

Université de Paris 8. Esthétique, Sciences et technologie des arts. École Doctorale :  
EDESTA (ED n° 159)

Universidade Federal da Bahia en doctorat au programme de Pos-Graduation en Arts  
Scéniques (PPGAC)

# Les Jeux de Masques au sein du *Candomblé* Dramaturgie de la Fête dans l'Espace

Alisson Araujo de Almeida



Octobre 2018

Université de Paris 8. Esthétique, Sciences et technologie des arts. École Doctorale :

EDESTA (ED n° 159)

Universidade Federal da Bahia. Programme de Pos-Graduation en Arts Scéniques (PPGAC)

Les Jeux de Masques  
au sein du *Candomblé*  
Dramaturgie de la Fête dans l'Espace

THÈSE

pour l'obtention

du Doctorat en Esthétique (spécialité Théâtre)

et du Doctorat en Arts Scéniques  
présentée et soutenue publiquement par

**Alisson Araujo de Almeida**

Le 19 octobre 2018

Thèse dirigée par le professeur M. Jean-François DUSIGNE  
et par le professeur M. Erico Jose SOUZA DE OLIVEIRA



## Membres du Jury

Jean-François DUSIGNE

Professeur en arts du spectacle, théâtre, ethnocénologie, directeur de l'axe « Ethnocénologie » de l'équipe EA 1573 « Scènes du monde, création et savoirs critiques », co-directeur d'ARTA- (directeur de thèse)

Erico Jose SOUZA DE OLIVEIRA

Professeur de mise en scène de l'École de Théâtre et du Programme de Pos-Graduation en Arts Scéniques (PPGAC) Universidade Federal da Bahia - (directeur de thèse).

Christine DOUXAMI

Chercheur au CEAF (EHESS-IRD, UMR 194), Responsable de l'Équipe « Supports et circulations des savoirs et des arts en Afrique et dans le monde » - (1<sup>er</sup> Pré-rapporteur).

Marcia ALMEIDA

Professeur au Programme de Pos-Graduation en Arts de l'Universidade de Brasilia. PPG-Arte - UnB. Danse et Esthétique - (2<sup>ème</sup> Pré- rapporteur ).

Daniela Maria AMOROSO

Professeur dans l'Ecole danse et dans le programme de Pos-Graduation en Danse (PPGDança et do PPGAC) Universidade Federal da Bahia.

François LAPLANTINE

Professeur émérite en Anthropologie à l'Université Lyon 2.

## TERMO DE APROVAÇÃO

Alisson Araújo de Almeida

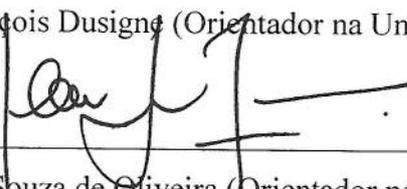
*Les Jeux de Masques au sein du Candomblé. Dramaturgie de la Fête dans l'Espace*

Tese aprovada como requisito para obtenção do grau de Doutor em Artes Cênicas,  
Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia.

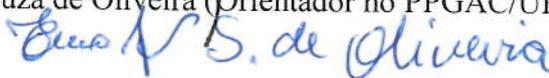
Aprovada em 19 de outubro de 2018.

### Banca Examinadora

Prof. Dr. Jean-François Dusigne (Orientador na Université Paris 8)



Prof. Dr. Érico José Souza de Oliveira (Orientador no PPGAC/UFBA)

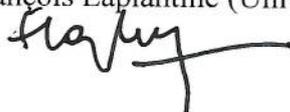


Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Christine Douxami (Université de Franche-Comté)



Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Daniela Maria Amoroso (PPGAC/UFBA)

Prof. Dr. François Laplantine (Université Lyon 2)



  
Prof.ª Dr.ª Márcia Soares de Almeida (PPG-Arte/UNB)



Les Jeux de Masques  
au sein du *Candomblé*  
Dramaturgie de la Fête dans l'Espace

## Remerciements

Je tiens à remercier Monsieur Jean-François DUSIGNE, Professeur à l'Université de Paris 8, qui m'a encadré tout au long de cette thèse et qui m'a fait partager ses judicieuses remarques.

Je remercie Monsieur Erico Jose SOUZA DE OLIVEIRA, professeur de mise en scène de l'Ecole de Théâtre du programme de Pos-Graduation en Arts Scéniques (PPGAC) à l'Université, Universidade Federal da Bahia. Ce travail est le résultat d'une collaboration avec lui.

Je tiens aussi à remercier les pratiquantes du *Candomblé*, *Abassa Nsumbo Kikongo*, qui m'ont accueilli au sein de leur *terreiro*. C'est grâce à eux que j'ai concilié, avec attention, recherche théorique et pratique.

Merci aux membres du jury, Monsieur François LAPLANTINE, Professeur émérite en anthropologie à l'Université Lyon 2, dont les thèmes de recherche ont largement inspiré cette thèse. Madame Marcia ALMEIDA, Professeur au Programme de Pos-Graduation en Arts de l'Universidade de Brasilia. PPG-Arte - UnB. Madame Daniela Maria AMOROSO, Professeur dans l'Ecole danse et dans le programme de Pos-Graduation en Danse (PPGDança et do PPGAC) Universidade Federal da Bahia et Madame Christine DOUXAMI Chercheur au CEAF (EHESS-IRD, UMR 194), Responsable de l'Équipe « Supports et circulations des savoirs et des arts en Afrique et dans le monde ».

Merci à mes divinités *Nsumbo*, *Kissimbi*, *Kilumbé* et aux esprits qui font partie de mon univers invisible.

Je remercie également Corinne DE LA CHEVALERIE, professeur de français et David OLIVIER, professeur des écoles pour m'avoir aidé à corriger cette thèse.

## Résumé

Entre l'Occident et le non Occident, entre le théâtre et le rite, on perçoit la puissance créative métissée où des territoires différents vont se croiser.

C'est dans ce croisement de chemins que cette thèse révèle au sein des études du masque théâtral, un métissage de savoir-faire, de composition. Ce métissage donnera de nouveaux outils de composition pour le spectacle vivant.

C'est à partir de l'anthropophagie culturelle que l'on retrouve l'écriture scénique. L'espace du rituel inspire l'espace scénique en donnant une dramaturgie du mouvement aux êtres masqués.

Le jeu rend riche la fête produisant dans l'espace une dramaturgie chaotique et créative. Ainsi, *Les Jeux de Masques au sein du Candomblé Brésilien : Dramaturgie de la Fête dans l'Espace* sont des stratégies de composition scénique pour le théâtre contemporain à partir de la réflexion des symboles présents dans le rite brésilien.

## Resumo

Entre Ocidente e não Ocidente, entre o teatro e o ritual pode-se receber a força criativa mestiça onde diferentes territórios vão se cruzar.

Nesse cruzamento de caminhos esta tese apresenta, dentro dos estudo de mascara teatral, uma mestiçagem de saberes, de composição. Essa mestiçagem dará novas ferramentas de composição para o espetáculo vivo.

é à partir da Antropofagia cultural que encontramos a escritura cênica. O Espaço do ritual inspira o espaço cênico, mostrando uma dramaturgia do movimento para as figuras com mascararas.

O jogo possibilita enriquecer a festa produzindo no espaço uma dramaturgia caótica e criativa. Assim, *Os Jogos de mascara no Candomblé : Dramaturgia da festa no Espaço*, são estratégias de composição cênica para o teatro contemporâneo a partir da reflexão dos símbolos presentes no rito brasileiro.

## Abstract

Between West and non-West, between theatre and ritual it is possible to receive the hybrid creative power where different territories will cross.

In this crossroads of pathways this thesis presents – within theatre mask studies – miscegenation of knowledge, and composition. This miscegenation will provide new composition tools for the living performance.

It is from the cultural Anthropophagy that we find the scenic writing. The space of ritual inspires the scenic space, showing a dramaturgy of movement to the figures with masks.

The play allows enriching the feast, also producing in space a chaotic and creative dramaturgy. Therefore, “The Mask Games within Candomblé: dramaturgy of feast in space” are strategies of scenic composition for contemporary theatre starting from the reflection of symbols present in the Brazilian rite.

Sommaire	08
Introduction	11
I - Les Tranches du Chercheur	25
Chapitre I - Le masque entre la tradition et le contemporain	26
1.1 - Le masque, hors du contexte théâtral	26
1.2 - Le masque, outil de formation pour l'interprète dans le contexte du théâtre contemporain	34
1.3 - Le masque et son paradoxe	45
Chapitre 2- <i>Candomblé</i>	48
2.1 - La religion métisse - l'espace de résistance	48
2.2 - La recherche de « pureté »	56
2.3 - Une nouvelle définition possible	61
2.4 - Une communauté masquée	63
2.5 - Les masques des ancêtres	69
Chapitre 3 - Espace, Fête et Dramaturgie	74
3.1 - La force de la fête	74
3.2. - L'espace de la fête	75
3.3 - La fête du <i>Candomblé</i>	79
3.4 - Le rapport sacré-profane dans la fête du <i>Candomblé</i> , une nouvelle possibilité de relation entre la scène et la salle	86
3.4.1 - On ne peut pas toucher le doigt de Dieu	87
3.4.2 - On embrasse le dieu	90
3.4.3 - L'espace théâtral	93
3.4.4 - Une immersion dans la scène et la salle de la fête	95
3.5 - LEM - Le renfort d'outils pour la recherche pratique	98
3.5.1 - L'écriture de l'espace - la double force sur le corps	99

3.5.2 - Les trois étages du corps - Les masques cachés	102
3.5.3 - La traduction de l'invisible par le visible	105
3.5.4 - Le texte comme une image en mouvement	109
3.6 - Le chemin vers soi	112
3.7- Les pierres vivantes - Ou faire parler les ancêtres	116
3.7.1 - « Apprendre par corps »	118
3.8 - Le Rapport des sujets	122
II - Les tranches du Praticante	124
Chapitre 1 - La recherche de terrain - un regard qui « apprend par corps »	125
1.1 - Les racines métisses	128
1.2 - Dramaturgie des mémoires -Le Tissage d'ancêtres	131
1.3 - Une écriture métaphysique	136
1.4 - Un (Re)gard Anthropophagique sur la	
Fête de <i>Candomblé</i> - les perspectives théâtrales.	142
1.5 - La fête du <i>Candomblé</i> -	
dramaturgie de la mémoire et de recreation	144
1.6 - Configuration de la fête	149
1.7 - Le déroulement de la fête de <i>Candomblé</i> et ses symboles	152
Chapitre 2 - Muzenza le Bateau Mythique	158
2.1 - Le jour du nom, la sortie du bateau	162
2.2 - La sortie d'Angola	168
2.3 - Le moment du nom	170
2.4 - Enfin les <i>Paramentas</i>	175
2.5 - La <i>Quitanda do Erê</i>	177
2.6 - La <i>dijina</i> de la <i>muzenza</i>	181
Chapitre 3 - <i>Kukuana</i> - La table abondante pour le banquet du Roi	183

3.1 - L'effet domino	185
3.2 - Le Cortège du Roi	187
3.3 - Mes Très Anos	195
Chapitre 4 - <i>Cuia</i> - le début de la vie adulte au sein du <i>Candomblé</i>	202
4.1 - La sortie de <i>Lembá</i>	207
4.2 - Les chansons du <i>Carrego</i>	210
4.3 - Le Cortège du <i>Rum</i>	215
Chapitre 5 - La marche du terrain vers le plateau	219
III - Les tranches de l'Artiste	222
Chapitre 1 - Le Théâtre de <i>Brincadeira</i> - une proposition pratique	223
1.1 - Les racines du <i>Brincar</i> et les espaces <i>Brincantes</i>	230
1.2 - Vers un Théâtre de <i>Brincadeira</i>	233
1.3 - Les deux moments	238
1.4 - 1° Les Espaces des Masques : Création de la Couronne	239
1.5 - 2° La Fête : Composition de Dramaturgie	240
Chapitre 2 - Les voies de Hamlet	241
2.1 - L'approche du texte	242
2.2	255
Chapitre 3 - Faire parler la nature	261
Chapitre 4 - Pour faire bouger l'invisible en soi	281
IV - Conclusion	294
V - Référence Bibliographiques	304
VI - Table d'images	318
VII - Table de vidéos	320

# Introduction

Depuis le début de mes recherches sur le masque dans le milieu académique et dans le milieu artistique, théorique et pratique, j'ai voulu explorer le masque comme un outil de production de dramaturgie.

Dans le cadre du master réalisé à l'Université de Brasilia - Unb, 2013, j'ai considéré le masque comme un instrument scénique qui permet le développement de la plasticité du geste de l'interprète. A partir de cet enrichissement, le masque m'a servi d'outil de composition d'une dramaturgie à l'intention du comédien.

Lorsque j'ai approfondi mon sujet de recherche, je me suis aperçu que, pour établir ou rétablir la théâtralité nécessaire à développer les jeux masqués, de nombreux metteurs en scène et pédagogues du théâtre européen sont allés chercher dans des traditions anciennes, des outils fertiles pour engendrer la vie du masque sur scène et redonner une plasticité aux gestes et au corps de l'interprète.

Nous pouvons considérer cet intérêt envers les traditions comme la recherche d'un dialogue avec le contemporain. Ils les ont revisité pour redécouvrir les principes du jeu masqué perdu au fil du temps.

On peut citer : Jacques Copeau au Japon, Bertolt Brecht en Chine, Ariane Mnouchkine à Bali, Antonin Artaud au Mexique, Jacques Lecoq au Japon, en Suisse et en Italie (*Commedia dell'arte*) ainsi que Vsevolod Meyerhold.

Suite à leurs recherches, je me suis intéressé à deux éléments qui ont leurs propres spécificités et qui peuvent être complémentaires dans le contexte du théâtre contemporain : le masque et la dramaturgie.

La perception de la dramaturgie est issue de la pensée de Richard Schechner qui considère la dramaturgie comme le résultat d'un tissage d'images en interactions, produisant un sens, un « texte de représentation »<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Richard Schechner, *Treinamento Intercultural*. dans *A arte secreta do ator – Dicionário de antropologia teatral*, textes réunis et présentés par Eugenio BARBA; Nicolas SAVARESE, Ed. da UNICAMP/HUCITEC, Campinas, 1995.

La composition d'une dramaturgie scénique, d'un « texte de représentation », va au-delà de la simple création de mots. Cette composition est la capacité de construire des dialogues en mouvement. La dynamique, le rythme, l'intensité du mouvement et l'interaction entre tous les éléments de la scène s'organisent produisant des sens qui amplifient et dépassent le sens de la parole.

Le masque permet l'amélioration du geste développant une caractéristique dramatique. Etienne Decroux, qui a été disciple de Jacques Copeau, a développé sa technique du mime corporel dramatique à partir des jeux de masques apprises auprès de son maître. Il affirme que le mouvement en désaccord avec le monde extérieur produit une résistance et une opposition. Ce désaccord crée des tensions corporelles qui deviennent la métaphore, donnant le caractère dramatique du mouvement<sup>2</sup>.

Comme un objet capable d'amplifier et améliorer la gestualité de l'interprète, le masque renforce la perception de la valeur des images dans la représentation scénique. Il met en évidence l'importance que l'image assume dans le discours théâtral.

Ainsi, quand on compose un texte de représentation, il est nécessaire d'interagir par le corps avec les éléments de la scène, accentuant la précision du geste, de son action dans l'espace et du rythme employé pendant la manipulation du masque. C'est cette interaction qui produit le sens de la scène. Pendant que l'interprète utilise des éléments de lui-même pour rendre le masque vivant, il produit aussi des significations à chaque mouvement qu'il réalise, en développant une écriture dans l'espace qui est créée au moment de la représentation.

Pour que l'interprète puisse avoir un point de départ et élaborer de manière plus complexe sa représentation masquée, l'interaction entre les nombreux éléments de la scène doit toujours partir d'une structure simple, presque enfantine. Lecoq affirme le besoin que l'interprète expérimente le masque sans la nécessité de partir d'une histoire ou d'une narration pré-déterminée. Utiliser un masque théâtral « c'est d'abord changer de corps en changeant de visage. C'est entrer dans un jeu plus grand que celui du jeu quotidien. C'est aussi 'essentialiser' l'expression en la filtrant de ses anecdotes »<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> Etienne Decroux, Étienne, « *L'interview imaginaire ou les « dit » d'Étienne Decroux, mis en forme par Patrick Pezin* ». dans DECROUX, Étienne, *Mime corporel, textes, études et témoignages*, sous la direction de Patrick PEZIN, coll. « Les voies de l'acteur », L'Entretemps, Montpellier, 2003., p. 103

<sup>3</sup> Jacques Lecoq, *Rôle du masque dans la formation de l'acteur*, dans *Le masque. Du rite au théâtre*, textes réunis et présentés par Odette ASLANet Denis BABLET, éd. CNRS, Paris, 1999, p. 265.

Composer un texte de représentation, c'est élaborer dans l'espace une série d'actions et de réactions qui produisent un sens. Toutefois, cette écriture ne se réalise pas de manière arbitraire, mais dans chaque stratégie il y a des limites, qui ont la fonction de guides, ou des paramètres qui seront extrapolés. Cette stratégie ouvre ainsi le chemin pour la composition de textes.

Nous pouvons percevoir que dans cette la filiation déjà mentionnée, la tradition française est très importante, surtout à partir des recherches de Copeau et Lecoq.

Ma recherche sur ces metteurs en scènes et pédagogues du théâtre européen a suscité mon intérêt d'établir un dialogue avec la tradition à partir du contexte contemporain. La différence entre moi et eux, est qu'au lieu d'aller chercher à l'extérieur de ma propre culture, je me suis dirigé à l'intérieur du Brésil.

Par chance, la culture brésilienne conserve des manifestations où le masque produit un jeu donnant au manipulateur une écriture vivante dans un espace de fête. Le temps « ancestral » se relie au temps présent et il actualise la tradition au contemporain.

Même si nous avons au Brésil de nombreuses manifestations où les masques sont présents, les rapprochements des avec ces manifestations sont encore peu fertiles dans le contexte du théâtre contemporain. En effet,

la recherche de sources traditionnelles culturelles et théâtrales comme éléments de réanimation des poétiques scéniques, retombe presque toujours dans le même terrain marécageux: l'imitation des formes, des apparences, des superficies, dans une simple transposition d'un rance ethnocentrisme<sup>4</sup>.

Nous avons dans le cadre de recherches sur les masques dans le théâtre contemporain brésilien, soit une approche des traditions culturelles comme une manière de préserver les manifestations, soit une sacralisation de la *commedia dell'arte* italienne. Par conséquent on voit

---

<sup>4</sup> Érico José Souza de Oliveira, « *Corpo-máscara: considerações acerca do ator e do encenador entre teatros e culturas* », dans *Mímus – Revista online de mímica e teatro físico*. Ano 5, no.5. Padma, Salvador, 2015. p. 19.

des copies de *Mateus*, *Catirinas*, *Bastiões*, *Arlecchinos*, *Pantalones*, *Zannis*, Clowns et bouffons qui se propagent au Brésil, sans une réflexion transculturelle sur l'importance de l'apprentissage et de la forme comme ils peuvent être appliqués dans nos contextes socioculturels et artistiques, en considérant surtout, les spécificités corporelles des comédiens <sup>5</sup>.

Touché par la vision de Erico Jose Souza de Oliveira, je pense aussi que « le masque ne devrait pas devenir ni un moule ni un type de personnage, mais plutôt une manière d'opérer des apprentissages potentiels - conceptuel, technique, artistique et poétique et, par conséquent, de sa re-signification »<sup>6</sup>.

Je considère les jeux de masque comme des stratégies qui produisent une ligne générale de situation où l'interprète, manipulateur d'un masque, a une structure basique qui lui donne la possibilité d'agir. Toutefois, c'est la manipulation du masque réalisée par l'interprète, à travers son corps sur scène qui déterminera la vie et qui produira le texte de représentation.

Parmi de nombreuses manifestations, j'ai choisi le *Candomblé* comme sujet de recherche. Cette recherche a deux axes importants, deux entités de la Culture : le Théâtre, représenté par le Masque, et le *Candomblé*. A partir du dialogue entre ces deux entités, l'objectif est de développer des stratégies pour un processus collaboratif. C'est la création d'un chemin où la tradition et le contemporain sont en collaboration à travers le corps masqué des comédiens sur le plateau.

J'ai été attiré par la fête du *Candomblé* car on trouve, dans cette pratique religieuse, un univers symbolique complexe où les masques dialoguent avec de nombreux éléments esthétiques dans la composition d'un rituel où la joie et la musique aident à créer un nouveau sens à chaque fête.

---

<sup>5</sup> Erico José de Oliveira, « *ATRÁS DA MÁSCARA: trânsitos trançados entre corpo, cena e cultura* », dans *VIII Congresso da ABRACE*, UFMG, Belo Horizonte, 2014, p. 3.

<sup>6</sup> *Ibid*, p. 4.

Mon choix d'étudier les masques du *Candomblé* au moment de la fête paraissait judicieux dans la mesure où la fête est une action sociale, innée et plus large que le jeu.

En effet, la fête est l'étape finale du cycle de rites fermés, exclusifs aux pratiquantes. Les jours précédents la fête, nous sommes face à de nombreux interdits et des rituels qui doivent être réalisés pour assurer l'acceptation des offrandes par la divinité. Les rituels sont une manière de mettre le mythe en mouvement. A travers le rituel, on réalise ainsi une écriture de mouvement qui rend visible l'invisible.

La fête du *Candomblé* est une mobilisation de toute la communauté, une cérémonie qui appelle la participation. Le mélange entre la scène et le public est constant. La fête du *Candomblé* est un paradoxe que bouge en permanence, car tout le monde a son rôle mais celui-ci change au moment de la fête. Plus qu'une religion, le *Candomblé* est un ensemble de communautés de résistance des minorités qui se soutient les uns les autres. La fête est l'occasion de se montrer à travers le ludique pour bouleverser et briser les structures sociales.

Le *Candomblé* est né à partir du croisement des rites des noirs qui ont été déportés au Brésil en tant qu'esclaves. Il est important de se rappeler qu'ils n'ont pas eu le droit d'amener d'objet personnel ni sacré. Ainsi le culte à leurs divinités a eu besoin d'être re-construit. En effet, ils ont beaucoup changé de nombreuses choses au culte originel.

Évidemment la richesse du nouveau monde et les difficultés que les noirs y ont trouvées, ont produit dans le *Candomblé* une autre esthétique et un autre espace de culte qui ne sont pas identiques à ce que nous pouvions trouver en Afrique.

Cette dynamique de reconstruire une culture à travers la religion a produit chez les afro-brésiliens une sorte de jeux culturels et dramatiques présents dans les fêtes publiques du *Candomblé*. C'est un espace de mémoire où la communauté se connecte avec l'invisible pour survivre aux conditions d'esclavage.

Nous pouvons considérer le *Candomblé* comme une manifestation métisse. Ce concept sera mieux développée dans cette thèse. En effet, utiliser le métissage comme concept est dangereux, parce que le métissage a été utilisé comme une manière de maintenir ou de cacher la discrimination et la différence sociale.

Néanmoins, le métissage présenté ici est issu de la compréhension de *transculturation* de Fernando Ortiz. Dans son analyse sur la formation de la culture de Cuba, il propose le «

néologisme *transculturation* ». Selon lui, ajouter le terme « trans » au concept d'acculturation est plus adéquat pour relater la diversité des échanges d'une culture à une autre.

En effet, son choix *transculturation*<sup>7</sup> s'est fait « pour exprimer les phénomènes extrêmement variés que les très complexes permutations de cultures engendrent<sup>8</sup> ». Cette perception transculturelle de la culture cubaine d'Ortiz peut aussi définir l'essence des cultures d'Amérique.

L'Amérique est transculturelle, car sa formation a été faite à travers les échanges culturelles des peuples qui n'avait pas l'enquête de pureté et d'identité présent en Europe.

Pour bien comprendre ce processus, il faut revenir au passé quand le monde était divisé en trois parties: l'Occident, l'Orient et l'Afrique. La ligne imaginaire qui sépare l'Occident de l'Orient est plutôt localisée sur la moitié nord d'une autre ligne qui divise le monde en deux autres parties : nord et sud. On a donc l'Occident (la partie occidentale localisée au nord de la ligne nord-sud), l'Orient (en opposition à l'Occident) et l'Afrique localisée au sud. Elle peut être divisée entre l'Afrique Occidentale et l'Afrique Orientale, mais toujours l'Afrique.

Ainsi autour de 1490, on n'avait que la division suivante: l'Occident avec la « culture évoluée », la philosophie et la technologie développées, l'Orient une culture aussi « évoluée », mais exotique pour les normes occidentales et finalement l'Afrique, une « société primitive », plus exotique que l'Orient et moins développée que les deux autres parties du monde.

Un événement a changé le monde : le désir d'exploration de l'être humain, lui a fait chercher d'autres chemins pour aller en Orient et plus à l'occident de l'Europe, nous avons découvert de nouvelles terres.

Un nouveau continent, un nouveau monde, plus primitif que l'Afrique. Le désir d'exploration a fait que les anglais, les portugais, les espagnols, les français, les hollandais, la culture « évoluée » est allée vers le nouveau monde pour le « développer ».

Le transit culturel entre les « explorateurs » et les peuples natifs a été le premier échange, ensuite les peuples des différentes tribus et nations africaines ont été déportées en

---

<sup>7</sup> Le traducteur à utilisé ce mot *transculturation*. Néanmoins, pendant les séminaires qui j'ai fait à l'Université j'ai entendu la terminologie *transculturalité* pour dire la même chose. Désormais, je vais utiliser *transculturalité* pour le concept de Ortiz.

<sup>8</sup> Fernando Ortiz , *Controverse cubaine entre le tabac et le sucre*, Traduit de l'espagnol par Jacques-François Bonaldi. Mémoire d'encrier. Montréal, Québec, 2011, p. 165.

Amérique, amplifiant ainsi les échanges culturels. Ces échanges ont été de plus variées possibles, amicaux et violents.

Nous estimons que le terme *transculturation* exprime mieux les différentes phases de cette transition d'une culture à une autre, parce qu'il ne consiste pas seulement à acquérir une culture distincte, ce que, à proprement parler, traduit le terme anglo-américain *acculturation*, mais qu'il implique aussi forcément la perte ou le déracinement d'une culture précédente, ce qu'on pourrait qualifier d'un désulfuration partielle, et la création postérieure de nouveaux phénomènes culturels qu'on pourrait appeler une néoculturation. (...) tout brassage de cultures ressemble à la copulation génétique des individus : la créature tient toujours de deux parents, mais elle est aussi toujours différente de chacun d'eux. Dans son ensemble, ce processus est une transculturation, un terme qui comprend toutes les phases de sa parabole »<sup>9</sup>.

Nous percevons avec cette citation d'Ortiz l'allusion au facteur biologique de la transculturalité (*transculturation*) . Dans la « copulation génétique des individus » il est impossible de prévoir comment les gènes vont être transmis et la formation de l'être qui contiendra les éléments de ses parents tout en étant une nouvelle entité.

Ce corps hybride, résultat de la transition de gènes sert d'outil à François Laplantine pour élaborer le concept de métissage. En effet, à partir de son concept je conçois l'être métis comme le résultat 3 de la somme 1 +1. C'est une troisième voie qui apparaît entre la somme de deux entités. Il réunit les deux chiffres mais il produit sa propre partie.

Le *Candomblé* est un espace de reconstruction de mémoires, mais aussi de possibilités. C'est l'espace de croisement - *Encruzilhadas* - des mémoires devenant réalités. La notion d'*Encruzilhada*, est très importante aux afro-brésiliens. Le royaume de la divinité de la communication, l'*Encruzilhada* montre l'endroit de départ et d'arrivée.

L'*encruzilhada* montre sept chemins (à gauche, à droite, devant, derrière, en haut, en bas et à l'intérieur de l'être humain). Dans ce croisement, l'être humain peut prendre un

---

<sup>9</sup> Fernando Ortiz, *op. cit.*, p. 170.

chemin qui le conduira à une autre *Encruzilhada*, montrant ainsi la multiplicité de chemins qui se mélangent.

En tant qu'esclaves, sans le droit d'amener des objets sacrés, les noirs ont utilisé les mémoires qu'ils avaient gardé dans leur corps. Ces mémoires corporelles ont permis de reconstruire, recréer et raconter les histoires de leurs divinités.

Les mythes sont des explications d'événements. Comme le *Candomblé* est un croisement de cultes, quelques mythes ont été modifiés pour expliquer ce métissage. Quelques mythes sont différents de ceux que l'on rencontre en Afrique.

Le *Candomblé* est un rituel vivant où les masques et le rythme composent une fête « dramatique ». Ce côté dramatique présent au sein du *Candomblé* a suscité mon intérêt pour cette manifestation. C'est dans ce sens que je vais développer une méthode pour construire une dramaturgie scénique en dialogue avec le théâtre contemporain.

La dynamique d'images que l'on peut trouver dans une fête de *Candomblé* est la conséquence de nombreux jeux, qui se développent lorsqu'il y a une cérémonie.

Ce que j'appelle jeux de masque au sein de la fête du *Candomblé* sont les interactions entre les éléments présents dans cette étape des rites. En sachant que la fête et les jeux de masque au sein du *Candomblé* produisent des images qui sont tissées pour actualiser les mythes des divinités au sein de la communauté à travers le corps des pratiquantes. La fête du *Candomblé* est l'étape finale d'un complexe réseau rituel. Les rituels commencent avant la réalisation de la fête, à travers des activités secrètes liées aux fondements de chaque divinité à qui l'on rend hommage.

En effet, j'ai été attiré par les masques des divinités. Ces masques sont composés de plusieurs objets mis sur le corps composant la figure divine. Nous appelons ces masques *Paramentas*. Celles-ci permettent que le fils/ la fille de saint devienne l'autel vivant de la divinité et ainsi il/elle raconte l'univers mythique de la divinité à travers la danse en transe.

