

CONSIDÉRATIONS SUR LE PRÉSENT, LE PASSÉ ET LE FUTUR DU THÉÂTRE BRÉSILIEN

André Dias¹

Traduction du portugais du Brésil : Patrick Louis²

Révision du texte traduit : Magali de Vitry d'Avaucourt

C'est pour cela que nous pouvons dire : le présent est réel, il est ce qu'il est. Mais le passé est plus que réel, il est nécessaire : impossible qu'il n'ait pas été. Quant au futur, il est seulement possible : certains faits pourront se produire³.

La présente réflexion est née de la nécessité d'arracher de l'espoir à la vie. Provoqué par les désajustements du présent et par le manque de perspectives claires du futur, écrire était nécessaire pour résister et réélaborer l'existence. Le parcours emprunté part de l'examen de la grave situation sanitaire et politique qui traverse le Brésil, en articulation avec une partie de l'histoire du théâtre national. La période historique choisie pour l'analyse a été celle de la *Belle Époque*, qui a marqué la consolidation et la professionnalisation du théâtre sur le sol brésilien. En ce sens, la période en question fonctionne comme un contrepoint au temps présent et éclaire également des initiatives artistiques contemporaines, à l'image de celle développée par *Armazém Companhia de Teatro* en 2020, dont le mérite consiste à indiquer de nouvelles voies possibles pour les arts scéniques dans le pays.

Décembre 2019 a été marqué par la découverte d'un nouveau coronavirus (SARS-CoV-2), responsable de Covid19, qui, en un peu moins d'une année, s'est transformé en un problème humanitaire global, ayant des conséquences sans précédent sur la santé, la vie, la socialisation et l'économie. Côte à côte avec la peur et les incertitudes, la Science a initié une recherche obstinée de réponses satisfaisantes pour surmonter le mal. En moins d'une année, des vaccins efficaces ont été élaborés en réponse – progressive - au problème. La Science a réalisé une action historique, jamais observée dans l'histoire de l'humanité. Des savants du monde entier se sont penchés sur la recherche de produits immunisants capables d'empêcher la dissémination de la maladie et ont obtenu des résultats positifs. La pandémie de Covid19 n'a cependant pas encore été totalement vaincue. Ceci se produira seulement après l'immunisation d'au moins 70 % de la population de la planète. Pour le moment, les risques de contagion et de mutation du virus continuent de hanter le monde. Les premières mesures de prévention (désinfection

¹ Docteur en Lettres (Études de littérature) diplômé de l'Université Fédérale Fluminense (UFF - État de Rio de Janeiro) – Professeur « associé » de niveau 2 de littérature brésilienne et Professeur du Programme d'Études Universitaires Supérieur en Littérature de l'Université Fédérale Fluminense. Vice-coordonateur du Programme d'Études Universitaires Supérieur en Littérature de l'UFF, il dirige également le Groupe de Recherche Littérature et Dissonances – LIDIS/UFF et coordonne le Groupe de Travail Dramaturgie et Théâtre de l'Association Nationale de Post-Master et Recherche en Lettres et Linguistique – ANPOLL.

² Traducteur professionnel et enseignant : patricklouis07@gmail.com

³ Francis Wolff. "A flecha do tempo e o rio do tempo – Pensar o futuro" dans Adauto Novaes (Org.). *O futuro não é mais o que era*. São Paulo: Edições Sesc, 2013, p. 46.

permanente des mains, usage du masque et distanciation sociale) doivent continuer plus ou moins longtemps en fonction des mesures effectives prises par chaque gouvernement national dans la gestion du problème. Durant les premiers mois de 2021, le Brésil est devenu l'épicentre de la pandémie globale et ceci est dû, fondamentalement, à l'inefficacité et au négationnisme du gouvernement du pays. L'image du président de la République incarne l'étendard de l'ignorance, de l'incompétence et du boycott des mesures de prévention préconisées par l'Organisation Mondiale de la Santé. A contre-courant des recommandations scientifiques les plus importantes, le président a commis toutes les erreurs possibles et inimaginables : il a instrumentalisé le Ministère de la Santé afin d'adopter un « traitement » préventif indiscutablement inefficace et préjudiciable à la santé des patients, il a provoqué, à plusieurs reprises, des rassemblements de personnes et a créé une fausse opposition entre le développement économique et les nécessaires mesures de distanciation, pour ne citer que quelques-uns de ses graves agissements. La mise en place par le Sénat brésilien, en avril 2021, d'une Commission Parlementaire d'Enquête⁴ ayant pour objectif d'examiner l'incurie dans le traitement de la pandémie au Brésil, pourra amener le président et quelques-uns de ses ministres à répondre du crime de responsabilité, avec des répercussions juridiques et politiques imprévisibles. La politisation de la pandémie dans le pays frôle les limites de la folie, avec un occupant irresponsable des fonctions de président rivalisant, sans cesse, avec les gouverneurs des états et les maires de plusieurs villes qui tentent d'implanter des mesures restrictives de déplacement, afin de diminuer la vitesse de contamination du virus. Le président et ses partisans diabolisent l'artifice du *lockdown* (protocole de confinement et d'isolement qui empêche la circulation de personnes et de charges) comme si cette mesure avait été effectivement mise en place au Brésil par quelque gouvernement local. Aucun gouvernement étatique ou municipal, à ce jour, n'a réellement implanté une telle mesure. Même ainsi, le président brésilien continue sa « chansonnette » de la fausse opposition : préserver l'économie ou sauver des vies. Ceci est, de toute évidence, un faux dilemme, car aucune économie ne se maintient sans préserver les vies. Seule la mentalité obtuse d'une personne uniquement préoccupée par son futur politique pouvait créer une telle fabulation.

