Theatre; You've Changed, Summerhall
06/08/2017	National	The Fringe Hit List: Comedy, Music and Theatre
19/08/2017	National	Fringe Review: Eve is a one-woman show with a poignant goodbye to the man she once was
03/09/2017	Herald	Disconcerting prophecies and transgender journeys: reviews of Europe, Adam and Eve
03/12/2017	National	Letters: The arts are vital to the health of all in Scotland
20/02/2018	Herald	Acclaimed theatre company could 'close in 2019' if Creative Scotland funding cut isn't reversed
23/04/2018	Herald	ARTS NEWS: New publishing home for poets, Transmission's show for GI, Harvard comes to Glasgow
29/04/2018	Herald	The big read: The truth about the trans panic
05/05/2018	National	Mental Health Arts Festival marks Year of Young People
09/09/2018	Herald	The Cool List: Scotland's movers, shakers and rule breakers
23/09/2018	Herald	The final countdown to the Cool List - who's number one?
30/10/2018	Herald	The Scottish play that earned the scorn of Brazil's new right-wing president returns to Edinburgh

Date	Journal	Titre
08/12/2018	National	Controversial play The Gospel According to Jesus, Queen of Heaven returns to Scotland
20/01/2019	National	How Scotland's theatre found its place on the European stage
14/03/2019	Herald	Jo Clifford on re-gendering on The Taming of the Shrew
15/03/2019	National	Into the New festival is the perfect antidote to modern life
16/03/2019	Glasgow Times	Tron Theatre play genders maximum effect from Shakespeare
12/06/2019	Herald	Ian Brown on his Lost at Sea award: It's a play about the life and death of a community
31/10/2019	Herald	Theatre: O Evangelho Segundo Jesus, Rainha Do Ceu, Tron, Glasgow, Four stars
19/01/2020	National	National Theatre of Scotland isn't playing it safe with 2020 programme
14/03/2020	National	Pat Kane: The perfect book to read about Scotland in self-isolation
11/04/2021	National	10 things that changed my life: Playwright Jo Clifford
18/04/2021	National	Edinburgh Festivals look to return to their roots this August
05/09/2021	National	Jo Clifford on seeking to bring some theatrical healing with The Covid Requiem
19/09/2021	National	A moving 'Covid requiem' for both the living and the dead is much needed
24/10/2021	National	Golden Age back on Edinburgh stage after the dark days of Covid
06/12/2021	National	Why Scotland's artists hold the key to unlocking the nation's independence
27/02/2022	National	Scotland's Year of Stories: LGBT storytellers including Val McDermid to open 2022 festival
03/03/2022	Herald	Nicola Sturgeon: Why I'm proud to be labelled a 'dangerous' woman
02/04/2023	National	'S Mithich Dhuinn Guthan nan Gàidheal a Chluinntinn

Tableau 36 - Codes du logiciel R

#Analyse des correspondances multiples des festivals de théâtre

#Auteur : Rodolfo Godoi

#Date : avril 2026

Installer les packages

install.packages("FactoMineR")

install.packages("factoextra")

install.packages("explor")

install.packages("ggplot2")

install.packages("cluster")

install.packages("dplyr")

install.packages("ggrepel")

install.packages("dendextend")

library(FactoMineR)

library(factoextra)

library(ggplot2)

library(cluster)

library(explor)

library(dplyr)

library(ggrepel)

library(dendextend)

Charger le dataframe

df <- read.csv2("/Caminho", sep=";", encoding="latin1")

Définir la colonne des noms comme rownames, si nécessaire

```

rownames(df) <- df[, 1]

# Réaliser l'ACM, en excluant la colonne des noms, si elle existe

acm_result <- MCA(df[, -1],
                  quali.sup = c(x,y,z),
                  graph = FALSE)

# Ouvrir la fenêtre interactive d'explor

explor(acm_result)

# Extraire les coordonnées de l'ACM

festival_names <- rownames(df)

acm_coords <- as.data.frame(acm_result$ind$coord)

colnames(acm_coords) <- paste0("Dim.", 1:ncol(acm_coords))

acm_coords$Name <- festival_names

# Appliquer la méthode de Ward pour le regroupement hiérarchique en utilisant toutes les dimensions factorielles de l'ACM

dist_matrix <- dist(acm_result$ind$coord)

hc_ward <- hclust(dist_matrix, method = "ward.D2")

# Tracer le dendrogramme de base

plot(hc_ward, labels = acm_coords$Name, main = "Dendrograma - Método de Ward", cex = 0.8)

# Mettre en évidence les clusters dans le dendrogramme

rect.hclust(hc_ward, k = 4, border = 2:5) # Ajouter des rectangles pour mettre en évidence les clusters

