

Voix plurielles

Revue de l'Association des professeur.e.s de français des universités et collèges canadiens (APFUCC)



Parler de soi, parler de nous : A Invenção do Nordeste

Juliana Coelho de Souza Ladeira et Julia Guimarães Mendes

Volume 17, numéro 2, 2020

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1074764ar>

DOI : <https://doi.org/10.26522/vp.v17i2.2600>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Association des professeur.e.s de français des universités et collèges canadiens (APFUCC)

ISSN

1925-0614 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Coelho de Souza Ladeira, J. & Guimarães Mendes, J. (2020). Parler de soi, parler de nous : A Invenção do Nordeste. *Voix plurielles*, 17(2), 54–65.
<https://doi.org/10.26522/vp.v17i2.2600>

Résumé de l'article

Le théâtre brésilien contemporain traverse un important tournant performatif depuis les années 2000. Plus récemment, on observe que certaines œuvres inspirées par des textes théoriques cherchent à dénaturaliser des imaginaires sociaux hégémoniques, tout en produisant des mises en scène provocatrices, inspirées de discours autoréférents et autobiographiques. Le spectacle *A Invenção do Nordeste*, « L'Invention du Nord-Est », du groupe Carmin, problématise un agencement des représentations sur ce qui serait (ou ce que devrait être) le nordestino, terme désignant une personne originaire du Nord-Est du Brésil. De fortes doses d'autodérision sont employées en guise de recours dramaturgique, en vue de susciter une réflexion chez le spectateur, tout en l'amenant à identifier les figures liées à l'imagerie du Nord-Est. En problématisant une thématique apparemment régionale, ce spectacle propose un panorama historique des rapports économiques et culturels entre « centre » et « périphérie » dans la société brésilienne, en consonance avec l'ouvrage homonyme de Durval Muniz Albuquerque Júnior, *A invenção do Nordeste e outras artes* (1999) (« L'invention du Nord-Est et autres arts »). À partir de la remise en question des identités et des imageries liées au nordestino proposée par ce spectacle, le jeu théâtral démontre la façon dont les mécanismes culturels s'inscrivent sur les corps et les subjectivités, tout en inventant et en créant des identités et des stéréotypes autour de certains groupes d'individus. En outre, nous cherchons à appréhender comment le théâtre pourrait contribuer à la construction transdisciplinaires de la connaissance, lorsqu'il traduit et matérialise en actions et en situations scéniques des processus théoriques complexes.

© Juliana Coelho de Souza Ladeira et Julia Guimarães Mendes, 2020



Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

Parler de soi, parler de nous : *A Invenção do Nordeste***Julia Guimarães Mendes**, Université Fédérale de Minas Gerais**Juliana Coelho de Souza Ladeira**, Université de São Paulo – São Paulo Research Foundation

Ces dernières années, la société brésilienne a été bouleversée par des troubles sociaux divers, parmi lesquels la précarisation économique de différents secteurs, des manifestations antigouvernementales récurrentes, la crise politique et la progression de l'extrême droite ainsi que la recrudescence de mouvements sociaux ultraconservateurs. De même, le théâtre brésilien contemporain a été traversé par un virage politique radical, avec des contours artistiques puissants et divers. Ces contours se matérialisent au travers des tendances de création suivantes : la valorisation du corps des performeurs et des lieux d'énonciation, et donc de la prise de parole des sujets/artistes, l'appréciation des groupes historiquement sous-estimés par les représentations hégémoniques du pays, l'usage de la performativité sur scène – comme le définissent Josette Féral et Erika Fischer-Lichte, l'approche autobiographique et documentariste, l'emploi de références symboliques qui renvoient à la réalité immédiate du pays et, pour finir, l'utilisation de traités théoriques, de manifestes et de discours au sein de l'écriture dramatique.

Analysé dans le présent article, le spectacle *A Invenção do Nordeste* manifeste la volonté d'agir politiquement sur scène, en remettant en question certaines constructions identitaires propres à la réalité brésilienne. Ce spectacle a été créé en 2017, sous l'impulsion des attaques xénophobes reçues par les nordestinos¹ lors des élections de 2014². Son titre comporte déjà, en soi, une critique subtile, ironique, et également essayiste sur la notion d'identité et sur le rapport centre-périphérie au Brésil, c'est-à-dire sur les relations entre l'axe « Rio de Janeiro-São Paulo », considéré comme le centre économique et culturel du pays, et le gigantesque territoire restant. Ainsi, ce titre peut être compris comme une sorte d'hypothèse ou de question fondamentale qui guide la quête des artistes sur scène. Dans la création du groupe Carmin, originaire du Rio Grande do Norte, l'état situé le plus au nord-est du pays, l'emploi du mot « invention » souligne les liens existants entre la fabulation et l'histoire autour de l'imaginaire lié à cette région du Brésil. Ce titre se réfère également à une certaine façon de percevoir cette région, à partir d'une perspective critique, tout en dénaturant tout ce qui est collectivement désigné par le terme Nordeste. En dialogue avec le livre homonyme *A invenção do Nordeste e outras artes* (1999), « L'invention du Nord-Est