Lorsque la recherche s'est développée, j'ai préféré considérer comme masques du *Candomblé* tous les vêtements, les objets, les colliers, les insignes mis sur le corps du pratiquante, changeant la personnalité quotidienne et en lui donnant une autre attitude, celle du pratiquante en lien divin entre le réel et l'au-delà.

Nous pouvons dire que les jeux des masques dans le *Candomblé* sont issus à la *Brincadeira*. C'est une pratique ludique qui aide à communiquer avec le monde réel et l'au delà. *Brincadeira* vient du verbe portugais *brincar*, qui peut être traduit en français par « jouer ».

Plus que présenter ou représenter, le terme *brincar* semble plus adéquat pour désigner le métier d'acteur « *Brincante* ». Dans la *brincadeira*, rigoureusement, on ne se présente pas, on ne se représente pas, simplement on *brinca*. *Brincar* dans le sens que les *Brincantes* s'amuse seulement, avec le public qui fait aussi partie de la *Brincadeira*. Et là s'utilise le terme *brincar*, dans l'acception même de la *Brincadeira* enfantine. Mais dans une *brincadeira* enfantine collective (comme c'est la majorité des *brincadeiras* enfantines), les *Brincantes*, à partir d'un accord sur une structure, vivent une autre vie, une vie imaginaire, en improvisant librement<sup>10</sup>.

En effet, cette notion de *Brincadeira* montre une possibilité de comprendre le jeu de masque. A travers du *brincar* le *Brincante* rend vivant le masque dans la réalité de la fête.

Pour le *Brincante*, chanteur, danseur et compositeur Antonio Nobrega, le « *brincar* est la manière qu'on a d'organiser notre monde, en créant un monde parallèle au monde dans lequel on est plongé quotidiennement »<sup>11</sup>.

Ce sont des moments de rébellion où le peuple invente une autre logique d'existence, où on habite un autre monde régi par le ludique, par la *brincadeira*. Celle-ci « permet d'extrapoler une vie difficile. Ils (les *Brincantes*) deviennent rois, deviennent reines... Ils sont très pauvres, mais quand c'est la fête, il y a alors une grande abondance. C'est quoi cela? C'est le paradis ici, sur terre »<sup>12</sup>.

A partir de la *Brincadeira*, au Brésil, nous avons créé des manifestations qui sont chantées, représentées, dans un imaginaire fantastique. À travers l'humour, nous rompons

---

<sup>10</sup> Barroso et Oliveira dans Ana Caldas Lewinsohn, *O Ator Brincante; no contexto do Teatro de Rua e do Cavalo Marinho*, Dissertação de mestrado, Unicamp, CAMPINAS, 2008, p. 27.

<sup>11</sup> Antonio Nobrega - Cantor, danseur, Brincante et compositeur, dans « *Tarja Branca : A Revolução que Faltava* » réalisé par Cacau Rhoden, Brésil, 2013.

<sup>12</sup> Alfredo Bello (DJ Tudo) Musicien et chercheur, dans « *Tarja Branca : A Revolução que Faltava* » réalisé par Cacau Rhoden, Brésil, 2013.

l'austérité, pourtant, nous sommes sérieux. Quand nous *Brincamos*, nous nous concentrons comme des enfants qui « au moment de *Brincar* ne se concentrent pas par obligation. Ils se concentrent parce qu'ils sont naturellement et totalement engagés dans la *Brincadeira*. Leur monde interne est en dialogue profond avec le monde externe<sup>13</sup>.

La structure de la fête du *Candomblé* est un espace *Brincante* qui soutient l'arrivée des divinités. Les performances individuelles, les puissances individuelles et collectives sont des espaces qui provoquent une écriture scénique, une dramaturgie dans l'espace de la fête.

Je propose une recherche sur un théâtre fondé sur la *Brincadeira* dans la fête. C'est un théâtre collaboratif, festif et *Brincante* qui prend du *Candomblé* l'inspiration pour créer une structure. En fait, le *Candomblé* est une religion afro-brésilienne qui se caractérise par la présence du rythme et de la joie dans ses fêtes. Quand je propose un « Théâtre de *Brincadeira* », je propose aussi d'aller vers l'essence du *Candomblé*.

C'est un théâtre qui incite le processus collaboratif. Les stratégies, les jeux de masques, donneront la possibilité de la création dramatique sans être fixées sur l'esthétique du *Candomblé*. Cette création sera plutôt la transposition des jeux présents au sein de la fête du *Candomblé* à une dramaturgie métisse, anthropophage, transculturelle.

Mon désir est de faire émerger une dramaturgie qui vienne des jeux de masques du *Candomblé*. A travers la *Brincadeira*, nous pouvons manipuler les éléments du *Candomblé* vers d'autres écritures. Evidemment, la *Brincadeira* va permettre de projeter les jeux théâtraux de la fête en recréant d'autres univers.

Selon moi, les masques du *Candomblé* peuvent ouvrir des espaces dramatiques en créant des dynamiques dans l'espace de la scène et par conséquent provoquent des écritures en images. Celles-ci combinées entre elles, élaborent un enchaînement de jeux qui font apparaître des symboles visuels, sonores et à la fin une dramaturgie fondée sur la fête.

De cette façon, le désir dans lequel s'inscrit cette recherche est la transposition des dynamiques et des jeux comme outils qui aideront les comédiens pendant le processus de composition d'une dramaturgie scénique.

---

<sup>13</sup> Ana Caldas Lewinsohn, *op. cit.*, 2008, p. 28.

La méthodologie utilisée dans le développement de cette recherche est divisée en trois étapes : la recherche bibliographique, la recherche de terrain et l'application d'une proposition d'une méthode de composition dramatique.

La recherche bibliographique est un support conceptuel aux éléments de mon sujet de recherche: la fête, le masque, le *Candomblé*, le jeu et la dramaturgie. C'est une ample recherche qui mélange la pensée des metteurs en scène et pédagogues du théâtre mais aussi des anthropologues, sociologues, ethnologues.

Je souligne les lectures de François Laplantine et de sa perception du métissage, ainsi que de la pensée de Jean Duvignaud sur la fête et la transculturation de Fernando Ortiz. Jacques Lecoq m'a servi de support théorique et aussi des pratiques théâtrales suite à ma formation dans son Ecole Internationale.

La recherche bibliographique m'a montré la nécessité d'une approche du concept d'anthropophagie développé par le dramaturge, poète et écrivain brésilien Oswald de Andrade.

Dans la proposition de Oswald, l'anthropophagie est une manière de donner des outils au « barbare » en lui faisant « manger » la force de l'autre. Nous utilisons le savoir-faire occidental à partir de la nécessité du non-occidental. Nous prenons l'autre en l'ingérant et le transformant en une partie de nous-même. Nous allons l'intégrer pour exprimer son savoir-faire subordonner à nos ancestralités.

Pendant que j'ai écrit mon projet de doctorat pour obtenir une bourse d'étude me permettant d'être à Paris, j'ai mis dans le programme d'étude la nécessité de la recherche de terrain plutôt comme une convention. Je pensais que mes connaissances en tant que pratiquante me seraient suffisantes pour développer le sujet dans le cadre de mon doctorat.

Mon contact avec le *Candomblé* existe depuis mon enfance. J'ai participé à de nombreuses fêtes publiques en tant que spectateur et en tant que pratiquante. Mon intérêt s'est amplifié à partir de 2013 lorsque j'ai passé des rites d'initiation, dans un *Candomblé* de *Nação Angola*. A l'occasion de l'initiation j'ai reçu la dijina *Luandê*.

Je suis parti au Brésil pour la recherche de terrain. Pendant un séjour de six mois sur le terrain j'ai vécu une expérience corporelle dans la fête et j'ai réalisé des vidéos et quelques interviews. La recherche de terrain s'est ainsi déroulée dans *l'Abassa Nsumbo Kikongo*, localisé dans la ville de *Luziânia-GO* à 75 kilomètres de *Brasilia* - Brésil.

Le retour au terrain m'a montré d'autres aspects que je n'avais pas aperçus. En effet, comme pratiquante, nous restons émergés dans les activités pratiques quotidiennes du *Terreiro*, ces activités sont à notre regard communs, sans une perception exotique.

C'est ainsi que tout ce qui tient de l'imaginaire croit dans nos esprits, est transformé, socialement transformée partir de quelque chose dont nous savons seulement qu'elle existe ou a existé, ici ou là, en quelque chose qui est vraiment nôtre, une force agissante dans notre conscience commune. (...) Quand des lignes culturelles majeures sont franchies au cours d'un retravail d'interprétation, un sentiment différent de découverte est produit : il s'agit plus d'avoir rencontré quelque chose que de s'en souvenir, d'une acquisition que d'un héritage<sup>14</sup>.

Néanmoins, le « sentiment différent de découverte » dont faire référence Clifford C. Geertz doit s'éloigner de la subordination à mettre une valeur exotique au sujet culturel comme au *Candomblé*.

En même temps, le retour au terrain avec la perception du chercheur donne la sensibilité nécessaire à se relier à la connaissance locale. Cela amplifie le sujet permettant de mieux recueillir les matériaux, les données. Le fait d'être allé sur le terrain après m'être nourri de connaissances théoriques m'a montré l'importance fondamentale de cette expérience pratique. La recherche de terrain est importante parce qu'elle donne la voix à la communauté.

L'objectif premier de cette observation au sein du *Candomblé*, c'était de chercher les éléments dramatiques vivants présents dans les fêtes et aussi de contribuer à la compréhension de tous les textes que j'avais lus pendant l'étape précédente de mon doctorat.

Une fois sur le terrain, je me suis retrouvé à nouveau face au savoir-faire de la communauté, son sens communs sur le *Candomblé*. Cela m'a conduit à la *Brincadeira*, aux éléments pratiques qui m'ont donné des outils pour élaborer les stratégies qui s'inspirent des jeux de masque au sein du *Candomblé*.

---

<sup>14</sup> Clifford C. Geertz, *Savoir local, savoir Global. Les lieux du savoir*, traduit de l'anglais par Denis Paulmer, QUADRIGE / PUF, Paris, 2012, p.68

Le sens commun est l'esprit pratique, mais « n'est pas l'esprit pratique au sens pragmatique étroit de l'utile qui est impliqué, mais au sens plus large d'une sagacité qui tient de la philosophie populaire<sup>15</sup> ». Mon regard s'est porté sur les éléments qui permettent la réussite de l'aspect dramatique du *Candomblé*, plutôt que son caractère exotique.

Grâce à la recherche de terrain, j'ai pu comprendre l'anthropophagie dans une pratique socio-culturelle. Dans le *Candomblé*, on voit l'écriture mythique, anthropophage qui fait reculer le temps réel vers le temps mythique et on revient vers le temps réel à travers le banquet à la fin des fêtes .

C'est à partir de l'anthropophagie culturelle que l'on retrouve l'écriture scénique. L'espace du rituel inspire l'espace scénique en donnant une dramaturgie du mouvement aux êtres masqués.

Le jeu permet à la fête de produire dans l'espace une dramaturgie chaotique et créative. Ainsi, *Les Jeux de Masques au sein du Candomblé : Dramaturgie de la Fête dans l'Espace* sont des stratégies de composition scénique pour le théâtre contemporain à partir de la réflexion des symboles présents dans le rite brésilien.

La troisième étape de la méthodologie de recherche est l'application d'une méthode élaborée à partir des jeux de masque au sein du *Candomblé*. J'ai élaboré des laboratoires-ateliers scéniques où l'objectif est de créer des stratégies de composition, de dramaturgie.

A partir de la proposition de ces laboratoires-ateliers, je montre la méthode systématisée pour la composition dramatique.

Cette recherche est un déploiement, où le masque sera utilisé comme une stratégie physique pour l'exploration d'espace de la *Brincadeira*, de rythme dans un développement du gestuel et de la conscience symbolique de la représentation d'interprète et ainsi, on arrivera à des créations qui traduisent les désirs de l'ensemble.

La structure de cette thèse a été élaborée en allusion à l'anthropophagie. De cette façon, chaque partie sera présentée comme des morceaux, des tranches anthropophages qui seront goûtées par le lecteur. En sachant que tous les morceaux font partie d'une entité qui c'est la recherche.

---

<sup>15</sup> *Ibid.*, p.126

La première tranche est composée de trois chapitres où j'élabore un champ théorique et conceptuel pour mieux comprendre la pensée développée de ces sujets à partir d'études académiques. Le Chapitre I est dédié à la définition du masque. Le Chapitre II porte sur l'étude sur le *Candomblé* et finalement le Chapitre III relate la définition de la fête et de la dramaturgie.

La deuxième tranche est celle du pratiquant où je fais une description du processus de recherche de terrain. Le fait de pratiquer me donne une liaison plus directe dans la mesure où je ne parle pas seulement de ce que je vois, mais de ce que je vis et connais.

La troisième tranche est celle de l'artiste où je produis un rapport entre la théorie et la pratique, en proposant une méthode d'application des jeux, issue de l'observation des jeux des masques au sein de la fête du *Candomblé*, pour composer une dramaturgie destinée au théâtre contemporain.

I

Les Tranches Du Chercheur



Image 1

# Chapitre I - Le masque entre la tradition et le contemporain

## 1. 1 - Le masque, hors du contexte théâtral

Pour mieux comprendre l'utilisation du masque dans le contexte théâtral, il faut d'abord connaître ses sources rituelles. Pendant ce parcours, il est possible de trouver des points communs entre l'utilisation du masque dans les rituels et dans le contexte du théâtre contemporain. Par exemple: la soustraction de l'identité et de la conscience quotidienne, l'importance du rythme, de la danse et de la gestualité, l'inclusion de l'observateur dans l'espace/temps de la représentation.

Le metteur en scène Richard Schechner, dans l'élaboration de son concept de performance, a dédié sa recherche sur les manifestations ritualistes et théâtrales. Sur ce sujet, il affirme que le théâtre fait autant partie que le rituel d'une activité en dehors de l'ordre quotidien. Le théâtre ainsi que le rituel intègrent des manifestations qui font des ruptures avec le cycle de la vie « une réalité pour des événements spéciaux, tout comme l'usage de masques, costumes et actions physiques déterminées de manière spécifique ou improvisée à partir de règles connues »<sup>16</sup>. Ces règles connues rendent une autre réalité en effaçant et en permutant la réalité concrète et ainsi, elles créent un pont entre le réel et l'imaginaire.

Le rite ainsi que le théâtre sont des préparations symboliques qui recréent la vie. En effet, ils instaurent une deuxième réalité où il est possible d'établir une communication individuelle et collective. Pour cela, on va utiliser des métaphores traduites par le corps et par les éléments dans la scène, soit une scène rituelle ou soit une scène théâtrale.

En fait, cela signifie que le comportement développé dans une performance n'est pas arbitraire. Il a effectivement besoin d'être connu à l'avance. Il est nécessaire de tout apprendre, à travers des répétitions, par l'enseignement des personnes plus âgées, des maîtres, par l'observation. Le comportement est développé par des règles qui interviennent et

---

<sup>16</sup> Richard Schechner, *Performance. Expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, traduit par Marie PECORARI et Marc Boucher, THÉÂTRALES, Montreuil-sous-Bois, 2008, p.

qui peuvent déterminer les résultats. Grâce au théâtre ou lors des rituels, il faut réapprendre ces comportements dans des limites esthétiques de la représentation.

On retrouve la limite du rituel hors de la réalité ordinaire, formée comme un pacte entre les êtres invisibles et les être humains. Les rituels sont nourris par des narrations orales qui décrivent « les événements mythiques qui sont produits à l'origine et qui ont abouti à l'organisation de l'univers dans sa forme actuelle »<sup>17</sup>.

Selon Eliade<sup>18</sup>, Roger Cailliois<sup>19</sup> et Gérard Police<sup>20</sup>, le mythe a deux fonctions complémentaires: la première est d'amener la vie aux êtres fantastiques, en permettant qu'ils habitent dans une réalité propre; la deuxième concerne directement des problèmes quotidiens, ces derniers étant présents et résolus dans le champs onirique. Le mythe est le lien entre l'être humain et l'instinct endormi en lui.

L'acte rituel est localisé dans un champ hors du quotidien car il appartient à une croyance intemporelle et intouchable. A travers des thèmes et des images choisis à partir de la vie collective, la réalité concrète est ainsi défiée. Pour donner un support à la nouvelle réalité, il faut masquer l'espace et le temps. Il faut créer un espace symbolique permettant la figure masquée d'agir pendant un temps ludique<sup>21</sup>.

Nous pouvons concevoir comme un « masque de l'espace » la caractérisation de l'espace à travers des symboles permettant la réalité inventée de se matérialiser et rendant possible la transition temporelle de l'histoire représentée.

L'espace du rituel est le monde ludique transposé de l'imaginaire vers la réalité. C'est à cet endroit que les symboles mythiques interfèrent, plus ou moins, dans la relation entre la communauté et l'être masqué. En effet, le masque est inséparable « des objets rituels, fétiches, totems d'une société donnée, inséparable des mythes qui l'ont engendrée »<sup>22</sup>.

---

<sup>17</sup> Germaine Dieterlen, « *Masques sociétés traditionnelles d'Afrique Occidentale* », dans *Le masque. Du rite au théâtre*, textes réunis et présentés par Odette ASLANet Denis BABLET, éd. CNRS, Paris, 1999,

<sup>18</sup> *Aspects du mythes*. Gallimard, Paris, 1963.

<sup>19</sup> *Les Jeux et les Hommes. Le masque et la vertige*. Gallimard, Paris, 1958.

<sup>20</sup> *La Fête Noire au Brésil. L'Afro-Brésilien et ses Doubles*, L'Harmattan, Paris, 1996.

<sup>21</sup> Richard Schechner, *op.cit.*, 2008, p.77

<sup>22</sup> Odette Aslan, *op. cit.*, 1999, p. 14.

Ainsi, comme l'espace et le temps sont masqués en créant l'atmosphère favorable pour la réalisation du rituel, il est nécessaire de transformer les gens pour l'arrivée des dieux. De cette façon, le masque arrive dans le rituel avec une fonction très importante: cacher l'identité de celui qui l'utilise, pour rendre possible la traversée du dieu. Le masque a donc la fonction de préserver autant le dieu que le mortel. A mesure qu'il cache l'un, il révèle l'autre. Son utilisation est entourée de cérémonie, car ce processus permet à l'esprit enfermé en lui de revenir à la vie.

Le masque rituel relie ainsi l'être humain aux forces sacrées des ancêtres et des dieux. A travers son anonymat, le manipulateur du masque peut manier les sources surnaturelles. La communauté sait bien qu'un homme est sous le masque, mais tout le code culturel lié aux symboles construits par le rite lui fait oublier cela. La communauté exige que le manipulateur sous le masque assume sa mission sans se démystifier<sup>23</sup>.

Le pacte établi entre les êtres humains et les êtres de l'au-delà est aussi soussigné avec la société du rituel. Selon la croyance de la communauté, le masque est inspiré par le dieu qui le rend réel. Ainsi l'imaginaire est « le résultat toujours fluant du compromis que le rite élabore entre le désir individuel et l'imaginaire collectif, ce dernier lui-même à la merci des exigences socio-politiques du groupe concerné »<sup>24</sup>. On perçoit l'importance de la communauté dans le rituel et pour le masque.

Dario Fo<sup>25</sup> affirme que pour les peuples plus anciens, la fonction de masque était travestie, cela permettait une approche de la chasse. En effet, à travers le déguisement, le chasseur pouvait se cacher de la colère du dieu protecteur des animaux chassés.

Selon Odette Aslan, dans le théâtre, le masque préserve toujours la notion du sacré. Il relie le théâtre avec ses origines plus archaïques, à travers deux fonctions ritualisées : « tendance spirituelle (où l'acteur masqué s'introspecte) ou éclatement de vitalité, parodie, satire de soi ou de la société »<sup>26</sup>. À travers le masque, il est possible de changer de personnalité, de sexe, d'âge, d'apparence.

---

<sup>23</sup>Paul-André Sagel, *Le théâtre du Monde Une histoire des masques*, illustrations de Nicolas RACCAH, Les Belles Lettres/Archimbaud, 2009, p. 21-22).

<sup>24</sup> Gérard Martzel, « Fêtes rituelles et danses masquées de l'ancien Japon », dans *Le masque. Du rite au théâtre*, *op. cit.*, p. 34.

<sup>25</sup> Dario Fo et Franca Rame (Orgs.). *Manual mínimo do ator*, Editora SENAC, São Paulo, 1999, p. 32.

<sup>26</sup>Odette Aslan, *op. cit.*, 1999, p. 281

Le masque est l'expression des transferts, des métamorphoses, de ruptures des frontières naturelles, de moqueries dédaigneuses, de sobriquets: le masque concentre le principe du jeu de la vie, basé sur une propre interrelation de la réalité et de l'image, caractéristique des formes plus anciennes des rites et des spectacles. Le complexe symbolique des masques est inépuisable<sup>27</sup>.

Selon Bakhtin, le masque peut être compris comme un complexe symbolique qui permet aux êtres humains de saisir de nombreux sens de représentation. Le masque est un objet mettant en relation les imaginaires individuel et collectif.

Les travaux de masque doivent s'associer avec le corps pour rendre vivante la figure représentée. L'objet masque devient le visage et la gestualité rend crédible l'être représenté. Le costume aide aussi à caractériser cette figure.

Le masque est animé par l'imaginaire mythique qui soutient l'arrivée d'êtres (dieu, démon, être sacré ou profane) dans l'espace du rituel. Toutefois, même si le rituel s'appuie sur les narrations de la mythologie, la manière de présenter cela se produit à travers la danse dans l'espace et le temps présents.

Les rituels et les masques ont un langage privilégié, la danse. [...] danser, c'est dévorer l'espace et engloutir le temps. [...] Les chamans, les derviches tourneurs, les exorcistes savent que lorsqu'ils pivotent sur eux-mêmes, leur tête devient l'axe du cosmos. Les danseurs des premiers âges sont nus et masqués. Leur ronde s'accorde avec la rotation du globe et la courbe des astres. La danse libère les symboles du clan dédié au grand vide. C'est un appel incantatoire à la communion. Elle allège le poids de l'univers et met l'homme au cœur de la création. [...] La danse est le moyen d'expression qui unifie l'histoire des hommes. [...] la danse est le fonds culturel commun<sup>28</sup>.

---

<sup>27</sup> Mikhail Bakhtin. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento – O contexto de François Rabelais*, Editora HUCITEC/Ed. UnB, São Paulo/Brasília, 199, p. 35.

<sup>28</sup> Paul-Andre Sagel, *op. cit.*, 2009, p. 26.

Dans le rituel, à travers la danse, le manipulateur du masque traduit par des actions, du rythme et des gestes toute la puissance divine du dieu. Il faut penser le masque comme résultat de la combinaison des dynamiques qui changent le corps quotidien du manipulateur. Et ainsi, même s'il fait partie d'une structure pré-déterminée, la performance est réalisée dans le cadre des événements qui arrivent pendant la cérémonie du rituel spécifique, avec toutes les variations possibles.

Le masque joue le rôle d'un miroir de la société, en la révélant dans un univers onirique, ritualisé, pendant que le manipulateur sous le masque peut regarder sans être reconnu. L'anonymat est fait pour que l'individu puisse montrer le bestial présent dans l'être humain<sup>29</sup>. Cela, car le masque transforme, protège, cache, mais en même temps libère et révèle. A mesure qu'il annule l'identité de son manipulateur, le masque « conduit à explorer plus profondément l'être humain, dans ses pulsions les plus secrètes. Tout ce que la société inhibe, le masque le fait resurgir »<sup>30</sup>.

Ainsi, le corps dans le travail du masque théâtral est très important car déjà dans son origine ritualiste, on perçoit qu'à travers le corps, il est possible de donner vie au personnage représenté. C'est par une construction plastique du mouvement que l'être masqué sur la scène devient vivant et crédible. Un masque qui ne peut pas changer et être changé par le porteur qui l'utilise, peut être considéré comme un masque mort.

Chaque porteur, quand il utilise le masque, fait surgir une nouvelle manière de le manipuler, en lui donnant ainsi d'autres physionomies. De cette façon, il rompt la suggestivité de l'expression du masque qui ne doit pas être figé, mais il est obligé de se transformer en accord avec le travail corporel de chaque porteur. C'est-à-dire que l'utilisation juste du corps transforme l'aspect rigide du masque: « ce sont les gestes avec le rythme et la dimension variable qui changent et modifient la valeur propre du masque »<sup>31</sup>.

Un masque qui ne change pas son expression avec l'alternance du rythme et de la dynamique des mouvements de son porteur est un masque mort, car celui-ci est réduit à être seulement une partie qui couvre la tête de son porteur et ainsi, ne provoque pas l'instauration

---

<sup>29</sup> Paul-Andre Sagel, *op. cit.*, 2009, p. 15.

<sup>30</sup> Odette Aslan, *op. cit.*, 1999, p. 280.

<sup>31</sup> Dario Fo & Franca Rame *op. cit.*, 1999, p. 32. 53.

d'une autre réalité et par conséquent, rend l'être masqué comme quelque chose d'inventé. Au contraire, le masque qui change son expression est un appui pour la tradition d'image et d'imaginaire, en rendant crédible et réelle la réalité inventée.

Le masque opère hors et dans les limites de la représentation. C'est un objet de rupture et de liaison à la fois. Le manipulateur du masque doit « disparaître » en effaçant son humanité en la reliant à un autre état. Un état de disponibilité créative permet l'arrivée du dieu, de l'être mythique ou du personnage qui sera présenté pendant la cérémonie ou le spectacle.

Dans l'espace du rituel, le manipulateur devient un médium. Lorsqu'il cache son visage, s'orne avec des costumes et prend la gestualité de la divinité, il se relie avec le sacré, avec les ancêtres et les dieux. L'individu se métamorphose en quelque chose de sacré. « Le masque métamorphose, libère, protège, cache. Son expression cristallise un état auquel est parvenu le dieu ou le personnage représenté; 'hors de lui' dans la fureur ou la joie, il est 'expansé' »<sup>32</sup>.

Sous le masque, le porteur reste dans la voie négative, sa première négation est de réfuter l'expressivité du visage. Il n'est ni lui-même ni l'autre. Il réfute deux fois une identité,

[...] il joue dans un champ négatif et double négatif, un champ de potentiel illimité, libre ainsi de la personne (non) et de la personne représentée (non non). Toutes les performances efficaces ont en commun cette qualité 'non-non - non' [not – not not]: Olivier n'est pas Hamlet, mais il est aussi Hamlet: sa représentation est entre la négation d'être un autre [= Je suis moi] et la négation de ne pas être l'autre [= Je suis Hamlet]<sup>33</sup>.

Le manipulateur travaille ainsi dans le liminaire, entre deux identités, sans se transformer en une autre personne. Pourtant, dans le rituel, le porteur prête son corps en chair et en os à la danse de la représentation dans le rituel. Animé par la musique et par la danse, il représente le souffle de l'au-delà, en revivant d'images et de concepts connus pour la communauté dans laquelle le rituel est inséré.

---

<sup>32</sup> Odette Aslan, *op. cit.*, 1999, p. 279.

<sup>33</sup> Richard Schechner, *op. cit.*, 2008, p. 160

La puissance du dialogue au sein de ces deux identités avec notamment la capacité d'annuler la personnalité quotidienne en faveur de la représentation divine, correspond indirectement, à ce qu'ont voulu quelques maîtres et pédagogues du théâtre européen au début du XX<sup>ème</sup> siècle. En effet, l'objectif était d'amener à l'acteur la capacité de représenter à travers du symbolique, l'œuvre d'art.

nous incombons à l'interprète masqué le rôle d'habiller le masque et d'être possédé par un flux qui le conduira et l'harmonisera avec l'espace scénique, en faisant que la représentation devienne un événement de partage. L'interprète doit « entrer dans la performance, réaliser son rôle, habiller le masque - habituellement jouant comme agent de sources supérieures, ou possédé directement par elles - et sortir »<sup>34</sup>. L'interprète doit s'adapter se mettant en symbiose avec le masque. Dans une relation complémentaire, le masque se sert des habilités de l'interprète et celui de l'autre visage pour vivre un autre être. L'interprète doit être capable d'adopter la personnalité du masque en soignant le mouvement nécessaire pour le faire vivre.

Le masque est un objet qui est toujours « entre ». Entre le rituel et le théâtral, entre le sacré et le profane, entre le dieu/personnage/démon et l'interprète, entre la conscience et la transe, entre la tragédie et la comédie, entre le ridicule et le sublime, entre l'identité et l'anonymat.

Le masque exige donc un rituel pour agir, soit sur le champ du sacré soit sur le champ du profane. Le masque est « un objet presque magique qui contient l'essence du personnage »<sup>35</sup>. En effet, le masque est une synthèse de l'être qu'il représente. Si nous lui donnons un accent spécifique, le masque passe du plan religieux au plan profane en préservant la puissance ritualiste pendant la représentation.

La manipulation du masque est réalisée dans une structure exigeante qui demande à l'interprète non seulement de connaître le vocabulaire corporel du personnage mais aussi la structure du costume et de son univers imaginaire.

Les éléments présentés situent le masque dans une cosmogonie ancestrale qui a un rapport avec des mythes et l'imaginaire collectif. Situer le masque dans ce contexte, a pour

---

<sup>34</sup> Richard Schechner, 2008, *op. cit.* , p. 167

<sup>35</sup> Gérard Martzel, « Fêtes rituelles et danses masquées de l'ancien Japon », dans *Le masque. Du rite au théâtre, op. cit.* , p. 73.

objectif d'élargir l'idée du masque comme un morceau de tissu, de papier, de cuir que l'on utilise pour couvrir le visage.

Pour devenir vivant, le masque doit répondre aux événements produits dans le temps et dans l'espace pendant sa représentation, à travers le changement de rythme, de respiration et le répertoire gestuel de l'interprète. Également, l'interprète doit chercher le contact avec le spectateur, car, comme nous avons dit à un autre moment, c'est la croyance de l'autre au masque qui rend vivant le personnage sur la scène. Autant dans le rituel qu'au théâtre, la fonction du masque est de cacher.