La mesure la plus proche d'un *lockdown*, expérimentée par la réalité brésilienne depuis le début de la pandémie, est appliquée, fondamentalement, au monde des loisirs et des arts. Le fait est que, depuis le 13 mars 2020, les lieux de spectacles, les cinémas, les musées et les théâtres ont fermé leurs portes, laissant, d'un instant à l'autre, le public orphelin et les professionnels de ce milieu dans une situation extrêmement délicate. Même après ce qui semblait être, en septembre 2020, un mouvement de reprise des activités, motivé par une tendance à la baisse de la contamination de la maladie, la réouverture des salles de spectacles n'a été qu'un faux espoir au vu du retour d'indices élevés de personnes infectées sur l'ensemble du territoire national.

⁴ CPI, en portugais : Comissão Parlamentar de Inquérito

L'adoption de nouveaux protocoles de fonctionnement des équipements culturels – renforcement des actions de désinfection des lieux, diminution du nombre de spectateurs, mesure de la température corporelle, usage obligatoire du masque et test des membres des spectacles – a été efficace pour contrôler la situation des milieux, mais inefficaces pour surmonter le drame vécu par la chaîne productive des différents secteurs artistiques, relativement dépendante des entrées du public pour survivre et se développer. Le paysage actuel est peu prometteur pour les différents domaines de l'art et a exigé une adaptation forcée de la catégorie des artistes pour continuer à survivre. Jusqu'à ce qu'il y ait, à l'horizon, un signe de retour à la situation antérieure à la pandémie, les arts vont vivre une crise sans précédent et des domaines comme celui du théâtre paraissent voués à l'amputation de leurs activités.

Des temps difficiles, comme ceux actuels, exigent un examen mesuré aussi bien de la macro que de la « micro-histoire », afin de ne pas capituler devant les désenchantements extrêmes ou d'adopter l'attitude opposée irréfléchie, donc dépourvue de fondements solides. En ce sens, dans le cas particulier du théâtre, il est indispensable de comprendre les courants et les influences délimitant cet art au Brésil. Le scénario de la pandémie de Covid19 a rendu l'horizon, du moins celui proche, très préoccupant, résultat d'une crise sans précédents pour la continuité du théâtre tel que nous le connaissons. Cependant, nous ne pouvons ignorer que, encore récemment, les arts scéniques brésiliens traversaient déjà des moments de défis, en particulier concernant le renouvellement et la formation des publics.

Un examen attentif d'une des places artistiques les plus importantes du pays, la ville de Rio de Janeiro, aide à comprendre l'ampleur du problème. Une recherche dans les journaux à tirage national peut donner le ton de la situation. À titre d'exemple, il est intéressant d'observer et d'analyser deux nouvelles publiées dans le journal *O Globo* en 2015, c'est-à-dire cinq ans avant la crise sanitaire provoquée par la pandémie de Covid19.

La chronique du journaliste Ancelmo Gois, publiée dans l'édition du mardi 15 septembre 2015 du journal *O Globo*, apportait deux notes très significatives sur la situation de la scène théâtrale de Rio de Janeiro en cette occasion. Tout indiquait que les observations pouvaient s'étendre à d'autres villes du pays sans dénaturer la fidélité des faits. La première note, sous le titre « La crise générale », fait part de la présence de Fernanda Montenegro, grande dame du théâtre brésilien, parmi le public du spectacle « *O pena carioca* », qui célébrait les 200 ans de Martins Pena, auteur incontournable de comédies de la dramaturgie nationale. À la fin de la représentation, la comédienne est allée féliciter ses collègues de la Companhia Atores de Laura, compagnie à l'origine de cet hommage. La note relate :

Fernanda Montenegro a assisté à la pièce "O pena carioca", vendredi, au théâtre Poeira. Après la représentation, notre comédienne adorée, 81 ans, est allée s'entretenir avec la troupe de la Companhia Atores de Laura, créatrice du spectacle qui célèbre les 200 ans de Martins Pena (1815 – 1848), pionnier de la comédie de mœurs :

- Nous traversons une période très difficile du théâtre. Ceci est le reflet du pays dans lequel nous vivons⁵.

La seconde note, intitulée « Paradoxe brésilien... », concernait la constatation du comédien Daniel Herz, metteur en scène de la pièce vue par Fernanda Montenegro. Gois l'a consignée ainsi :

Pour Daniel Herz, metteur en scène de « O pena carioca », le « faire théâtre », par manque de public, est associé aujourd'hui à une relation de résistance : « C'est un paradoxe : le billet d'entrée est cher pour le spectateur et bon marché pour celui qui produit »⁶.