et autres arts », écrit par l'historien Durval Muniz de Albuquerque Júnior, le spectacle navigue entre le fictionnel et le réel afin de révéler la façon dont la notion de Nord-Est a été historiquement construite au cours du vingtième siècle. Cet ouvrage présente une anthologie critique des récits portant sur cette région, en accordant une attention particulière aux plus populaires d'entre eux.

L'analyse d'Albuquerque Júnior est d'inspiration foucauldienne dans la mesure où elle procède à une déconstruction des pratiques et des discours. Celle-ci identifie « les énoncés et les images qui se répètent, avec une certaine régularité dans différents discours, époques et styles » (36), ainsi que les « monuments » qui marquent la construction imaginaire de cette région du pays. Dans cette perspective, deux concepts issus de l'œuvre tardive de Foucault ont été fondamentaux pour la composition du corpus de documents analysés, à savoir, « subjectivation » et « dispositif ». En ce qui concerne le premier concept, Albuquerque Júnior nous montre « comment les nordestinos eux-mêmes bâtissent une identité qui ne leur est pas naturelle, ni essentielle. Finalement, ils se 'nordestinent' et, en même temps, sont 'nordestinés' » (17). La notion de « dispositif » dialogue également avec l'ouvrage d'Albuquerque Júnior, puisque l'auteur analyse le réseau établi entre un « ensemble résolument hétérogène comportant des discours, des institutions [...] » (Foucault 299) qui forment l'idée de Nord-Est au Brésil. En ce sens, l'influence foucauldienne chez Albuquerque Júnior est aussi épistémologique, puisque le corpus analysé n'intègre pas uniquement des documents officiels, mais aussi et surtout des œuvres artistiques. L'invention du Nord-Est désigne aussi la création d'un Brésil régional, marqué par la nostalgie du monde colonial : il s'agit d'un territoire patriarcal, esclavagiste, oligarque et monarchiste³.

Alors, tout au long de l'ouvrage d'Albuquerque Júnior, est mis en évidence le rôle de la littérature, du cinéma, du théâtre et de la musique dans la création et la sédimentation de l'identité unique d'une région. Dans la perspective de l'auteur, ces formes artistiques sont considérées « en tant qu'actions et en tant que pratiques inséparables d'une institution. Ces langages non seulement représentent le réel, comme ils instituent le réel » (34). En concevant le pouvoir en tant qu'action, tout en dialoguant avec l'œuvre de Foucault, le livre d'Albuquerque Júnior s'approche conceptuellement du champ et de la pratique des arts de la scène, étant donné que l'action est un des piliers discursifs et créatifs de ce langage artistique.

À son tour, le spectacle *A Invenção do Nordeste* peut être compris comme un « essai sur scène », une tentative de mettre en scène la recherche d'Albuquerque Júnior, effectuant ce que Grada Kilomba appelle « performing knowledge » ou « performer la connaissance ». Ce concept est exploité par Kilomba⁴ dans la conférence-performance *Decolonizing Knowledge*,

dans laquelle l'artiste utilise des textes théoriques, de la vidéo et de dispositifs performatifs pour exposer la violence intrinsèque au processus classique de production du savoir, mais aussi pour montrer comment cette violence s'exerce au sein d'espaces académiques, culturels et artistiques : « Décoloniser la connaissance signifie créer de nouvelles configurations de la connaissance et du pouvoir. Ainsi, si mes mots semblent davantage préoccupés à raconter les positions et les subjectivités en tant que parties structurantes des discours, il faut se rappeler que la théorie n'est ni universelle, ni neutre. Elle est toujours placée quelque part et toujours écrite par quelqu'un. Et ce quelqu'un a une histoire »⁵ (MITSP).

Alors, quels dispositifs employés dans *A Invenção do Nordeste* matérialisent cette « performance de la connaissance » ? Quels rapports établissent-ils avec les ouvrages performés par le spectacle ? Quels types d'approches sur le questionnement identitaire sont-ils proposés par la mise en scène ? Quel questionnement sur le Brésil est-il suggéré par cette mise en scène ?

