

La religion afro-brésilienne comme critère d'authenticité du théâtre noir ?

Christine Douxami

Maître de conférences à l'Université de Franche-Comté

Notons, dès à présent, que les rituels afro-brésiliens ont développé une théâtralité qui, traduite sur scène, donne une réelle force au spectacle théâtral, d'où son utilisation dans de nombreuses pièces. En d'autres termes, ce recours à la culture afro-brésilienne et particulièrement à la religion, se rencontre dans pratiquement toutes les pièces du théâtre noir. Ceci explicite cette « dérive » dans le « spectaculaire », telle que décrite par Roger Bastide, qui ne constitue d'ailleurs pas uniquement le lot des auteurs blancs.

Pourtant, par delà l'indéniable théâtralité de la religion afro-brésilienne, il semble souvent indispensable dans les pièces de théâtre noir de se référer au candomblé comme si la présence de celui-ci donnait une marque « d'authenticité » à ces dernières. D'ailleurs, dans la majorité des entretiens que nous avons effectués avec les acteurs et les metteurs en scène, dans plus de 95 % des 115 personnes avec lesquelles nous nous sommes entretenues, la religion afro-brésilienne apparaît comme un élément nécessaire pour la réalisation d'un théâtre noir.

Le poids du rituel

Sans aucun doute, cette omniprésence du culte afro-brésilien est comprise comme une référence à l'africanité du théâtre noir sans qu'il soit nécessaire d'introduire une « Afrique Mythique » qui tiendrait ce rôle. Le fondement même de l'existence de ce théâtre ethnique est d'affirmer son altérité. Or, à travers l'utilisation de l'élément religieux, il semblerait que celle-ci soit plus explicitement renforcée.

Pourtant, Tasso da Silva, auteur d'une des pièces de l'anthologie d'Abdias Nascimento, *O Emparado* (1949), qui narre l'histoire romancée de la vie du poète Cruz e Sousa, sous le nom de João da Cruz, crie la révolte de l'écrivain, qui, à un moment de la pièce, se voit solliciter l'écriture d'une pièce de théâtre sur la macumba par les propriétaires, blancs, d'un théâtre de boulevard. Leur argument au sujet de la thématique adoptée est simple : un poète noir doit écrire un drame sur la religion noire car le public attend ce type de thématique, cela faisant bon effet sur l'affiche du spectacle « *Vous comprenez, "paroles écrites par le poète noir" ; tout le monde attend la macumba... Il doit savoir traiter magnifiquement du thème* »¹. Tout Noir doit-il s'identifier avec la religion afro-brésilienne simplement parce qu'il est Noir ? Il s'agit ici d'une dénonciation de la tendance déterministe et essentialiste qui envisage le Noir nécessairement comme un membre des cultes afro-brésiliens et non comme un catholique, un protestant, ou pratiquant d'une autre religion. De même,

¹ *A senhorina compreende : "letra do poeta negro"; todo mundo fica esperando macumba... Aliás, ele deve saber tartar magnificamente esse tema. O Emparado, TASSO DA SILVEIRA, in NASCIMENTO Abdias (org.), op. cit., p. 408.*

voir le Noir obligatoirement comme un bon danseur, notamment de *capoeira* ou comme un excellent musicien, signifie restreindre ses capacités à ces seules aptitudes. Pourtant, les auteurs et metteurs en scène afro-brésiliens ont eux-même intégré cette image du Noir et la reproduisent en affirmant la nécessité de placer les religions afro-brésiliennes au sein des spectacles. L'essentialisme présent dans le concept de la négritude senghorienne qui envisageait le Noir comme le détenteur de certaines propriétés intellectuelles et corporelles semble se répéter dans les spectacles du théâtre noir brésilien. Pourtant, comment affirmer son altérité ethnique si ce n'est en valorisant certaines aptitudes qui, selon l'imaginaire collectif, seraient détenues par les populations afro-brésiliennes ? Les auteurs, mais aussi les metteurs en scène de théâtre noir, se trouvent face à un dilemme entre une affirmation sur-déterminée de l'identité ethnique et une revendication d'universalisme affirmant l'égalité des races qui nie, à terme, l'existence même d'un théâtre ethnique spécifiquement noir ².