Pourtant, pour avoir un bon résultat de ce processus de se masquer, il faut que le porteur adopte la gestuelle qui va l'identifier avec la représentation du dieu ou de l'être qu'il porte.

## 1. 2 - Le masque, outil de formation pour l'interprète dans le contexte du théâtre contemporain

Au début du XX<sup>ème</sup> siècle, de nombreux artistes de la scène européenne ont contribué par leur recherches respectives à revisiter, réinventer une tradition ancestrale dont la transmission avait été rompue : ils ont en effet redécouvert les principes du jeu masqué à partir de la manufacture de masque inspirés de l'iconographie puisque la quasi totalité de masques originaux a été au fil du temps perdue.

Comme nous l'avons déjà fait remarquer, le masque permet au manipulateur de se déshabiller de sa gestuelle personnelle et quotidienne pour se soumettre à la dynamique physique et matérielle du propre masque, dans un jeu de disponibilité et d'invocation. Ainsi, le masque exige que le porteur joue de manière différente, en mettant son corps et sa voix disponibles pour la nouvelle personne. Dans cette partie, nous développerons la contribution de quelques metteurs en scène européens, qui ont travaillé au sein de leur pédagogie avec les masques pour redéfinir, intensifier et perfectionner les comportements non verbaux de l'art du comédien.

L'anglais Edward Gordon Craig (1872-1966), le russe Vsevolod Meyerhold (1874-1940) et le français Jacques Copeau (1879-1949), ont été préoccupés au début du XX<sup>ème</sup> siècle, non seulement par la revitalisation ou re-théâtralisation de la scène, mais aussi, par la formation d'interprètes qui puissent répondre à des attentes et des perceptions de la scène théâtrale de leur époque.

Craig a initié son travail théâtral en tant qu'acteur dans le groupe de Henry Irving (1838-1905). Néanmoins, il a été attiré plutôt par le travail de la mise en scène, de la scénographie et de la théorie du théâtre. Craig a écrit de nombreux articles sur le théâtre et a édité une revue intitulée *The Mask*, qui présentait une pensée radicale: la raison qui ne permettait pas au théâtre d'acquérir le statut d'art était la présence d'un élément humain sur la scène, c'est-à-dire le comédien lui-même.

Selon Craig, le comédien était esclave de ses émotions, quelqu'un qui pourrait être affecté par le hasard et par la perte de contrôle émotionnel au moment de la représentation. Comme alternative pour résoudre ce souci, Craig a suggéré la substitution de l'acteur par une « surmarionnette ». Cette idée ne voulait pas l'annulation ou l'exclusion de l'acteur de

théâtre, mais il montrait l'urgence de former des comédiens loin de leurs propres émotions. Selon Craig, « la surmarionnette peut et doit être considérée comme la métaphore poétique d'une nouvelle race d'acteurs »<sup>36</sup>.

Craig cherchait, avec cette pensée à combattre les habitudes des acteurs, des actrices et des vedettes qui dominaient leur époque. Il souhaitait élever le théâtre au rang de « véritable art », en se servant du masque pour combattre trois conformismes de cette période: « contre l'acteur et son 'exhibitionnisme; contre l'auteur et ses prétentions à la littérature; contre l'hétérogénéité du langage théâtral »<sup>37</sup>.

Dans la conception de ce metteur en scène anglais, l'art est représenté, par des symboles, par la réalité. Mais cela n'est pas nécessairement la reproduire comme elle est présente dans la nature. Dans ce sens-là, tout ce qui est excessivement humain rend impossible la symbolisation de la réalité dans l'art. Une fois, l'aspect humain du comédien devenu neutre, le théâtre pourrait acquérir cette symbolisation idéale, comme conséquence d'un art produit par l'intelligence du sensible en opposition au hasard du moment<sup>38</sup>.

Craig affirmait que les défauts du hasard se répercutaient plus sur le visage que sur une toute autre partie du corps. Dans l'envie de dégager l'instabilité faciale du comédien, conséquence de son inconstance psychologique, le masque occuperait un lieu central, car « il oblige le comédien à développer son jeu à travers l'ensemble de son corps, son emploi unifie la silhouette du personnage: non plus une tête nue et un corps revêtu d'un costume, mais une 'figure' »<sup>39</sup>. Le masque neutralise les traces accidentelles et humaines de l'interprétation, en faisant en sorte que l'interprète engage tout son corps dans la symbolisation et la nuance du personnage.

Selon Craig, le remplacement du comédien par une *surmarionnette* est une métaphore pour un interprète capable d'être animé par le dieu, c'est-à-dire, capable de construire sa présentation symbolique, en se dégageant de lui-même. Dans une brève généalogie de la

---

<sup>36</sup> Edward Gordon Craig dans Denis Bablet, *D'Edward Gordon Craig Au Bauhaus*, dans *Le masque. Du rite au théâtre, op. cit.*, p. 141.

<sup>37</sup> Guy Freixe, FREIXE Guy, *Les utopies du masque sur les scènes européennes du XXème siècle*, coll. « Les voies de l'acteur », L'Entretemps, Montpellier, 2010, p. 37.

<sup>38</sup> Edward Gordon Craig, *De l'art du théâtre*, Editions Lieutier et Libraire, Paris, 1916, p. 64.

<sup>39</sup> Edward Gordon Craig dans Denis Bablet, dans *Le masque. Du rite au théâtre, op. cit.*, p. 141.

marionnette, Craig affirmait que celles qui sont descendues des anciens totems, de la représentation de dieux en pierres ont gagné une tridimensionnalité.

Sur l'image en bas, qui appartient à la collection personnelle de Craig, on perçoit cette tridimensionnalité qu'a suggéré le metteur en scène anglais, ainsi que la proximité entre la marionnette et le corps humain. « La marionnette imite l'homme et l'acteur imite la marionnette »<sup>40</sup>. Selon cette conception, il est suggéré que le travail du comédien n'est pas basé sur les émotions, mais il doit être animé pour une source supérieure, c'est-à-dire le sens de la représentation.



Image 2 - Marionnette de la collection de Craig, image retire du livre *Les utopies du masque sur les scènes européennes du XXème siècle*, coll. « Les voies de l'acteur », L'Entretemps, Montpellier, 2010, p.

Le révolutionnaire russe Meyerhold, disciple de Constantin Stanislavski et le créateur de la Biomécanique, a cherché également un langage scénique qui évitait le travail d'exécution à partir de la subjectivité des interprètes. En ce sens, Meyerhold s'est dégagé de

---

<sup>40</sup> Ariane Mnouchkine, *Ariane Mnouchkine*, dirigé par Béatrice Picon-Vallin, Actes Sud – Papiers, Paris, 2009, p. 117

la méthode de son maître Constantin Stanislavski (1863-1938). Ce dernier voulait chercher des équivalents émotionnels entre le comédien et le personnage. Ainsi, comme Craig, Meyerhold a vérifié dans l'art de la marionnette la possibilité d'un mouvement impeccable, pur, libre de toute émotion et d'une illustration du quotidien. En même temps, le metteur en scène russe affirmait que seulement dans la plus totale conscience de ses actions, il est possible au comédien d'émouvoir le public.

L'objectif éventuel du comédien souhaitait par Meyerhold est de ne pas sentir, mais de dominer les moyens de transmettre au public une partition d'émotions, de suggestions, d'enquêtes, d'impulsions, de démarrer le processus qui appelle l'imagination et la réflexion, de mettre en jeu une forte activité associative du spectateur sans lequel le spectacle n'existerait pas : c'est dans le spectateur que doivent naître les émotions liées aux sentiments que les comédiens, sans les ressentir, sont capable de susciter<sup>41</sup>.

L'association avec la marionnette est une tentative de prouver que le comédien ne doit pas sentir ce qu'il va transmettre au public. Mais, « tandis que les marionnettes ne sentent rien, le simple fait de montrer ce qui est déterminé d'avance leur permet d'atteindre avec précision l'objectif intentionnel »<sup>42</sup>.

Ce paradoxe peut être traduit par le poème de Fernando Pessoa:

Le poète sait l'art de feindre.  
Il feint si complètement  
Qu'il finit par feindre ce qu'est douleur  
La douleur qu'il sent vraiment.  
Et ceux qui lisent ce qu'il a écrit,  
Dans la douleur lue sentent bien,  
Non les deux qu'il a connues,  
Mais celle qu'ils ne connaissent pas.  
Et ainsi, sur ses rails  
Tourne en rond, à entretenir la raison,

---

<sup>41</sup>Béatrice Picon-Vallin, *A arte do teatro, entre tradição e vanguarda. Meyerhold e a cena contemporânea*, obra organisé par SAADI, Fátima Saadi, Teatro do pequeno gesto, Rio de Janeiro, 2006, p. 30.

<sup>42</sup> ibdi, p. 50.

## Ce petit train mécanique

Qui s'appelle cœur.<sup>43</sup>

Le poète portugais dévoile l'office du poète comme quelqu'un qui manipule les mots pour construire l'émotion véritable. Celle qui n'est pas ressentie, mais qui est (re)vécue à travers la dynamique du « Tourne en rond, à entretenir la raison », des points et des virgules dans la construction de la poésie au sein de l'espace de l'écriture.

Le masque dirige vers la naissance d'un interprète-poète qui a conscience de la « valeur autonome de la 'technique du comédien', qui crée son personnage à partir de différents éléments: la tradition, les lois scéniques, la structure de la pièce, ses données personnelles, en principe de liberté en soumission »<sup>44</sup>. Dans cette conception, le masque est symbole, car il travaille comme une question de priorité avec la forme, en rompant avec la nécessité de représenter, à travers la vraisemblance, la scène quotidienne.

Ainsi, le masque écarte l'interprète de ses traces humaines et le transporte dans la limite du possible, pour une réalité symbolique dotée d'une logique propre, qui est celle de la performance de cette figure, sur l'espace-temps de la scène. On ne cherche pas l'illusion ou l'identification de la réalité, mais il y a une reconstruction et une recréation d'une autre réalité; celle-ci s'établit et revient par la nécessité d'une structure de jeu scénique sur l'espace de la représentation.

Meyerhold a développé son système d'entraînement à travers la recherche et la ré-élaboration de genres théâtraux qui ont une relation directe avec le masque, ainsi comme la *commedia dell'arte*, les clowns de cirque et les marionnettes.

Copeau se distingue de Craig et Meyerhold parce qu'il ne voulait pas une réforme du théâtre, mais une renaissance de celui-ci.

À travers ses exercices, le maître français soustrait temporairement la parole de l'interprète théâtral pour que celui-ci puisse développer et amplifier son langage gestuel. Copeau ne voulait en aucune manière que le comédien essaie, par le geste, de traduire le sens

---

<sup>43</sup> Autopsychographie, Fernando Pessoa, <http://www.poesie-fertile.fr/?p=3653>, avril 2018.

<sup>44</sup> Béatrice Picon-Vallin, « Les Années 10 à Petersburg Meyerhold, La Commedia dell'Arte et le Bal Masqué », dans *Le masque. Du rite au théâtre*, textes réunis et présentés par Odette ASLANet Denis BABLET, éd. CNRS, Paris, 1999, p. 155

de sa parole, mais plutôt à partir d'une forme qu'il puisse estimer chaque moment du geste et du texte. De cette manière, Copeau voulait redimensionner le lieu de la parole sur scène.

Avec Copeau, on voit l'ambition de la création d'une « Comédie et d'une Tragédie nouvelles, inspirées par la *Commedia dell'Arte* et par la Tragédie Grecque »<sup>45</sup>. Ceci devait être une caractéristique de redécouverte, de recréation et d'inspiration.

Sous l'influence de la tradition d'Asie, surtout du Japon, Copeau a développé un entraînement avec ce qu'il a dénommé « masque noble ». Ce masque est inspiré du masque féminin du Noh japonais. Le « masque noble » possède une caractéristique sans expressivité qui oblige le comédien à acquérir une nouvelle expressivité. À travers ce masque, sont éliminés tous les clichés présents sur le visage et sur le corps du comédien.

C'est à travers la filiation française de Jacques Copeau que la tradition du masque a gagné d'autres significations qui ont aidé à la création de nombreuses méthodes, en influençant l'univers théâtral et pédagogique contemporain. Nombreux de ces déploiements sont la conséquence d'un des principaux héritages de Copeau : L'école du Vieux Colombier, créée en 1913. De cette école, une infinité de noms du théâtre français et mondial ont reçu une influence, directe ou indirecte: Charles Dullin, Louis Jouvet, Jean Dasté, Etienne Decroux, Jean-Louis Barrault, Jacques Lecoq, Antonin Artaud et toute une génération qui s'est préoccupée de la formation gestuelle pour le comédien, sans renier l'importance de la parole et du texte pour le théâtre. Cette tradition aussi reprend et accentue l'importance du jeu et du masque dans la formation d'interprète.

Parmi les héritiers de Copeau, Jacques Lecoq (1921-1999) est devenu l'une des principales références pour le travail avec le masque dans le contexte du théâtre contemporain. Disciple de Jean Dasté, Lecoq a appris avec lui « le masque noble », qui a été développé d'abord par Copeau. Comme nous l'avons déjà vu, ce masque conserve « une sensation physique de calme », sans aucune expression. Lecoq a approfondi la recherche de ce masque jusqu'à arriver à ce qu'il dénommera « masque neutre ».

Le masque neutre est à la base de la pédagogie théâtrale de l'École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq, fondée par lui à Paris en 1956. Ce masque est utilisé pour travailler la

---

<sup>45</sup> Guy Benhaïm, « Étienne Decroux, ou la chronique d'un siècle », dans DECROUX, Étienne, *Mime corporel, textes, études et témoignages*, sous la direction de Patrick PEZIN, coll. « Les voies de l'acteur », L'Entretemps, Montpellier, 2003, p 244.

présence scénique de l'interprète, l'amenant à une sensation de calme. Il aide à sentir l'état de neutralité qui précède l'action: « Lorsque l'élève aura ressenti cet état neutre de départ, son corps sera disponible, telle une page blanche sur laquelle pourra s'inscrire l'écriture du drame »<sup>46</sup>. Lecoq n'utilise pas le concept de page blanche comme un annulation du savoir de l'élève-comédien, mais plutôt comme une métaphore d'un état de disponibilité et d'ouverture pour la création.

Comme la lumière blanche passant par le prisme de cristal et qui éclate en de nombreuses lumières qui composent l'arc-en-ciel, l'interprète, quand il devient une page blanche, peut ainsi colorer l'espace selon les couleurs qui lui sont importantes, selon les chemins qui lui sont nécessaires, selon les genres qui lui sont prépondérants, et enfin selon les besoins qui lui sont véritables. L'inquiétude de Lecoq est que l'élève-comédien devienne disponible pour la scène et pour le jeu scénique.

De cette façon, le neutre souhaité par Lecoq est plutôt une utopie. D'abord, le masque neutre est né de l'expression du calme d'un masque japonais. Pendant que le corps essaie de devenir neutre, il libère des réactions qui lui sont propres.

L'interprète ne travaille pas de manière arbitraire. Le masque amène à un cadrage gestuel, un centre, une ligne générale de comportement. Il fait surgir des traits de la personnalité de l'interprète qui enrichissent la représentation. Celle-ci se concrétisera dans l'espace du jeu, dans la découverte des relations avec l'espace et avec les éléments qui le composent (interprètes, lumières, musiques, objets, décors, texte, spectateur).

Lecoq ne parle pas d'action, mais de mouvement dramatique. Cela parce que le mouvement, retravaillé de plusieurs manières peut gérer des justifications dramatiques différentes, en permettant une amplification de signification de celui-ci. Le mouvement peut acquérir plusieurs significations car « Il n'y a jamais une seule justification, le contraire est également souvent possible. Toutes les grandes attitudes sont porteuses de multiples possibilités, en cela elles sont éminemment théâtrales et pédagogiquement riches »<sup>47</sup>.

Etienne Decroux (1898 - 1991), créateur du Mime Corporel Dramatique, disciple de Copeau, crédite à son maître l'origine de son système d'entraînement . Decroux avait

---

<sup>46</sup> Jacques Lecoq, en collaboration avec Jean-Gabriel CARASSO et Jean-Claude LALLILAS, *Le corps poétique – un enseignement de la création théâtrale*, coll. « Cahiers Théâtre-éducation » Anrat/Actes Sud, Arles, 1997, p. 47.

<sup>47</sup> Jacques Lecoq, *op. cit.*, 1997, p. 89

l'habitude d'affirmer que sa contribution au théâtre a été de « croire » aux exercices développés dans l'école du Vieux Colombier. Nombreux de ces exercices ont été transmis et enseignés à Decroux par Suzane Bing (1885-1967). Pour Copeau / Decroux, le corps est comme un clavier qui doit être capable de se dissocier, de bouger une partie indépendante de l'autre et d'être capable de produire un son pour les yeux. Le dialogue entre les différentes frappes (parties) du corps (clavier) produit un mouvement (musique) dans l'espace, qui à travers le rythme produit le sens<sup>48</sup>.

Ainsi, comme Meyerhold et Craig, Decroux considère le visage comme un élément qui entrave la représentation. Selon lui, le « visage est quelque chose d'obscène » et les mains sont complices pour imprimer la « fausseté » de la scène. De cette manière, le masque est une possibilité de neutraliser le visage et de diriger le regard vers une figure corporelle. Cette figure apparaît presque abstraite, en se distanciant de l'être humain pour une voie négative, où l'expression du visage est refusée. Ainsi, l'expression humaine en même temps que l'approche de l'être humain, en le représentant symboliquement.

Ainsi comme Lecoq, le maître du mime dramatique considère que le masque « a un aspect qui permet au comédien d'interpréter tous les sentiments possibles sans être ridicule »<sup>49</sup>. C'est-à-dire, libre des commentaires du visage, l'interprète peut représenter les sentiments d'une manière juste et économique pour la scène, sans excès.

Le masque permet d'annuler les caractéristiques indispensables pour faire apparaître les caractéristiques du personnage, du sentiment, de la représentation. Ainsi, grâce au masque, l'interprète peut oublier son « moi » et se concentrer sur ce qu'il fait, ce qu'il voulait, son idéal, sur la personnalité véritable<sup>50</sup>. De cette façon, le masque pousse en avant l'interprète vers un point précis dans l'action qu'il exécute, en transformant la réplique dans une puissance de gestes, de regards et de respiration.

Cela arrive à travers le jeu qui pousse les subjectivités de manière objective pour aboutir à un conflit : le dramatique. Selon Copeau, « on doit penser que le drame est

---

<sup>48</sup> Étienne Decroux, *L'interview imaginaire ou les « dit » d'Étienne Decroux, mis en forme par Patrick Pezin*. dans DECROUX, Étienne, *Mime corporel, textes, études et témoignages*, sous la direction de Patrick PEZIN, coll. « Les voies de l'acteur », L'Entretemps, Montpellier, 2003, p. 65

<sup>49</sup> Ibid., p. 134

<sup>50</sup> Ibid, p.135

considéré avant tout comme une action, en son essence une danse, opération prépondérante du comédien à la recherche d'une technique, non intellectuelle, mais physique, corporelle »<sup>51</sup>.

Lecoq présente deux fonctions pour le masque: la première est au service de la représentation, c'est-à-dire une fonction théâtrale propre, et la deuxième est de développer chez les comédiens un niveau de jeu, même quand ils sont sans le masque<sup>52</sup>. Un niveau de jeu, qui selon Ariane Mnouchkine, metteur en scène du Théâtre du Soleil et disciple de Lecoq, permet au comédien de se distancier du psychologique et de tous les pièges d'interprétation. Le comédien doit être capable de « produire dans l'air une écriture, il écrit avec son corps, c'est un écrivain dans l'espace »<sup>53</sup>.

Ce « jeu du masque n'est pas une science exacte mais c'est un art exact, qui appelle un discours poétique (là où les mots déraisonnent) »<sup>54</sup>. Ainsi, comme le maître du Vieux Colombier, Lecoq identifie le dramatique dans le corps avec les actions de « tirer » et « pousser ».

Ces actions se déclinent en 'être tiré et être poussé', 'se tirer et se pousser trouvent leur place dans des directions multiples' [...]

Il s'agit d'un espace directionnel adaptable à tous les mouvements de l'homme, qu'ils soient physiques ou psychologiques, que ce soit un simple mouvement du bras ou une passion dévorante, un geste de la tête ou un désir profond, tous nous ramènent au 'tirer/pousser'<sup>55</sup>.

Le dramatique est un désaccord, ce qui n'est pas résolu, le symptomatique, les éléments opposés et en conflit. Comme affirme Ariane Mnouchkine,

Le jeu, est « symptomatique », vous (les comédiens) êtes les dissecteurs. S'il n'y a pas de symptôme, il n'y a pas de mal d'aimer, il n'y a pas de

---

<sup>51</sup> Jacques Copeau dans Guy Benhaïm, *op. cit.*, 2003, p. 244.

<sup>52</sup> Jacques Lecoq, *Rôle du masque dans la formation de l'acteur*, dans *Le masque. Du rite au théâtre*, textes réunis et présentés par Odette ASLANet Denis BABLET, éd. CNRS, Paris, 1999, p. 265.

<sup>53</sup> Ariane Mnouchkine, *op. cit.*, 1999, p. 233

<sup>54</sup> Jacques Lecoq, *op. cit.*, 1999, p. 266.

<sup>55</sup> Jacques Lecoq, *op. cit.*, 1997, p. 91

sentiment, il n'y a pas d'état. Votre travail représente ces symptômes. C'est précisé de se servir de l'action pour manifester les symptômes<sup>56</sup>.

Comment rendre vivant le masque en devenant traducteur des sentiments humains si on ne travaille pas avec les émotions de l'interprète ? Pour résoudre cette « non humanité », et en même temps, nourrir la vie du personnage masqué, Lecoq suggère la méthode de transfert, « qui consiste à prendre appui sur les dynamiques de la nature, des gestes d'action, des animaux, des matières, pour s'en servir à des fins expressives afin de mieux jouer la nature humaine »<sup>57</sup>.

L'identification avec des matériaux donne la possibilité de rétablir des sources primitives, universelles, équivalentes aux passions et aux humeurs humaines. Lecoq perçoit que la dynamique et le rythme des matériaux peuvent être traduits corporellement. Ainsi, le changement de rythme et de dynamique des matériaux produit des significations et des sens différents, et avec cela, la vie du masque est potentialité.

Cette constatation rend possible la construction d'un sens à partir de la manipulation dans un jeu de rythme, de temps, de dynamique, de densité, qui symboliquement rend visible les sentiments humains, sans que l'interprète travaille avec ses émotions. De cette façon, la force des éléments et des matériaux équivalent et traduisent les passions humaines et leurs humeurs.

L'inquiétude de cet interprète est de dominer cette dynamique de rythmes dans l'espace et comprendre comment ils acquièrent des équivalents dans leur corps. C'est grâce à cela que pour Meyerhold, il est très important que l'interprète ait une éducation musicale, car seulement avec cet apprentissage, il pourra sentir le temps juste et correct du jeu établi dans l'espace scénique. En effet, « il faut trouver un rythme [...] le rythme est organique. Le rythme est la réponse à un élément vivant »<sup>58</sup>.

Le jeu dramatique est une puissance pour le dialogue. L'interprète apprend à travers le corps les principes du dialogue, du jeu. Il y a une ouverture pour le dialogue avec tous les

---

<sup>56</sup> Ariane Mnouchkine, *op. cit.*, 2009, p. 107

<sup>57</sup> Jacques Lecoq, *op. cit.*, 1997, p. 55

<sup>58</sup> Jacques Lecoq, *op. cit.*, 1997, p. 44

éléments de la scène, car le désaccord, le pousser et le tirer, le symptomatique - tout cela mène à une opposition complémentaire qui conduit au dialogue, au dramatique, c'est-à-dire quelque chose qui a besoin d'être élucidé, résolu dans l'espace au moment présent, où la situation et le geste sont faits.

Dans cette perspective, la notion du dramatique n'est pas subordonnée au genre littéraire du drame, mais il est basé sur l'action du corps dans l'espace du jeu scénique. De cette façon, c'est dans le corps de l'interprète que s'inscrit l'aspect dramatique de la représentation. C'est de la rencontre de la figure masquée avec les symboles dans un dialogue qu'ils vont être à nouveau élaborés. « Le masque, à part sa fonction de représentation, est aussi un moyen de saisir une dimension de jeu, de la développer, de permettre au comédien d'accéder aux grands textes tels que ceux de la tragédie grecque »<sup>59</sup>. Ce qui importe avec le masque, selon cette conception, est de percevoir la transparence des lois et des principes du jeu scénique. C'est à travers ces lois qu'à l'intérieur de l'interprète résonnent les demandes de l'extérieur.

L'utilisation du masque favorise le jeu dramatique, en amplifiant la relation du corps du comédien avec les éléments de la scène. Cette situation d'interaction amplifie et intensifie la compréhension des puissances expressives d'interprète. La situation va justifier l'action.

Sur le travail de masque développé avec le Théâtre du Soleil, Mnouchkine affirme: « le masque imposait un tel travail sur le signe théâtral, sur la façon de représenter les choses, qu'il constituait une discipline de base et cette discipline nous est devenue indispensable »<sup>60</sup>.

De cette manière, le masque est essentiel dans la formation des interprètes pour la découverte de chemins insolites, en combinant la tradition et le contemporain, la discipline et la liberté d'expression. Le masque développe l'aspect dramatique compris dans le geste et la perception du dialogue en relation à d'autres éléments composant la scène.

---

<sup>59</sup> Jacques Lecoq, *op. cit.*, 1999, p. 268.

<sup>60</sup> Ariane Mnouchkine, *op. cit.*, 1999, p. 231

### 1.3 Le masque et son paradoxe

Nous avons vu le masque dans le contexte du rituel avec sa fonction de métamorphose. Le masque transforme l'être humain, il cache son aspect humain en lui donnant la permission de manipuler les forces invisibles.

Dans le contexte théâtral européen, le masque est utilisé comme un instrument pédagogique. L'usage du masque pour les metteur en scène cités est marqué par un paradoxe. Il est un outil « qui entraîne l'acteur à l'art du présent durant les répétitions, mais qui, lors des représentations, est voué à l'abandon par le metteur en scène qui cherche l'ancrage sur le contemporain ». Cette remarque de Jean-François Dusigne dans le préface du livre *Les utopies du masque sur les scènes européennes du XXème siècle* de Guy Freixe. Cela est aussi évoqué par Freixe, dans sa problématique transversale du « rapport conflictuel que le masque rencontre avec la dramaturgie occidentale basée sur l'écrit »<sup>61</sup>.

C'est un paradoxe qui mérite une réflexion pour comprendre le masque dans un sens plus large. Pourquoi cet objet, si puissant pour le processus de composition, est-il refusé dans la scène ?

Odette Aslan, dans une analyse du masque rituel, affirme que « L'Africain ne respecte pas un masque-objet mais l'esprit qui y est enfermé »<sup>62</sup>. Cela signifie que ce n'est pas le masque-objet l'être sacré, mais c'est la capacité qu'il a de communiquer avec la communauté.

En sachant que l'esprit qui y habite, le masque est un ancêtre ou un esprit maléfique qui appartient à la communauté. Il habite l'imaginaire collectif, le masque est une représentation qui permet le dialogue de l'être humain et l'être invisible.

Nous pouvons considérer l'invisible comme macrocosme où les êtres surnaturels habitent. Pour communiquer avec les êtres humains, il est nécessaire de se transposer à un être qui lui ressemble.

---

<sup>61</sup> *Les utopies du masque sur les scènes européennes du XXème siècle*, avant-propos.

<sup>62</sup> Odette Aslan, *op. cit.*, 1999, 279.

« Le masque est, à la fois l'homme et autre chose que l'homme : c'est le médiateur par excellence entre la société et la nature, et l'ordre surnaturel habituellement confondus »<sup>63</sup>. Il est un miroir qui montre le reflet d'une autre façon.

Cette perception de Claude Lévi-Strauss du masque comme médiateur, dans le contexte du rituel, peut aider à mieux comprendre le paradoxe mentionné dans le domaine théâtral. En tant qu'objet médiateur, le masque a besoin de transmettre un message entre la société et le surnaturel.

Le masque doit représenter la société dans un niveau symbolique. Il est la synthèse du surnaturel pour communiquer à la communauté. Il appartient à un complexe culturel. « le masque n'est jamais, ni surtout, un simple ressenti physique. Il inclut des emblèmes, insignes et symboles évoquant le rang social, les fonctions et les dignités »<sup>64</sup>. Seulement les membres de la communauté peuvent se mettre en relation avec le masque dans un sens métaphysique.

A partir de cette analyse, nous considérons que l'absence du masque dans les représentations contemporaines est conséquent du changement de contexte. Quand le masque est retiré de son complexe culturel, il devient un « objet ». L'esprit présent dans cet objet ne peut pas communiquer avec la communauté, dans un sens symbolique.

La communauté n'a pas les outils nécessaires pour comprendre le message transmis. Cette distance d'intercommunication provoque la nécessité de redimensionner le masque dans le domaine théâtral.

Le masque a une langage propre. Il devient exotique quand il se présente hors de son contexte culturel. C'est pour cette raison que le masque ne peut pas dialoguer avec la dramaturgie occidentale basée sur l'écrit.

Le masque peut revenir à la scène seulement quand il retrouve la physionomie pour se mettre en relation avec son public, avec sa communauté. Cette perception a été aussi comprise par les metteurs en scène européens. Ils se sont servi du masque comme d'un instrument pédagogique.

---

<sup>63</sup> Claude Lévi-Strauss, *Les Nombreux Visages de l'Homme*, dans *Le Théâtre dans le monde. Le Masque au XXème Siècle*, Volume X - n° 1, ELSEVIER, Bruxelles, 1961, p.18

<sup>64</sup> *Ibid*, p. 20.