```

Ajouter les clusters de Ward au dataframe

```
acm_coords$Ward_Cluster <- as.factor(cutree(hc_ward, k = 4))
```

Personnaliser le dendrogramme avec des couleurs

```
dend <- as.dendrogram(hc_ward) %>%
```

```
  color_branches(k = 4, col = c("#dbde0a", "#7e7e7e", "#b71107", "#0786b3")) %>% # Couleurs  
  personnalisées
```

```
  set("labels_cex", 0.7) # Ajuster la taille des étiquettes
```

```
plot(dend, main = "Dendrograma - Método de Ward (Colorido)")
```

Couper le dendrogramme en 4 groupes, ou selon le nombre souhaité

```
grupos_ward <- cutree(hc_ward, k = 4)
```

Coordonnées de l'ACM

```
coord_acm <- acm_result$ind$coord[, 1:2]
```

```
colnames(coord_acm) <- c("Dim.1", "Dim.2")
```

Dataframe avec les noms et les groupes

```
df_ward_plot <- as.data.frame(coord_acm) %>%
```

```
  mutate(Nome = df$Nome,
```

```
         cluster = factor(grupos_ward,
```

```
                        labels = c("Restrito", "Amplos", "Locais", "Medios"))) # ou « Émergents », etc.
```

```
library(ggplot2)
```

```
library(ggrepel)
```

```
ggplot(df_ward_plot, aes(x = Dim.2, y = Dim.1, color = cluster, shape = cluster)) +
```

```
  geom_point(size = 3) +
```

```
  geom_text_repel(aes(label = Nome), size = 3) +
```

```
  scale_color_manual(values = c("Restrito" = "#8B0000",
```

```

      "Amplios" = "#006400",
      "Locais" = "#00008B",
      "Medios" = "#FFD700")) +
scale_shape_manual(values = c(16, 15, 17, 3)) +
labs(title = "Agrupamentos",
      x = paste0("Dim 2 (", round(acm_result$eig[2,2], 1), "%)"),
      y = paste0("Dim 1 (", round(acm_result$eig[1,2], 1), "%)"),
      color = "Grupo",
      shape = "Grupo") +
theme_minimal()

```

Données de chaque regroupement

Définir les clusters à partir du dendrogramme

```
clusters_ward <- cutree(hc_ward, k = 4)
```

Ajouter les clusters au dataframe original

```
df$cluster <- as.factor(clusters_ward)
```

Décrire les clusters à partir des variables catégorielles

```

res_catdes <- catdes(
  df,
  num.var = which(names(df) == "cluster"),
  proba = 0.10)

```

Accéder aux catégories qui caractérisent le plus le cluster 1, par exemple

```

res_catdes$category[["1"]]
res_catdes$category[["2"]]
res_catdes$category[["3"]]

```

```

res_catdes$category[["4"]]

write.csv(res_catdes$category[["1"]], "cluster1_descricao.csv", row.names = FALSE)

write.csv(df,"cluster.csv")

# Ajustement de l'inertie selon Benzécri

# 1. Extraire les valeurs propres ( $\lambda$ )

eig <- acm_result$eig[, 1]

# Définir Q, nombre de variables actives, et K, nombre total de catégories

Q <- length(acm_result$call$X)
K <- sum(sapply(acm_result$call$X, nlevels))

# Calculer la moyenne des valeurs propres ( $\bar{\lambda}$ )

lambda_bar <- (K/Q - 1) / (K - Q)

# Identifier les axes dont les valeurs propres sont supérieures à la moyenne

idx <- which(eig > lambda_bar)

# Calculer les pseudo-valeurs propres  $\lambda'$ 

lambda_prime <- ((Q / (Q - 1))^2) * (eig[idx] - lambda_bar)^2

# Calculer la somme S et les taux modifiés  $\tau'$ 

S <- sum(lambda_prime)

tau_prime <- lambda_prime / S

```

Manifesto REPRESENTATIVIDADE TRANS JÁ.