Les notes présentées traduisent bien la situation du Théâtre à Rio de Janeiro et, pourquoi ne pas le dire, du théâtre brésilien à ce moment-là. À peu d'exceptions près, les saisons théâtrales étaient à chaque fois plus courtes, avec un public relativement réduit, des distributions restreintes et des structures allégées. La situation présentée – quand elle est observée durant la période immédiatement précédente à celle de la pandémie de Covid19 – pourrait être attribuée à l'éparpillement de l'offre de produits culturels, ayant pour conséquence la modification des habitudes du public consommateur de culture. Ou alors, la diminution de la fréquentation des salles de théâtre pourrait être également attribuée à la vague de violence croissante qui s'est emparée des villes, indistinctement, éloignant des lieux publics les potentiels spectateurs. Une autre hypothèse plausible serait l'absence d'une culture de la contemplation et de la réflexion, surtout dans une période fortement marquée par l'effet du sens de la participation. Autrement dit, il y a assez longtemps que l'industrie culturelle mise, de manière incisive, sur la notion d'interaction. Il suffit d'observer, par exemple, la vaste proportion de spectacles musicaux dans lesquels le public est encouragé à se construire en tant que partie intégrante de l'attraction, grâce à des chorégraphies et des répétitions de refrains à effet de massification. Alors que le théâtre, en général, exige du spectateur un temps d'appréciation et de décantation. Cela étant, la temporalité contemporaine supprime chaque fois davantage l'expérience de l'examen patient des choses et, à sa place, le primat du temps réduit est intronisé. La facture générale de ce processus contribue à la formation d'une génération ayant une faible capacité de concentration et d'intériorisation, pour laquelle la domination de l'éphémère est une valeur qui s'oppose aux exigences didactiques ou de plaisir du spectacle théâtral. En ce sens, il n'est pas improbable que la diminution du public de théâtre soit aussi liée à ces nouvelles manières d'être dans le monde.

Un autre élément ne pouvant être écarté dans l'analyse de la crise qui s'était abattue sur la production théâtrale brésilienne durant l'année de 2015, concernait, à l'époque, les lois d'incitation à la Culture du pays, et plus spécialement la Loi Fédérale d'Incitation à la Culture, plus connue sous le nom de Loi Rouanet (Loi 8313/91). Comme les coûts d'un spectacle sont, dans la plupart des cas, élevés, les lois d'incitation à la culture (aussi bien fédérale qu'étatiques ou municipales) jouent un rôle décisif au moment de sélectionner ce qui se met en scène ou ce qui est mis à l'écart des scènes du pays. Comme ces lois misent fondamentalement sur le

⁵ Ancelmo Gois. "A crise é geral". *O Globo*. Rio de Janeiro, 15 set. 2015. Coluna do Gois. Rio, p. 14.

⁶ Ancelmo Gois. "Paradoxo brasileiro". *O Globo*. Rio de Janeiro, 15 set. 2015. Coluna do Gois. Rio, p. 14.

renoncement à l'imposition fiscale du secteur privé par les gouvernements⁷ ou sur l'apport des entreprises publiques, ces entités finissent par avoir, d'une certaine manière, une influence sur le choix des comédiens, des metteurs en scène et des producteurs. Beaucoup de professionnels du théâtre, par exemple, au moment de choisir un texte à monter, se voient confrontés au dilemme suivant : présenter des projets qui, avant tout, plaisent aux possibles financeurs ou miser sur des critères artistiques et esthétiques indépendants ? Pour certains, cette équation se résoudrait par la tentative d'un moyen-terme. Autrement dit, parier sur des spectacles et productions répondant aussi bien aux intérêts d'éventuels sponsors qu'à des critères élémentaires du monde de l'Art. Même en arrivant à un terrain d'entente entre les intérêts des artistes et ceux des sponsors, on ne peut écarter le fait que de nombreux projets culturels couraient et courent le risque d'être exclus d'un possible financement, surtout lorsque la décision finale est entre les mains du sponsor. Cette situation, dans un certain sens, aide à comprendre un autre aspect important de la crise vécue, à ce moment-là, par le secteur de l'économie créative du pays. De toute façon, il est nécessaire de réitérer que, même imparfaites, les Lois d'incitation à la Culture sont fondamentales pour promouvoir les diverses manifestations artistiques d'un pays aussi pluriel que le Brésil.

Si, en 2015, les lois d'incitation à la culture se montraient déjà problématiques dans quelques situations, peu objectives, l'année 2018 a provoqué un choc plus profond dans le système de financement culturel. Cette année fatidique a vu arriver au pouvoir un gouvernement d'extrême droite qui, dans le discours, se déclarait de droite. Dirigé par un politique professionnel - vendu par la propagande électorale comme un *outsider* – ayant une vie publique, de presque trente années, calquée sur le « physiologisme⁸ », le corporatisme, la haine et défendant des régimes totalitaires, le pire président brésilien à ce jour, parvenait aux plus hautes fonctions du pays. En presque deux années et demie de gouvernement, Jair Messias Bolsonaro a mis en place une politique environnementale dévastatrice, a mis fin à la diplomatie brésilienne, a démoralisé le Ministère de la Santé, a adopté une politique économique erratique faisant revenir la misère à des niveaux d'il y a quinze ans, a déclaré la guerre aux droits humains et a fait de l'Éducation, la Culture et la Science les ennemies de son sordide projet de pouvoir.