La majorité des Afro-brésiliens a, pour reprendre les termes de Bastide, le contenu de leur conscience « désafricanisée », et vivent le quotidien syncrétique des Brésiliens au jour le jour. Cependant, quand les auteurs ou les artistes afro-brésiliens réalisent un théâtre volontairement dénommé « théâtre noir », ils revendiquent leur négritude à travers cet art et cherchent à créer un théâtre qui démontre au plus haut point leur spécificité ethnique. Or, ce qui rappelle explicitement les racines africaines des Afro-brésiliens, par delà la musique et la danse, semble être le candomblé et les différentes religions afro-brésiliennes telles que la *macumba* à Rio, le *Xangô* à Recife, le *tambor de Mina* à São Luis, etc. ce qui explique l'importance de ces dernières au sein de la majorité des pièces.

Toutefois, cette présence gère parfois une certaine confusion lorsque cette religion est représentée dans sa forme intégrale sur scène sans avoir été stylisée et adaptée à la représentation théâtrale, certains acteurs entrant en transe, par exemple. En effet, ceci peut amener le spectateur à comprendre, de façon erronée, on l'a vu, que le candomblé en lui-même est une représentation purement théâtrale ou encore que le théâtre noir n'est pas réellement du théâtre, au sens classique du terme, mais une religion. Nous revenons ici à la distinction entre un théâtre « religieux » tel qu'il fut instauré en Grèce en hommage à Dionysos, puis dans les mystères du Moyen Age et un théâtre profane tel que l'Occident l'a peu à peu instauré à partir de la Renaissance. Cette relative confusion des genres s'avère cependant exceptionnelle puisque, dans la majorité des cas, le candomblé est adapté à l'écriture dramatique, puis à la scène et est présentée comme une référence symbolique au culte, sans liens avec les rituels religieux eux-mêmes : l'utilisation des couleurs des dieux africains ou encore des personnalités caractéristiques de ces derniers, ou d'un mouvement de danse, constitue la principale utilisation de la religion au sein du théâtre noir. Le candomblé ne peut être compris comme une simple expression du folklore brésilien, comme l'affirme Abdias Nascimento : « *les cultes afro-brésiliens ne sont pas de simples manifestations de folklore, ou mieux, ils seraient du folklore dans la mesure où les*

² Nous nous retrouvons ici face à un questionnement proche de celui de Sartre lorsqu'il questionnait les fondements de la négritude, dans *Orphée noire*, affirmant, à terme, l'extinction de la négritude ou du moins son aspect temporaire. SARTRE J. P., *Orphée noire*, op. cit.

religions catholiques et musulmanes le seraient elles aussi »³.

Les pièces de Zora Seljan, comme *Negrinha de Iemanjá* (1956), *Negrinho das folhas* (1956), *As três mulheres de Xangô* (1960) traitent avant tout des mythes du candomblé ; les pièces écrites par le *pai de santo* Mestre Didi, comme *Porque Oxalá usa Ekodidé* (1966)⁴, ou *Ajaka* (1983, non publiée) écrite par Mestre Didi, Juana Elbein, son épouse, et le cinéaste Orlando Sena, utilisant simultanément le portugais et le yoruba, se passent dans un univers exclusivement religieux. *Erê para toda vida* (1996) écrite par le Bando de Teatro Olodum, allie explicitement danse et théâtre et révèle différentes légendes notamment celles des *Erês*, qui représentent les *orixás* à leur stade d'enfance. D'autres pièces, comme *Uma rede para Iemanja* (s.d.) de Antônio Callado, utilisent la légende d'un *orixá*, dans le cas d'Antônio Callado, celle de Iemanja, déesse de la mer, pour construire la trame de la dramaturgie. Le héros, appelé Pai de Juca (le père de Juca), a perdu son fils, marin, Juca, qui a péri en mer. Iemanjá lui rendra symboliquement son enfant en l'amenant à aider une femme enceinte qui veut accoucher dans un filet de pêche et non à la maternité. Muniz Sodré dans la pièce *Vovó chegou para jantar* (1996), montre l'histoire d'une jeune métisse bourgeoise qui refuse ses origines noires, qui entre en transe, et se transforme en sa grand-mère noire. Parallèlement à la dramaturgie introduisant la religiosité afro-brésilienne, certains metteurs en scène du théâtre noir incluent cette dernière dans des pièces où elle n'apparaissait pas initialement comme dans des pièces de Shakespeare, par exemple.