Dites NON au TRANS FAKE

Nous, actrices et acteurs trans (travestis, femmes et hommes trans) organisé·e·s, venons, à travers ce manifeste, revendiquer notre représentativité, notre visibilité et notre reconnaissance dans la production artistique, à la télévision, au théâtre et au cinéma.

Nous constituons la population la plus stigmatisée et la plus marginalisée de notre société.

Le Brésil est le pays qui assassine le plus de travestis et de personnes transsexuelles au monde. Nous sommes tué·e·s chaque jour, dans des conditions de violence extrême, sous l'effet de la haine et de raffinements de cruauté. La deuxième cause de décès au sein de notre population est le suicide. L'espérance de vie moyenne d'une personne trans n'est que de 35 ans. Nous sommes, pour la quasi-totalité, expulsé·e·s du foyer très tôt, parfois dès 12 ou 14 ans. Plus de 90 % de notre population se retrouve dans la prostitution, le marché du travail ne nous acceptant pas.

Nous devons nous battre pour faire respecter notre nom social, pour utiliser les toilettes conformément à notre identité de genre et, à ce titre, être reconnu·e·s et traité·e·s en conséquence. Les institutions d'enseignement ne commencent que maintenant à nous accepter. Pourtant, des cas de travestis persistent, telle l'étudiante en licence d'arts Ágatha Mont, 26 ans, qui a subi de la transphobie à la FMU avant d'être retrouvée assassinée. Nombre d'entre nous n'ont pu accéder à l'université que grâce à des projets tels que le Transcidadania à São Paulo et le Prepara Nem à Rio.

Nous luttons pour la normalisation et l'humanisation de nos corps et de nos identités.

Des droits fondamentaux nous sont quotidiennement refusés.

Pendant des décennies, nous avons été publiquement censuré·e·s par l'État, au moyen d'opérations telles que « Tarântula » et « Comando de caça aos gays », qui arrêtaient, torturaient, battaient et assassinaient des travestis, lesquelles ne pouvaient tout simplement pas circuler dans les rues. Une fois arrêtées, elles étaient contraintes de se mutiler pour être libérées. Il était interdit de mentionner le mot travesti dans quelque média que ce soit.

Claudia Celeste, en 1977, a été retirée de la distribution de la telenovela « Espelho Mágico », sur Globo. Elle n'est revenue sur le devant de la scène qu'en 1988 sous le nom de

Dinorá, dans la telenovela « Olho por Olho », de la défunte TV Manchete, demeurant jusqu'à aujourd'hui la seule travesti à avoir joué dans une telenovela entière.

Rogéria, dans son livre « Rogéria uma mulher e mais um pouco », affirme : « A censura na televisão é muito estranha ». Elle relate cette censure depuis TV Excelsior, lorsque son émission « Quem tem medo de Rogéria ? » a été retirée de l'antenne sans explications, ou lorsque d'autres participations ont été annulées ou interdites. Et nous parlons ici de Rogéria, cas rare de visibilité au sein de notre communauté.

En 2001, l'actrice et travesti Thelma Lipp a été remplacée, après avoir répété et mené des laboratoires pendant deux mois avec l'équipe du film « Carandiru », dans lequel elle a finalement été remplacée par l'acteur Rodrigo Santoro pour des « questions de marketing ». Thelma, qui fut la réponse pauliste à un autre phénomène de beauté, Roberta Close, n'a pas supporté le choc : elle a fini par replonger dans la drogue, souffrir de dépression et terminer sa vie comme Deodoro.

Dans un entretien réalisé en 2002, Claudia Wonder, également actrice et travesti, explique qu'elle et Thelma Lipp envisageaient de mener un travail avec le Sindicato dos Artistas, afin que les rôles de personnes trans soient, de préférence, proposés à des artistes trans.

Dans les années 1970 est née la militance LGBT au Brésil, impulsée par des travestis organisées, descendues dans la rue pour revendiquer et garantir le simple droit à la vie.