Comme nous avons vu, dans le travail de Copeau, le désir d'une nouvelle tragédie et comédie, dans celui de Lecoq avec les masques les comédies humaines, dans ceux de Décroux et son Mime Corporel Dramatique, et aussi Meyehold. Selon Béatrice Picon-Valin Meyehold, considère le masque comme « celui que l'on pose sur le visage qui s'anime grâce à l'art du geste et du mouvement, mais c'est plus souvent le visage lui-même qui devient un masque, ou le personnage-masque »<sup>65</sup>.

En effet, le masque contribue à améliorer la gestualité de l'interprète. Il devient un puissant instrument pour entraîner l'interprète au jeu. Comme instrument théâtral, le masque fait apparaître l'essence de son jeu à travers « le travail du corps, mais ce n'est pas un corps naturel, le corps utilitaire ou instinctif de la vie, c'est d'abord un corps libre et inventif qui défie les lois du quotidien »<sup>66</sup>.

C'est un corps qui appartient à la société contemporaine qui s'entraîne à partir de l'objet masque. La préparation et la formation de l'interprète avec le masque produit des gestes raffinés. De cette façon, les « esprits » du masque-objet habitent désormais le geste de l'interprète.

Si la fonction du masque est de « garder l'esprit » en soi, pour communiquer avec la communauté, le corps qui produit sa gestualité par symboles devient lui aussi un masque. Il ne représente pas l'être humain quotidien. Il représente quelqu'un d'autre, quelque chose d'autre tout en gardant son humanité.

A partir du masque, l'interprète acquiert la capacité de se métamorphoser aux éléments de sa représentation. Le masque peut occuper le corps ou le visage. Il est nécessaire qu'il puisse utiliser le complexe culturel pour se mettre en relation avec le public.

A partir de cette analyse, nous pouvons concevoir le masque comme l'objet que nous mettons sur le visage et le corps défiant les lois du quotidien.

---

<sup>65</sup> Béatrice Picon-Vallin, *Meyehold*, coll. « Les voies de l'acteur », éd. CNRS, Paris, 2004, p. 54.

<sup>66</sup> Meyehold dans Béatrice Picon-Vallin, *op. cit.*, 2004, p. 54

## Chapitre II - *Candomblé*

### 2.2 - La religion comme espace de résistance

Selon Jean Duvignaud<sup>67</sup>, on peut comprendre la culture comme le résultat des savoir-faire qu'une communauté a développés pour explorer et dominer un espace. Des efforts ont été aussi faits par le groupe pour transformer cet espace en un lieu de vie.

L'humanité a toujours partagé des savoir-faire par des échanges qui ont été faits soit par affinité, soit par des rencontres au hasard ou bien encore par des processus d'esclavage.

Les relations entre certains groupes étaient peut-être hostiles. Mais tout indique qu'à des moments particuliers - quand le gibier était concentré dans un espace précis, quand certains fruits et noix comestibles étaient suffisamment mûrs pour être cueillis -, on assistait à une concentration des groupes.<sup>68</sup>

Celles-ci sont donc des échanges volontaires ou non, qui ont été à la base de la formation des cultures et ensuite des nations.

François Laplantine et Alexis Nouss dans leur livre *Le Métissage*, montrent comment dans l'Antiquité, la région de la Méditerranée a été une région de rencontres, de disputes et d'échanges.

Les peuples conquérants eux-mêmes deviennent progressivement les héritiers des peuples qu'ils sont en train de conquérir. Le creuset méditerranéen, dans lequel se sont formées les trois grandes religions monothéistes, c'est celui de la rencontre continue de l'Orient et de l'Occident, celui de l'intrication étroite des cultures les plus diverses<sup>69</sup>.

---

<sup>67</sup> DUVIGNAUD, Jean. *Fêtes et Civilisations. Suivi de La Fête Aujourd'hui*. Weber, ACTES SUD, Paris, 1991.

<sup>68</sup> Richard Schechner *Performance. Expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, traduit par Marie Pecorari et Marc Boucher, THÉÂTRALES, Montreuil-sous-Bois, 2008, p. 74.

<sup>69</sup> François Laplantine et Alexis Nouss, *Le Métissage*. DOMINOS Flammarion, France, 1997, p. 18

Néanmoins, avec la proposition de consolider les nations, la culture et l'identité occidentale, européenne, ce peuple a volontairement effacé ses origines métisses et a construit des identités nationales.

Une manière d'acquérir cette identité a été « la purification par extirpation de l'autre de soi ou par la réduction au même »<sup>70</sup>. Ainsi dans cet effacement du métissage, a été formée l'identité de L'Europe.

Mais en même temps qu'était forgé le concept figé d'identité, les cartes géographiques sont devenues rondes, on a fait tourner le monde comme une sphère et avec cela on a abouti à un très important événement: « la découverte » de l'Amérique.

Dans la « colonisation » de l'Amérique, on perçoit deux processus d'exploration et d'occupation de ce « nouveau monde ». Au nord de l'Amérique, on voit passer le « peuple élu » qui va continuer ce processus d'identité qui a commencé en Europe. Tandis que

les sociétés d'Amérique latine, loin d'être animées par une logique de rupture et de pureté hostile au mélange, se constituent comme des prolongements de l'Ancien Monde et vont créer des sociétés de transitions, ce que l'on pourrait appeler des espaces intermédiaires entre les Indiens, les Noirs et les Européens<sup>71</sup>.

Ainsi, même si la notion de métissage

apparaît pour la première fois en espagnol et en portugais dans le contexte de la colonisation (ainsi que les mots « mulâtre », « créole », « sang mêlé »), la notion se forme dans le champ de la biologie pour désigner les croisements génétiques de la production de phénotypes, c'est-à-dire de phénomènes physiques et chromatiques (couleur de peau) qui serviront de supports à la stigmatisation et à l'exclusion<sup>72</sup>.

---

<sup>70</sup> *Ibid*, p. 24

<sup>71</sup> *Ibid*, p. 26.

<sup>72</sup> *Ibid*, p. 7.

Pourtant, le concept de métissage a été utilisé comme un outil pour discriminer les peuples métissés. Les européens, au moins ceux qui sont venus au Brésil, à l'époque n'avaient pas encore, eux-mêmes, appris l'identité nationale. Celle-ci a été formée dans ce mélange. Les portugais à l'époque ne pouvaient pas se considérer « purs » dans leur identité. Néanmoins, ils conservaient une position de supériorité par rapport aux autres peuples.

Le Brésil a été exploré par les portugais. Au début, ils ont essayé de convertir en esclaves les indiens, des peuples natifs du Brésil. Mais ceux-ci n'ont pas résisté au contact avec les « hommes blancs », et nombreux sont décédés à cause de maladies provoquées par la rencontre avec les portugais. Ainsi, pour continuer leurs explorations, les portugais ont déporté des noirs de l'Afrique<sup>73</sup>.

Il faut reprendre la pensée que l'anthropologue Laplantine et le professeur en littérature générale et comparée Nous donnent au métissage. Celui-ci était le résultat de la somme de plusieurs éléments. C'est un mouvement qui bouscule l'identité. C'est le métissage qui amène du nouveau. On ne peut pas évaluer les origines par rapport aux autres. Il y a un mélange et ce qui naît de celui-ci : une transition.

A partir de cette proposition je conçois le corps hybride comme un troisième corps, c'est le résultat 3 de la somme 1+1 ( $1+1=3$ ). Le métis est le résultat de 3 ou plus dans une somme. On ne peut pas prévoir le résultat, il peut prendre une autre valeur. Il faut rappeler que le processus de métissage n'est pas toujours le résultat d'une relation pacifique, il peut être aussi issu de conflits. L'équilibre et le déséquilibre des structures stables vont créer le troisième.

Dans un territoire étranger, où les frontières ne permettent pas la création d'une identité, on peut se démultiplier en plusieurs facettes. Ainsi, « Le métissage - qui consiste alors dans la différenciation extrême de soi-même pouvant aller jusqu'à la présence de l'autre en soi comme dans les cas des cultes de possession »<sup>74</sup>. A travers le métissage, on bouscule la structure par la subversion de ne pas vouloir construire une identité, et par conséquent de ne pas produire une impossibilité de classification.

---

<sup>73</sup> « Devoção » Documentaire sur le syncrétisme au Brésil, <https://www.youtube.com/watch?v=cCJqZZEijB0&t=23s>, avril 2018.

<sup>74</sup> François Laplantine et Alexis Nouss, *op. cit.*, 27

L'identité est avec l'ethnicité une production idéologique qui a contribué à cautionner l'anthropologie coloniale. Mais elle n'a aucune réalité opératoire. Elle dissimule plus qu'elle n'éclaire. Mobilisée chaque fois qu'il s'agit d'éviter de penser l'altérité qui est en nous, le flux du multiple, le caractère changeant et contradictoire du réel ainsi que l'infinité des points de vue possibles sur ce qui est potentialité ou devenir, elle leste plus qu'elle ne fait avancer<sup>75</sup>.

Le *Candomblé* est situé dans le métissage ethnique, quand les noirs ont été amenés au Brésil. Pour éviter une révolution, les blancs ont développé une stratégie: ils ont mélangé les tribus. En envoyant dans une même *senzala* des individus de tribus rivales, il était difficile pour une même tribu de se révolter<sup>76</sup>.

Mais il s'est produit un événement unique: les esclaves n'ont pas continué leurs disputes. Au lieu de cela, ils se sont réunifiés les uns avec les autres et aussi avec les indiens. Au début, les portugais ont déporté les Bantous qu'ils ont mélangés avec les indiens brésiliens et, de cette fusion culturelle est né le *Candomblé de Caboclo*<sup>77</sup>. Plus tard avec les Yorubas, Les Daomeans, les Fons, Les Ijexas, ils se sont rejoints dans les *confrarias*<sup>78</sup>, et là-bas ils ont construit des stratégies de résistance.

En effet, le métissage est « entrer en résistance contre l'oppression de l'un, l'indifférenciation et l'uniformisation croissante, mais aussi contre l'exacerbation différentialiste des particularismes qui sont le plus souvent réactionnels à cette forme insidieuse de domination »<sup>79</sup>.

Il faut remarquer que de ce mélange est né le *Candomblé*, et ainsi que les esclaves noirs ont restauré leurs relations familiales comme en Afrique.

---

<sup>75</sup> François Laplantine, *Je, nous et les autres. Être humain au-delà des appartenances*. Le Pommier-Fayard, France, 1999, p. 18

<sup>76</sup> Gisèle Cossard Omindarewá. *Awô, Mistérios dos Orixas*, Pallas, Rio de Janeiro, 2011, p. 26.

<sup>77</sup> Le *Candomblé de caboclo* c'est aussi en culte aux ancestraux, mais il y a une mélange forte avec la culture des indiens native, donc on dit que c'est le culte des ancestraux afro-indo-brésilien.

<sup>78</sup> C'est une association de membres religieux. Ceux qui ont une place dans une *confraria*, peuvent avoir quelques droits de citoyen. Après la fin de l'esclavage, les noirs ont pu se rejoindre dans des *confrarias*

<sup>79</sup> François Laplantine. *op. cit.*, p.46

Dans le contexte africain, la notion de famille n'est pas réductible à ce qu'on appelle du même nom dans les sociétés occidentales, c'est-à-dire le noyau formé par le couple et ses enfants. La famille africaine est plutôt une structure élargie, englobant tous les parents connus jusqu'au père du grand-père ou à la mère de la grand-mère<sup>80</sup>.

Au Brésil, cette relation parentale va donc se refaire à partir de la vie spirituelle, c'est le culte aux divinités qui a reconstitué ce lien de parenté. C'est-à-dire que les individus qui autrefois ont été adversaires, ennemis, ne vont plus essayer de se tuer. Mais ils vont collaborer dans une même famille spirituelle contre leurs bourreaux.

Ainsi, celui qui est plus vieux et qui connaît les fondements anciens pour le culte des divinités, va adopter les plus jeunes comme ses fils et filles et leur apprendre les connaissances traditionnelles importantes pour le culte des divinités et aussi les comportements, la culture de l'Afrique.

Le nom *Candomblé* est déjà un métissage, car il est un mot d'origine bantou et qu'il est passé par de nombreuses transformations. Selon le dictionnaire Michaelis

can.dom.blé - sm (candombe+ioruba ilé, maison) 1 Folc Religion africaine introduite au Brésil par les nagôs, bantous etc., dans laquelle est pratiqué le culte des grands dieux qui habitent dans un monde mystérieux. Actuellement cette religion est très modifiée pour des raisons de contacts culturels avec les indiens et les blancs". Dans le *Candomblé* la religion domine la magie<sup>81</sup>.

Selon Anselmo Gama, *Tata de Candomblé Angola*, « *Candomblé* est un mot qui vient de la langue bantou Kikongo, originellement *Candomblé*, qui signifie endroit de prière ou d'adoration aux divinités et qui de nos jours, est le mot qui définit les cultes aux *Nkisi*, *Orixás* et *Voduns*<sup>82</sup> .

---

<sup>80</sup> Bernard Bakana Kolelas, Les épreuves initiatiques chez les Bantu, collection Interdépendance africaine, Menaibuc, Paris, 2007, p. 24.

<sup>81</sup> Candomblé <http://michaelis.uol.com.br/busca?id=K4jW>, avril 2018.

<sup>82</sup> Anselmo José da Gama Santos, Terreiro Mokambo : Espaço de aprendizagem e memória do legado Bantu, Universidade do Estado da Bahia, 2008, p. 42.

Dans les *Terreiros Nagôs*, le terme a été ressenti comme imposé par l'extérieur pour dénommer le culte. Pourtant, après avoir fait l'objet de nombreuses recherches ethnographiques, ce nom a été davantage associé au culte des Nagôs, qui ne l'aimaient pas. Il est étonnant que le nom *Candomblé* provienne du Bantou qui était considéré comme un groupe moins « organisé ».

C'est avec cette force d'assumer un terme que l'on ne voulait pas au préalable que l'on aboutit à cette force subversive du métissage. Et on verra ce point à plusieurs moments de l'histoire de la société brésilienne.

On voit donc, d'abord dans le *Candomblé*, puis dans la société brésilienne, cette force métisse qui se mélange pour transformer, pour résister. Des nombreux chercheurs disent que pour le peuple Yoruba, chaque tribu avait une divinité.

En Afrique chaque peuple vénère ses divinités ou seulement un *Orixás* lié à une région ou une famille particulière<sup>83</sup>. Toutefois, au Brésil ils ont eu besoin de laisser tomber cette conception de vénérer les orixás individuellement et ont fusionné tous les *Orixás* sur le même plafond du Terreiro.

Néanmoins, Gisèle Omindarewà Cossard affirme que « à côté du temple principal où on révère un seule divinité, il y a d'autres temples où on regroupe un grande partie du panthéon Yoruba, comme cela se passe dans les *Candomblés* au Brésil »<sup>84</sup>. Mais elle n'explique pas comment se déroulent les rituels, s'il y a des fêtes publiques ou seulement des cultes internes.

Elle affirme aussi que de « nombreux chercheurs croient que le *Candomblé* actuel est une adaptation de ce qui existait en Afrique ». Mais en fait, ce n'est pas ainsi. Nous trouvons dans la recherche de Kate Lane Costa de Paiva que quand on parle de *Candomblé* au Brésil, il faut comprendre que c'est un complexe religieux hybride<sup>85</sup>.

En effet, « il est nécessaire de remarquer qu'à l'époque des arrangements et des réarrangements des rituels, il y a eu des échanges d'informations dans la réinvention des

---

<sup>83</sup> Kate Lane Costa de Paiva, *O Conhecimento Encorpado : Aspectos da Dança dos Orixás no Candomblé*, dissertação de Mestrado, UERJ, Rio de Janeiro, 2009, p. 25.

<sup>84</sup> Gisele Omindarewà Cosard, *op. cit.*, p. 35.

<sup>85</sup> Kate Lane Costa de Paiva, *op. cit.*, 2009, 28.

rituels, vêtements, objets et chansons »<sup>86</sup>. On perçoit quelques indices de métissage. Et de ce processus, de cette rencontre, ils ont fondé une structure et un vocabulaire communs qui permettent de dialoguer et aussi de respecter l'altérité de chaque ensemble.

Selon moi, chaque ensemble *Terreiro* conserve la caractéristique qui permet de créer un espace « puissant » de débordement de l'altérité<sup>87</sup>. C'est-à-dire que dès qu'un *Terreiro* est défini comme *Candomblé Angola*, *Candomblé Ketu*, *Candomblé Jeje* ; *Abassa*, *Nzo*, *Ilê*, on perçoit des signes, des symboles, du vocabulaire qui vont aider les pratiquantes dans le processus de développement de l'altérité.

Pourtant, la recherche sur le *Candomblé* ne doit pas être une recherche d'« identité », car le mouvement vivant du Cosmos ne permet pas de s'enfermer dans le concept d'identité. Il faut d'abord considérer le *Candomblé* comme un « espace performatif » où l'on peut effacer l'identité au profit de l'altérité.

Ainsi, on peut dire que chaque *Nação* est une représentation de l'altérité d'un groupe, comme un accent différent pour « parler le *Candomblé* ». Et chaque *Terreiro* va avoir d'autres règles internes, car il doit suivre les lois de la divinité qui régit ce nouvel espace. De cette façon, un *Terreiro* qui a *Nsumbo* comme divinité-maître va présenter des différences par rapport à un autre dont *Iansã* est la divinité-naître. En effet, c'est la vénération des divinités sous la surveillance de la divinité-maître qui va donner la possibilité d'exprimer l'altérité.

Néanmoins, les points de différenciations sont présents dans les « secrets » de chaque *Nação* de chaque *Terreiro*, chaque tribu. Et l'objectif de cette recherche n'est pas d'entrer dans les domaines « secrets » du *Candomblé*, mais plutôt d'observer les aspects théâtraux esthétiques présents dans les fêtes publiques.

On peut considérer ces aspects esthétiques présents dans les fêtes publiques comme une réunion de savoir-faire qui relie toutes les *Nações* du *Candomblé*, en les faisant parler une même langue esthétique. « La spécificité d'une culture ou d'un individu vient des

---

<sup>86</sup> Sérgio Paulo Adolfo, *Nkisi Tata Dia Nguzu. Estudos sobre o candomblé Congo-Angola*. eduel, Londrina, 2010, p. 40.

<sup>87</sup> Le sens de l'altérité vient de Michel Bernard. Selon lui l'altérité « est une catégorie abstraite qui ne désigne pas une chose existante ou un référent empirique déterminé, mais un rapport, une relation suscitée et engendrée par une exigence de connaissance. (...) l'altérité apparaît toujours au premier abord comme un phénomène adventice, contingent et dangereux qui menace plus ou moins explicitement l'identité profonde et permanente, l'essence spécifique et individuelle qui est censée nous constituer et nous définir. Michel Bernard, *L'altérité originaire ou les mirages fondateurs de l'identité* », dans *Danse et l'altérité*, v. 29, n°2, Érudit, 2001.

combinaisons infinies qui peuvent être produites, des agencements de termes hétérogènes, dissemblables, différents, bref de la reformulation de plusieurs héritages <sup>88</sup>».

Ainsi, le *Candomblé* est alors une vision du monde. Un endroit en dehors de la vie des esclaves, où les noirs ont pu apprendre les coutumes, les habitudes, les légendes, les langues, les chants de leur terre natale.

Mais à l'époque, le culte de ces divinités était étrange et même « démoniaque ». Parce que c'était un culte païen, pour des divinités « primitives ». L'église catholique ne pouvait jamais accepter ces cérémonies. Pour pouvoir donc les pratiquer, ils ont créé ce que je considère comme représentation de résistance: ils sont devenus « catholiques » dans leurs *confrarias*.

A travers le syncrétisme, ils ont conservé leur peau noire mais ils ont utilisé des masques blancs. Dans la journée, les noirs ont représenté les rôles de catholiques en contemplant les saints blancs, mais le soir ils faisaient des fêtes pour leurs vraies divinités. Ils ont inventé un « théâtre » pour garder leur religion.

Bien entendu, ce n'était pas un théâtre volontaire, mais c'était une représentation pour accepter les croyances des autres. Toutefois, il y a des éléments qui sont nés de ce secret et qui sont adoptés par le rituel du *Candomblé*, comme une tradition acquise.

Je voudrais remarquer deux éléments importants qui sont arrivés au *Candomblé* à travers cette tradition de l'acte de se cacher. En premier lieu, c'est l'heure des cérémonies : elles sont toujours du soir jusqu'à l'aube. Le *Candomblé* est une religion de secrets. Il y a des rituels inavoués et il y en a d'autres qui sont ouverts. Ces derniers sont présentés devant la société à travers une fête. Cela peut être des fêtes d'initiations, fêtes d'anniversaire des initiations, fêtes saisonnières, qui sont des fêtes dédiées à une ou plusieurs divinités avec l'objectif d'obtenir la grâce des divinités et un nouveau cycle de bénédiction.

Il faut bien remarquer qu'en Afrique les cérémonies pour les divinités ont lieu dans la journée, mais au Brésil, au sein du *Candomblé*, ces fêtes se déroulent le soir, à cause de la nécessité de cacher les cultes. C'était une double vie. Le matin, ils pratiquaient la cérémonie catholique, donc ils cachaient la divinité africaine à travers le masque de ces saints catholiques. Le soir, ils ôtaient ces masques et faisaient la fête pour la divinité.

---

<sup>88</sup> François Laplantine, *op. cit.*, 1999, p. 49.

### 2.3 - La recherche de « pureté »

Les premières études ethnologiques sur le *Candomblé* réalisées en premier par Nina Rodrigues et suivies par d'autres chercheurs comme Arthur Ramos, Edilson Carneiro, Roger Bastide, Ruth Landes, ont essayé de montrer un côté plus pur du *Candomblé* par rapport aux cultes africains. Et ainsi, ils ont élu le *Candomblé Ketu* comme celui qui conserve les cultes aux divinités africaines plus proches de ceux que l'on trouve en Afrique.

De cette façon, l'histoire du *Candomblé* est contée par ces premiers chercheurs et on a ainsi appris comment le *Candomblé* a été créé à partir de la fondation du *Terreiro da Casa Branca do Engenho Velho*. Ensuite, après qu'il y a eu des disputes sur sa succession, d'autres *Terreiros* ont été fondés : le *Gantois* et *Laxé Opo Afonjà*, ainsi que ceux considérés comme *casas tradicionais* (maisons/ temps traditionnels).

*Casa Branca* est considéré le plus pur des *Candomblés* parce qu'il a été fondé par des princesses qui s'appelaient *Adetá* ou *Iyá Detá*, *Iyá Kalá*, *Iyá Nassô* qui sont devenues esclaves et qui ont créé une communauté à la *Barroquinha* ayant déménagé ensuite à l'*Engenho Velho*. Néanmoins, prendre ce commencement de l'histoire du *Candomblé* comme l'unique, me semble réducteur car on ne prend pas en compte la contribution d'autres groupes ethniques pour la création du *Candomblé*.

A la suite de Nina Rodrigues, cette opposition entre une 'tradition pure' des Nagôs et la 'faiblesse' mytico-rituelle des Bantous s'est imposée dans les études ultérieures. La supériorité religieuse des Nagôs, produit d'une supposée supériorité raciale (cf. Sin Rodrigues, 1988; Ramos, 1979:20), est donc sans cesse affirmée par la plupart des auteurs qui ont analysé le *Candomblé* bahianais. Malgré les preuves de l'existence à Bahia de *terreiros* aussi anciens que l'*Engenho Velho*, une tradition culturelle se voit dès lors privilégiée par rapport aux<sup>89</sup>.

Ainsi, cette pensée a contribué à installer un préjugé comme quoi les peuples *Nagôs* ou *Yorubas* sont plus évolués, plus purs. Il faut remarquer que

---

<sup>89</sup> Stefania Capone, *La quête de l'Afrique dans le candomblé. Pouvoir et tradition au Brésil*, Édition KARTHALA, Paris, 1999, p. 17

une des caractéristiques les plus marquantes des études sur le *Candomblé* est le fait de l'étonnante concentration des recherches ethnographiques dans trois maisons de culte bahianaises, de nation nagô (yoruba), devenues ainsi l'incarnation de la tradition africaine au Brésil. Il s'agit de l'*Engenho Velho*, considéré comme le premier *terreiro* de candomblé fondé dans ce pays, le *Gantois* et l'*Axé Opô Afonjà*, tous deux issus de l'*Engenho Velho*<sup>90</sup>.

De cette façon, on perçoit que cette histoire « officielle » du *Candomblé*, veut donner une valeur de pureté aux *Candomblés Nagôs*, (*Ketus*).

La pureté, dans ce sens, présume qu'il y a un stock originel de biens symboliques, une continuité de tradition fidèle à l'Afrique, exigence pour la 'marque du pur'. C'est logique que les origines existent, toutefois dans une Afrique éloignée dans le temps et ainsi, il n'y a plus une origine unique, bien qu'il ne reste plus de traces d'une ou d'autre culture originelle<sup>91</sup>.

En fait, cette histoire, comme on la connaît, réduit tout le complexe d'échange de la diaspora noire au Brésil. On doit considérer que le temps d'approche des peuples pour avoir une inter-relation est la conséquence des années de relations. Comment considérer donc que le *Casa Branca* est le premier à avoir été fondé? Ou que les *Yorubas* sont la *Nação* la plus pure? De nombreux chercheurs Nina Rodrigues, Arthur Ramos, Roger Bastide, Reinaldo Praddi et d'autres qui suivirent leurs recherches, affirment que les noirs bantous ont adopté le panthéon *nâgo* « en les appelant avec les noms de leurs *Nkisi* oubliés »<sup>92</sup>.

Il me semble que cette affirmation n'est pas tout à fait exacte. Je pense qu'il y a eu un mélange, un métissage entre les divinités et les deux panthéons se sont influencés et ont fusionné. En effet, si les noirs bantous ont été les premiers venus au Brésil, ils ont recréé leurs cultes en se métissant avec les indiens mais aussi en gardant leurs divinités propres.

---

<sup>90</sup> Stefania Capone, *op. cit.*, p. 16

<sup>91</sup> Ivete Miranda Previtalli, *CANDOMBLÉ: Agora é Angola*, Dissertação de Mestrado. Universidade Católica de Sao Paulo. Sao Paulo, 2006, p. 6.

<sup>92</sup> Roger Bastide, *op. cit.*, 2002, p. 270

Une approche a été testée pendant des années en recréant tout l'aspect mythique et des rituels qui favorisent le fait d'être ensemble. Les noirs ont créé un nouveau culte, une nouvelle tradition, où leurs divinités ont cessé d'être des étrangers et ont vécu en terre brésilienne. Et c'est sur ce point là, selon mes analyses, que les *yorubas* ont reçu des influences et pourtant on ne peut pas affirmer que les bantous aient adopté le panthéon *nagô*, mais il y a eu vraiment une fusion, un métissage.

Par exemple, au Brésil la divinité *Nsumbo-Obaluaie-Sapata* a comme plat rituel le pop-corn. Mais on sait que le maïs vient d'Amérique. Ainsi, ce plat a été d'abord dédié à *Nsumbo*, une divinité bantou qui a le même rapport avec *Obaluaie* des *nagôs*, ou *Sapata* des *Fon*.

Ainsi, il y a une pré-histoire du *Candomblé* qui pourrait être étudiée, mais cela n'est pas l'objet de mon sujet de recherche. Comment a-t-on fait cette approche ? Comment a-t-on reconstruit les mythes, réorganisé les rituels ? Les divinités ont-elles été rassemblées en fonction de leurs qualités communes ?

Ce sont des questions qui peuvent orienter d'autres recherches à l'avenir. Pourtant ce travail ne peut pas y répondre, car l'objectif dans lequel il s'inscrit amène à d'autres questions.

Cependant, se pose la question de savoir à qui a servi cette recherche de pureté ? En premier lieu, je pense que cette affirmation veut légitimer les recherches des ethnologues, car ils se sont impliqués dans les *Terreiros* plus « purs », qui conservent des symboles plus proches de ce que l'on trouve en Afrique. « Alors que la pureté aurait été une catégorie native utilisée pour exprimer les rivalités entre une *Nação* et 'l'autre' , il y a eu plutôt la dispute du marché de biens symboliques, l'influence dans les groupes religieux afro-brésiliens des anthropologues attachés à l'africanisme »<sup>93</sup>. Ces recherches ont donc aidé à la construction d'une pensée qui a négligé les autres groupes ethniques.

De plus, l'affirmation de la suprématie et de la pureté Yoruba par rapport aux autres groupes ethniques est la conséquence d'un mélange entre l'anthropologue et son objet de recherche.

---

<sup>93</sup> Ivete Miranda Previtalli, *op. cit.*, 2006, p. 2-11

En effet, la distance (même participante) entre observateur et observé, qui devrait être à la base du travail de l'ethnologue, est difficilement maintenue lorsqu'il s'agit des cultes afro-brésiliens. La plupart des ethnologues qui ont étudié le *candomblé* se sont engagés, d'une façon ou d'une autre, dans le culte, en contractant une sorte d'alliance avec leur 'objet'. De ce fait, le discours hégémonique des chefs des *terreiros*, dits traditionnels de Bahia, trouve sa légitimation dans celui des ethnologues qui, depuis près d'un siècle, limitent leurs études, à de très rares exceptions près, aux trois même *terreiros* nagôs, alors qu'on en compte des milliers d'autres.(...)