Or, la présence des rituels afro est générale dans le théâtre de la diaspora. Le théâtre de la négritude d'Aimé Césaire, par exemple, utilise des éléments de vaudou de Haïti dans *La tragédie du Roi Christophe* (1963). Les pièces du théâtre uruguayen de Andrés Castillo, comme *El negrito del pastoreo*, mélangent croyances chrétiennes et africaines et utilisent, elles aussi, la présence des rituels afro. Le théâtre nord-américain lui-même apporta certains éléments de Vaudou ou tout du moins d'un retour au rituel décrété africain comme dans les pièces *L'Empereur Jones* de O'Neill ou dans *Le chant inachevé : réflexions en voix noires* (1970) de Glenda Dickerson ou d'autres pièces de Leroi Jones ou de Ed Bullins⁵. Le théâtre noir de Cuba est bien souvent une stylisation de la « *santería* », une version cubaine de la religion Afro proche du candomblé brésilien où l'on retrouve certains *orixás*, *Xangô* et *Iemanja* notamment.

Analyse de la place du candomblé au sein d'une pièce de théâtre noir brésilien

Notons que, pratiquement dans toutes les pièces de l'anthologie organisée par Abdias

³ NASCIMENTO Abdias, op. cit., p. 20.

⁴ SANTOS Deoscóredes M. dos. (Mestre Didi), *Porque Oxalá usa Ekodidé*, Ed. Pallas, Salvador, 1997, 45 p.

⁵ Voir à ce sujet FABRE Geneviève, op. cit., p. 292-293.

Nascimento - à l'exception des pièces *O Filho Pródigo* de Lúcio Cardoso pour être une légende biblique et de *Anjo Negro* de Nelson Rodrigues - la religion afro, sous l'une de ses multiples versions, est présente, en toile de fond ou comme un élément principal de la dramaturgie. Analysons succinctement une de ces pièces dans laquelle la religion occupe un espace central : *Aruanda* (1946) de Joaquim Ribeiro ⁶, chercheur reconnu à l'époque pour sa connaissance du folklore (le candomblé étant compris comme tel), parvint à introduire la thématique du candomblé de façon riche et intéressante dans la dramaturgie. La pièce est bien construite, structurée et les personnages possèdent une réelle épaisseur dramatique. Il s'agit de l'histoire de Rosa Mulata, une métisse noire qui trompe son mari, Quelé, avec l'*orixá* de ce dernier, Gangazumba ⁷. Rosa est tombée amoureuse de l'*orixá* le jour où son époux l'avait incorporé lorsque Rosa Mulata chanta un *ponto de candomblé*, musique rituelle traditionnelle. L'héroïne ne ressent plus aucun sentiment pour son mari lorsqu'il n'est pas en transe. La fin de la pièce montre le dieu Gangazumba rejetant Rosa défigurée par son mari. Celui-ci lui a volontairement retiré sa beauté pour lui enlever son amant lorsqu'il découvrit l'amour de cette dernière pour l'*orixá*. La pièce allie brillamment réalisme et univers mythique.

Or nous voyons, au début de la pièce, que Rosa Mulata n'apprécie pas du tout le monde du candomblé. Elle estime qu'il s'agit d'une religion du diable et lorsque son compagnon va au *terreiro*, elle le réprimande et lui fait promettre qu'il n'ira plus. Pourtant ce dernier y retourne toujours. Ce qui l'agace particulièrement c'est que Quelé revienne toujours très fatigué du *terreiro* et ne lui accorde aucune attention : « *le candomblé tue mon homme* » ⁸. De plus, elle voit son époux souffrir lorsqu'il incorpore l'*orixá* durant la cérémonie rituelle au *terreiro* et elle en a peur. Lorsque la vieille *Baiana de acarajé*, Tia Zefa, lui explique, de façon didactique, pourquoi Quelé doit se rendre au candomblé, Rosa Mulata lui demande pourquoi les dieux sont si différents ; Tia Zefa lui dit qu'ils sont loin, certes, mais qu'ils connaissent les souffrances des hommes et qu'eux aussi souffrent et aiment. L'auteur montre volontairement la dimension humaine du candomblé, proche de chacun, dans sa forme pratiquement humaine et charnelle.