Aujourd'hui, nous, artistes trans, avons fait le choix de nous unir.

Depuis que nous nous comprenons comme humanité, les minorités revendiquent leurs droits : à l'égalité, à la représentativité, à un espace digne dans la société.

Or, cette lutte traverse également les arts.

Il y a des siècles, seuls les hommes cis pouvaient jouer au théâtre, et les rôles féminins étaient assurés par eux, au moyen de masques et de vêtements féminins. Ce n'est qu'à partir du XVIIe siècle que les femmes cis ont commencé à partager la scène et à pouvoir y apparaître.

Plus tard, des actrices et acteurs noirs ont commencé à contester le fait que des personnages noirs soient interprétés par des artistes blancs, qui se peignaient le visage pour les incarner : le fameux Black Face.

Nous nous demandons :

Pourquoi devrions-nous accepter que des acteurs et actrices cis interprètent des personnages trans ?

Nous sommes à la mode, sur la crête de la vague.

Vous voulez être moderne au théâtre, au cinéma ou à la télévision ?

Faites figurer, parmi vos personnages, une personne trans.

C'est tellement moderne qu'un groupe donne de la visibilité au thème, n'est-ce pas ?

Quelle autrice merveilleuse qui parle de nous, vous avez vu ?

Quel film contemporain avec cette histoire, hein ?

Mais au moment de choisir la personne chargée de représenter un personnage trans, qui retient-on ?

Un acteur ou une actrice cis.

Pourquoi, alors, ne font-ils pas appel à une personne trans pour incarner ce personnage ?

S'imaginent-ils que le simple fait de mentionner, d'effleurer ou d'aborder le thème suffise à garantir une visibilité et un regard différent sur notre population ?

Pensent-ils que, de cette manière, la transphobie pourrait diminuer ?

Il n'existe pas de demi-représentativité.

Soit elle existe, soit elle n'existe pas.

Nous devons être vu·e·s, reconnu·e·s, à travers des références concrètes.

Savent-ils ce que c'est que de grandir sans comprendre ce que l'on est, ni ce qui nous arrive, faute d'un modèle auquel se référer ?

Nous nous demandons aussi :

Pourquoi n'y a-t-il pas d'acteurs cis interprétant les héroïnes des histoires ?

Ou d'actrices cis jouant le rôle de galã ?

Cela n'a pas de sens, n'est-ce pas ?

Alors pourquoi, lorsqu'il s'agit de personnages trans, invitent-ils des personnes cis à tenir ces rôles ?

Est-ce la liberté artistique ? Et qu'en est-il de l'acteur qui n'aurait pas de sexe ?

Nous, artistes trans, aimerions éprouver de près cette prétendue liberté artistique.

Le jour où il ne sera plus nécessaire de séparer ni de différencier les artistes cis des artistes trans.

Le jour où nous irons au théâtre, au cinéma, ou même où nous allumerons la télévision, et verrons des artistes trans interpréter naturellement des personnages cis.

Ce jour-là, nous pourrions parler de liberté artistique et affirmer que l'acteur n'a pas de sexe.

Pour l'instant, nous cherchons à conquérir le droit d'entrer, d'être là, d'appartenir et de rester. L'exclusion ne porte-t-elle pas, elle aussi, atteinte à la liberté artistique ?

Nous, artistes trans, appréhendons la liberté artistique dans une acception large, générale et sans restriction : sans genre, sans barrières, sans entraves, sans frontières. Toutefois, nous concevons également l'art comme un instrument d'émancipation et de remise en question, ainsi que comme un symbole de lutte et de résistance. À quoi sert l'artiste, sinon à penser, à interroger et à prendre la parole sur son temps ?

Très souvent, nous ne sommes pas invité·es au motif que le personnage concerné débute dans un genre et transitionne vers un autre au cours de l'histoire. On chercherait alors à nous convaincre qu'il est possible d'ajouter une poitrine à Rodrigo Santoro ou une prothèse de mandibule à Carolina Ferraz, qu'il est encore possible de faire vieillir drastiquement Regina Duarte ou de transformer Vera Holtz en une personne obèse ; mais que nous, nous serions dans l'incapacité de reconstituer ce que nous avons déjà vécu et connu avant notre transition ? Et, par ailleurs, savent-ils qu'il existe des acteurs et des actrices en transition ? Certain·es, y compris, sans aucune procédure chirurgicale ?