Cette concentration dans les mêmes maisons de culte a aussi entraîné l'établissement de liens très spéciaux entre les chercheurs et leur objet d'étude. Ainsi, Nina Rodrigues et Ramos sont devenus Ogãs du *Gantois* (Landes 1967: 83). De même, Édison Carneiro était Ogã de l'*Axé Opô Afonjá*, *terreiro* auquel étaient aussi liés Roger Bastide et Pierre Verger, qui avait reçu le titre *d'Oju Oba*, ainsi que beaucoup d'autres ethnologues, tous ayant acquis des charges rituelles dans cette maison de culte. Cette alliance entre savants et initiés devint encore plus effective lorsque, à partir des années cinquante, le va-et-vient avec l'Afrique, qui ne s'était jamais interrompu complètement après l'abolition de l'esclavage, gagna un nouvel élan grâce aux voyages de Pierre Verger entre le Brésil et le pays yoruba (Nigeria et Bénin). Le rôle de messenger, comme il le définit lui-même, qu'il joua d'un côté et de l'autre de l'océan, et surtout le prestige qui découlait des titres et des marques de reconnaissance octroyés par les Yorubas aux chefs des *terreiros* 'traditionnels', ont représenté un élément important dans la construction d'un modèle de la tradition, valable pour tous les autres cultes<sup>94</sup>.

Ainsi, on peut voir avec cette longue citation, la possibilité d'amplifier la pensée de pureté dans le *Candomblé*. Il faut percevoir que les premiers anthropologues engagés dans les recherches de terrain étaient impliqués avec leur objet de recherche. Il faut remarquer que l'on peut avoir une relation avec notre objet de recherche, mais il faut aussi rendre en évidence ce rapport et ainsi, d'autres chercheurs pourront à l'avenir, avancer en considérant les informations chargées de ces rapports.

---

<sup>94</sup> Stefani Capone, *op. cit.*, 1999, p. 19-20

Comme on l'a vu, cette recherche pour une pureté a conduit à ce que l'on appelle une *réafricanisation* du *Candomblé*. Des chercheurs sont allés en Afrique dans le but d'apprendre des rituels « plus africains », « plus purs ». En même temps que cela aidait le *Candomblé* à se dégager du syncrétisme avec les saints catholiques, une *nagotisação* a été aussi imposée auprès des autres *Nação* qui ont été influencés par le *Ketu*. Ainsi « le côté externe du culte a été structuré par cette exigence, tandis que la structure interne a été conservée »<sup>95</sup>.

---

<sup>95</sup> Sérgio Paulo Adolfo, *op. cit.*, 2010, p. 41.

## 2.4 - Une nouvelle définition possible

Tandis que de nombreuses études sont dédiées au *Candomblé*, celle-là a besoin d'une redéfinition, car la grande partie de ces études a favorisé un groupe ethnique par rapport aux autres et ainsi ont réduit la richesse de cette pratique religieuse.

Il me semble que la recherche pour la pureté est partie d'une pensée Occidentale, celle-ci veut trouver la notion d'identité. Mais, il faut rappeler que le *Candomblé* est une religion afro-brésilienne. Pourtant, ces chercheurs ont essayé de voir plutôt les éléments « afro » et ont oublié le côté « brésilien » de la religion.

De ma part, je trouve frappant et essentiel de définir le côté brésilien comme un mélange de nombreux éléments qui forme une troisième entité: le *Candomblé*, avec de nombreuses inter-influences.

En effet, un vocabulaire de symboles a été construit et est toujours partagé aujourd'hui. Même s'il y a eu des tentatives de « séparation », de recherche « d'identités », le culte des *Orixás* a acquis plus de visibilité par rapport aux *Jinkisis* et *Voduns*.

Pourtant, je propose de redéfinir le *Candomblé* comme une religion initiatique afro-brésilienne résultat du mélange de nombreux groupes ethniques africains qui ont été amenés au Brésil pendant la colonisation. Dans le *Candomblé*, les noirs ont pu réorganiser leurs cultes aux divinités dans un partage de savoirs-faire. Après avoir été constitué et été institutionnalisé à *Salvador*, le *Candomblé* a migré vers d'autres régions brésiliennes.

En effet, le *Candomblé* peut être compris comme un ensemble vivant qui à travers la religion a gardé et mélangé des cultures africaines au sein de sa pratique, en se réorganisant dans le contexte social de l'époque.

C'est une religion dont les actions, les sens rituels et la cosmogonie ont une relation avec de nombreuses religions africaines de l'Ouest et du Centre de l'Afrique - spécialement Yoruba (aussi appelé Nagô), Aja-Fon (originaire de l'Afrique Occidentale, comme le premier groupe), et les bantous centre-africains: c'est une recreation de ces traditions qui sont forgées encore dans le contexte de l'esclavage. Les noirs sont divisés en sous-groupes qui sont dénommés Nações : ketu (ou nagô), jeje et angola, et autres. Ils s'occupent

du système de croyances basé sur le respect à un panthéon des dieux, qui peuvent être dénommés *Orixás*, *Voduns*, *Inquices*, *Caboclos* ou *Encantados* (Enchanté), ce système associé à la transe, que l'on considère dans le groupe comme une incorporation de la divinité par l'initié préparé pour un tel rite. Il y a d'autres caractéristiques qui sont des rituels de guérison, de chants, de danses et de tambours, et aussi ce qu'on appelle fêtes publiques<sup>96</sup>.

La diaspora des noirs a eu donc la possibilité de se mélanger et ainsi de former le *Candomblé*. Il faut remarquer qu'il y a d'autres réorganisations des cultes africains sur le sol brésilien, comme le *Batuque* au *Rio Grande do Sul*, Le *Tambor de Mina* au *Maranhão* et le *Xango* à *Recife*. Par conséquent, le *Candomblé* ne peut pas être considéré comme l'unique forme d'organisation des cultes africains, mais il est, sans doute, le plus populaire.

---

<sup>96</sup>Andrea Luciane Rodrigues Mendes, *Vestido de Realeza: Contribuições Centro-Africanas no Candomblé de Joaozinho da Goméia (1937-1967)*, Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2012, p. 24

## 2.5 - Une communauté masquée

En Afrique, le culte aux divinités fait partie de la vie quotidienne. Au moins à l'époque quand les noirs ont été amenés au Brésil. Bien sûr, cela change à l'époque contemporaine, car les cultes ont disparu de quelques endroits, après la colonisation. En discutant avec des africains de la région bantou, ils m'ont dit que presque tous ont disparu. Beaucoup ont été effacés, mais il y a au sein de la famille quelques cultes qui sont encore pratiqués.

Pour être une pratique religieuse noire, le *Candomblé* ne pouvait pas être pratiqué dans la vie courante de la société brésilienne. Ainsi, on a créé des stratégies pour pouvoir cultiver les divinités. D'abord, le syncrétisme a été très important pour cacher la pratique. On a mélangé les divinités noires avec les saints Catholiques en les cachant au-dessous des images de saints.

Je remarque qu'il y a une différence entre le syncrétisme et le métissage. Dans le premier cas, il n'y a pas un vrai mélange, car un élément reste subordonné à un autre, au point que dans le deuxième cas, les éléments s'ajoutent en créant un troisième élément.

Pourtant, le syncrétisme a été uniquement une manière de cacher le vrai culte. Dans les « confrarias » et plus tard dans ce qu'on a appelé aujourd'hui *Candomblé*. On a fait « une petite Afrique reconstituée, une Afrique miniature, une Afrique condensée, un microcosme de la terre ancestrale, un résumé de l'Afrique mystique, une île africaine au milieu d'un océan de civilisation occidentale »<sup>97</sup>.

Dans cette petite Afrique, on a donc construit un « espace liminal ». Victor Turner a développé son concept de « drames sociaux », qui

sont les unités d'un processus anharmonique ou disharmonie qui a lieu dans les situations de conflit. Les drames sociaux comportent typiquement quatre phases principales d'action publique. (...) qui sont: 1) Rupture des relations sociales habituelles et normatives (...) 2) Crise durant laquelle (...) la rupture a tendance à s'accroître. (...) Chaque crise publique

---

<sup>97</sup> Roger Bastide dans Gérard Police. *La Fête Noire au Brésil. L'Afro-Brésilien et ses Doubles*, L'Harmattan, Paris, 1996, p. 235.

possède ce que je nomme maintenant des caractéristiques liminales, car elle est à la limite de plusieurs phases plus ou moins stables du processus social, sans être non plus un seuil sacré gardé par des tabous et isolé des centres de la vie publique. Au contraire, la portée menaçante de la crise investit le forum lui-même et défie pour ainsi dire les représentants de l'ordre. (...) 3) Action réparatrice (allant) du conseil personnel et de la médiation ou de l'arbitrage informels à l'intervention formelle de l'appareil légal et judiciaire, et, pour résoudre certaines crises ou légitimer d'autres modes de résolution, à la performance d'un rituel public. (...) La réparation possède aussi des caractéristiques liminales, un statut « d'entre-deux » et, en tant que tel, fournit une reproduction et une critique des événements menant et participant à la "crise". Cette reproduction peut passer par l'idiome rationnel du processus judiciaire ou par l'idiome métaphorique et symbolique du processus rituel (...) 4) La phase finale (...) voit soit la réintégration du groupe social perturbé, soit la reconnaissance sociale et la légitimation du schisme irrécyclable entre les parties opposées<sup>98</sup>.

Ainsi, l'espace liminal est l'endroit « entre », où l'on peut questionner les lois quotidiennes. Schechner à la suite de Turner a développé le concept de drama esthétique dont

la différence essentielle entre le drame social et le drame esthétique tient à la performance des transformations effectuées. Certains drames sociaux, comme les rivalités, les procès et les guerres, produisent des changements permanents. Certains types de performances possédant à la fois des qualités du drame social et du drame esthétique (les rites de passage, les cérémonies politiques) produisent des changements de statut permanents (ou du moins jusqu'à ce qu'un autre rituel ne renverse la situation), mais des changements corporels temporaires (le port d'un costume) ou bénins (le percement d'une oreille ou de la cloison nasale, la circoncision) (...) dans le drame esthétique, il n'y a pas de changement corporel permanent. On maintient intentionnellement un écart entre la vue des personnages de l'histoire et la vie des interprètes jouant cette histoire. (...) Dans le drame social, toutes les personnes présentes sont aussi des participants, bien que certains jouent un rôle plus décisif que les autres. Dans le drame esthétique, toutes les personnes présentes dans la salle participent à la performance,

---

<sup>98</sup> Victor Turner dans Richard Schechner, *Performance. Expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, traduit par Marie PECORARI et Marc Boucher, THÉÂTRALES, Montreuil-sous-Bois, 2008, p.91.

alors que seuls les acteurs du drame participent au *drame* enchâssé dans la performance. La performance, par opposition au drame, est sociale et c'est au niveau de la performance que les drames esthétique et social se rejoignent. Le drame esthétique a pour fonction d'*agir sur la conscience du public de la même manière que le drame social agit sur ses participants*, en leur offrant un lieu et un moyen de transformation. Les rituels font passer des seuils aux participants, les transformant ainsi en des personnes différentes<sup>99</sup>.

De cette façon, on peut considérer le *Candomblé* ainsi que d'autres religions afro-brésiliennes, comme un espace liminal, performatif, dont une caractéristique est « justement, le fait qu'on sorte de la maison avec un vêtement et qu'on le substitue pour un vêtement propre à la cérémonie à laquelle on ira participer, soit la cérémonie publique ou non »<sup>100</sup>.

Par conséquent, on peut dire qu'au sein du *Candomblé*, on trouve une communauté masquée, où l'on trouve au moins trois types de masques: les « masques *ração* » pour la vie dans le *Terreiro*, les masques de fête et enfin les masques des divinités, *Paramentas*.

Quand on passe les murs du *Terreiro*, il y a le premier rituel d'effacement d'identité, après s'être aspergé d'un mélange d'eau et d'herbes, on s'habille en blanc et on change d'« identité ». On n'est plus ce qu'on est dans la vie quotidienne avec le « masque *ração* », on assume au moins deux autres rôles, on devient fils/filles, frères/sœurs de saints, parfois pères, mères, oncles, tantes. C'est pour cela qu'on ne peut pas dire qu'on obtient une autre identité, car celle-ci est flottante et elle prend de nombreuses formes.

Pour les adeptes du *Candomblé Angola*, le changement de rôle de la vie quotidienne est mis en évidence par une *Dijina*, qui est un autre prénom que l'initié reçoit dès son initiation.

De retour sur ce que j'ai appelé le « masque *ração* », je parle de la couleur blanche qui fait partie du vêtement de base du *Candomblé*, car tout le monde porte du blanc, plus tard je parlerai de l'importance des couleurs. Je voudrais faire remarquer que le blanc est la couleur dédiée à la divinité de la création, la plus vieille que l'on appelle *Lembá* dans le *Candomblé*

---

<sup>99</sup> Richard Schechner, *Ibid.* 96-97

<sup>100</sup> Elizabete Umbelino Barros. *Línguas e Linguagens nos Candomblés de Nação Angola*, Tese de doutorado, Universidade de Sao Paulo, Sao Paulo, 2007, p.58.

*Angola, Oxalá* dans le *Candomble Ketu* et *Olissa* dans le *Candomblé Jeje*. C'est aussi la divinité de la tranquillité.

Sur ce « masque *ração* », il y a des accessoires différents pour les hommes et les femmes, selon les hiérarchies et les fonctions de chacun. Au sein du *Candomblé*, les couleurs et les accessoires des vêtements vont indiquer le statut, la position de l'adepte dans la hiérarchie de la religion. Par exemple, les *Deleguns* vont indiquer la divinité de chaque personne car chaque divinité « a ses perles spécifiques; celles-ci passent par une préparation spéciale »<sup>101</sup>.

Ainsi, dès que l'on passe les murs du *Terreiro*, on est dans un autre monde, où tout le monde efface son identité et commence à montrer sa puissance divine. « Pour les pratiquantes du *Candomblé*, chaque personne est l'émanation d'un ancêtre divinisé. Dès qu'un pratiquante rencontre une nouvelle personne, il essaie de cadrer cette personne dans l'aspect d'un ancêtre auquel on croit qu'il appartient.

On note la simplicité des *roupas de ração* - qui sont les vêtements que l'on utilise pendant la vie du *Terreiro* pour préparer des rituels, des repas, pour toutes les activités nécessaires à la pratique du *Candomblé*. Mais le jour de la fête, on change ces vêtements pour les *roupas de festas*. Ceux-ci sont plus riches et plus soignés que les premiers car ce sont des vêtements qui vont permettre que chacun puisse mieux se montrer.

Au moment où tous les regards sont en direction du cercle où se passe la fête du *Candomblé*, les adeptes veulent et peuvent changer d'identité en montrant leur altérité. « La fête est le moment où l'on montre la beauté, ce que l'on sait et les *Orixás* de notre maison »<sup>102</sup>. Avec ces « masques-vêtements », les gens du *Candomblé* peuvent effacer la vie quotidienne en faveur d'une réalité plus libre, « les fêtes constituent une rupture dans l'obligation du travail, une libération des limites et contraintes de la condition d'homme : elles sont le moment où prennent vie le mythe et le rêve. Le moment où les hommes reçoivent des dieux à la maison, parfois même dans leur propre corps »<sup>103</sup>.

---

<sup>101</sup> Roger Bastide, *Poètes et dieux. Etudes afro-brésiliennes*, Trad. par Luiz Ferraz. L'Harmattan. Paris, 2002, p. 284

<sup>102</sup> Marcos de Obaluaiê dans Rita Amaral, *Xiré! O modo de crer e de viver no Candomblé*, EDUC & Pallas Editora, Rio de Janeiro, 2002, p.31.

<sup>103</sup> Rita Amaral, *Ibid*, p.32

Il faut donc être beau et belle pour cela. Il faut s'habiller de la meilleure manière avec les meilleurs vêtements. En effet, l'espace de la fête devient une espèce de « plateau » et dans ce « théâtre, chaque rôle est construit sur une série de mythes, de mouvements ritualisés, de costumes, d'emblèmes propres, de sons, de couleurs, et bien entendu, sur le temps, le savoir, les droits et devoirs spécifiques »<sup>104</sup>.

De cette façon, les vêtements de la fête sont constitués de symboles qui nous permettent de reconnaître la position de la personne dans la hiérarchie du *Candomblé* et aussi, à travers les colliers, on peut savoir quelle est la divinité de l'individu qui danse pendant la fête et qui pourra, au hasard, « être habité » par la divinité.

les vêtements rituels sont excellemment préparés et ornés en accord avec les insignes qui correspondent à l'*Orixá*. Les couleurs, les volants, les colliers et les boucles d'oreilles correspondent au niveau d'évolution initiatique dans le *terreiro*. Ainsi, plus il y a d'ornements et de décorations, plus on a passé de temps dans le *terreiro*. Les boucles d'oreilles, les bracelets, les colliers, les oreilles, les turbans et même les tours du turban, tout est chargé de signification et correspond à un ordre d'échelle hiérarchique, car c'est en fonction de l'expérience, la familiarité et l'identification avec l'*Orixá* qu'on va orner le corps<sup>105</sup>.

Pendant la fête, on appartient à un ensemble qui sera touché par les dieux, et de cette façon, on doit se mettre au niveau des dieux.

Quand le dieu prend possession du fidèle, il se détache de la société contemporaine, pour redevenir Xangô, Roi d'Afrique, ou Exu, le frère jaloux et blagueur. Il retire ses souliers, l'habillement du vingtième siècle, et ses pieds reprennent alors contact avec la terre dure, vivante, cette terre qui a comme lui quelque chose de divin<sup>106</sup>.

---

<sup>104</sup> *Ibid*, p.49.

<sup>105</sup>Joelma Cristina Gomes. *O Corpo como expressão simbólica nos rituais do Candomblé: iniciação, transe e dança dos Orixás*, Tese de doutorado, PUC Goiás, Goiânia, 2003, p.168.

<sup>106</sup> Roger Bastide, *Poètes et dieux. Etudes afro-brésiliennes*, Trad. par Luiz Ferraz. L'Harmattan. Paris, 2002, p.305

On a dans le *Candomblé* des gens divers : il y a des gens riches, des intellectuels, des artistes, des blancs, des noirs, des étrangers, des homosexuels. C'est donc une religion où la différence est la bienvenue. Surtout au moment de la fête, on voit davantage la puissance divine que le rôle de la vie quotidienne.

Pour mieux comprendre, il faut revenir au contexte historique où le *Candomblé* a été créé. Ses adeptes étaient des noirs, ex-esclaves, dont la vie était difficile. Ils sont restés à la limite de la société et ainsi, dans cet ensemble ils ont construit des stratégies de survie, de résistance. Les noirs ont pu se valoriser en tant qu'être humains. Ainsi, les adeptes « qui appartiennent le plus souvent aux classes les plus basses de la société, lavandières, cuisinières, employées de maison - il s'agit de se dépouiller du vêtement de la servitude quotidienne pour revêtir l'habit étincelant des dieux »<sup>107</sup>.

Comme je l'ai déjà signalé, on perdait l'identité des noirs ex-esclaves, pauvres, pour libérer l'altérité d'un fils/fille de saint, le descendant d'une divinité, la maison de la divinité. Ainsi, quand un adepte s'habille avec les « masques vêtements de fête », il veut s'approcher de ce côté divin. C'est pourquoi il soigne beaucoup ses vêtements.

---

<sup>107</sup> *Ibid*, p. 309.

## 2.6 - Les masques des ancêtres

Finalement, on trouve dans le *Candomblé* les masques des divinités, que l'on pourrait appeler « masques théâtraux », et qui sont des objets métissés, transculturels, anthropophages. Après avoir été amenés au Brésil dans la condition d'esclaves, les noirs ont recréé des cultes à leurs divinités. Et bien entendu, ils ont eu besoin de recréer aussi des objets sacrés et des masques.

« Chaque dieu a son habillement spécial, mais celui-ci a varié avec le temps »<sup>108</sup>. Je crois que deux facteurs ont influencé la construction des masques : d'une part le nouveau monde plus riche avec ses possibilités de matériaux, d'autre part le mélange des univers esthétiques leur donnant une apparence proche de celle des blancs, pour que l'on puisse pratiquer la religion.

Il faut remarquer aussi, que les divinités sont des énergies ancestrales de la Nature qui reviennent dans le corps des adeptes et ainsi opèrent une métamorphose du corps des adeptes, car

c'est sa physionomie qui plastiquement se transforme en masque, présentant le visage étrange des dieux. Celui-ci est l'homme-du-dieu-vivant. (...) l'homme se transmue d'abord en dieu et ensuite il prend, s'il souhaite, l'habit du dieu.

Ainsi, ce que le *candomblé* nous présente de plus extraordinaire, de plus digne d'attirer l'attention, est la métamorphose de l'individu, le changement de personnalité, la mutation de la petite lavandière noire, de l'humble fille de Bahia, en *Iemanjá*, déesse des mers, princesse des royaumes fabuleux qui sont au fond des océans<sup>109</sup>.

De cette façon, masquer ces divinités était une manière de couronner des ancêtres africains. On voit donc dans le masque du *Candomblé* un métissage dont le résultat est une esthétique propre.

---

<sup>108</sup> *Ibid*, p. 287.

<sup>109</sup> *Ibid*, p. 343.

Dans le croisement d'influences imaginaires et esthétiques sont nés les masques du *Candomblé*. On les appelle *Paramenta* et sont composés d'une couronne, d'insignes, de bracelets. Ces objets assemblés composent la figure de la divinité en association avec les vêtements.

On pourrait dire que les masques dans le *Candomblé* sont des masques du corps entier, car on masque les trois « étages du corps<sup>110</sup> », c'est-à-dire, le bassin, la poitrine et la tête. Au niveau du bassin, on utilise des jupes avec des jupons qui vont lui donner du volume. Même s'il y a un rapport avec l'Afrique, surtout dans les estampes, la manière de structurer les jupes est une influence européenne.

Il y a des différences entre les divinités masculines et féminines. Pour les premiers, on utilise des jupes plus courtes au niveau des genoux, et pour les femmes des jupes plus longues. Cette différence va changer à partir de chaque *nação*, par exemple, dans le *Candomblé Ketu*, les divinités masculines utilisent un *bombacho*, un pantalon.

Au niveau de la poitrine, on a deux possibilités, soit une armure, pour les divinités liées à la guerre, cette armure pouvant être faite en carton, en aluminium, soit un gros nœud que l'on fait avec un large ruban. On va aussi avoir une différence entre le masculin et le féminin. Pour les divinités féminines, le nœud est fait devant la poitrine et au-dessus on met encore un autre morceau de tissu que l'on appelle *pano da costa*. En effet, le *pano da costa* est utilisé par toutes les femmes dans le *Candomblé*. (Bien entendu celui qui est utilisé par la divinité est plus « riche »), il sert à protéger l'utérus des femmes contre des énergies mauvaises. Pour les divinités masculines, le nœud est fait dans le dos.

Au niveau de la poitrine, on a des insignes, qui sont des objets sacrés que chaque divinité utilise comme : miroir, lance, épée, bouclier, etc. Et finalement au niveau de la tête on a la couronne. Et là on trouve deux points frappants pour sa symbolique. D'abord, mettre une couronne sur la tête d'une divinité a la valeur de promouvoir la divinité, son pouvoir. Puis, dans le *Candomblé* la tête est le point de passage de la divinité et de son fils/fille de saint. Ainsi avoir une couronne sur la tête est sacrifier cette union, mais aussi sacrifier le fils/fille de saint.

---

<sup>110</sup> J'irai développer sur ce sujet plus avant de ce travail.

Il y a donc une double fonction : couronner le divin dans l'humain et l'humain dans le divin. Les couronnes résultent d'un métissage. Il y a un côté africain mais aussi des formes qui rappellent les couronnes européennes. On pourrait justifier cela comme une stratégie que les noirs ont trouvée pour cacher leurs cultes, avec des symboles qui rappelaient aussi des images blanches.

Les habits - des robes somptueuses - de la couleur favorite du saint, les *ferramentas* qu'ils brandissent comme symboles de leur identité, les coiffures, leur danse, leur port, leur physionomie, chaque geste les rend connaissables par tous. C'est le spectacle total des mythes séculaires, rythmé par les *atabaques*, chanté, mimé et dansé. C'est la représentation théâtrale d'un 'geste divin'<sup>111</sup>.

Pour les divinités masculines, on met des couronnes, des casques, des chapeaux, une couronne avec de la paille. Pour les divinités féminines, des couronnes avec un rideau de perles, sauf pour celles du Vent. Pour les divinités liées à l'Eau, la Mer, la Rivière, la Boue, il y a sur la couronne un rideau de perles qui couvre leur visage. A mon avis, cela représente le côté trouble de l'Eau. Les divinités liées à l'Air peuvent avoir le visage caché, mais souvent elles n'ont que les couronnes sur la tête.

Ces masques sont utilisés à des moments spéciaux quand il y a une fête spécifique dédiée à une divinité. Pour cette fête, on met les masques (on dit *vestir au santo*), pour les divinités auxquelles la fête est dédiée et aussi pour d'autres divinités liées à celle-ci par un rapport mythologique.

Le moment d'apparition des divinités habillées avec ces masques est l'apogée de la fête. On dit que c'est l'arrivée des invités spéciaux. Avec les masques, on retire l'humanité du fils/fille de saint. Il rentre comme un humain divinisé et il revient avec un comportement divin.

---

<sup>111</sup> Gérard Police. *La Fête Noire au Brésil. L'Afro-Brésilien et ses Doubles*, L'Harmattan, Paris, 1996, p. 239.

Du point de vue religieux, l'usage des vêtements spéciaux marque la transition du monde profane pour le monde sacré. La visualisation d'*Orixá* est possible grâce à l'élaboration de son image dont le vêtement fait partie, en exprimant son identité, conjointement avec ses insignes, ses musiques et ses danses caractéristiques<sup>112</sup>.

Pendant la fête d'autres divinités qui ne seront pas habillées/masquées (*vestidas*) peuvent mettre en transe leur fils/fille de saint. A ce moment-là pour masquer l'humanité et représenter la présence de l'être divin, on va ajouter une *banda*, un morceau de tissu à la couleur de la divinité, « dans le contexte rituel, l'apparence des participants du culte est modifiée à travers des accessoires, des vêtements, des contrôles gestuels et postures corporelles »<sup>113</sup>. Ainsi, la manière d'attacher le tissu, la *Banda* va indiquer si la divinité est masculine ou féminine. Pour les divinités féminines, on va changer le tissu de la tête, on fait un nœud avec le tissu, et parfois aussi on peut ajouter un nœud sur la poitrine, devant.

Si la divinité est masculine, il va croiser le tissu sur la poitrine en l'attachant à l'épaule. Parfois, on peut mettre aussi sur la tête un morceau de tissu enroulé autour représentant une couronne.

Ainsi, on voit que pour le *Candomblé*, le masque est un objet puissant qui aide à « effacer l'identité » en transposant l'adepte dans un univers où l'invisible devient visible. « *Paramentar* (masquer) signifie occuper l'identité du novice, en permettant ainsi la manifestation d'un être inhumain. Dans ce jeu de révélation-cache, où les mythes sont dramatisés, l'initié manifeste sa divinité particulière »<sup>114</sup>.

On pourrait dire que les masques des divinités sont des « masques-devenir », « masque-dramaturgies », « performatifs », car ils n'ont pas de représentation unique, officielle (par rapport aux saints catholiques, dont on a une représentation institutionnalisée) mais ils donnent un cadrage comportemental. C'est-à-dire que quand quelqu'un sait quelle est la divinité de l'autre, il va l'encadrer dans une perception de lui-même.

---

<sup>112</sup> Eufrazia Cristina Menezes Santos, *RELIGIÃO E ESPETÁCULO : Análise da dimensão espetacular das festas públicas do candomblé*, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005, p. 70.

<sup>113</sup> *Ibid*, p. 74.

<sup>114</sup> Milton Silva dos Santos, « *Mito, possessão e sexualidade no Candomblé* », dans *Revista Nures*, n°8, Sao Paulo, 2008, p. 4.

Les religions afro-brésiliennes offrent aux noirs du Brésil un vestiaire complet de personnages, des plus riches aux plus variés, dans lesquels le noir peut trouver une compensation aux personnages moins agréables que la société stratifiée, organisée et dirigée par les blancs l'oblige à jouer. Dans la danse extatique, le noir abandonne son moi de prolétaire, son moi social, pour se transformer, sous l'appel auguste des tambours, en dieu des éclairs ou en reine des océans. La possession s'inscrit, ainsi, au croisement d'une double nécessité: d'une nécessité externe, sociologique, qui ordonne que le personnage soit l'exacte reviviscence du personnage mythique, présentant précisément le caractère, les attitudes, le tempérament du dieu de la tradition - et, d'un côté, d'une nécessité interne, psychologique, d'une impulsion qui jaillit des profondeurs inconscientes, du « bovarysme » qui impose que le personnage joué soit l'inverse théâtral du personnage de la vie réelle<sup>115</sup>.

Ce cadrage donne de l'impulsion au débordement. Ce cadrage est plutôt un masque d'altérité, car il y a de nombreuses variations qui vont donner une particularité à chacun. Ce n'est pas un masque qui donne le cadrage d'identité, qui oblige la représentation de soi à partir d'un certain moment. « Ma photo d'identité ne saurait être totalement moi; je ne puis accepter cette réduction à une pose, c'est-à-dire à une seule de mes représentations »<sup>116</sup>. Les masques au sein du *Candomblé* établissent donc un cadrage mais considèrent aussi de nombreux facteurs qui vont donner la particularité de chacun, une particularité qui bouge, une particularité qui danse.

Chaque masque, chaque divinité va ainsi prendre son fils/fille de saint d'une manière unique et en mouvement. Ce cadre est plutôt un masque d'altérité, car il y a de nombreuses variations qui vont donner une particularité à chacun. On peut voir cela dans une fête dédiée à *Nsumbo*, que je développerai au moment de la description de la recherche du terrain à un autre moment de la thèse.