Toute l'histoire de la pièce tourne ainsi autour de la tradition du candomblé et de ses origines africaines, pour démontrer la présence à Bahia, au Brésil, d'une réelle africanité, préservée par la mémoire collective des anciens esclaves, sans avoir recours à une Afrique distante. *Aruanda*, le titre de la pièce, se réfère au royaume de l'au-delà où vivent les *orixás*, l'équivalent, pour simplifier, de l'Olympe de la mythologie grecque. Le type de candomblé décrit dans la pièce est celui de *caboclo* ; il s'agit d'une version du candomblé ayant associé de façon syncrétique les religiosités indigène et africaine, notamment. L'auteur ne cherche donc pas à représenter explicitement une religion africaine « préservée intacte » mais bien une africanité omniprésente à Bahia, lieu où se déroule la pièce.

⁶ *Aruanda* (1946) de Joaquim Ribeiro, in NASCIMENTO Abdias (org.), op. cit. pp. 287-307.

⁷ Gangazumba dans le candomblé ne correspond pas, en réalité, à un *orixá* tel qu'il apparaît dans la pièce, mais à un *egum*, c'est-à-dire un esprit d'une personne décédée ; dans le cas de Gangazumba il s'agit de l'esprit d'un héros mythique.

⁸ « *O candomblé está matando o meu homen* », in *Aruanda*, op. cit., p. 291.

L'œuvre commence d'ailleurs par une ode à Bahia à travers le cri :

« A... ca... ra... jé...

A... ba... rá »

L'acarajé et *l'abará* sont deux nourritures traditionnelles de la cuisine bahianaise et possèdent une place fondamentale dans les rituels de candomblé puisqu'elles appartiennent aux plats servis en offrande rituelle aux *orixás*. Elles sont réalisées à partir d'une pâte de haricots écrasés mélangés avec d'autres ingrédients tels que des crevettes séchées, cuites dans de l'huile de palme pour le premier, formant ainsi un petit beignet et dans une feuille de banane pour le second donnant un petit gâteau salé. L'auteur cherche donc, à travers l'évocation du candomblé, à identifier la culture de matrices africaines au sein du Brésil dans le but, non pas de la rendre folklorique, mais de montrer sa force, en voulant démontrer qu'elle constitue une part importante de l'identité brésilienne.

Bibliografia

ADAMOV Arthur, *Ici et maintenant*, Gallimard, Paris, 1964, 240 p.

ALMADA Sandra, *Damas Negras : sucesso, lutas, discriminação*, ed. Mauad, Rio de Janeiro, 1995, 239 p.

AMEY Claude (org.), *Le Théâtre d'Agit Prop (de 1917 à 1932)*, Tome II et IV. La Cité, L'Age D'homme, Lausanne, 1978, 169 p. et 239 p.

BOAL Augusto, *Méthode Boal de Théâtre et Thérapie : L'Arc en Ciel du Désir*, Ramsay, Paris, 1990.

BRECHT Bertolt, « Petit Organon pour le Théâtre », in *Ecrits sur le théâtre*, tome II, (6^e ed.) l'Arche, Paris, 1963.

BRECHT Bertolt, *Ecrits sur le théâtre*, tome 1, l'Arche, Paris, 1972, 659 p.

CALMON Francisco, *Relação das Faustíssimas Festas*, Funarte/INF, Rio de Janeiro, 1982, 62 p.

CAMARA CASCUDO Luis da, *Dicionário do folclore brasileiro*, Instituto nacional do livro, Rio de Janeiro, 1962, 2^e ed. 2 V.