Mais existe-t-il des artistes trans ? Mais sont-ils prépar·es ? Ou encore : J'ai déjà cherché et je n'ai pas trouvé.

Si : nous avons toujours été présent·es dans les arts ; au-delà de celles déjà citées, il y a eu Phedra de Córdoba, Divina Valéria, Margot Minelli, Jane di Castro, et tant, tant d'autres.

Aujourd'hui, nous sommes ici pour affirmer que oui, nous existons.

Et nous voulons des opportunités et un emploi.

Et nous demandons :

Comment pouvons-nous exister sans inclusion ? Sans opportunités ?

Quelle sera la prochaine excuse ?

L'acteur Jeffrey Tambor, qui interprète la protagoniste trans Maura Pfeffermann dans la série « Transparent », en recevant le prix Emmy du meilleur acteur, a déclaré :

« Ce serait différent si les personnes trans avaient raconté leurs histoires il y a des centaines d'années, mais elles n'ont pas pu. C'est un véritable problème... j'espère que davantage d'opportunités apparaîtront pour le talent des transgenres... j'aimerais beaucoup être le dernier cisgenre à interpréter un personnage transgenre. Je pense que nous en sommes arrivés là. »

La même nuit, Laverne Cox, actrice et femme trans (nommée à l'Emmy de la meilleure actrice pour la série « Orange is the new Black ») a déclaré :

« Je veux faire écho à ce que Jeffrey Tambor a dit ce soir. Donnez une chance au talent trans. Je ne serais pas ici aujourd'hui si quelqu'un ne m'avait pas donné une chance ». Cette même actrice n'a été protagoniste de « Rocky Horror Picture Show » que parce que l'acteur Adam Lambert a refusé de tenir le rôle principal en alléguant :

« J'ai senti qu'en 2016, être cisgenre et faire un personnage trans est inapproprié. Dans les années 70, c'était différent. Mais maintenant il y a une excellente conversation sur le trans et le genre dans le monde. »

Nous n'avons pas besoin que des Cauãs, des Claudias, des Carolinas, des Luizes, des Florianos, des Airtons, des Rodrigos, des Eddies, des Jeffreys, parmi tant d'autres, nous représentent.

Nous sommes ici et nous existons.

Nous en avons assez de n'être mobilisé·es que comme « expériences scéniques » pour le théâtre, le cinéma, la télévision et des travaux académiques.

Nous voulons et nous avons besoin d'opportunités et d'un emploi.

Ce manifeste vise à sensibiliser, à conscientiser et à humaniser : auteurs, écrivains, dramaturges, metteurs en scène, producteurs, cinéastes, assistants, équipes techniques, sociétés de production, agences d'acteurs, SATED, publicitaires, groupes, associations et collectifs artistiques, acteurs et actrices cisgenres.

Ôtez-nous des coins de rue.

Nous résisterons et nous lutterons

Juntxs nous sommes plus fortxs.

Signé : Movimento Nacional de Artistas Trans

Qui pense que seul un acteur trans peut jouer un personnage trans ne sait pas ce qu'est le théâtre

12 janv. 2018 à 13 h 17

TONY GOES

DE SÃO PAULO

Le théâtre brésilien a été secoué par une polémique au cours de cette première quinzaine de janvier. Le monologue « Gisberta », en tournée à travers le Brésil depuis près d'un an, a fait l'objet de protestations d'activistes transsexuels et travestis lors de sa reprise à Belo Horizonte, le 05/01.

Quelle en était la raison ? L'acteur Luís Lobianco, qui non seulement joue, mais a également conçu et produit le spectacle, est cisgenre — il se reconnaît comme appartenant au même genre que celui qui lui a été assigné à la naissance, le masculin.

Dès lors, selon les manifestants, il ne pourrait pas interpréter le personnage-titre de sa pièce, fondée sur l'histoire réelle d'une transsexuelle brésilienne assassinée au Portugal il y a environ dix ans. Lobianco, connu du public pour ses participations à des vidéos du groupe Porta dos Fundos, serait transfake.