---

<sup>115</sup> Roger Bastide, *op. cit.*, 2002, p. 346-347

<sup>116</sup> François Laplantine et Alexis Nouss, *op. cit.*, 1997, p.81

# Chapitre III - Espace, Fête et Dramaturgie

## 3.1 - La force de la fête

La population brésilienne est souvent qualifiée de joyeuse. Le rythme gai et le côté festif du peuple brésilien sont des caractéristiques marquées. Comme stéréotype, les gens disent « les brésiliens savent faire la fête ». Ces préjugés sont présents aussi dans l'imaginaire brésilien, et on est quand même fier de cette caractéristique. On peut dire que le mélange entre blancs, noirs et indiens brésiliens, a donné aux brésiliens une force qui éclate au moment de la fête.

Au sein de la culture brésilienne, il y a le *Candomblé* qui est « une Afrique miniature », comment on l'a déjà vu précédemment. De cette façon, à travers le *Candomblé*, les afro-descendants brésiliens ont pu conserver quelques habitudes et cultures de leurs ancêtres. Ils ont gardé leurs différentes cultures par des secrets fermés auprès de ces ensembles où ils ont créé un « autre monde ».

Souvent cette société secrète ouvre ses portes pour qu'on puisse la connaître à travers ses fêtes. Dans celles-ci, on voit un éventail de beauté. Son esthétique, sa joie, son aspect dramatique et sa musique ont beaucoup influencé la culture brésilienne. L'influence à laquelle je fais référence est perçue à travers les plats composant la cuisine brésilienne mais aussi dans la musique.

Par conséquent, la fête est un point important pour comprendre le *Candomblé*, le jeu dramatique et les masques qui sont au cœur de ces manifestations. Ainsi, il est nécessaire tout d'abord de définir la fête et ensuite de revenir sur l'analyse des fêtes du *Candomblé*.

### 3.2- L'espace de la fête

Le rapport de l'être humain avec l'espace est très important, il va développer des rituels, des objets, des symboles et signes, des lois, des habitudes. C'est l'affrontement de l'espace qui va donner la notion de territoire et par conséquent la culture.

Celle-ci est « une réponse à l'agression naturelle, une tentative impuissante et par conséquent symbolique pour maîtriser l'étendue en l'organisation autour des hommes ». Chaque espace va donc produire des nécessités différentes et chaque collectivité humaine va aussi produire des relations qui vont l'aider à l'affronter.

Ainsi, les images qui sont produites par des collectivités humaines sont des réponses originales à leurs nécessités. Ces collectivités vont donc créer des structures avec des images pour organiser la communauté. Parmi ces images, on peut localiser les administrations, les jeux, le sacré et aussi la fête.

Malheureusement, l'Occident depuis la révolution industrielle a changé sa relation avec les espaces des manifestations festives. La recherche de production imposée par la démarche industrielle a obligé la société à prendre compte des habitudes fonctionnelles.

Cette demande a changé le rapport individuel avec la société et celle-ci avec l'espace. Ce dernier est devenu plus figé et statique avec des formes somptueuses. Selon Jean Duvignaud, la fête permise dans cette société est celle qui ne change jamais l'architecture du lieu.

Ainsi peu à peu, la tradition est remplacée par une autre qui n'admet jamais la fête car elle la considère moins productive que les activités quotidiennes. La fête a été absorbée par la tradition productive, celle-ci va « contrôler » la manifestation festive, pour lui donner une caractéristique plus « fonctionnelle ».

La fête au sens plus large et ancien est hors de la réalité, caractérisée par son côté subversif et destructif. Selon Callois « la fête est ainsi célébrée dans l'espace-temps du mythe et assume la fonction de régénérer le réel. (...) On se rend au lieu où l'ancêtre mythique a façonné l'espèce vivante dont procède le groupe »<sup>117</sup>. Par conséquent, la fête est le paradoxe

---

<sup>117</sup> Roger Caillois, *L'homme et le sacré*, Paris, Gallimard, Paris, 1950, p. 143

du sacré, parce qu'elle est liée à ce dernier et en même temps elle fait tomber les interdits et ainsi remonter le profane à son niveau, en faisant basculer la réalité.

Ainsi, la fête est à la fois contrevenante et chaotique, parce qu'elle est liée à un autre temps-espace où se produit le chaos créatif nécessaire pour le renouvellement de tout l'ordre existant.

Autre caractéristique très importante de la fête, comme le jeu, est qu'elle n'a pas de but sinon d'exister. C'est-à-dire qu'elle est hors du temps-espace de la vie quotidienne. La fête est donc en constante métamorphose. Elle se développe toujours d'une manière imprévisible. Chaque fête est différente de l'autre, parce que la nouvelle va détruire le rappel de la précédente.

Elle mange l'espace et le temps présent et les modifie. Même si elle conserve les mêmes éléments, elle va se transformer. Une fête n'est jamais égale à la précédente. Ainsi, la fête est plus éphémère que le jeu, parce que ce dernier garde les règles comme point d'appui lorsque la fête est dérégulée, elle se renouvelle et se réinvente à chaque instant.

« La fête s'empare de n'importe quel espace qu'elle peut détruire ou dans lequel elle peut s'installer ».<sup>118</sup> De cette façon, la fête crée un domaine propre où se développe un univers du chaos qui permet de contester l'ordre quotidien. C'est une expérience collective dans l'espace mythique où on joue avec les signes et les symboles sociaux et où à travers la subversion on exprime l'identité dans une autre perspective. Parce

qu'elle utilise momentanément des signes collectifs ou des classifications admises et se rapproche des cérémonies rituelles qu'elle se mette momentanément au service du pouvoir, qu'elle atteigne à la transe, à l'extase, qu'elle soit la fête privée des corps et de la volupté. Elle détruit ou abolit, pour tout le temps qu'elle dure, les représentations, les codes, les règles par lesquels les sociétés se défendent contre l'agression naturelle. Elle contemple avec stupeur et joie l'accouplement du dieu et de l'homme, du "ça" et du "sur-moi" dans une exaltation où tous les signes admis sont falsifiés, bouleversés, détruits.<sup>119</sup>

---

<sup>118</sup> Jean Duvignaud, *Fêtes et Civilisations. Suivi de La Fête Aujourd'hui*. Weber, ACTES SUD, Paris, 1991, p. 49.

<sup>119</sup> *Ibid*, p. 50

C'est un moment performatif où la joie crée une rupture dans les règles. Elle montre notre personnalité puissante dans un univers onirique. Dans la fête, l'être humain peut montrer son identité cachée : c'est le moment de subvertir l'ordre existant en montant à « l'Olympe » ou en descendant vers « l'enfer ». Dans le Carnaval représenté par Rabelais et analysé par Bakhtin dans son livre, on voit un autre monde, un autre temps, un autre espace qui, à travers la parodie de la fête, faisait la transgression de la vie quotidienne pendant les jours de carnaval.

La fête est une machine chaotique peut-être plus importante et utilitaire que la valeur qu'on lui donne, parce qu'elle fait émerger des nécessités, des rejets que l'homme a besoin pour continuer à vivre en société en bonne santé.

C'est dans les fêtes que « les ancêtres ou les dieux, incarnés par des danseurs masqués, viennent se mêler aux hommes et interrompent violemment le cours de l'histoire naturelle ». <sup>120</sup> C'est au sein de la fête que les masques peuvent vivre avec la liberté nécessaire pour renouveler l'ordre du monde. Ils arrivent par la danse et font croire que le divin est présent chez les humains.

Au moment où cette danse se développe dans l'espace de la fête, elle produit parmi sa performance une écriture scénique. C'est un double dialogue où le théâtre et la performance sont ensemble en construisant un jeu ou des jeux que chacun va relier selon son expérience. Ils ferment un cercle avec le moment présent, l'invisible est rendu visible.

Le mouvement créatif, la perte de règles fait apparaître d'autres règles possibles, et ce sont ces règles plus ou moins qui vont commander l'espace de la fête. Des règles qui peut-être au premier coup d'oeil paraissent chaotiques. À mon avis, les règles des fêtes sont plus souples, parce qu'elles peuvent changer à chaque moment. On ne peut pas contrôler ce flux, c'est la création dans sa source puissante.

Travailler dans le théâtre à partir de la fête est à la fois une audace et en même temps un retour à la source du théâtre : le chaos. La fête crée un univers propre dans son domaine et le théâtre aussi fait apparaître sur le plateau un micro univers où les comédiens à travers leurs corps font apparaître les signes, les symboles et les vies théâtrales.

---

<sup>120</sup> Roger Caillois, *op. cit.*, p. 149-150.

« La fête est une période particulière mais entièrement intégrée à la société, période au cours de laquelle la vie collective est la plus intense ».<sup>121</sup> Le théâtre a cette caractéristique collective.

---

<sup>121</sup> Jean Duvignaud, *op. cit.*, p. 52.

### 3.3 - La fête du *Candomblé*

Le *Candomblé* est un ensemble que les afro-descendants ont créé pour « reconstituer à travers la danse et l'extase une culture fantôme perdue: ils sont maintenus dans une humanité vivante malgré la réalité terrifiante de l'esclavage »<sup>122</sup>.

C'est donc déjà un « autre monde », un espace que les adeptes appellent *Roça*, souvent loin des espaces urbains. À partir du moment où l'on entre par ses portes d'entrée, on est dans son domaine, la loi et la philosophie présentes là-bas sont celles du *Candomblé*.

Dans la *Roça*, on doit posséder un lieu avec la Nature, parce que celle-ci est très importante pour cette religion. Les pratiquantes disent que le *Candomblé* est un modèle d'harmonie entre les humains et la Nature. Ainsi, dans une *Roça*, il est nécessaire d'avoir un endroit pour cultiver des plantes, des animaux, un cours d'eau si possible.

Enfin, c'est une « deuxième société ». Souvent les pratiquantes de cette religion vont à la *Roça* pour passer beaucoup de temps là-bas : un weekend ou, quand il y a des rites d'initiation, ils peuvent y rester jusqu'à vingt-cinq jours. C'est une vie de famille. Il y a des chambres pour que les fidèles puissent dormir.

Il y a aussi dans le domaine de la *Roça*, plusieurs maisons dédiées aux divinités et où l'on garde les objets et les autels, où l'on peut faire des activités liées à la divinité qui est propriétaire de la maison. Il y a une cuisine où l'on prépare les repas et les plats pour les divinités, les pratiquantes et les invités lors des jours de fêtes.

Toujours dans la *Roça*, il y a aussi un grand salon, que l'on appelle *Barracão*. C'est dans cet endroit que l'on réalise les fêtes du *Candomblé*. Cet espace est préparé pour appeler les ancêtres. Cette préparation est un rituel où juste les plus âgés peuvent participer. Dans un endroit précis, ils plantent un « arbre invisible ». On dit « *Plantar o Ngunzo* » ou « *Plantar o Axé* », c'est-à-dire que dans cet espace il y a, dès ce moment, un canal pour communiquer avec les ancêtres. Les jours de fête, on réalise un décor spécial.

La routine dans la *Roça* est très large, parce qu'il y a plusieurs activités qui sont conservées par un secret dont juste les personnes liées à cette famille peuvent avoir connaissance. Ce sont des chansons, des prières et d'autres activités. C'est une culture

---

<sup>122</sup> *Ibid*, p. 27.

puissante et cachée très riche dans l'esthétique et dans la musique. C'est à travers ces fêtes dédiées à ces divinités qu'il y a une espèce de synthèse de plusieurs éléments qui composent la richesse de cet ensemble.

Tandis que la fête du *Candomblé* conserve dans son domaine les caractéristiques du chaos créatif et de la transgression, à cause de son origine des esclaves noirs, elle ne peut pas détruire l'ordre quotidien. De cette façon, la fête sert comme une manière de se mettre en relation avec l'ordre, « mais dans le sens de nier un ordre établi insupportable, de réorienter le monde selon des lois moins injustes, ou du moins de connaître un état du monde primordial où l'inciter n'est pas encore instituée et irréversible »<sup>123</sup>.

Le *Candomblé* a créé cette communauté au sein de la culture brésilienne, celle-ci s'est développée et se développe encore, parce que, même si la fête du *Candomblé* n'a pas la permission d'intervenir dans la réalité quotidienne brésilienne, elle va produire le renouvellement de cet ensemble.

La dualité de l'Afro-Brésilien est cette capacité à se conformer d'un côté aux exigences imposées par la société de production occidentale, et d'un autre côté, une fois sorti des contingences de cette société, à s'organiser collectivement, dans les moments singuliers appelés 'fêtes', pour jouer et rejouer, depuis des siècles, sur multiples scènes, des réminiscences d'un lointain héritage permettant d'être au monde autrement qu'en étant nié. La fête afro-brésilienne est ontologique, et reconstitue un monde symbolique excluant la situation de non être social. Elle vise à arracher l'individu à un monde sensible et à le transporter, non pas seulement vers un monde autre où le noir retrouve une place humainement acceptable, mais vers un sacré ontologique puisque le sacré est la manifestation de la "réalité" et de l'essence des choses<sup>124</sup>.

Ainsi, la force de cette organisation collective rompt les structures formelles et peu à peu fait apparaître quelques éléments qui sont ajoutés par la Culture Brésilienne. On voit cette démarche dans la musique qui gagne toujours l'influence du rythme et de la percussion

---

<sup>123</sup> Gérard Police, *op. cit.*, 1996, p. 16.

<sup>124</sup> *Ibid.*, p.47.

du tambour. La cuisine est un autre exemple de cette rupture avec les plats traditionnels comme l'*acarajé*, l'*abarà*. Il en est de même avec les mots comme *çaçula*, *bunda*, *balangandã*, tous sont d'origine noire et sont présents dans la culture officielle. Ils ont été découverts, plus ou moins, à travers le *Candomblé*.

Les fêtes du *Candomblé* font donc émerger les subjectivités dans une deuxième vie, hors de la réalité quotidienne. C'est un moment où les afro-descendants et les blancs aujourd'hui peuvent sortir de la réalité et devenir l'autre.

Dans le *Candomblé Angola*, cette autre vie est très marquée. Une fois initiés, les pratiquantes acquièrent un autre prénom *Dijina*.

La liaison avec les ancêtres rompt le temps et l'espace, change la réalité brésilienne avec son invocation aux divinités africaines. Au moment de la fête, on se rencontre dans un autre temps-espace, parce qu'on n'est plus ni au Brésil, ni en Afrique, on est dans le *Candomblé*.

Un double mouvement arrive, malgré la hiérarchie présente dans le *Candomblé*, au moment de la fête. Celui qui est le plus jeune peut recevoir une divinité ce qui change les relations. Il devient la divinité, celle à qui on rend hommage. C'est le moment où l'on célèbre le divin, mais aussi où l'on met en scène une autre personnalité, celle qui va supprimer les souffrances de la vie quotidienne.

A cet instant, les gens deviennent divins. Je remarque que, dans le *Candomblé*, la philosophie est de célébrer et de cultiver le sacré présent dans l'être humain. Au moment de la transe, ce sacré revient, prend le corps des filles/fils de saints et à travers la danse, partage avec tout le monde la joie par sa présence. Il fait émerger le double qui

n'est pas un fait individuel, mais social.(...) Tout individu n'y accède pas. Il est donné à quelques-uns qui l'offrent en spectacle à la communauté. Le spectacle rend possible cette démultiplication des pouvoirs, ces facultés supplémentaires que les sociétés traditionnelles présentent comme preuves au yeux incrédules des savants. Le fait théâtral, au sens large du terme, est une structure profonde commune à toutes les cultures, sous des représentations de surface différentes.<sup>125</sup>

---

<sup>125</sup> *Ibid*, p. 56.

C'est un « théâtre » (une rencontre, une fête, une commémoration) qui unifie des signes, des symboles et des significations complexes qui se renouvellent toujours à travers une rencontre entre les adeptes et leurs ancêtres. C'est une réponse à la domination que les noirs ont supportée. C'est à travers les masques et leur diversité que l'on célèbre les divinités. Il y a une transformation constante. Il y a un désir pour voir comment l'énergie divine va se manifester dans telle ou telle personne.

Cette manifestation arrive chez les pratiquantes par la transe, qui provoque un double mythique, un autre rôle. C'est un jeu de révélation et de dissimulation. Dès que l'on reçoit l'ancêtre dans notre corps, on se cache et en même temps, un autre aspect de la personnalité se révèle.

Le double n'est pas que recherche d'un *illo tempore* absent et mythique, mais aussi projection de désir d'altérité individuelle et sociale. La personne réelle, engluée dans la société, cloîtrée dans l'espace qui lui est assigné, n'a d'échappatoire et d'évasion que dans un ailleurs sous la forme d'un double puisant à différents registres, jouant divers rôles et diverses pièces: car la consubstantiation entre la manifestation symbolique et le réel rend possible la synthèse de l'affirmation sociale et de l'identification virtuelle<sup>126</sup>.

Le *Candomblé* est un moment « théâtral » que l'on peut comprendre comme un affrontement esthétique à un espace imaginaire. C'est aussi un jeu de masques qui est l'expression de l'altérité, une écriture au moment présent mais qui est aussi reliée à une ancienne écriture dans un dialogue avec les ancêtres et le temps contemporain. De cette façon, les masques sont des objets magiques qui permettent la transposition réelle des ces espaces imaginaires.

Parce que l'espace de la fête et aussi l'espace du *Candomblé* représentent « un effort de domination du cosmos; il est, quelle que soit sa figure, une tentative de domination, un

---

<sup>126</sup> *Ibid*, p. 57.

acte de puissance. (...) Le masque ne protège pas, il nous oriente vers une différence. Il nous conduit sur une piste de la culture. »<sup>127</sup>

On se met ainsi hors du quotidien, hors de la réalité, hors du temps. Au moment où l'on rompt avec les structures horizontales et verticales et où l'on fait le cercle, c'est là que l'on relie le passé et le présent. Les divinités viennent chez les humains.

Les masques utilisés au cours de certaines fêtes correspondent à de véritables situations imaginaires cristallisées dans un symbole longuement et difficilement préparé par une caste spécialisée. De toutes les fonctions qu'on accorde au masque (protection, manifestation d'une présence de l'au-delà, appartenance à une caste privilégiée ou secrète, instrument de domination par l'effroi ou identification de forces incontrôlées), on ne peut oublier celle d'intercommunication. Le masque désigne une personne qui n'existe pas à travers une personne qui existe, mais cette non-existence se réalise à travers le jeu de celle qui existe.<sup>128</sup>

Le jeu de masques dans la fête du *Candomblé* laisse tomber la personnalité quotidienne pour arriver à la personnalité mythique et ainsi favoriser la communication avec les ancêtres, avec un complexe de signes qui ont aidé à survivre et à lutter contre l'exclusion. C'est une manière de diviniser l'être humain et la communauté. « La fête est comme une approche du réel, ou la manifestation du réel lui-même, mais d'un *autre* réel ». <sup>129</sup>

Au sein de cet autre réel, il y a la diversité comme une caractéristique très forte dans le *Candomblé*. Il faut remarquer que cette religion est née du mélange de plusieurs cultes aux divinités africaines. Dans le continent Africain, ces cultes sont des traditions et des manifestations tribales. Chaque tribu a donc sa manière de vénérer une divinité déterminée en accord avec les codes culturels qui ont été fixés.

---

<sup>127</sup> Jean Duvignaud, *op. cit.*, 1991, p.73.

<sup>128</sup> *Ibid*, p. 74.

<sup>129</sup> Gérard Police, *op. cit.*, 1996, p. 15.

Au Brésil, d'une façon originale, on a gardé cette notion de tribu, mais celle-ci est liée à l'origine culturelle. Se sont réunies en groupes des personnes qui habitaient le même territoire en Afrique, le même pays, même si elles appartenaient à d'autres tribus.

Il s'est formé sur le sol brésilien des groupes de *Candomblé* appelés *Nação*, dont le *Candomblé Angola* (qui est issu des descendants des Bantous), le *Candomblé Ketu* (Descendants des Yoroubas), et le *Candomblé Jeje* (descendants des peuples du Dahomé). Il y a aussi quelques autres divisions moins significatives.

Dans ces grands groupes que sont les *Nações de Candomblé*, il y a aussi les *raizes*, qui sont des subdivisions dans les nations. En effet, les *raizes* sont les tribus des *Nações de Candomblé*. Chacune va développer leurs cultes en accord avec cette tradition. Il y a des codes que tous partagent, mais il y a des éléments qui peuvent changer d'une *Nação* à l'autre, même d'une *raiz* à l'autre.

Le *Candomblé* est donc un ensemble de traditions, une diversité qui respecte quelques lois, mais le côté du chaos créatif qui renouvelle la tradition y est présent. De cette façon, on peut rencontrer plusieurs structures de fête. Je trouve nécessaire de décrire un peu la structure d'une fête du *Candomblé*.

Pour commencer la fête du *Candomblé*, le père de saints fait signe à l'orchestre du tambour. Le chef d'orchestre marque le rythme et ainsi au son des tambours, entre dans le salon une file de pratiquantes (filles et fils de saint) de la *roça*.

Entrent ensuite un par un, des pratiquantes selon une hiérarchie liée à l'âge d'initiation et aussi leur fonction dans le culte. D'abord le *Tata* ou la *Mametu*, les *Makotas*<sup>130</sup> et les *Kotas*, puis les *Muzenzas* et la suite les *Ndumbes*<sup>131</sup>.

Dès qu'elle entre dans le salon, l'objectif de la file est de former un cercle. Ce dernier peut être divisé en deux. Un plus petit formé par les membres les plus âgés du culte. L'autre plus grand est composé des plus jeunes qui restent à l'extérieur du premier.

---

<sup>130</sup> Des femmes qui sont considérées comme des mères, elles qui aident le père ou la mère du saint. Elles n'entrent pas en transe.

<sup>131</sup> Sont des adeptes qui n'ont pas encore fait leur initiation.

Même s'il est fermé dans un espace carré, autour du *Nguzo*, la force vitale de la *roça* est déposée au centre : la connexion avec les ancêtres. La fête du *Candomblé* se développe en cercle, comme plusieurs rituels en Afrique et aussi en Orient.

Dès que le cercle est fermé, on perd toute référence et celui qui est le plus âgé est à côté de celui qui est le plus jeune. C'est un ensemble qui chante et danse en appelant les vrais protagonistes: les divinités.

Sur le cercle, apparaît une autre dimension chorale. Ce n'est pas un corps uniforme qui bouge comme un corps unique. Au contraire, il s'agit d'un corps qui montre des surfaces différentes où chacun peut danser à droite au à gauche à la fois. Il ne cache pas la différence de ceux qui sont dans le cercle. Au contraire, c'est un groupe de masques expressifs, un corps hybride qui fait bouger les individualités. Les masques expressifs dont je parle, sont les vêtements, les colliers et les couleurs. Enfin tout ce qui est porté par les gens de la fête du *Candomblé*. Chaque objet ou vêtement a un signe qui va définir le rôle qu'il a dans le groupe.

Le cercle dans la fête du *Candomblé* fait inverser les heures, cette démarche est dans le sens contraire de celui de la montre et de cette façon on fait basculer la réalité. C'est une construction volontaire pour sortir du réel, pour pouvoir être capable d'appeler l'invisible et le mettre visible dans le corps des fils/filles de saints.

Il y a un chœur, un groupe, un espace spécifique. On ne fait pas le *Candomblé* de façon ordinaire, on s'habille, on met des masques vêtements, des masques colliers ou des pré-masques s'ils sont nécessaires pour pouvoir mettre les masques.

### 3.4 - Le rapport sacré-profane dans la fête du *Candomblé*, une nouvelle possibilité de relation entre la scène et la salle

Comme j'ai déjà indiqué précédemment, depuis 1998, quand j'ai commencé à faire du théâtre à Brasilia, lors de plusieurs stages et ensuite à l'université où j'ai fait ma licence, j'ai toujours entendu que le théâtre occidental était né à partir du rituel en hommage au dieu Dionysos.

C'était donc lors d'une fête profane pour le dieu de l'ivresse que le mélange orgasmique faisait bouger les corps dans l'espace. Se dégage ainsi du groupe celui qui est devenu le représentant du dieu. A partir de ce moment-là, il peut dialoguer avec ce chœur de personnes qui sont à ses côtés. Et le désir de développement de la pratique du dialogue entre le protagoniste qui est dégagé du chœur et le groupe, fait entrer sur scène un personnage puis avec l'évolution de la scène d'autres arrivent. A ce moment là, on n'est plus dans la fête pour Dionysos, on est déjà dans les tragédies et leurs développements. On ne fait plus d'orgie, on joue du théâtre.

Le dégagement du lieu de la fête jusqu'à un plateau met en évidence la relation avec le sacré qu'il y a chez les européens. À mon avis, c'est ce rapport-là qui va structurer le rapport scène et salle pour les années suivantes.

On voit un double mouvement: en même temps que la scène se dégage de la fête et du rituel profane pour « se développer », elle monte au niveau d'Olympe pour y rejoindre les muses. C'est-à-dire que le théâtre a laissé tomber ses sources profanes pour se rapprocher du sacré. En effet, quand il monte à l'Olympe, il va se joindre à La Poésie et par conséquent le pouvoir du texte écrit gagne le plateau.

Ainsi, on peut imaginer que c'est à ce moment-là qu'est née la suprématie de la parole au théâtre. Selon Antonin Artaud, c'est cette dépendance du théâtre avec la parole qui l'empêche de retrouver son langage. À son avis: « le théâtre tel que nous le concevons en Occident est en partie liée avec le texte et se trouve limité par lui. Pour nous, au théâtre la Parole est tout et il n'y a pas de possibilité en dehors d'elle; le théâtre est une branche de la littérature, une sorte de variété sonore du langage »<sup>132</sup>.

---

<sup>132</sup> Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, Gallimard, Paris, 1964, p. 105.

Effectivement, les paroles d'Artaud sont justes une fois que le théâtre a perdu ses sources profanes et est devenu sacré. Même si le mot « Theàtron » en grec veut dire l'endroit d'où l'on voit<sup>133</sup>, le développement du théâtre est étudié à partir de la poésie tragique.

### 3.4.1 - On ne peut pas toucher le doigt de dieu

La distance que la scène théâtrale a prise avec le lieu de la fête est une manière de préserver ou rendre au théâtre un côté sacré. Parce qu'il y a chez les européens une opposition entre le sacré et le profane. Cette polarité entre les deux forces met d'un côté le sacré et tout le rapport avec le divin et de l'autre côté le profane, moins célèbre et en relation avec la vie quotidienne.

Les études du sacré ont commencé à partir des observations effectuées sur les objets présents dans un rituel et comment les gens responsables de ces objets ont un rapport spécial pour les rendre sacrés. C'est-à-dire qu'il existe des processus pour consacrer un objet.

Le sacré apparaît ainsi comme une catégorie de la sensibilité. A vrai dire, c'est la catégorie sur laquelle repose l'attitude religieuse, celle que lui donne son caractère spécifique, celle qui impose au fidèle un sentiment de respect particulier, qui prémunit sa foi contre l'esprit d'examen, la soustrait à la discussion, la place au-dehors et au-delà de la raison<sup>134</sup>.

En effet, le but de toutes les religions est de rendre possible l'action pour que l'invisible devienne visible<sup>135</sup>. Le processus de consécration d'un objet permet donc d'appeler l'invisible.

La polarité entre sacré et profane met chacun d'eux dans un endroit différent où l'un a besoin de l'autre pour exister. Pour que le sacré puisse exister, il faut qu'il y ait l'opposition

---

<sup>133</sup> André Degaine, *Histoire du Théâtre dessinée. De la Préhistoire à nos jours, tous les temps et tous les pays*, NIZET, Saint Genouph, 1992. p. 21.

<sup>134</sup> Roger Caillois, *op. cit.*, 1950, p. 24.

<sup>135</sup> Peter Brook, *L'espace vide - Écrits sur le théâtre*, Seuil, Paris, 1977, p. 80.

avec le profane. Cette dépendance agit comme un paradoxe, parce qu'il est nécessaire que le côté profane existe pour que le sacré revienne, mais ils ne peuvent pas se toucher.

Au moment où le sacré est touché par le profane, il perd sa caractéristique. Donc, les interdits marquent le rapport avec le sacré et pour arriver à celui-ci, il faut passer par un complexe processus rituel, qui doit laisser tomber le côté profane en privilégiant le sacré. Les interdits entre le sacré et le profane sont très sérieux et ils agissent comme des outils pour maintenir la distance entre les deux. Dans ce cas, si l'objet sacré est très consacré, plus il s'éloigne du profane.

Cette polarité entre les deux ne donne pas la possibilité qu'ils se laissent contaminer l'un par l'autre. A mon avis, la mise à distance entre le sacré et le profane est très bien traduite par le tableau de Michelangelo, que l'on peut percevoir ci-dessous.