CASTRO Ruy, *O anjo pornográfico*, Companhia das Letras, São Paulo, 1992.

CESAIRE Aimé, *La Tragédie du Roi Christophe*, Présence Africaine, Paris, 1970, 153 p. (première édition 1963)

CHALAYE Sylvie, *Le syndrome Frankenstein, Afrique noire et dramaturgies contemporaines*, Editons Théâtrales, Paris, 2004, 141 p.

CHALAYE Sylvie, *Nouvelles dramaturgies d'Afrique noire francophone*, Rennes, 2004, 186 p.

COSTA Haroldo, «Memória da dança», in ARAUJO Emanuel (org.), *A Mão Afro-brasileira*, Fundação Emílio Odebrecht, São Paulo, 1998, pp. 361-369.

COSTA Haroldo, "O negro no Teatro e na TV", *Estudos Afro-asiaticos*, Rio de Janeiro, n°15, Juin 1988, pp. 76-83.

DUVIGNAUD Jean, *Sociologie du théâtre*, PUF, Paris, 1965, 588 p.

EDWARDS Flora Mancuso, *The theatre of the black Diaspora, a comparative study of black drama in Brazil, Cuba and the United States*, Thèse de doctorat, New York State University, New York, 1975.

FABRE Geneviève, *Le théâtre noir aux Etats Unis*, ed. CNRS, Paris, 1982, 354 p.

FANON Frantz, *Peau noire, masques blancs*, Points Essais ed. du Seuil, 1971, 188 p. (1^{ère} ed. 1952)

FERNANDES Florestan, "O teatro negro", in *O Estado De São Paulo*, 10.02.1962 reproduit in NASCIMENTO Abdias (org.), *Testemunhos*, GRD, Rio de Janeiro, 1966, pp. 165-170.

FREU Christian, « Culture Populaire, culture de masse », in *Théâtre Public*, n°30, Nov-Dez de 1979, Paris, pp. 4-11.

GARCIA MENDES Miriam, *A personagem negra no teatro brasileiro*, Atica, São Paulo, 1982, 205 p.

GARCIA MENDES Miriam, *O negro e o teatro brasileiro entre 1889 e 1982*, Fundacen, Rio de Janeiro, 1988, 207p.

GUINGANE Jean Pierre, "Teatro e transgressão", in *O correio da Unesco*, Janeiro 1998, pp. 12-15.

HATCH James V. et HAMALIAN Leo (org.), *Lost plays of the Harlem Renaissance 1920-1940*, Wayne State University Press, Detroit, Michigan, 1996, 467 p.

HATCH James V. et SHINE Ted (org.), *Black Theater U.S.A., plays by African American 1847-1938*, The Free Press, New York, 1996, 413 p.

HATCH James V. et SHINE Ted (org.), *Black Theater U.S.A., plays by African American 1935-today*, The Free Press, New York, 1996, 505 p.

KOUVOUAMA Abel, "Sony Labou Tansi ou l'Utopie pratiquée", in *Sony Labou Tansi ou la quête permanente du sens*, L'Harmattan, Paris, 1997, pp. 95-106.

KWAHULE Koffi, *Big Shoot*, Edition Théâtrales, Paris, 2000, 105 p.

KWAHULE Koffi, *Misterioso 119*, Edition Théâtrales, Paris, 2005, 94 p.

LIGIERO Zeca, *Cultura afro-brasileira : imagem e performance*, Funarte, Rio de Janeiro, 1998.

MAKHELE Caya, « Théâtres d'Afrique noire », in *Alternative Théâtrales 48*, Bruxelles, pp. 1-69.

NASCIMENTO Abdias, *Dramas para negros e prólogo para brancos : antologia de teatro negro-brasileiro*, ed. Teatro Experimental do Negro, Rio de Janeiro, 1961, 417 p.

NEVEUX Olivier, *Théâtres en lutte*, La découverte, Paris, 2007, 321 p.

SENGHOR L.S., « éléments constructifs d'une civilisation négro-africaine » *Présence*

Africaine, n° 24-25, Paris, 1959.