Les transsexuels et les travestis figurent parmi les segments les plus discriminés au monde. Au Brésil, ils sont assassinés, persécutés et marginalisés. Mais une souffrance si grande ne leur confère pas pour autant le droit de redéfinir ce qu'est le théâtre.

Car le théâtre est l'art du « fake ». Il relève de la représentation, de la feintise, du « petit mensonge » : il consiste à se faire passer pour ce que l'on n'est pas. L'immense majorité des acteurs a choisi cette profession, si difficile et au succès si rare, pour la possibilité de vivre plusieurs vies en une seule.

Pour cette raison, il devrait aller de soi qu'un acteur cis peut, oui, interpréter un personnage trans. D'ailleurs, tout acteur peut interpréter n'importe quoi : riche, pauvre, bandit, héros, chien, chaise, vapeur. Être sur scène ce que l'on n'est pas dans la vie réelle constitue l'une des prémisses fondamentales des arts de la scène.

Le théâtre n'est pas un documentaire et n'a pas pour unique finalité de promouvoir la visibilité ou l'inclusion de qui que ce soit. Réduire le théâtre au « lieu de parole » et à d'autres

concepts pseudomodernes, c'est restreindre l'art et tenter de le contrôler — exactement comme ce que le MBL a fait avec l'exposition « Queermuseu »

En outre, le Coletivo T et d'autres entités qui se sont plaintes de Lobianco méconnaissent le travail d'actrices transsexuelles telles que Nany People et Maria Clara Spinelli (Mira, du feuilleton « A Força do Querer »), qui interprètent des rôles de femmes cisgenres avec le plus grand talent et la plus grande compétence, sur scène comme à la télévision.

Plus choquant encore : l'une des fondatrices du Coletivo T est Renata Carvalho. C'est l'actrice transsexuelle qui a interprété Jésus-Christ dans la pièce « O Evangelho Segundo Jesus, a Rainha do Céu », dont des représentations ont été interdites par les pouvoirs publics dans certaines des villes où elle est passée. Jésus, à notre connaissance, était un homme cis. Comment, dès lors, une actrice trans peut-elle s'estimer en droit de l'incarner, tout en refusant qu'un acteur cis interprète un personnage trans ? Et comment, plus largement, une artiste ayant elle-même fait l'expérience de la censure en vient-elle à appeler à la censure à l'encontre d'un autre artiste ?

Il est de plus en plus fréquent de voir des militants enflammés s'en prendre à des alliés proches, plutôt que de concentrer leurs efforts sur leurs véritables adversaires. La révolte d'activistes noirs contre la série « Sexo e as Nega » (Globo, 2014) en offre un exemple récent : elle s'est déclenchée du seul fait que l'auteur, Miguel Falabella, est blond aux yeux bleus. Falabella, tant irrité par les attaques qu'il a subies sur les réseaux sociaux, a fini par faire que le seul programme de la télévision brésilienne mettant en scène quatre protagonistes noires n'ait connu qu'une seule saison.

Un mécanisme comparable semble aujourd'hui à l'œuvre autour de « Gisberta ». Plutôt que d'interpeller des responsables politiques et des religieux engagés dans la lutte contre la soi-disant idéologie de genre, la militance trans s'en prend à un sympathisant de la cause, Luís Lobianco (qui, de surcroît, est ouvertement gay).

L'acteur n'a nul besoin d'être défendu : il l'a déjà fait lui-même, sur son profil Facebook. Le théâtre et la liberté d'expression, en revanche, ont besoin, eux, de toute la défense qu'ils pourront recevoir. En ces temps difficiles, vouloir restreindre l'art, c'est objectivement faire le jeu de l'ennemi. C'est, en somme, se tirer une balle dans le pied.

Tony Goes (1960-2024) est né à Rio de Janeiro, mais a vécu à São Paulo depuis son plus jeune âge. Il a écrit pour plusieurs séries humoristiques et émissions de variétés, ainsi que pour quelques longs-métrages. Il mettait également à jour quotidiennement le blog qui portait son nom : tonygoes.com.br.