Le jeu de scène d'*A Invenção do Nordeste* a été conçu comme une action politique visant à dénaturaliser et dé-essentialiser les identités stéréotypées du nordestino, tout en dévoilant les stratégies et mécanismes historiquement employés pour légitimer des actions de contrôle, de hiérarchisation, d'exclusion sociale, ainsi que les préjugés sur cette population. Pour amplifier cette critique, les performeurs ont recours à l'autodérision, comme un moyen d'intensifier de manière provocatrice la réflexion chez les spectateurs.

Le spectacle est mis en scène par Quitéria Kelly, la dramaturgie est signée par Henrique Fontes et Pablo Capistrano. Les comédiens sur scène sont Henrique Fontes, Mateus Cardoso et Robson Medeiros. La scénographie est assurée par Mathieu Duvignaud, tandis que la dramaturgie audiovisuelle et l'éclairage sont signés Pedro Fiuza. La bande sonore a été composée par Gabriel Souto et Toni Gregório. La production du spectacle est réalisée par Mariana Hardi et Quitéria Kelly. En tournée depuis 2017, le spectacle a participé aux plus importants festivals de théâtre brésiliens, remportant également les plus prestigieux prix du pays : Prix Cesgranrio (spectacle), Prix Shell (dramaturgie), Prix APTR de l'Association des producteurs de théâtre (auteur et comédien en deuxième rôle), entre autres.

Il s'avère, tout d'abord, important de comprendre que le public présent dans une grande partie des salles de spectacles est constitué de personnes qui représentent justement les catégories qui regardent normalement les nordestinos avec des préjugés. Nous avons assisté à ces spectacles à Curitiba et à Belo Horizonte, des villes du Sud et du Sud-Est du Brésil où l'audience était majoritairement constituée de personnes non-nordestinas⁶. Cette différence d'origines entre la scène et le public a, à son tour, renforcé les tensions identitaires

entre ces deux positions. Il est même possible de penser qu'*A Invenção do Nordeste* emploie l'autodérision pour révéler, au moment même du spectacle, l'existence persistante de lieux subtils de préjugés présents dans l'imaginaire du public et dans la tradition théâtrale brésilienne.

Signalons, en guise de synthèse, que la mise en scène d'*A Invenção do Nordeste* se développe selon trois axes structurants entrelacés : le désir de remettre en question la notion d'identité en tant qu'instance définie et perpétuelle ; le développement de cette remise en question au travers de l'emploi récurrent de l'autodérision et, pour finir, une construction dramaturgique visant à mettre en scène une réflexion théorique complexe. Le présent article part de l'hypothèse initiale suivante : *A Invenção do Nordeste* traite la question identitaire en tant que moyen et non en tant que fin, c'est-à-dire, de manière à valoriser l'existence dans sa dimension multiple et également indéterminée. Ainsi, la construction de l'identité du sujet est traitée en tant qu'« identité en devenir », au-delà d'une perspective essentialiste.

Afin de vérifier cette hypothèse, nous analyserons au long de cet article quelques dispositifs scéniques et dramaturgiques travaillés dans ce spectacle qui collaborent à la déconstruction de l'imagerie hégémonique et des stéréotypes autour du nordestino. Nous nous pencherons également sur les effets produits chez les spectateurs, c'est-à-dire les jeux de construction de sens, proposés par ces stratégies de mise en scène.

Performer, théoriser, déconstruire les identités : une analyse d'*A Invenção do Nordeste* ou « Le Nord-Est inventé »

« Essayer de surpasser ces stéréotypes imagétiques et discursifs autour du Nord-Est passe par la quête des rapports de pouvoir et du savoir qui ont produit ces images et ces énoncés clichés qui ont inventé le Nord-Est et ces nordestinos »⁷ (Albuquerque Júnior 31).

Sous un black-out, une voix off en monologue nous interpelle en ces termes : « Cette histoire débute avec une question : un acteur nordestino, préférentiellement norte-rio-grandense⁸, peut-il représenter un nordestino ? ». C'est autour de cette provocation que s'articule la problématique développée au fil du spectacle, alors que la situation dramatique principale est le processus de préparation de deux comédiens en vue d'un casting, organisé par une société de production audiovisuelle. Cette société de production est basée au Sud-Est du pays, zone géographique qui correspond à l'emplacement des plus grandes capitales et qui représente le centre économique du pays.