Dans la sphère de la Culture, la première mesure pratique du président a été la suppression du Ministère de la Culture, attribuant à ce portefeuille le statut douteux de Secrétariat Spécial de la Culture, subordonné initialement au Ministère de la Citoyenneté et, postérieurement annexé au Ministère du Tourisme. A ce jour, le Secrétariat a eu cinq titulaires, parmi lesquels, un obscur dramaturge « paraphraseur » du discours nazi, une ancienne étoile de la télévision enthousiasmée par la dictature civile et militaire mise en place lors du coup d'état de 1964 dans le pays et, actuellement, il est dirigé par un médiocre « double » d'acteur, dont l'alignement idéologique à la « guerre culturelle » et au « fondamentalisme néopentecôtiste » lui a permis d'accéder à cette fonction, ayant été invité par le président lui-même.

⁷ NdT : Au Brésil, le gouvernement fédéral, le gouvernement de chaque état et chaque municipalité perçoit directement des impôts du secteur privé. Ce sont trois impositions « autonomes » dont chaque entité dispose.

⁸NdT : Physiologismo, en portugais : Au Brésil, c'est un terme de la vie politique : il s'agit de la pratique par laquelle les décisions politiques se prennent en échange de faveurs, quelles qu'elles soient et quels qu'en soient les bénéficiaires : des personnes ou des partis.

La suppression du Ministère de la Culture et les gestionnaires successifs, non qualifiés, du Secrétariat Spécial de la Culture ont rendu la vie de celui qui dépend des appels à projets pour développer des propositions culturelles, une véritable rue d'amertume. À titre d'exemple, nous pouvons citer la révocation de la Loi Rouanet et la mise en place d'une loi nouvelle et draconienne, simplement nommée Nouvelle Loi d'Incitation à la Culture. La nouvelle loi réduit la collecte de ressources, par projet, de soixante millions à seulement un million de reais. Dans la pratique, il y a eu une réduction drastique de l'apport gouvernemental au secteur.

Comme nous l'avons déjà mentionné, la situation d'isolement social, due aux mesures restrictives adoptées du fait de la pandémie de Covid19, ont affecté de plein fouet le secteur culturel du pays. Malgré la situation dramatique dans le domaine de la culture, le gouvernement fédéral est resté délibérément inerte. C'est au Congrès National qu'est revenue l'initiative la plus significative de secours aux travailleurs et travailleuses du monde de la culture du pays. Le 29 juin 2020, a été approuvée la Loi n° 14017, appelée Loi Aldir Blanc de Soutien à la Culture, ainsi nommée en hommage au grand compositeur brésilien décédé de Covid19, immédiatement aux tous débuts de la pandémie au Brésil.

La Loi Aldir Blanc oblige le gouvernement fédéral à verser aux gouvernements des États et du District Fédéral⁹, ainsi qu'aux municipalités de tout le pays, trois milliards de reais afin de financer une aide d'urgence à la culture. L'approbation de cette loi par le Congrès National a obligé le gouvernement fédéral à agir en vue de sa réglementation. Le 17 août 2020, le Décret Législatif 10464 a institué le transfert des crédits aux secrétariats de la culture étatiques et municipaux. L'initiative du Congrès National a apporté un soulagement au secteur de la culture du pays. Malgré cela, une telle action est loin d'être une politique d'État durable. La Loi Aldir Blanc cherche à remédier, temporairement, à la situation compliquée vécue par le monde de la Culture, du fait de la fermeture partielle ou totale des lieux culturels. L'avenir des relations entre la Culture et l'État brésilien reste encore une inconnue. Cependant, à en juger ce qui a été observé jusqu'à présent, peu ou rien ne changera si un président faisant du mépris aux Arts, à l'Éducation et à la Science son emblème et sa profession de foi, reste au pouvoir.

Les faits exposés jusqu'à présent montrent la situation difficile vécue par la Culture brésilienne d'une manière générale et par le théâtre en particulier, actuellement et dans le passé récent. Cependant, cela n'a pas toujours été la note dominante. Le théâtre brésilien a déjà vécu des temps notables, marqués par une multiplicité de spectacles et un grand afflux de publics avides d'expériences artistiques diverses. Ceci a eu lieu durant les premières années du 20^{ème} siècle, qui promettaient un bonheur matérialisé par l'idée de modernisation. Il est bien vrai que la modernité n'a jamais été générale et sans restriction – la « petite raie ¹⁰ » faisait partie de la faune des laissés-pour-compte de ce processus. Le début du XX^{ème} siècle a été un point d'inflexion important pour la culture nationale et c'est pour cela que nous y revenons.

La ville de Rio de Janeiro, comme on le sait, est le lieu de naissance du théâtre professionnel brésilien, offrant à cet art la possibilité de se développer et, par la suite, de se

⁹ Unité administrative du Brésil dans laquelle se trouve le siège du Gouvernement Fédéral, possédant un statut différent des vingt-six États fédérés brésiliens.

¹⁰ Expression signifiant « Le petit peuple », la population de « moindre importance »

propager dans d'autres régions du pays. En ce sens, il est intéressant d'examiner la scène théâtrale de Rio de Janeiro du début du 20^{ème} siècle, afin de percevoir la pluralité et la vigueur existantes à ce moment décisif de l'histoire du théâtre brésilien. Regarder vers le passé ne doit pas être considéré comme une tentative de recherche d'un refuge devant les vicissitudes et les impasses du présent. On doit encore moins l'envisager comme une manière d'idéaliser une période, par rapport à un présent instable et imprévisible. Se pencher sur le passé aide à comprendre l'aspect transitoire des choses, tout en renforçant l'évidence de la mutabilité des situations. Ceci, en dernière analyse, permet d'entrevoir de nouvelles voies, de nouvelles possibilités et perspectives, aussi bien pour le présent que pour l'avenir.