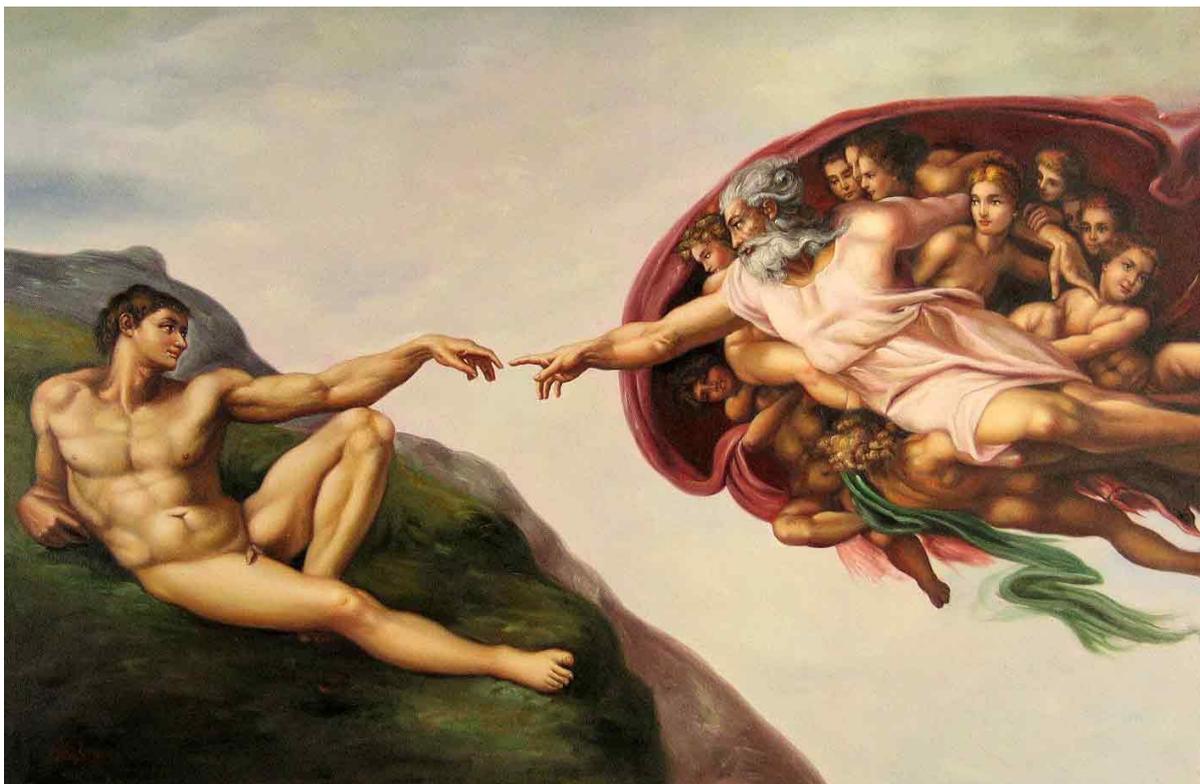


Image 3 - La Création d'Adam 1508 - 1512 Chapelle Sixtine, Vatican, Rome Fresque 480 × 230 cm

Sur cette peinture, on voit très clairement le rapport avec le sacré dans la culture occidentale. Le désir de toucher et de se connecter, envie d'échanger avec la puissance divine est empêché par le vide. On ne peut pas toucher le doigt de dieu, parce qu'il y a toujours des

interdits, des lois qui mettent en place chaque côté. « Or le monde du sacré, entre autres caractères, s'oppose au monde du profane comme un monde d'énergies au monde des substances. D'un côté, des forces; de l'autre, des choses »<sup>136</sup>.

Le contact avec le pouvoir divin est dangereux: il peut brûler, consumer le mortel. On voit ce qui s'est passé avec Sémélé, mère de Dionysos. Son désir de voir Zeus dans toute sa puissance, l'a conduit à l'épiphanie. « Sémélé qui ignore que nul mortel ne peut survivre à une telle vision (...) Sémélé, enceinte, est foudroyée... Consumée »<sup>137</sup>.

Par contre, la possibilité de contact avec le sacré chez les occidentaux produit l'extase. Cela signifie un « état mental caractérisé par une contemplation profonde avec abolition de la sensibilité et de la motricité »<sup>138</sup>. On constate cette expérience dans les visions d'anges de Thérèse D'Avila où elle dit: « Le corps tout entier est brisé et ne peut remuer ni les pieds ni les bras; s'il est debout, il s'affaisse comme attiré de vive force et peut à peine respirer »<sup>139</sup>.

L'extase ne bouge donc pas, elle amène au statique et quand celui qui est entré en extase revient pour narrer sa vision, il est passé par une solitude, qui l'a mis dans l'immobilité, privé de sens mais il peut se rappeler de ce qu'il a vu et vécu.

De cette façon, l'expérience avec le sacré nous laisse en extase (statique) en écoutant et en regardant les visions. Il est possible de voir ceci dans des cérémonies chrétiennes. Les fidèles restent assis en regardant le prêtre qui leur amène la parole de Dieu. Le prêtre est ce qui est choisi par le divin, et qui parle à partir d'un endroit distant.

Cette mise à distance entre le sacré et le profane, entre le divin et le quotidien, entre le dieu et le peuple, est évident au théâtre, dans le rapport acteur et public. La scène et la salle ont gagné cette relation de séparation et de polarité. Chaque fois que la scène est mise à distance du public, elle s'approche plus de l'extase que de la catharsis.

Le théâtre est un endroit magique qui permet l'expérience d'extase hors de la religion. C'est un lieu qui permet à l'invisible de devenir visible. La recherche de rendre l'invisible

---

<sup>136</sup> Roger Caillois, *op. cit.*, 1950, p. 44.

<sup>137</sup> André Degaine, *op. cit.*, p. 12.

<sup>138</sup> Malone dans Gilbert Rouget. *La musique et la transe*, Gallimard, Paris, 1990, p. 40

<sup>139</sup> Thérèse D'Avila, dans Gilbert Rouget, *Ibid*, p. 44.

visible a amené au théâtre un développement des illusions. Les approfondissements des techniques théâtrales veulent chaque fois plus provoquer l'illusion sur scène.

Dès que le théâtre occidental a perdu ses sources divines-profanes du rituel à Dionysos, il a retrouvé à travers l'extase, quelque relation avec le rituel.

C'est la sensation d'extase que l'on cherche au théâtre. On va au théâtre, on s'assied pour contempler les images qui nous sont montrées. Les acteurs deviennent des dieux auxquels on ne peut pas toucher les doigts au risque de perdre la divinité de la scène, de la profaner. Ou bien, les acteurs deviennent des personnes étant passées par une expérience d'extase et qui nous présentent ce qu'ils ont vu.

Le rapport scène-salle est une cérémonie où ceux qui sont passés par l'extase présentent leurs expériences avec l'objectif d'amener ceux qui sont statiques dans leur fauteuil en état d'extase. Alors, la relation de la scène et de la salle dans le théâtre occidental est fixée sur cette perspective, elle part déjà d'une distance. Il faut découvrir d'autres rapports avec le sacré pour redécouvrir une autre relation avec le public.

Même Grotowski qui a essayé de modifier l'espace de représentation, a expérimenté plusieurs formats de représentation. Il est toujours parti du côté sacré où l'acteur doit chercher dans le plus profond de soi, le plus pur pour offrir au public. Sa scène devient l'acte de démasquer le comédien aux yeux du public. Il devient donc un dieu, celui qui a le courage de se montrer. De cette façon, quelque soit la configuration de la scène par rapport à la salle, la relation de cette première par rapport au public est toujours à distance, on ne doit pas toucher le doigt du dieu.

### 3.4.2 -On embrasse le dieu

En revanche, dans une pratique non occidentale comme le *Candomblé*, on comprend l'aspect crucial du lieu et du rapport scène-salle. En Afrique, la fête se déroulait sur la place publique pour toute la société de la tribu, alors qu'au Brésil dans tous les contextes historiques, il y a eu le besoin de rentrer dans un espace fermé, où les noirs ont pu laisser leurs divinités danser en sécurité.

L'espace ne sépare pas les divinités des pratiquantes. Il n'a pas mis de distance entre le sacré et le profane. Au contraire, les noirs ont symboliquement remplacé la place publique par un espace fermé.

L'image ci-dessus représente la *roça Abassà Nsumbo Kikongo*, à Luziania, 87 Klm de Brasilia. Cette *roça* suit la forme de plusieurs *roça* de *Candomblé* au Brésil, on peut dire que c'est la composition « traditionnelle ». C'est souvent un espace carré où d'un côté est localisé l'orchestre de tambours qui joue pour invoquer les divinités. Les chaises décorées sont là pour y asseoir les divinités dès qu'elles viennent en possédant leurs fils/ filles. Au centre, il y a l'énergie fondamentale qu'on appelle le *Ngunzo* ou *Axé* (ici on le voit comme un triangle mais cela peut être aussi une boule, un carré, cela dépend de chaque *roça*).



Image 04 de l'*Abassa Nsumbo Kikongo*, *Luziânia-GO*, Brésil, préparé pour la *Kukuana*, avant le début de la fête. Août 2014.

Autour de ce centre, on danse et chante en honneur aux divinités. Dans cet espace, comme dans plusieurs autres espaces rituels, il y a une hiérarchie très forte. Chaque groupe est positionné selon son lien avec la religion. De chaque côté, il y a des chaises disponibles pour les invités venant d'autres *roças*, qui sont les plus âgés dans le *Candomblé* (ceux qui ont fait leur initiation il y a longtemps, parce qu'au *Candomblé*, l'âge auquel on fait référence c'est l'âge d'initiation et pas l'âge de naissance). Devant la fête, il y a l'espace du public,

formé d'invités (les amis, les familles, les gens de la religion qui n'ont pas sept ans d'initiation).

On voit que la salle, où sont réalisées les fêtes du *Candomblé*, n'est pas un espace arbitraire, mais contient plusieurs signes et normes de comportements. Néanmoins, ceux-ci peuvent être plus ou moins brisés. On fait basculer les règles au moment où la fête se déroule.



Image 5 - l'Abassa Nsumbo Kikongo, Luziânia-GO, Brésil, pendant la *Kukuana*, Août 2014.

Les règles présentes dans l'espace du *Candomblé* sont très malléables. Bien sûr, il y a des interdits qui laissent d'un côté le sacré et de l'autre le profane. Ce sont des rituels très sérieux et cachés. Mais dans les cérémonies ouvertes pour la communauté, on ne veut que partager la joie.

Peut-être que le *Candomblé* est une religion qui ne veut convertir personne, c'est-à-dire qui n'a pas de doctrine, de discours pour attirer de nouveaux pratiquants. Son objectif est l'harmonie avec la Nature. Les divinités sont la représentation des sources de la Nature.

Le moment de la fête est donc le moment de s'harmoniser avec la Nature présente dans le corps des pratiquantes en transe <sup>140</sup> par leurs pères et mères qui dansent devant nous.

C'est une célébration familiale. Et dans ce rapport intime, on découvre la possibilité de participation très significative, donc, tout le monde entre dans la fête en chantant, en frappant des mains, en répandant la joie. Le son du tambour, le chant simple et répétitif, la simplicité nous rapprochent de la divinité.

Et même si l'espace est très divisé, avec ses consignes claires, il est brisé dès que son fils est possédé, la divinité est arrivée dans la salle et la première chose qu'elle fait c'est saluer le temps, en ce moment elle occupe la place du public, et là on peut toucher ses vêtements.

De cette façon, c'est dans cette proximité que l'on sait que le sacré n'est pas trop loin, et qu'il vient du côté profane pour célébrer avec elle. Les divinités du panthéon du *Candomblé* sont l'énergie de la nature que possèdent les fidèles, mais leurs comportements nous montrent qu'il faut être simple. Alors, on s'identifie avec les divinités. On entre en harmonie avec la Nature. Les sources de la Nature sont représentées par les divinités et de cette identification on participe à la fête, pas statique, mais avec le corps en mouvement. Et avec la proximité, on voit que l'on peut embrasser le divin.

### 3.4.3 - L'espace théâtral

L'esthétique est une chose très chère aux africains. On retrouve cette caractéristique chez les afro-brésiliens. On perçoit cet aspect avec les plats dédiés à chaque divinité jusqu'à leurs vêtements. Tout est plein de beauté et d'un esthétique très codé. Chaque vêtement et chaque couleur ont un signe que les initiés peuvent décoder, mais pour ceux qui ne connaissent pas les codes, ils percevront seulement une très belle combinaison esthétique.

Ce côté esthétique dans le *Candomblé* appelle à une théâtralité du culte. On peut toucher les divinités, mais on est aussi, toujours dans un cadrage de théâtralité. C'est-à-dire

---

<sup>140</sup> Au contraire de la relation d'extase avec le sacre. Au *Candomblé* part de la transe. C'est-à-dire que les divinités, que chez le *Candomblé* ils appellent de père ou mère, elles possèdent leurs fidèles. Il faut remarquer que la transe se présente différemment de l'extase, parce qu'elle amène au mouvement, au bruit, à la société, au sursimulation sensorielle mais pas à l'hallucination. Je vais approfondir davantage ce thème dans ma thèse

que même s'il y a une proximité, il y a aussi des actions, des signes, qui nous donnent l'espace de théâtralité.

Selon Josette Féral, pour que la théâtralité puisse exister, il faut avoir trois clivages. Le premier met en évidence l'espace d'autrui, celui que va créer le regard du spectateur. Le second clivage est au niveau du jeu, il est une action en dehors de la vie courante et ainsi oppose réalité et fiction. Le troisième se situe chez les acteurs/actrices, le fait que les spectateurs regardent à la fois le symbolisme et parfois la puissance de la vie quotidienne. Ce dernier clivage montre donc le côté sacré (symbolique) et le côté profane (humain).

Comme on peut voir sur la photo ci-dessus, c'est une théâtralité qui vient d'un espace liminal. On a déjà vu précédemment que selon Victor Turner, les rituels sont développés dans un processus liminal à partir de quatre étapes : 1 – Ruptures, dans les structures sociales à cause de personnes et groupes qui ne veulent pas respecter les règles liées à un ordre symbolique; Crises, qui sont des états où la cohésion sociale est compromise. Dans cet état, on peut trouver des événements qui marquent les comportements collectifs; Les étapes suivantes sont attachées : Action réparatrice, c'est au moment où un groupe, des arbitres, des chefs, essaient de trouver des choses pour finir avec la crise et rétablir les bases d'un consensus ; Réintégration, à partir de tout ce qu'il a trouvé dans l'action réparatrice, les gens doivent résoudre la crise par une réconciliation ou par la reconnaissance au moins implicite du schisme.

Donc, à la suite de Turner, on perçoit la rupture comme le moment où le fils/fille de la divinité est possédé par elle. La danse est la crise et les actions réparatrices et réintégration ont lieu au moment où les fidèles reviennent de la possession.

De cette façon, la relation scène-salle dans le *Candomblé* est un rapport de théâtralité, mais aussi de performativité, parce qu'en même temps qu'on a un cadrage qui permet la distance du regard, il y a une performativité qui modifie ce cadrage et on mélange.

Les rituels peuvent donc participer au renouvellement des règles collectives et bien entendu, les expliciter. Ce sont des moments où des groupes peuvent s'ajuster à partir de leur intérieur par rapport à l'environnement extérieur.

### 3.4.4 - La fête : une immersion dans la scène et la salle

Jusqu'ici, on a vu que le rapport scène-salle est attaché à la relation avec le sacré. Le *Candomblé* apporte un autre rapport avec la scène et la salle parce qu'il détient une autre relation entre le sacré et le profane. Une identification et une intimité avec les divinités nous permettent de toucher le divin.

Cette approche ressemble au modèle du théâtre immersif proposé par Catherine Bouko qui s'articule autour de trois paliers:

Palier I : intégration physique vs rupture de la frontalité italienne

Palier II: immersion sensorielle et dramaturgique

- inscription de l'impersant au cœur d'un milieu entre simulation « des apparences » et représentation
- intégration dramaturgique de l'immersant (dramaturgie à la première personne)

Palier III: immersion et indétermination ('esthétique de l'apparition')<sup>141</sup> .

Le *Candomblé* ressemble à ces paliers, parce qu'il ne conserve pas la frontalité, la scène de la danse sacrée est réalisée autour d'un centre et peut se replacer dans toute la salle en changeant la perspective de la vision et du regard.

L'immersion sensorielle et la dramaturgie est la représentation de la divinité quand elle bouge dans l'espace et qu'on la sent unique. Elle parle d'elle-même au moment de sa danse. C'est une écriture personnelle.

Viennent l'immersion et l'indétermination. La divinité vient chez les humains, possède les corps des fils/ filles, des fidèles et à partir du jeu qu'elle développe dans l'espace fait apparaître la volonté de chanter et de claquer des mains.

---

<sup>141</sup> Catherine Bouko, *L'espace théâtral immersif, entre intégration, immersion et indistinction*. in *Un Théâtre en quête d'espace? Expériences scéniques de la limite*. Textes réunis et présentés par Frédérique Toudoire--Surlapierre et Florence Fix, éd. Universitaire de Dijon, Dijon, 2014, p. 37.

L'immersion vient donc du côté plastique et expressif de la fête. Comme on peut le voir sur la photo ci-dessus, elle invite et amène le public, non par une prise de parole, mais par la poésie qui se développe sur scène.



Image 6 - la danse de *Nsumbo* initiation de *Muzenza*

Pour changer vraiment la relation scène-salle, acteurs-public, il faut développer un autre rapport sacré-profane. La plus grande partie des spectacles que je vois change la structure de la scène et ne change pas la relation avec le sacré. Ils ne font que sortir de la frontalité italienne, mais ils sont encore distants du public.

Pour une approche plus intense avec le public, il faut être plus métaphysique dans un

langage concret, destiné aux sens et indépendant de la parole, doit satisfaire d'abord les sens, qu'il y a une poésie pour les sens comme il y a une pour le langage, et que ce langage physique et concret auquel je fais allusion n'est vraiment théâtral que dans la mesure où les pensées qu'il exprime échappent au langage articulé<sup>142</sup>.

---

<sup>142</sup> Antonin Artaud, *op. cit.*, 1964: 56



Image 7 - l'Abassa Nsumbo Kikongo, Luziânia-GO, Brésil, pendant la Kukuana, Août 2014.

Le rapport scène-salle est donc plus complexe et il va au-delà du changement de la structure de la scène dans la salle. Il faut redécouvrir les sources perdues du rituel. Parce que « C'est seulement quand un rite se situe à notre niveau que nous devenons aptes à le vivre »<sup>143</sup>. Et redécouvrir est aller à la rencontre de la pensée d'Artaud qui selon Brook:

Artaud affirmait que le théâtre était le seul endroit où nous pouvions nous libérer des contraintes de nos vies quotidiennes. Cela faisait du théâtre un lieu sacré où trouver une réalité plus profonde. (...) Ce contact avec nos propres répressions est-il créateur ou thérapeutique?<sup>144</sup>.

Selon mes analyses, le *Candomblé* brésilien peut donner des coordonnées de structures et de développement d'un théâtre qui a un rapport direct avec le public. Ceci parce qu'il est encore un rituel vivant et puissant. A partir de cette approche avec le *Candomblé*, on pourra produire un théâtre à la redécouverte de ses sources sacrées.

---

<sup>143</sup> Peter Brook, *op.cit.*, 1977, p. 69.

<sup>144</sup> *Ibid*, p. 77

### 3.5 - LEM - Le renfort d'outils pour la recherche pratique

J'ai acquis une certaine expérience théâtrale depuis l'an 2000. J'ai beaucoup travaillé en tant que comédien, danseur, dramaturge et metteur en scène. Malgré cela, je me suis aperçu pendant mon doctorat que je pouvais élargir davantage mes connaissances du plateau.

Je suis donc allé chercher de nouveaux outils à l'École Internationale Jacques Lecoq, située au 57 Rue Faubourg Saint-Denis à Paris. Le choix de cette école ne s'est pas fait par hasard. J'ai entendu parler de sa réputation dès l'an 2000 dans la licence que je faisais à L'Université de Brasilia - UnB, à Brasilia - Brésil.

Dans le programme de cette école internationale, il y a une formation professionnelle de deux ans dédiée au jeu d'acteur, où les élèves passent par de grands territoires dramatiques. Néanmoins, l'objectif de l'école n'est pas de former les comédiens dans un genre de théâtre spécifique, mais c'est de les préparer sur les lois du mouvement qui, selon Lecoq, organisent toutes les situations théâtrales. Le mouvement, selon Lecoq, est davantage basé sur la dynamique du déplacement que sur le parcours qu'il fait. Ainsi, le fonds de son enseignement « est constitué par les rapports de rythmes, d'espaces et de forces. L'important est de reconnaître les lois du mouvement, à partir du corps humain en action : équilibre, déséquilibre, opposition, alternance, compensation, action, réaction »<sup>145</sup>.

Les élèves passent donc par un voyage corporel selon les lois du mouvement chères à Lecoq. Parmi les grands territoires dramatiques, il y a au cœur de la pédagogie théâtrale de riches travaux sur les masques théâtraux (neutre, larvaire, expressif, demi masque, nez de clown).

Ce qui m'a attiré vers l'école de Jacques Lecoq est qu'elle est une référence mondiale dans ce domaine et comme le masque est le sujet sur lequel je travaille, j'ai trouvé fondamental de me nourrir de cette démarche.

En dehors de cette formation professionnelle pour l'acteur, il y a le Laboratoire d'Étude du Mouvement (LEM), fondé en 1977 par Jacques Lecoq et Krikor Bélékian. Ce laboratoire est lié au département de scénographie de l'école, et dirigé actuellement par Pascale Lecoq, fille de Lecoq, et par l'artiste plastique et architecte Emmanuelle Boyer.

---

<sup>145</sup> Jacques Lecoq, *op. cit.*, 1997, p. 33

Selon Lecoq, le « LEM développe-t-il un regard sur les espaces en mouvement liés au jeu de l'acteur. Il apprend à construire l'invisible, donner corps et mouvement à ce qui apparemment n'en a pas »<sup>146</sup>. C'est-à-dire qu'à partir de l'expérience pratique, empirique l'élève déroule des outils pour rendre visible et vivant l'invisible.

En effet, la formation développée au LEM a comme base de donner « corps » aux expériences vécues. C'est un aller-retour entre le plateau et l'atelier où l'on apprend à matérialiser les interactions de la scène.

Le Corps éprouve toujours en premier ce que nous faisons. Il est notre capteur privilégié. Ensuite, on cherche à percevoir les tensions, les forces, les rapports de dynamique. On ne recherche pas l'abstraction, mais toujours le concret.<sup>147</sup>

Cet élément concret peut être compris comme le mot écriture. Une écriture peut se réaliser, soit dans les cours du mouvement, soit dans les ateliers. Et on voit que chacun développe sa propre écriture qui peut avoir un rapport avec une autre, mais qui est toujours personnelle. Pour ma part, ce terme attire mon attention sur le rapport qu'elle a avec le mot dramaturgie. Je crois donc qu'il est nécessaire de s'attarder sur elle.

### 3.5.2 - L'écriture de l'espace - la double force sur le corps

Il me semble nécessaire d'avoir une approche conceptuelle du mot « dramaturgie ». Dans ma recherche du master, je suis attiré par quelques concepts qui m'ont beaucoup aidé et qui sont encore toujours utiles dans le cadre de mon doctorat. Tout d'abord, j'analyserai la perception de la dramaturgie du directeur théâtral Richard Schechner<sup>148</sup>, qu'il appelle « texte de représentation ».

---

<sup>146</sup> *Ibid*, p. 164

<sup>147</sup> Pascale Lecoq dans Guy Freixe *La Filiation Copeau, Lecoq, Mnouchkine. Une lignée théâtrale du jeu de l'acteur*, coll. « Les voies de l'acteur », L'Entretemps, Laverune, 2014, p. 236- 237.

<sup>148</sup> Richard Schechner, *Treinamento Intercultural*. dans *A arte secreta do ator – Dicionário de antropologia teatral*, textes réunis et présentés par Eugenio Barba et Nicolas Savarese, Ed. da UNICAMP/HUCITEC, Campinas, 1995, p. 247-248

Selon Schechner, ce n'est pas seulement le texte écrit qui caractérise le drame dans un « texte de représentation », mais tout le tissage d'actions et d'interactions incluant toutes les composantes non verbales qui forment la représentation. Le texte est le résultat d'un processus de relation de nombreux canaux qui composent un spectacle, c'est-à-dire tout ce qui donne un sens et qui attire la compréhension du spectateur. Par conséquent il résulte aussi de tous les éléments d'actions sur le plateau.

Ensuite, cette pensée va à la rencontre de la perception du drame de Ronald Peacock<sup>149</sup>, professeur de littérature de l'Université de Manchester. Peacock fait référence au drame théâtral en tant que manifestation plastique, car ce sont des images dirigées vers les yeux et les oreilles dans lesquelles on aperçoit un tissage transversal où il y a des éléments de représentation et d'expression. Dans le drame il y a les images visuelles - à travers les arts plastiques, dans les décors et les costumes et, à travers les expressions humaines. Les mots des dialogues peuvent apporter plusieurs émotions. Pour résumer, c'est une interprétation de l'expérience par des images et des mots dans lesquels le figuratif et l'expressif s'entrelacent et travaillent sur la sensibilité du spectateur.

Par conséquent, le drame est un inter-tissage, une trame de multiples images qui sont représentées dans une alternance entre la suspension et la tension. Lorsque la tension soutient l'intérêt du spectateur, la surprise provoque un nouvel enchaînement de tensions. Ces jeux de tension-surprise-tension permettent au drame de construire un univers qui rend crédible l'enchaînement des événements faits sur le plateau.

On rencontre cette opposition de forces dans le « tirer-pousser », principe qui fait partie des enseignements de l'*École Internationale de Théâtre de Jacques Lecoq*. Quand je suis entré au LEM, j'ai fait une gamme d'exercices avec des bâtons, en duo et en groupe qui m'ont permis d'apprendre ces deux actions.

On peut comprendre le tirer-pousser comme une double force sur un corps qui lui permet d'exister dans l'espace. Ces deux forces en harmonie amènent à des entités statiques qui ont leur poids, leur force, mais n'en produisent pas l'écriture.

Pour avoir une écriture, il faut que ces « actions se déclinent en 'être tiré et être poussé', 'se tirer et se pousser' et qu'elles trouvent leur place dans des directions multiples:

---

<sup>149</sup> Ronald Peacock, *A arte do drama*, Trad. de Barbara Heliodora, Realizações Editora, São Paulo, 2011, p. 205

en face, sur les côtés, derrière, en oblique ».<sup>150</sup> C'est donc le déséquilibre provoqué par le pousser et le tirer qui va amener à l'écriture dans l'espace. En observant la manière de marcher, il est plus facile de comprendre. Le corps debout est statique. L'harmonie entre les deux forces est présente. Le mouvement est né du déséquilibre. Pour marcher, il faut provoquer d'abord le déséquilibre, puis rencontrer l'équilibre et ensuite le provoquer encore. Cette succession de gestes fait naître la marche et par conséquent une écriture dans l'espace.

C'est lors de l'atelier que je me suis rendu compte d'un autre élément très important pour l'écriture dans l'espace: le vide. Alors si le déséquilibre est celui qui permet l'écriture, celui-ci n'est possible que dans le vide.

Mais le vide que l'on apprend au LEM n'est pas la conséquence du « rien », au contraire, c'est l'espace qui apparaît parmi les formes. C'est le vide entre l'espace qui permettra de développer le déséquilibre du corps humain et avec celui-ci l'écriture sur le plateau.

Par conséquent, chaque espace vide va construire sa propre écriture, parce que le développement des corps dans l'espace va provoquer une dynamique interne et ainsi un rythme propre. Selon Lecoq, tout l'« espace habitable porte des 'propositions dramatiques' et influence le comportement de ceux qui y vivent ou des personnages qui y jouent<sup>151</sup> ».

Ainsi, l'écriture scénique est la dynamique qu'un corps développe dans l'espace en dialogue avec ses références. Ce corps peut aussi manipuler d'autres corps (objets). A partir du Changement d'espace, les attitudes et la dynamique du corps vont aussi changer.

Les deux forces dynamiques qui travaillent sur les corps et les objets dans l'espace vide créent une écriture. Cet espace vide est liminal et performatif et on a surtout envie de transmettre des images, des événements plastiques sur scène<sup>152</sup> que de raconter une histoire. La dramaturgie est donc un mélange dynamique d'images qui sont présentes sur scène.

Les masques sont des outils pour faire émerger les images sur scène en produisant une écriture avec son corps dans l'espace. C'est une écriture qui ne part pas « d'une science

---

<sup>150</sup> Jacques Lecoq, *op. cit.*, 1997, p. 91.

<sup>151</sup> Jacques Lecoq, *op. cit.*, 1999, p.163.

<sup>152</sup> Josette Féral dans in Alisson Araujo De Almeida, *Mascara: Estratégia de composição física em texto de representação*, Universidade de Brasília - Unb. Dissertação de Mestrado, Brasília, 2013, p. 44-45.

exacte, mais d'un art exact, qui appelle un discours poétique 'là où les mots déraisonnent »<sup>153</sup>. C'est le masque qui développe le geste plastique du comédien et lui donne la compréhension de son corps sur l'espace de la scène. Le pousser et tirer sont présents en donnant l'écriture de la scène.

### 3.5.3 - Les trois étages du corps - Les masques cachés

Dès que l'on entend le mot masque, souvent, on pense à un morceau de carton ou de tissu, à des peaux d'animaux. On imagine quelque chose que l'on met sur le visage pour le cacher. Néanmoins chez Lecoq, au LEM, on a élargi cette compréhension en touchant au masque abstrait.

Le masque abstrait pour Lecoq est celui qui ne se réfère pas forcément au visage - qu'il soit réaliste, ou expressif - mais propose une forme qui va jouer dans l'espace avec sa longueur, ses angles, ses dynamiques. Le corps entier est alors engagé dans cette 'architecture portable', et se met à son service. Pour Lecoq, ce type de masque est 'un véhicule qui se transporte suivant les indications qu'il propose. Il fend, il tourne, il pointe, il cogne, comme un véritable outil, suivant ses plans, ses lignes, ses points, ses masses' ».<sup>154</sup>

Ainsi le corps va devenir une source riche pour trouver plusieurs espaces. À travers la « sensibilisation préalable du corps à des espaces auxquels il appartient »<sup>155</sup> et chaque étage : tête, poitrine, bassin va présenter la possibilité de structures corporelles qui poussent ou tirent l'espace.

Dès que l'on découvre le rythme de l'écriture de chaque étage, le corps de l'acteur-actrice peut développer des gestes, des objets, des structures qui dialoguent en construisant

---

<sup>153</sup> Jacques Lecoq, *op. cit.*, 1999, p. 266

<sup>154</sup> Guy Freixe, *Les utopies du masque sur les scènes européennes du XXème siècle*, coll. « Les voies de l'acteur », L'Entretiens, Montpellier, 2010, p. 187.