Structurellement, le spectacle se divise entre les thématiques suivantes, correspondant chacune à une semaine de préparation des acteurs : « le verbe », « le corps », « la sècheresse », « le cabra macho⁹ », « le coronel¹⁰ », « le cangaço¹¹ », « le comédien choisi ». Les comédiens sont guidés par un metteur en scène et doivent montrer leur capacité à « jouer de manière magistrale » un nordestino. Ainsi, tout au long du spectacle, ils se penchent sur le processus de préparation et de recherche du jeu de l'acteur de ce nordestino. Néanmoins, ce processus les mène à une recherche sur leur identité, leurs cultures et histoires communes et spécifiques. Si l'enjeu dramatique du casting demeure dans la sphère du fictionnel, les comédiens gardent leurs propres noms et jouent les différents jeux de cette sélection tout en faisant appel à leurs propres références culturelles et à leurs histoires personnelles.

L'une des voies choisies par les artistes du groupe Carmin pour traiter et mettre en scène cette pléthore d'images et de discours sur le Nord-Est consiste à comprendre comment ceux-ci sont incarnés dans le corps des comédiens. Dans la situation de casting proposée, il est question pour les comédiens de trouver le « vrai » corps et la « vraie » voix de ce nordestino « authentique » désiré par la société de production. « Il veulent le Nord-Est de la tradition, le 'nordestino de souche' [...] il leur faut un Nord-Est 'familier', tu comprends ? », éclaire le metteur en scène aux comédiens, au début du spectacle, en approchant les idées d'authenticité, de familiarité et de tradition. Finalement, le nordestino authentique demeure celui qui est imaginé, désiré, fantasmé et, surtout, créé par l'Autre, cet Autre qui est incarné ici par le public du Sud-Est du pays. « Nul besoin d'être, il faut surtout paraître », répète maintes fois le metteur en scène pendant le spectacle, tout en faisant allusion à l'idée d'authenticité en tant qu'effet et non en tant qu'essence.

De manière incessante, les corps et les voix deviennent un territoire de découverte et de questionnement identitaire. En acceptant les suggestions du metteur en scène, les comédiens essaient continuellement d'incarner les types/stéréotypes des nordestinos, les « figures » qui amalgament un ensemble de visions et de références de la région : le sertanejo misérable¹², le cangaceiro¹³, le coronel et le prêtre messianique¹⁴. Chaque tentative d'incarnation est suivie d'une série de questionnements des comédiens autour d'une de ces « figures ».

Le décor du spectacle et ses objets de scène proposent une esthétique proche de celle du théâtre documentaire. La mise en scène fait appel à la projection de vidéos, mais aussi d'images retransmises en temps réel, de photographies et documents liés à cette construction historique du Nord-Est. La projection de cet ensemble diffus et hétérogène d'images collabore avec l'idée « d'invention ». Par exemple, la séquence la plus connue du film *Le*

dieu noir et le diable blanc de Glauber Rocha est projetée pour problématiser le personnage du cangaceiro, « figure » communément comprise entre l'anarchiste social révolutionnaire et le bandit sanguinaire associé aux grands fermiers du sertão. Au cours de cette scène, pendant que l'image du film est projetée sur l'écran au fond du plateau, les comédiens jouent, simultanément, un genre de « re-enactment » avec les dialogues et les mouvements des personnages du film. Ce moment du spectacle illustre, de manière presque littéraire, la façon dont certaines identités s'inscrivent dans les corps.

Ces images de films, ces citations de livres, ces allusions à des personnages du folklore et même du répertoire dramaturgique brésilien sont finement entrelacées à chaque questionnement des comédiens sur ces « figures », tout en produisant une perspective historiographique particulière et originale qui nous éclaire sur les façons dont ces stéréotypes se sont construits socialement et historiquement. Finalement, il apparaît comme évident qu'il est impossible de trouver le « vrai » corps et la « vraie » voix correspondant aux différentes « figures » du nordestino et l'on constate qu'un tel exercice est inévitablement un stéréotype. La question identitaire se révèle sous la forme d'un paradigme : si nous ne pouvons pas définir un nordestino, néanmoins, nous pouvons définir celui qui ne l'est pas.

En outre, le jeu proposé par la situation dramaturgique du casting permet le dialogue avec l'ouvrage d'Albuquerque Júnior, sans hermétisme et sans transformer le plateau en une salle de conférences. Comme l'indique Lehmann, la transformation de la théorie en matériel dramaturgique génère un déplacement perceptif au sein duquel l'on observe un « rattachement de la pensée dans le corps »¹⁵ (156). Cela nous semble être un aspect central pour la compréhension de l'articulation entre théorie et mise en scène dans ce spectacle, puisque mettre en forme le nordestino authentique et ses différentes « figures », c'est-à-dire lui donner charnellement une forme concrète, revient à tenter de matérialiser des conceptions abstraites et diffuses, en les rapprochant du public. En même temps, corporifier des récits et des théories aide à comprendre comment les stéréotypes et les fantasmes à propos de l'Autre traversent ce modèle de représentation.