Pour comprendre les chemins qui ont amené à cette vigueur et à cette diversité du milieu théâtral de Rio de Janeiro durant la période dénommée *La Belle Époque*, il faut remonter aux conditions historiques qui ont permis ce moment. Les chercheurs Angela Reis et Daniel Marques, ont relaté la situation historique de cette époque de la manière suivante :

Durant la première décennie du 20^{ème} siècle, Rio de Janeiro, capitale de la République nouvellement proclamée, a vécu une énorme transformation urbanistique, sous la direction du maire Francisco Pereira Passos (1836 – 1913). Celui qu'on nommait alors « Met à terre¹¹ » a mis en œuvre de profondes modifications du tracé urbain de la ville, à la manière des grands travaux réalisés à Paris au 19^{ème} siècle. Adoptant le slogan « Rio se civilise ! », créé par le journaliste Figueiredo Pimentel dans sa chronique « Jumelles », de la *Gazeta de Notícias*, ce processus, modelé par le cosmopolitisme parisien, n'avait pas prévu la participation de la population défavorisée. Les parties les plus nobles de la ville ont été destinées aux élites et les couches populaires de la population ont été « poussées » vers les périphéries et les collines. Botafogo, Laranjeiras, Catete, Glória¹² et les nouvelles grandes avenues du centre de la ville représentaient le « Rio civilisé » ; La Cidade Nova, le Catumbi, la zone portuaire¹³, les banlieues et les « favelas », le « Rio en retard¹⁴ ».

Le premier et grand impact produit par le processus de modernisation de la capitale de la République a été « l'officialisation » de Rio de Janeiro en tant que ville scindée entre les élites et les classes populaires. Malgré le changement récent du régime politique, de la Monarchie à la République, il subsistait un problème atavique dans le pays : le fossé entre les inclus et les exclus socialement. Dans le cas du Brésil, le progrès et le retard ont marché côte à côte, situation qui a aidé à sceller l'immense abîme social et la dette historique que le pays conserve envers les oubliés et les laissés-pour-compte de l'ordre social national. Le Brésil, historiquement, a « attelé » la perspective de développement, non pas au dépassement du retard, mais à son invisibilité, cherchant à l'entraîner vers des lieux périphériques, telle une personne indolente qui balaie la maison, poussant la saleté sous le tapis.

¹¹ Ndt : "Bota Abaixo", en portugais, surnom donné au maire qui ordonnait de détruire un grand nombre d'édifices, de les « mettre à terre ».

¹² Ndt : Quartiers du sud de la ville de Rio de Janeiro, considérés « chics » jusqu'aujourd'hui.

¹³ Ndt : Quartiers considérés pauvres et défavorisés de Rio de Janeiro jusqu'aujourd'hui

¹⁴ Angela Reis & Daniel Marques. "A permanência do teatro cômico e musicado" dans João Roberto de Faria (dir.). *História do teatro brasileiro: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX*. São Paulo: Edições Sesc – Editora Perspectiva, 2012, Vol I, p. 321.

La coexistence simultanée du progrès et du retard régit diverses relations sociales dans le pays. Les transformations du paysage urbain de *La Belle Époque* ne peuvent être confondues avec des modifications structurelles plus profondes du tissu social. De la même façon, on ne peut ignorer qu'à partir de cette modernisation (encore liée au retard d'un nombre important de segments de la population), une perspective plus consistante pour le développement de l'industrie des loisirs dans la capitale de la République s'est ouverte. À l'époque, les transformations urbanistiques et la consolidation de la presse professionnelle ont contribué à l'avènement d'un nouveau cycle de relations entre la ville et les loisirs. D'un côté, les milieux aisés – mais aussi la classe moyenne qui commençait à poindre – ont commencé à consommer et désirer une plus grande offre d'activités culturelles. De l'autre, cette réalité a donné un élan au développement culturel envisagé comme un tout, et au théâtre en particulier. À titre d'exemple, il est utile de rappeler que les aspirations des temps nouveaux ont exigé un processus de professionnalisation de tout un ensemble de comédiens participant aux pratiques artistiques de la ville. Ainsi, une génération de techniciens, artistes et auteurs, incités par les demandes d'une nouvelle époque, a fleuri, permettant un pas en avant dans le processus de professionnalisation des arts scéniques du pays.

Ce premier mouvement de modernisation du théâtre dans le pays a été fortement lié au développement du dénommé « théâtre frivole », ayant un lien avec la distraction, associé au rire et à la production musicale populaire. L'ampleur de cette situation est ainsi décrite :

Chéris par les publics, les genres musicaux restaient imperméables aux discussions entre les intellectuels et les artistes sur la nécessité de créer un théâtre « sérieux » dans le pays. La revue de l'année, les comédies burlesques, les tours de magie, les opérettes, les parodies et les vaudevilles attiraient des foules dans les théâtres, rendant possible la création d'un riche marché au sein duquel travaillaient un grand nombre de comédiens, comédiennes, hommes d'affaires, auteurs, essayistes, scénographes, ainsi que divers autres professionnels nécessaires aux montages des spectacles. À chaque saison, une infinité de pièces montaient sur la scène et restaient peu de temps à l'affiche – à quelques exceptions près, évidemment – car il était nécessaire d'attirer le public avec des nouveautés¹⁵ [...]