Par exemple, une célèbre phrase d'Euclides da Cunha¹⁶ constitue l'un des points de départ pour la recherche de ce corps imaginaire du sertanejo dans une des scènes du spectacle. Pour ce faire, le directeur met en contexte la phrase du roman *Os Sertões* (1920). Le sertanejo est avant tout un fort (179). Ensuite, il reprend la suite de la description euclidienne, pour nous confronter à la pensée de Cunha : « Le sertanejo [...] est disgracieux, maladroit, tordu. [...] Quand il marche, même rapidement, il n'arrive pas à tracer une trajectoire rectiligne et ferme. [...] C'est un homme perpétuellement fatigué »¹⁷. Cette partie

du discours de Cunha sur le sertanejo est certes très dépréciative. Ainsi, c'est à partir de la lecture de cet extrait sur le sertanejo, que les comédiens se lancent dans des jeux d'improvisation sur celles qui seraient les manières de marcher typiques d'un sertanejo, en cherchant une traduction corporelle de cette description. Malgré la littéralité de ce jeu, il réalise une opération conceptuelle complexe, puisque la description euclidienne du sertanejo demeure un grand classique de la littérature brésilienne et a fortement collaboré à bâtir cette imagerie du Nord-Est.

Selon Albuquerque Júnior, ces discours ne seraient pas uniquement à l'origine de la représentation d'une certaine idée du Nord-Est, mais viseraient également à établir une réalité particulière autour de celle-ci :

Le discours régionaliste n'est pas uniquement énoncé à partir d'une région extérieure. Cette région est mise en scène, produite et présupposée à l'intérieur même de sa locution. Le régionalisme s'appuie sur la production d'une sensibilité régionaliste, sur une culture, qui produit des effets et est assimilée par diverses couches de la population. Avant d'inventer le régionalisme, les régions sont des produits de ce discours.¹⁸ (38-39)

En ce sens, le jeu identitaire proposé par le spectacle du groupe Carmin souligne deux perspectives distinctes autour du stéréotype. D'une part, nous sommes confrontés à la façon dont certains « canons », qu'ils soient littéraires, théoriques ou cinématographiques, contribuent à consolider certaines représentations sur le nordestino, sur sa manière d'agir, de penser et même de concevoir le monde. Ainsi, les stéréotypes seraient l'une des formes simples de cet enchevêtrement complexe de discours et représentations. D'autre part, ces mêmes énoncés sont tellement intégrés de manière inconsciente par la population du Nord-Est, habituée à se voir représentée de cette manière, qu'ils finissent par faire partie de son identité. « Pendant longtemps, j'étais le Nord-Est, j'étais le sertão, je portais cette région en moi », se livre de manière autobiographique un des comédiens du spectacle, tout en explicitant la manière dont les identités sont introjectées et essentialisées dans des processus complexes de subjectivation. D'une certaine façon, il revendique également ce lieu de sertanejo, de personne née au sertão. En quelque sorte, cette imagerie réverbère en lui-même et intègre son identité même.

Ces deux perspectives participent à une interprétation possible des séquences du spectacle, dans lesquelles les comédiens reproduisent sur le plateau les représentations emblématiques autour du Nord-Est. Par conséquent, le fait que les comédiens rejouent la séquence du film *Le dieu noir et le diable blanc* évoquée ci-dessus met en évidence quelques figures archétypales associées au Nord-Est et l'idée même d'authenticité de nos gestes. La

manière dont nos corps se déplacent et agissent dans le monde ne serait-elle pas influencée par la répétition et l'introjection de cet ensemble d'images qui nous sont présentées tout au long de notre vie ? Étant donné que ce jeu est réalisé avec humour et autodérision, nous sommes également invités à réfléchir à notre propre imagination et à nos horizons identitaires personnels.

Ce questionnement identitaire présenté sur le plateau et véritablement incarné dans *A Invenção do Nordeste* s'avère également frappant dans le contexte de la tradition théâtrale brésilienne, davantage habituée à renforcer les stéréotypes de ces « figures » qu'à les remettre en question. En réalisant cette critique et en dénaturant les images cristallisées dans le répertoire théâtral brésilien lui-même, le spectacle acquiert une dimension métaréflexive importante. Le théâtre apparaît en tant que dispositif et producteur de discours. Dans une autre scène du spectacle, un des comédiens essaie d'incarner Chicó, un des personnages centraux d'*O auto da Compadecida* (2018), « Le jeu de la miséricordieuse ou le testament du chien » (1970) d'Ariano Suassuna. Il s'agit d'une des plus importantes pièces du répertoire dramaturgique brésilien. Néanmoins, cette incarnation est une imitation du jeu de Selton Mello, comédien du Sud-Est brésilien, dans la série télévisée homonyme, qui a été produite et diffusée par la plus grande chaîne de télévision brésilienne, Rede Globo, en 1999. Cette série a rencontré un énorme succès auprès des audiences du pays, contribuant à la sédimentation d'une certaine manière de jouer, même au théâtre, les « types » du Nord-Est.

En outre, *A Invenção do Nordeste* développe et questionne jusqu'à sa limite la supposition implicite qu'il existerait une manière « correcte » d'être sur scène pour les nordestinos. Comme ils font usage de l'autodérision de manière explicite, les comédiens ne semblent pas uniquement délégitimer ces représentations, mais surtout questionner leur omniprésence. Du fait qu'ils sont en répétition, les comédiens jouent à « incarner » et à « désincarner » ces « figures », tout en dévoilant devant le public ces opérations symboliques qui construisent la questionnable impression d'authenticité qui se dégage de ces stéréotypes du nordestino. Par le moyen de l'action scénique, est explicité le caractère de construction et de théâtralité de toute forme de représentation sociale. Sur scène, on assiste à une subversion de la fonction traditionnelle du dispositif-théâtre et du dispositif-plateau. Au lieu de perpétuer et de renforcer les représentations hégémoniques, le spectacle les expose aux yeux du spectateur, puisque celui-ci assiste à une multiplication des représentations du nordestino sur scène, tout en jouant avec deux notions souvent opposées dans le théâtre : l'illusion aristotélicienne et le théâtre épique et politique. De plus, chez ces mêmes comédiens, s'instaure une dispute, riche en autodérision, afin de savoir lequel d'entre eux serait le plus

nordestino. Les lieux d'énonciation des comédiens sont alors évoqués pour apporter une nouvelle perspective à la discussion en cours : l'un d'eux est né au sertão, c'est-à-dire à la campagne, et l'autre sur la côte, dans la capitale.

L'autodérision participe en tant qu'outil dramaturgique qui contribue à révéler la violence fortement imprégnée dans l'histoire même de la région. Dans un passage du spectacle, par exemple, un des comédiens trace une sorte de ligne historique du temps, citant dans un ordre chronologique les œuvres littéraires qui ont associé, cristallisé et romancé la région Nord-Est et le trio « famine, sécheresse et fléau ». Tout en employant un accent typique de la ville de São Paulo, ce comédien commente ironiquement certains passages historiques souvent oubliés par ceux qui perçoivent la région avec un regard rêveur et naïf. Un de ces passages raconte l'existence d'une espèce de « camp de concentration », bâti par le gouvernement de l'état du Ceará en 1915, avec le but d'empêcher les réfugiés du sertão fuyant la sécheresse d'arriver à la capitale.

Le dispositif du casting est fort intéressant, car sa structure engendre un rapport entre le désir de l'Autre chez les « Brésiliens-étrangers » et le besoin de reconnaissance des comédiens nordestinos, puisque c'est justement l'imagerie stéréotypée des « figures » qui sera reconnue comme étant authentique et qui sera désirée par les « Brésiliens-étrangers ». Tout au long du spectacle, la situation du casting renvoie aux comédiens les questions suivantes : qu'est-ce que les autres veulent de nous ? Comment devons-nous nous façonner pour nous faire désirer par ces « Brésiliens-étrangers » ? Ainsi, le casting impose dans sa structure même une inégalité de rapport entre les parties : un groupe choisit ce qu'il désire tandis que l'autre est condamné à être dépendant de son approbation, s'efforçant infatigablement pour s'adapter aux désirs du premier.