La description des chercheurs donne une excellente mesure de la multiplicité des spectacles et des genres qui occupaient les salles destinées aux représentations théâtrales dans la ville de Rio de Janeiro au début du 20^{ème} siècle. Comme on le voit, le théâtre professionnel au Brésil avait rencontré, à ses débuts, un vaste terrain pour s'établir, se perfectionner et se développer comme une très bonne affaire. En outre, on ne peut négliger que cette vitalité initiale était liée au « théâtre frivole », ce type de spectacles sans grandes prétentions intellectuelles, inscrit dans l'humour, le sarcasme, la critique des habitudes et tourné vers le divertissement et le ravissement. Bien que n'étant pas un genre théâtral jouissant de prestige parmi les intellectuels, ce type de spectacle rencontrait un très bon accueil de la part du public et a ouvert les portes à la consolidation d'une scène robuste qui rendrait jaloux n'importe quelle compagnie théâtrale actuelle, comme on peut l'observer dans ce qui suit :

¹⁵ Angela Reis & Daniel Marques. "A permanência do teatro cômico e musicado" dans João Roberto de Faria (dir.). *História do teatro brasileiro: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX*. São Paulo: Edições Sesc – Editora Perspectiva, 2012, Vol I, p. 322

Notez bien : en 1911, l'Entreprise Pascoal Segreto a institué un programme de trois séances par soirée – généralement à 19 heures, 20h45 et 22h30 – en créant la Companhia do Teatro São José de Rio de Janeiro. Les dimanches, il y avait une séance supplémentaire à 15h00 ; les samedis, et, parfois, les jeudis, matinée à 16h00. Segreto pratiquait des prix populaires : chaises à deux mille réis, premières loges de quatre places à dix mille réis et parterre à 500 réis¹⁶.

L'action entrepreneuriale de Pascoal Segreto a institutionnalisé des séances et a concouru à populariser le théâtre en le considérant une pratique culturelle de la plus grande importance pour la vie sociale de Rio de Janeiro. Le travail de l'entrepreneur a également aidé à augmenter et maintenir le nombre d'emplois dans les domaines technique et artistique gravitant autour des spectacles, et il a donné une impulsion décisive à la formation et la consolidation des publics. Mais c'est la comédienne portugaise Cinira Polônio qui a été la pionnière de l'introduction du théâtre par séances, afin de faire face aux cinématographes qui réunissaient un grand nombre de spectateurs durant leurs projections. À propos du rôle de Pascoal Segreto dans l'institutionnalisation des séances théâtrales, on ne peut nier qu'il y avait dans cette pratique une évidente exploitation des corps des artistes des spectacles. On travaillait, à cette époque, sans aucune garantie formelle. Il n'existait aucun type de législation du travail protégeant les artistes, et on prenait encore moins en compte les droits d'auteur. C'est seulement en 1916 que le Congrès National a entériné le Code Civil Brésilien dans lequel avait été promulguée la Loi 3071 relative à la propriété littéraire et artistique. La Société Brésilienne des Auteurs Théâtraux – SBAT – qui traite des droits d'auteurs des dramaturges et des compositeurs serait fondée l'année suivante seulement, en 1917, ayant comme premier président João do Rio et comme vice-président, Raul Pedernairas, conformément à ce que note Níobe Abreu Peixoto¹⁷ dans son étude sur la SBAT. Comme on peut l'observer, le processus de consolidation de la scène théâtrale dans la ville de Rio de Janeiro s'est déroulé de façon tangible, mais avec beaucoup de contradictions.

Dans le sillage et en contrepoint du « théâtre frivole », Rio de Janeiro a vu naître et grandir le « théâtre sérieux ». La *Belle Époque* de Rio, avec ses contours et ses contradictions, a également généré les conditions de production nécessaires au développement d'une autre dramaturgie nationale, proposant une grande invitation à la critique et à la réflexion. Bien que brésilienne, cette dramaturgie a été relativement influencée par celle européenne, plus particulièrement française, liée aux traditions naturalistes et « anti naturalistes ». Pour les milieux plus intellectualisés de la société brésilienne, le « théâtre frivole » représentait la continuité d'une pratique théâtrale inférieure, héritée du 19^{ème} siècle et ne répondant pas aux nécessités du temps nouveau. Cette vision dédaignait solennellement les contributions du « théâtre frivole » à la professionnalisation des arts scéniques dans le pays. Le centre des préoccupations du dénommé

¹⁶ Salvyano Cavalcanti de Paiva. *Viva o rebolado: vida e morte do teatro de revista brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1991, p. 157.

¹⁷Níobe Abreu Peixoto. "A sociedade Brasileira de autores teatrais" dans João Roberto de Faria (dir.). *História do teatro brasileiro: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX*. São Paulo: Edições Sesc – Editora Perspectiva, 2012, Vol I, p. 384.

« théâtre sérieux » se trouvait dans l'examen de l'âme bourgeoise, qui a gagné un grand souffle en tant que classe sociale ascendante à cette époque. Le fondement des activités du « théâtre sérieux » a été établi à partir des principales tendances artistiques élaborées par la matrice européenne.