Cette situation dramatique n'est guère hasardeuse, puisque le casting est promu par une société de production du Sud-Est, élément rendu explicite à la fin du spectacle avec l'apparition en voix off de la productrice. Finalement, ils ne sont pas choisis par la société de production audiovisuelle, qui leur préférera un comédien de Rio de Janeiro, nationalement connu pour ses rôles dans des « telenovelas ». Cela met en évidence un rapport entre régions qui dépasse le débat régionaliste, apportant une nouvelle perspective à une problématique nationale concernant les relations « centre-périphérie ». Plus encore, cette situation dévoile les tensions sous-jacentes d'un prétendu « Nord-Est pauvre et archaïque » et un Sud/Sud-Est supposément « moderne et riche ». La violence avec laquelle les comédiens sont mis à l'écart du casting, et la rage ressentie par eux, contraste avec la dépendance qui les lie aux institutions économiques et culturelles de ce Sud/Sud-Est, pour être officiellement reconnus

en tant qu'artistes. D'ailleurs, l'impulsion initiale pour la création de ce spectacle trouve son origine dans cette tension entre ces régions et l'expérience même des artistes du groupe Carmin lors de leurs voyages dans les villes du Sud et du Sud-Est brésilien. En lançant cette provocation identitaire prétendument régionale, *A Invenção do Nordeste* nous renvoie à un questionnement national, qui ne laisse aucun spectateur indifférent.

Conclusion

Finalelement, dans *A Invenção do Nordeste*, ce sont les « figures », notamment, et les faits historiques qui sont désignés comme principaux responsables d'une certaine « invention » du Nord-Est. Les questionnements identitaires performés sur scène sont fluides, confrontant des projections du soi avec les perceptions que l'« Autre » a sur nous. De ce fait, dans *A Invenção do Nordeste*, trois instances discursives s'entrecroisent : la revendication, la découverte et le questionnement du soi identitaire ; la création d'une identité comme véhicule d'expression collective, et les dispositifs performatifs impliqués dans l'agencement de ces éléments.

En analysant ce spectacle, nous avons cherché à comprendre par quels moyens le théâtre pourrait collaborer à historiciser, dé-sessentialiser et dénaturiser des identités hégémoniques préétablies. En performant des théories, *A Invenção do Nordeste* collabore à matérialiser la compréhension des processus de construction et de sédimentation d'identités dans les cultures, tout en révélant les intérêts politiques sous-jacents à ces processus. En utilisant une situation dramatique d'une apparente simplicité, une préparation de comédiens pour un casting, le spectacle aide à populariser une réflexion complexe, en la rendant moins abstraite et en l'approchant du spectateur.

Dans *A Invenção do Nordeste*, le théâtre agit en tant que dispositif de compréhension du monde, particulièrement de la manière dont une culture hégémonique peut historiquement s'inscrire dans les corps et subjectivités en « inventant » et en « créant » des identités spécifiques à un groupe. En conséquence, le spectacle présente une importante contribution du champ théâtral à la construction transdisciplinaire de la connaissance, en matérialisant et en traduisant des processus de réflexion théoriques complexes en actions et situations scéniques concrètes.

Bibliographie

Albuquerque Júnior, Duval Diniz. *A Invenção do Nordeste e outras artes*. São Paulo / Recife : Cortez / Massangana, 1999.

- . *The Invention of the Brazilian Northeast*. Durham et Londres : Duke UP, 2014.
- Cunha, Euclides da. *Obra completa*. Rio de Janeiro : Nova Aguilar, 1995.
- Féral Josette. « De la performance à la performativité ». *Communications* 92 (2013) : 205-218.
- Fischer-Lichte, Erika. *The Transformative Power of Performance : A New Aesthetics*. Tr. Iris Jain Saskya. Londres : Routledge, 2008.
- Foucault, Michel. « Le jeu de Michel Foucault ». *Dits et écrits, Tome III (1976-1979)*. Paris : Gallimard, 1994.
- Lehmann, Hans-Thies. « Theory in Theatre. Observations on an Old Question ». *Experts of the Everyday : The Theatre of Rimini Protokoll*. Dir. Miriam Dreysse et Florian Malzacher. Berlin : Alexander, 2008.
- Suassuna, Ariano. *O auto da Compadecida*. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 2018.
- . *Le jeu de la miséricordieuse ou le testament du chien*. Tr. Michel Simon. Paris : Gallimard, 1970.
- « Em palestra-performance, Grada Kilomba desfaz a ideia de conhecimento ‘universal’ ». MITSP – Mostra Internacional de Teatro de São Paulo. <<https://mitsp.org/2016/em-palestra-performance-grada-kilomba-desfaz-a-ideia-de-conhecimento-universal/>> (consulté le 13 février 2020).

Notes

¹ *Nordestinos* est le terme couramment employé au Brésil pour nommer les habitants du Nord-Est. Curieusement, les termes *sudestinos* ou *nortistas* ne sont pas utilisés pour désigner les habitants des régions du Sud-Est ou du Nord du pays. Cette question est traitée dans le spectacle et renforce le caractère d'exceptionnalité de la région Nord-Est, qui va au-delà de la simple dénomination identitaire régionale.

² La course électorale de 2014 a donné lieu à un résultat très serré entre la présidente Dilma Rousseff, candidate du Parti des Travailleurs (PT) et Aécio Neves, candidat du Parti social-démocratique du Brésil (PSDB). Ces partis s'identifient respectivement comme étant dans le spectre politique du centre gauche et de droite.

³ Il est intéressant de noter que le *nordestino* analysé par l'ouvrage d'Albuquerque Júnior est toujours un homme. La *nordestina*, comme figure archétypique de la femme du Nord-Est, n'y trouve pas de place dans ce livre. En outre, le *nordestino* est aussi le métis, figure de couleur diffuse, ni blanc, ni noir, ni indien. C'est sur ce point de vue masculin et métis que se développe l'analyse du livre. D'ailleurs, les préoccupations et tensions raciales sont moins évoquées que celles d'ordre culturel. L'ouvrage a été traduit et publié en anglais en 2014, sous le titre *The Invention of the Brazilian Northeast*.

⁴ L'œuvre artistique et théorique de Grada Kilomba tourne constamment autour de la question de la performance du savoir, notamment pour amplifier le débat sur diverses questions sociales en dehors du champ académique. Actuellement, elle prépare un livre sur la notion de *performing knowledge*.

⁵ *Descolonizar o conhecimento significa criar novas configurações de conhecimento e de poder. Então, se minhas palavras parecem preocupadas demais em narrar posições e subjetividade como parte do discurso, vale a pena lembrar que a teoria não é universal nem neutra, mas sempre localizada em algum lugar e sempre escrita por alguém, e que este alguém tem uma história.*

⁶ En tenant compte de la problématisation identitaire proposée par ce spectacle, nous pensons qu'il serait important d'insister sur les lieux d'énonciation des auteures de cet article. Il s'agit de deux femmes, auto-identifiées en tant que blanches et nées à Minas Gerais, un état du Sud-Est brésilien, grande région frontalière entre le Sud-Est et le Nord-Est.

⁷ *Tentar superar estes estereótipos e imagéticos e discursivos acerca do Nordeste passa pela procura das relações de poder e de saber que produziram estas imagens e estes enunciados clichês, que inventaram esse Nordeste e estes nordestinos.*

⁸ Le terme *norte-rio-grandense* ou *potiguar* désigne ceux ou celles nés dans l'état du Rio Grande do Norte.

⁹ Typiquement lié au vocabulaire du Nord-Est, le terme 'cabra macho' désigne un homme fort, vaillant et courageux.

¹⁰ Le terme 'coronel' fait référence directe aux grands fermiers de la région dont le pouvoir économique se dédouble d'un pouvoir politique local. En synthèse, le coronélisme brésilien était un système d'échanges de faveurs politiques entre le pouvoir public gouvernemental et ces grands fermiers.

¹¹ Voir la note 13.

¹² Le *sertanejo* est l'habitant du *Sertão*.

¹³ Les *cangaceiros* ont été des personnages majeurs au sein d'un mouvement paramilitaire né dans les territoires touchés par la grande sécheresse de 1927. La plupart du temps, les *cangaceiros* étaient associés aux grands fermiers de la région, les *coronéis*, auxquels ils rendaient divers services.

¹⁴ Le messianisme religieux est un phénomène très important de la région.

¹⁵ *A further transformation, to which theory in a theatrical context is subject, is the reattachment of thought to body.*

¹⁶ La description prise pour exemple de cette population est celle faite par l'écrivain et journaliste carioca Euclides da Cunha (1866-1909) dans son ouvrage classique *Os Sertões* (1902), « Terres Hautes ». Il a été nationalement consacré après la publication d'*Os Sertões*, qui raconte la Guerre de Canudos (1896-1897), un conflit entre l'Armée brésilienne et les membres d'une communauté socioreligieuse de caractère fortement messianique qui avaient comme guide Antônio Conselheiro. Ce conflit a résulté dans la destruction de cette communauté et l'assassinat de la presque majorité de ces 25 000 habitants.

¹⁷ *O sertanejo (...) é desgracioso, desengonçado, torto. (...) Caminhando, mesmo a passo rápido, não traça trajetória retilínea e firme (...) É o homem permanentemente fatigado.*

¹⁸ *O discurso regionalista não é emitido a partir de uma região objetivamente exterior a si. É na sua própria locução que esta região é encenada, produzida e pressuposta. O regionalismo se apoia na produção de uma sensibilidade regionalista, numa cultura, que são levadas a efeito e incorporadas por várias camadas da população. Antes de inventar o regionalismo, as regiões são produtos deste discurso.*