Le théâtre, en tant qu'art en profonde interaction avec le présent (tant par les sujets et les dialogues que par la présence du public dans le théâtre), n'est pas hors du conflit des tendances artistiques. À ce stade, sont encore en vigueur au Brésil les contours naturalistes de Zola et Ibsen, dont la conception du théâtre en tant qu'espace de démonstration et de preuve des thèses sociales est à la base de *A muralha*, de Coelho Neto ou *A herança*, de Júlia Lopes de Almeida. De la même façon, le « théâtre de la passion », de lignée française, dont les représentants sont Henri Bataille, Porto Riche et Bernstein, influence *Flores de Sombra*, de Cláudio de Souza, *Berenice*, de Roberto Gomes, *A bella Madame Vargas*, de João do Rio, et *Neve ao Sol*, de Coelho Neto. Un théâtre qui, au moyen d'une action dramatique tendue exécute une « opération chirurgicale de la société bourgeoise », exposant les organes pourris par la corruption et l'égoïsme, par l'hypocrisie et l'ambition, mettant en évidence le cœur, dévoré par des passions inavouables, menant toujours à la douleur la plus profonde et au désespoir.¹⁸

L'extrait étudié met en évidence deux grands aspects revendiqués par le « théâtre sérieux » en terre brésilienne : le naturalisme, dont l'accent porte sur la présentation et la discussion de thèses sociales; et celui du « théâtre de la passion », qui scrute l'âme humaine, exposant les labyrinthes et les pièges existentiels des humains. Ces deux orientations dramaturgiques portent en elles de grandes ambitions intellectuelles et aident à élucider les chemins parcourus par le théâtre brésilien du début du 20^{ème} siècle.

Pour compléter ce bref, mais significatif tableau de la scène théâtrale de Rio de Janeiro, capitale de la jeune République, à la période de la *Belle Époque*, il reste à souligner la présence de la production du théâtre amateur dans la ville. Décio de Almeida Prado, à propos de cette pratique qui s'est développée en parallèle au théâtre professionnel, déclare ainsi :

Dans l'ombre du théâtre professionnel, mais non lié à lui, se développait une considérable activité amatrice. L'Almanach Théâtral mentionne 21 « sociétés dramatiques » de cette nature, certaines liées, par le nom, à des quartiers de Rio – Botafogo, Meyer, Tijuca, Gávea, Vila Isabel, São cristóvão, Cascadura. A en juger par ce qui est écrit sur le papier (comme on le sait, parfois fantaisiste), c'étaient en général des organisations complexes incluant, pour la partie artistique, en dehors de l'administrative, des directeurs de scène, des metteurs en scène, des machinistes, des souffleurs et même, sporadiquement, des régents musicaux et des scénographes amateurs¹⁹.

Bien que l'intellectuel n'ait pas confiance en l'information, le fait qu'une revue théâtrale mentionne, au début du 20^{ème} siècle, la présence de 21 « sociétés dramatiques », est remarquable. Bien qu'amatrices, ces « sociétés » possédaient une structure assez sophistiquée,

¹⁸ Marta Morais Costa. "Uma dramaturgia eclética" dans João Roberto de Faria (dir.). *História do teatro brasileiro: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX*. São Paulo: Edições Sesc – Editora Perspectiva, 2012, Vol I, p. 336.

¹⁹ Décio de Almeida Prado. "O Teatro no Rio de Janeiro" dans *História concisa do teatro brasileiro: 1570 – 1908*. São Paulo: EDUSP, 2003, p. 171 – 172.

ce qui aide à comprendre le rôle que la scène théâtrale jouait à cette période historique. Par ailleurs, il est très significatif que ces associations aient été présentes dans différents quartiers de la ville. Cet état de fait amène à penser qu'il ne serait pas incorrect de supposer l'existence d'un échange entre ces groupes, ceci ajoutant un élément à la réflexion.

Comme nous l'avons vu, les politiques publiques, matérialisées par des transformations urbanistiques favorisées par les réformes de Pereira Passos, ont « officialisé » la scission de la ville : les quartiers nobles habités par les classes favorisées, les banlieues et les périphéries destinées aux socialement défavorisés. Devant ce tableau, la cartographie des « sociétés dramatiques » indique un possible et sain processus d'interaction entre les différentes strates sociales. Cette possible circulation sociale aide à détendre les relations et contribue à l'élargissement des frontières culturelles. En fin de compte, en regardant en perspective la présence d'autant de groupes théâtraux amateurs, on comprend bien la vocation culturelle de Rio de Janeiro, observant comment cet amalgame artistique aide à forger « l'âme » carioca²⁰.

La scène théâtrale de la *Belle Époque* carioca ne s'est pas limitée aux trois composantes présentées et il serait possible d'aborder l'existence d'autres catégories dramatiques comme, par exemple, le théâtre « filodramatique²¹ », l'anarchiste et l'ouvrier. La première, emprunte d'une préoccupation centrale pour maintenir vivantes les traditions et idéaux des communautés immigrantes, particulièrement celles italiennes. La seconde, imprégnée d'une volonté d'instruction et engagée dans des causes libertaires. La troisième, mue par le désir de transcendance existentielle, par la possibilité de réinventer, même momentanément, la vie et aussi, par le caractère didactique des mises en scène. Ces trois catégories ont mené une existence indépendante, cependant, elles ont maintenu un échange permanent en raison de leurs origines communes et des affinités d'agendas et de causes. Un autre aspect à mettre en évidence est que toute cette période théâtrale, développée en marge du théâtre professionnel, a eu Rio de Janeiro comme centre diffuseur, mais elle a pris corps et consistance, principalement, à São Paulo.

Le panorama du théâtre brésilien de la *Belle Époque* illustre assez bien la force scénique et dramaturgique qui a surgi à ce moment-là. Forgé dans la diversité des voix, des scènes et aussi dans la contradiction, le théâtre national a donné des preuves de sa grandeur. Se remémorer sa trajectoire, c'est réaffirmer son caractère décisif aussi bien pour la formation culturelle du pays que pour la croissance de ce qui, aujourd'hui, est connu comme l'économie créative.

Le présent continue, marqué par les incertitudes des actions désastreuses – il est mieux de les classer comme criminelles – d'un président qui hait l'Art et tout ce qu'il représente. Devant l'aggravation de la situation pandémique de Covid19 et de l'instabilité politique promue par celui qui devrait être le fidèle dépositaire de l'ordre institutionnel, l'avenir du théâtre au Brésil se présente comme un grand point d'interrogation. Pour ceux qui aiment les arts et, plus particulièrement le théâtre, il reste le désir, une fois de plus, de miser sur la réinvention et la

²⁰ Ndt : Adjectif signifiant "de la ville Rio de Janeiro". Un "carioca" est un natif de la ville de Rio de Janeiro

²¹ Ndt : Afin de préserver leurs coutumes, des immigrants étrangers ont créé, au début du 20^{ème} siècle, ce style de théâtre dont l'idéologie était anarchiste et « de gauche »

capacité de résistance de la dramaturgie nationale qui, malgré la crainte de la peste et des débâcles gouvernementales, continue à surprendre, exactement par sa capacité de métamorphose.

Une preuve de ceci peut être constatée dans l'initiative pionnière de Armazém Companhia de Teatro qui, à l'instar d'autres groupes du Brésil, a vu son siège fermé à cause de la pandémie de Covid19, et a aussi souffert des effets du manque d'appui effectif d'un gouvernement n'accordant aucune importance à la Culture. En dépit des obstacles, dans un délai de trois mois après la fermeture des scènes, la Companhia a créé le spectacle inédit, *Parece Loucura, Mas Há Método*²². Totalement dirigée vers ce qu'ils appellent des « planches virtuelles », la pièce est une espèce de réponse d'urgence et créative à ce temps de perplexités. Prenant comme base des personnages de l'univers de Shakespeare, le spectacle prend la forme d'un jeu théâtral. Les personnages disputent entre eux l'importance de la narration et le public détermine lesquels d'entre eux continuent l'intrigue, jusqu'à ce qu'il ne reste que le vainqueur. Une expérience théâtrale surprenante et provocatrice qui, sur le mode « à distance », rend les comédiens à la scène et le public à la salle.

L'exemple tiré de l'initiative de Armazém Companhia de Teatro ne remplace pas l'expérience de la rencontre unique, impossible de répéter et présente proposée dans les salles de spectacles. Néanmoins, ce type d'action apporte un élan dans ces tristes temps, un espoir de jours meilleurs et une alternative pour la vie du théâtre. En outre, il renforce la certitude que « nous avons besoin aussi bien de nos souvenirs que de nos espoirs. En effet, nous forçons notre identité à partir de souvenirs et de désirs²³ ».

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

COSTA, Marta Morais. "Uma dramaturgia eclética" dans João Roberto de Faria (dir.). *História do teatro brasileiro: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX*. São Paulo: Edições Sesc – Editora Perspectiva, 2012, Vol I, p. 336.

GOIS, Ancelmo. "A crise é geral". *O Globo*. Rio de Janeiro, 15 set. 2015. Coluna do Gois. Rio, p. 14.

"Paradoxo brasileiro". *O Globo*. Rio de Janeiro, 15 set. 2015. Coluna do Gois. Rio, p. 14.

²² « On dirait une folie, mais il y a une méthode »

²³ Francis Wolff. "A flecha do tempo e o rio do tempo – Pensar o futuro" dans Adauto Novaes (Org.). *O futuro não é mais o que era*. São Paulo: Edições Sesc, 2013, p. 44.

REIS, Angela & MARQUES, Daniel. “A permanência do teatro cômico e musicado” dans João Roberto de Faria (dir.). *História do teatro brasileiro: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX*. São Paulo: Edições Sesc – Editora Perspectiva, 2012, Vol I, p. 322.

PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. *Viva o rebolado: vida e morte do teatro de revista brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1991, p. 157.

PEIXOTO, Níobe Abreu. “A sociedade Brasileira de autores teatrais” dans João Roberto de Faria (dir.). *História do teatro brasileiro: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX*. São Paulo: Edições Sesc – Editora Perspectiva, 2012, Vol I, p. 384.

PRADO, Décio de Almeida. “O Teatro no Rio de Janeiro” dans *História concisa do teatro brasileiro: 1570 – 1908*. São Paulo: EDUSP, 2003, p. 171 – 172.

WOLFF, Francis. “A flecha do tempo e o rio do tempo – Pensar o futuro” dans Adauto Novaes (Org.). *O futuro não é mais o que era*. São Paulo: Edições Sesc, 2013, p. 44.