<sup>155</sup> Jacques Lecoq, *op. cit.*, 1997, p. 163.

une structure corporelle qui pousse, tire ou qui est poussé, est tiré par l'espace. En effet, quand « on travaille le 'poussé-tiré' à l'École, on reste dans la seule dimension du jeu alors qu'au LEM, on travaille pour que naissent des formes que l'on fera bouger ensuite dans l'espace ».<sup>156</sup>

Au niveau du bassin, c'est l'espace de la courbe en rapport avec la terre, le sol. Large et lourd, il engage le corps sur une dimension basse qui supporte l'univers. Le niveau de la poitrine porte l'espace de l'émotion, plus léger que le bassin. Il ouvre le corps, se tourne et on se met en relation avec les collègues. C'est un niveau social. Le niveau de la tête montre l'espace du soi, plus individuel que les deux autres. On y trouve les lignes droites, résultats de la rapidité du regard ou la dynamique de la pensée. Ces niveaux ouvrent des possibilités de dialogues d'écriture et de dynamiques d'espaces qui s'ouvrent dans le corps.

Après les trois étages, on a travaillé le Masque neutre qui est le point central de la pédagogie de L'école. La recherche du neutre est plutôt une utopie. A travers ce masque, on cherche l'état de calme. « Ce masque neutre est comme une page blanche sur laquelle l'élève pourra inscrire ses nouvelles expériences »<sup>157</sup>.

Bien entendu la référence de Lecoq à une page blanche ne veut pas annuler l'expérience de l'interprète-élève. Il s'agit d'une association à la disponibilité que la page blanche permet d'écrire sur elle. Peut-être la métaphore plus juste serait de penser la disponibilité comme la lumière blanche et le plateau, le prisme. Quand la lumière blanche passe à travers le prisme, elle peut devenir arc-en-ciel.

De l'étude du masque neutre, on est arrivé aux masques larvaires qui sont des masques simples. Ils nous obligent à partir de la dynamique des masques pour l'apporter au corps. Dans la forme, il est nécessaire de développer :

un jeu simple mais large, aux mouvements élémentaires. Ces masques proposent en quelque sorte des énigmes à résoudre pour l'élève: comment cette forme en œuf, ou cette avancée en triangle, peut-elle bouger? Du coup, l'élève ne part pas d'une idée, d'un conflit ou d'une situation, mais uniquement de la sculpture proposée par le masque. Il est mis face à un

---

<sup>156</sup> Pascale Lecoq dans Guy Freixe, *op. cit.*, 2014, p.236.

<sup>157</sup> Guy Freixe, *Ibid*, p.112.

problème de traduction. Comment trouver corporellement le mouvement induit par la forme? Car avec ces masques larvaires l'élève sort du monde réel pour inventer un autre monde. Le fantastique apparaît; l'onirique aussi.<sup>158</sup>

Sortir du neutre jusqu'à l'onirique, en passant par les étages du corps, cette expérience m'a nourri pour construire ce que l'on appelle les masques LEM, qui sont construits avec des morceaux de cartons, des formes géométriques. La matière en perspective donne forme à des masques expressifs.

Découvrir les espaces du corps a aidé à construire des espaces expressifs pour le visage. Ceux-ci vont aider par la suite à construire le corps qui va porter ces masques. De plus, toute la dynamique du travail sur les trois étages du corps m'a aidé à percevoir les masques d'une manière plus large. Je ne les vois plus comme simplement un objet que l'on met sur le visage. Ils sont comme des espaces sur le corps qui dialoguent en construisant un masque de corps entier, une figure, une divinité.

L'expérience au LEM avec les trois étages et la compréhension des masques en tant que « plus qu'un objet que l'on met sur le visage » m'a fait comprendre comment les espaces corporels, les gestes et les rythmes arrivent sur le plateau. J'ai pu percevoir toute la figure: à partir de son visage jusqu'à son geste, son attitude.

Quand on porte un masque, on amène avec nous un monde imaginaire et créateur d'images. On fait la médiation entre l'invisible et le visible. Le masque est un outil, la clé qui permet de rendre charnelle, corporelle la pensée. Le masque permet que « le corps se dessine précisément et de façon géométrique: la colonne vertébrale vient tracer nettement les lignes du corps, en reliant le coccyx à la tête, dans une horizontale, une oblique, ou une verticale »<sup>159</sup>. Ainsi, à travers ses gestes, il porte aussi des symboles qui sont présents dans l'imaginaire collectif de la communauté.

De cette façon, le masque n'est pas seulement un objet que l'on met sur le visage, mais il est plutôt tout le corps avec sa capacité de devenir symbolique et de changer sa représentation quotidienne.

---

<sup>158</sup> Guy Freixe, *op. cit.*, 2010, p. 186-187.

<sup>159</sup> Jacques Lecoq dans Guy Freixe, *op. cit.*, 2014, p. 123.

En effet, la méthodologie développée au LEM m'aide à concevoir le masque comme médiateur de l'invisible à visible. Cette médiation dont je parle, je veux la concevoir comme une traduction.

### 3.5.4 - La traduction de l'invisible par le visible

Peter Brook, metteur en scène anglais, dans son livre « Le Théâtre Vide » (1977), fait référence aux origines ritualistiques du théâtre. Selon lui, le rituel et le théâtre ont pour objectif de rendre visible l'invisible. Cette pensée va à la rencontre des désirs du metteur en scène, comédien et penseur français Antonin Artaud<sup>160</sup>. Le théâtre doit se servir « de tous les langages: gestes, sons, paroles, feu, cris, se retrouve exactement au point où l'esprit a besoin d'un langage pour produire ses manifestations ». En effet, le théâtre a besoin d'utiliser les langages de communication pour produire une traduction de l'invisible au visible.

L'enquête théâtrale est un type de recherche de rituels qui rendent possible la concrétisation de l'invisible en signes et en images. Je veux dire que c'est une recherche d'un langage concret destiné aux sens comme le souhaitait Artaud.

Suite à cette pensée, je propose que l'on comprenne la dramaturgie comme une traduction de l'invisible par le visible. En effet, c'est l'action d'utiliser les langages produits par le corps humain (geste, sons, parole, cris, sourire, etc) ou des symboles (feu, pluie, neige, parapluies, masques, etc.), enfin, toutes les formes esthétiques qui mettent en scène l'invisible.

En fait, que signifie la traduction? Pourquoi je souhaite utiliser la notion de traduction? J'utilise ce mot en référence au processus de transposition d'une langue à l'autre, où l'on réalise un travail délicat, dans lequel il n'est pas possible de réaliser une traduction littérale des mots. Il faut reconstruire, créer des métaphores, parfois réécrire toute une phrase ou même un paragraphe pour que l'on comprenne le sens du discours. La personne qui effectue la traduction d'un texte, ne le fait pas mot à mot. Celui qui traduit ré-écrit le texte, en lui donnant le sens nécessaire dans la nouvelle langue.

En effet, le rôle de la traduction est

---

<sup>160</sup> Antonin Artaud, *op. cit.*, 1964, p. 18

de rappeler aux locuteurs d'une langue donnée qu'il est possible de dire le monde d'une autre façon, avec un autre accent, d'autres couleurs. Faire entendre dans sa propre langue la langue autre, y faire entrer de l'étrangeté qui enrichira les possibilités de l'expression et l'identité du sujet. (...) Entre deux langues, la relation sera non un transport mais un rapport<sup>161</sup>.

Dans la traduction, la forme n'est donc plus celle de l'originel. Le texte cible est finalement un résultat hybride, il retient le sens du texte originel, mais il doit obtenir une autre forme pour faire la communication avec le lecteur.

Dans la traduction, il faut donc une production d'images reconnaissables pour ceux qui liront le texte afin de se mettre en relation avec le texte cible.

Les arts scéniques sont des champs où l'on peut percevoir cette possibilité des « accents ». Ces différentes manières de raconter le monde à travers le dialogue, la danse, la marionnette, le masque... Comme le traducteur, l'artiste scénique réalise la traduction d'une écriture pour la réalité du plateau quand il monte sur scène.

C'est important de faire remarquer que ce que j'appelle traduction est la nécessité de construire un rapport dynamique entre une langue et l'autre. Dans le champ de la création artistique, je considère que la mise en mouvement, la mise en scène d'un concept invisible en visible sont une traduction car il est nécessaire de composer une dynamique rendant possible la compréhension du visible de ce qu'on ne voit pas

Comme le traducteur qui utilise un vocabulaire linguistique pour construire le nouveau texte, l'interprète - l'artiste scénique - pour traduire l'invisible doit utiliser un vocabulaire visible.

Artaud, à son tour souhaitait que le théâtre développe son propre langage de composition scénique. C'est-à-dire, un langage capable de produire des signes dynamiques destinés aux sens. L'espace d'assemblage de ces signes est le résultat d'un plongeon allant du sens ordinaire jusqu'au symbolique. Il voudrait que les signes puissent agir comme un alphabet<sup>162</sup>.

---

<sup>161</sup> François Laplantine et Alexis Nouss, *op. cit.*, 1997, p. 41.

<sup>162</sup> Antonin Artaud, *op. cit.*, 1964, p. 138.

On rencontre cette même obsession d'obtenir un alphabet pour développer un langage scénique, une poésie du mouvement, dans la pédagogie de Lecoq. Selon lui, le mouvement est la base du théâtre, car « dans la vie 'tout bouge'. (...) Les idées, les opinions, les amours naissent et meurent, s'élancent et retombent dans un rythme qui est celui de la vie. Le mouvement est toujours premier »<sup>163</sup>.

Le corps devient donc un véhicule privilégié pour réaliser cette traduction, parce que

Tout thème dramatique nécessite un lieu adapté à son bon déroulement. Le corps mimeur explore les thèmes d'un drame dans un espace nu pour en saisir les mouvements internes. A partir de là, il sera possible de mieux construire le lieu de leur manifestation<sup>164</sup>.

De cette façon, je propose de comprendre la dramaturgie comme des symboles en mouvement. Ainsi, à travers la traduction corporelle, l'interprète exprime sa compréhension de la règle du jeu, du texte ou aussi de la chorégraphie.

Si le mouvement est le moyen de traduire l'invisible en signes compréhensifs et si « la scène est un reflet de la vie, mais, pas un instant, cette scène ne peut être revécue sans une méthode de travail fondée sur le respect de certaines valeurs et sur des jugements de valeur »<sup>165</sup>. Pour effectuer cette évaluation de valeur ou comprendre cela, Lecoq suggère le travail de transfert comme une forme qui s'appuie dans la dynamique du réel.

En effet, la recherche du mime de Lecoq est fondée sur « l'Anthropologie du Geste » de Marcel Jousse, où ce dernier affirme que l'être humain est un « mimeur par nature, l'homme se fait miroir des interactions du réel ambiant »<sup>166</sup>.

Selon Jousse, le Cosmos est l'interaction d'actions où « une action qui agit sur une autre action » provoque ainsi une rythme d'interactions qui produit le mouvement du Cosmos. Ce dernier est inconscient de sa propre interaction. Celle-ci va se projeter sur

---

<sup>163</sup> Jacques Lecoq dans Guy Freixe, *op. cit.*, 2010, p. 290.

<sup>164</sup> Jacques Lecoq, *op. cit.*, 1997, p. 164.

<sup>165</sup> Peter Brook, *op. cit.*, 1977, p. 132.

<sup>166</sup> Marcel Jousse, *L'Anthropologie du Geste*. Gallimard. Saint-Armand Montrond, 2008, p. 43.

l'Anthropos, car l'être humain a pris conscience de ce rythme d'interactions de tous les éléments du Cosmos.

Mais l'être humain a besoin de connaître en soi-même ces interactions du réel. « C'est le mécanisme de la Connaissance par nos gestes de jeu. Nous ne pourrions jamais connaître ce qui est totalement en dehors de nous »<sup>167</sup>. Il faut donc recevoir en soi cette interaction en produisant des gestes de jeu et de jeu.

La traduction est la stratégie de faire représenter par une autre forme une dynamique où l'identification produit un jeu de transfert où le corps réalise une écriture qui rend l'invisible en visible.

C'est à travers cette traduction d'énergies du Cosmos pouvant ressembler aux gestes humains que naît le jeu. Selon Jousse « Le Jeu humain, c'est la force vitale à la conquête du réel »<sup>168</sup>. C'est à travers ce désir de conquérir le réel en transposant la dynamique dans un jeu d'identification que le masque devient un objet médiateur, métis.

Le masque, comme le texte cible de la traduction, est un être hybride car il garde le sens de l'au-delà et il est construit avec les matériaux du réel. Le masque doit créer ainsi une image reconnaissable pour permettre à l'être humain de se doubler.

Créer un masque a donc ce sens-là : faire naître le double. L'inconscient « projette sur l'écran frémissant de notre figure une multitude de « ressemblances » animales, étrangères, quelquefois divines, qui déconcertent l'observateur et qui sont pourtant intimement nôtres »<sup>169</sup>.

Le masque sert de médiateur entre l'invisible et le visible, car il rend possible l'identification de la communauté avec l'être masqué. Il ne s'agit pas seulement du masque de l'ancêtre avec qui l'être humain s'identifie, il y a aussi le masque des minéraux, des animaux, des plantes<sup>170</sup>.

Le masque provoque une métamorphose épisodique, c'est-à-dire, une métamorphose temporaire où les énergies invisibles, celles qui n'ont encore pas le reflet humain, se

---

<sup>167</sup> *Ibid*, p. 55.

<sup>168</sup> *Ibid*, p. 61.

<sup>169</sup> Georges Buraud, *Les Masques*, Encre Marine, Paris, 2014, p. 9-10.

<sup>170</sup> *Ibid*, p. 86.

transforment à travers le transfert « d'un corps à un autre, d'un objet inanimé à une créature humaine ; puis métamorphosé aussi de l'individu qui en reçoit momentanément le pouvoir et auquel elles s'identifient »<sup>171</sup>.

J'utilise ainsi le concept de traduction pour percevoir que celui-ci est attaché à la création d'une dynamique de transposition du sens d'une langue à l'autre. Je considère invisible tout ce qui n'a pas un mouvement réel. L'invisible n'est pas seulement les dieux ou les démons, mais aussi des entités « concrètes ». Par exemple, l'arbre de mon rêve, le sentiment d'amour, de haine, etc.

Le masque est l'instrument qui concentre au sein de sa forme la dynamique de l'invisible mais qui sans la participation réel de l'être humain en le manipulant ne peut pas rendre visible la puissance créative du Cosmos.

Le masque enferme en soi-même la force de l'au-delà attendant l'interaction avec le réel à partir du corps qui bouge et qui fait bouger d'autres corps, d'autres objets. Ce corps devient un corps social et culturel.

### 3.5.5 - Le texte comme une image en mouvement

Après avoir interprété le masque comme un médiateur qui traduit l'invisible par le visible, on peut affirmer que la dramaturgie représente une écriture qui produit un texte d'actions. Ainsi, le texte est toujours une représentation.

D'abord, je souligne que les textes anciens étaient des représentations de mythes ou d'événements importants pour la survie de l'être humain. Des dessins et des symboles permettaient d'acquérir des connaissances sur la région. Des tribus laissaient des messages pour que d'autres les voient<sup>172</sup>.

Ensuite, ces dessins ont quitté les plafonds et les murs des cavernes et ont été représentés sur des papyrus, à travers des hiéroglyphes, symboles racontant l'expérience de l'écriture.

---

<sup>171</sup> *Ibid*, p. 87.

<sup>172</sup> Richard Schlechter, *op. cit.*, p. 73.

Puis ces hiéroglyphes ont évolué vers des signes graphiques qui sont devenues les lettres de l'alphabet. Ces lettres s'inspirent de formes communes, objets et postures et tous les éléments et phénomènes reconnus par la communauté<sup>173</sup>.

Dans la conception d'une dramaturgie où les mots font partie d'un univers qui utilise l'image comme une puissance scénique, l'objectif est de construire une image totale. Dans cet univers scénique, tous les composants s'additionnent et coopèrent entre eux. Le masque se présente comme un outil pour affiner la gestualité de l'interprète et également pour permettre l'élaboration de l'identification de l'être masqué.

Effectivement, le masque travaille avec des éléments reconnus. La construction physique du corps de l'interprète masqué débute par des positions qui gouvernent l'idée des grands sentiments et émotions humaines dans un monde d'identification et également de forces et des dynamiques des éléments de la nature, dans le rythme de la vie réelle.

Pour composer une narration visuelle il faut découvrir le rythme du verbe, des actions et leur durée. C'est l'approche du rythme des expressions physiques réelles qui amène les caractéristiques humaines à la narrative visuelle.

Les relations humaines et les relations au sein de la nature déterminent les dynamiques qui provoquent des résonances communes, tant pour les comédiens que pour les spectateurs. Dans ce sens-là, il est possible de réaliser une écriture comme une structure en mouvement. Le mouvement doit être travaillé avec l'objectif d'élaborer le rythme dans une dynamique interne et organique conduisant l'interprète à se mettre en relation avec l'espace.

Dans le mouvement, ce n'est donc pas le parcours qui est le plus important, c'est la dynamique du mouvement, la locomotion d'un point à l'autre. L'essentiel est de comprendre comment sont réalisés cette locomotion, ce rythme, cet espace, cette force. « Les thèmes peuvent changer. Ils appartiennent aux idées, mais les structures du jeu restent liées au mouvement et à ses lois immuables »<sup>174</sup>.

On peut concevoir la dramaturgie comme un travail d'actions. Celles-ci quand elles sont reliées forment une trame pour traduire l'invisible en réel. Pour l'invisible, on peut

---

<sup>173</sup> Will Eisner, *Narrativas gráficas: princípios e práticas da lenda dos quadrinhos*. Trad. de Leandro Luigi Del Manto., Devir, São Paulo, 2008, p. 14.

<sup>174</sup> Jaques Lecoq, *op. cit.*, 1997, p. 32.

concevoir un champ large, par exemple : le visage de dieu, le monde de l'au-delà, ou même la perception individuelle de l'amour, la haine, la société, tout cela constitue l'invisible jusqu'au moment où cela devient une forme sur le plateau.

L'invisible se rend visible seulement quand il acquiert un mouvement, un rythme et une dynamique à travers le corps de l'interprète qui interagit avec les autres éléments de la scène. En effet, « cet art métaphorique du geste permet de trouver des traductions corporelles aux dynamiques de la vie comme aux sentiments »<sup>175</sup>.

Comme je l'ai déjà dit, la traduction est alors un dialogue entre deux langues où l'une manifeste d'autres possibilités d'utiliser l'ensemble linguistique pour raconter quelque événement, pour le rendre visible. La dramaturgie permet aux arts scéniques d'utiliser les sources symboliques et expressives pour la création scénique. En fait, l'artiste utilise le langage scénique plus puissant qui lui est cher dans la traduction de son œuvre scénique.

Par conséquent, le travail de l'interprète est un perfectionnement de sa perception du monde réel pour rencontrer des rapports et des équivalences dynamiques. Ceux-ci seront des outils pour la composition de sa dramaturgie. La transposition de l'invisible en visible s'appuie sur le réel. De cette façon, la perception du rythme, de la dynamique, des forces du monde réel engage tout le corps et cela va « permettre à chacun d'incorporer le monde qui l'entoure avant de le peindre, de l'écrire, de le chanter, de le danser, etc. Les formes proposées seraient alors, sans doute, plus ressenties et moins cérébrales »<sup>176</sup>.

Quand on pense la dramaturgie comme une gamme d'images en mouvement pour réaliser la traduction de l'invisible par le visible, apparaît aussi la préoccupation de la lecture du spectateur. L'ancrage dans le réel à travers des dynamiques, des rythmes et des forces qui se rencontrent dans l'espace autour de nous, fait que la dramaturgie produit des images reconnues qui vont provoquer la sensibilité et le sens du spectateur.

---

<sup>175</sup> Guy Freixe, *op. cit.*, 2014, p. 51.

<sup>176</sup> Jacques Lecoq, *op. cit.*, 1999, p.171.

### 3.6 - Le chemin vers soi

L'apprentissage à l'Ecole de Jacques Lecoq m'a permis de posséder une « boîte d'outils ». J'en retiens un conseil précieux : « les techniques apprises doivent conduire vers soi ».

Tout d'abord, pour entrer dans cette démarche, j'ai dû me demander qui j'étais. Cette interrogation devint encore plus porteuse de sens quand mon directeur de recherche Jean-François Dusigne me posa une autre question : « pourquoi étudies-tu sur le *Candomblé* à Paris? »

J'aurais pu répondre « pourquoi pas? ». Mais il est primordial de comprendre mon intérêt pour le sujet. Je suis venu à Paris pour faire une recherche sur les jeux de masque au sein de la fête du *Candomblé*, après être passé par les rites initiatiques de cette pratique.

En d'autres mots, je me suis lancé seulement quand je me suis ancré sur la pratique de mes ancêtres. Quand j'ai accepté mon rôle de pratiquante, j'ai eu la permission de me plonger dans cet univers mythique.

Une réponse métaphorique possible à cette question est : « pour pouvoir goûter les produits de la Terre, il faut d'abord les faire sortir de terre ». En effet, c'est le fait d'être parti du Brésil que j'ai pu découvrir les chemins qui vont me (re)conduire vers moi.

L'événement qui m'a touché lors de ce voyage à Paris a été la découverte que je ne suis pas occidental. Effectivement, toutes les études que j'ai réalisées au Brésil ont pris comme base une orientation appartenant à la culture occidentale.

Cet événement a basculé ma perception et la question que je me suis posé aussitôt : si je ne suis pas de la culture occidentale, qui suis-je?

Quelques temps plus tard, ma rencontre avec le concept de métissage m'a beaucoup aidé à trouver le chemin et comprendre qui je suis. Mon questionnement est revenu plus fort encore et la réponse plus juste fut : « occidental ou non, je me reconnais comme un artiste de la scène ».

J'ai eu la chance d'avoir diverses expériences, comédien, danseur. Cela dit, c'est dans le rôle de metteur en scène que je préfère m'exprimer.

J'ai eu l'opportunité de suivre le séminaire « Processus créatifs et direction d'acteurs », dirigé par M. DUSIGNE. Lors de ce séminaire, on a échangé autour de la direction d'acteurs et des outils pour arriver à cela. J'ai pu créer des rapports avec mon sujet de recherche : les jeux de masques au sein de la fête du *Candomblé*, la dramaturgie de la fête dans l'espace.

Pendant le séminaire, on a travaillé sur une terminologie très ouverte : le directeur d'acteurs peut être considéré comme l'orienteur, le metteur en place, le guide, etc. Le même directeur d'acteurs peut combiner différentes propositions.

Suivant des orientations esthétiques et idéologiques diverses, les postures peuvent être plus ou moins conscientes, se vouloir ou se montrer dirigistes, provocatrices, déstabilisatrices ou accompagnantes, donner lieu à des formulations de méthodes ou au contraire à des refus de théorisation ; les uns peuvent privilégier le recours à métaphore, d'autres procéder par tâtonnements, d'autres avoir recours à la ruse ou aux détournements, d'autres encore se contredire volontiers ou opérer par propositions<sup>177</sup>.

Le directeur est ainsi une personne qui conduit le spectacle vers le public. Le metteur en scène, qui se situe comme premier spectateur, projette devant soi un scénario de vie, dont il a la « 'vision' ou qu'il entrevoit plus ou moins nettement : il en escompte une réalisation »<sup>178</sup>.

D'une certaine manière, pour diriger une autre personne, il faut d'abord savoir comment on veut se diriger. Mais qu'est-ce que le metteur en scène peut donc faire pour aider le comédien qui arrive sans rien sur le plateau?

La réponse plus juste à cette question est que le metteur en scène doit se servir de sa « boîte d'outils » pour conduire les comédiens vers un théâtre qui retient l'essence de l'ensemble mais qui veut nouer un contact avec le public.

---

<sup>177</sup> Jean-François Dusigne *D'un metteur en scène à l'autre : aimer les paradoxes, rebondir*, dans *La direction d'acteurs peut-elle s'apprendre ?*, ouvrage coordonné par Jean-François DUSIGNE, éd. Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 2015, p. 113.

<sup>178</sup> *Ibid*, p.120.

Pendant le séminaire, on a pu voir et discuter de nombreux dispositifs de directions d'acteurs. Parmi ces propositions, il y en avait une très proche de ma propre expérience : le processus collaboratif.

En effet, le processus collaboratif m'intéresse depuis longtemps. Dès 2006, j'ai pu réaliser la mise en scène de *l'Odisséia*, avec la *Mundin Cia de Teatro*, à Brasilia. Pour ce spectacle, j'étais responsable de la mise en scène/direction des acteurs et de la dramaturgie.

Le processus collaboratif est un prolongement de ce que l'on a connu par processus collectif. Le processus de création collectif a été fondamental pour mettre en échec la hiérarchie théâtrale où le texte et le metteur en scène occupaient la place la plus haute. Néanmoins, ce processus a aussi amené un chaos à partir du désir de briser tous les rôles du processus créatif théâtral.

On a donc découvert que le plus important est ne pas refuser les fonctions du processus théâtral, mais c'est de rendre horizontale la hiérarchie du théâtre. Ce recadrage met en évidence un processus collaboratif où chaque fonction garde son importance. Elle est ouverte au dialogue et aux propositions d'autrui.

En réalité, le processus collaboratif met en évidence l'espace scénique comme la puissance de l'événement théâtral. C'est le plateau qui juge chaque action. Ainsi « toute considération sur la direction d'acteurs ne devrait pas négliger cet autre partenaire, l'espace, quand ce dernier est conçu pour provoquer le mouvement, créer des obstacles qui favorisent le jeu »<sup>179</sup>.

L'espace provoque l'écriture scénique à partir du déséquilibre entre les formes présentes sur scène. C'est cette collaboration entre le metteur en scène et l'espace scénique qui fait émerger l'écriture des comédiens.

En effet, la dramaturgie des acteurs s'élabore à partir d'éléments qui viennent de leur compréhension des règles du jeu. « La scène est un espace de métaphore où l'acteur doit parvenir à faire ressentir si l'espace lui paraît ouvert, clos ou bien étouffant, ou encore si l'atmosphère lui paraît glaciale ou chaude, ou encore feutrée »<sup>180</sup>.

---

<sup>179</sup> *Ibid*, p. 14.

<sup>180</sup> Jean-François Dusigne, *Les Passeurs d'expérience. ARTA, école internationale de l'acteur*, Théâtrales/ARTA, Montreuil-sous-Bois, 2008, p. 201.

Ainsi, le nouvel élément amené par le comédien peut être une surprise au directeur et au dramaturge. Ce sont des images qui font bouger son imaginaire en rencontrant l'imaginaire de ceux qui le regardent.

Le metteur en scène doit donc avoir des propositions pour travailler avec les comédiens. Le directeur d'acteurs doit se mettre dans la peau de tous les rôles, même des comédiens et surtout du public pour imaginer l'impact que les scènes peuvent engendrer aux spectateurs.

Quel est donc le rapport entre le *Candomblé* et la direction d'acteurs? Les jeux de masques présents au sein de la fête du *Candomblé* peuvent servir d'outils opérationnels au directeur d'acteurs pour gérer la collaboration des créateurs dans un processus collaboratif.

En effet, le *Candomblé* est une pratique où la collaboration de tous les pratiquantes chamboule la hiérarchie. Le cercle comme configuration principale de présentation à un public accentue ainsi la souplesse des rôles. Chaque micro-univers est fondamental à la composition de l'ensemble.

Pendant la description de la recherche de terrain, on comprendra cet aspect collaboratif des jeux de masques dans la fête du *Candomblé* et mesurer son efficacité dans l'application pour la composition dramatique au théâtre.

### 3.7- Les pierres vivantes - Ou faire parler les ancêtres

Toujours sur cette voie en direction de moi-même à la recherche de l'endroit où je peux me servir de ma « boîte d'outils », j'ai pu participer au séminaire dirigé par Katia Légeret. Durant ce dernier, on a créé la conférence-performance collective « L'être-ensemble dans l'espace muséal : une performance de la *disparition/recréation* de l'œuvre », qui a été présentée dans le cadre du colloque « Développement de l'être-ensemble dans les arts performatifs au XXIe siècle ».

L'objectif du séminaire était de créer à partir de trois œuvres qui sont au Musée Guimet: Ganesha, Garuda et Buda. Donc, à partir d'une approche « moins occidentale », un groupe de 35 participants a été invité à aborder les univers de ces œuvres en construisant un dialogue avec leur propre culture.

Moi, je suis brésilien et mon sujet de recherche dans le cadre de mon doctorat porte sur les jeux des masques du *Candomblé* dont une caractéristique très frappante est que les divinités du *Candomblé* reviennent sur terre, sur leur « cheval », c'est-à-dire que les divinités possèdent leurs fidèles et de cette manière ils deviennent vivants.

Il faut remarquer que chaque divinité

est comprise comme une partie d'un des quatre éléments de la nature: l'eau, le feu, la terre, l'air. Elles sont encore conçues comme masculin, féminin ou meiji (quand elles sont, en même temps ou en alternance, masculin et féminin). Chaque *orixá* est apparenté encore à des phénomènes météorologiques, des couleurs, des formes, des jours de la semaine, des animaux, des feuilles, des plantes, des minéraux, des nourritures, etc. Ainsi, les *orixás* peuvent être pensés comme des contenus qui, à travers la relation avec différentes formes, établissent un archétype qui modèle et crée les normes de tempérament et de comportement <sup>181</sup>.

---

<sup>181</sup> Rita Amaral, *op. cit.*, 2005, p. 70.

Ainsi, à partir du processus que j'ai vécu au Musée Guimet en m'approchant des œuvres d'Asie et en cherchant une transposition en *disparition/recréation* de l'œuvre, j'ai trouvé beaucoup de points en commun avec le *Candomblé*. Surtout le fait que le corps assume

un rôle comme un texte, dans lequel on peut lire, à travers des gestes et de la danse, les histoires et les valeurs de ce groupe social. En effet, ce processus est possible car la notion de personne (...) est pensée comme une entité à part entière, résultat de toutes les parties du corps, différent de la notion distinctive présente en Occident<sup>182</sup>.

De cette façon, on pourrait dire que la relation que l'on peut avoir avec les œuvres et les objets de cette culture n'est possible qu'à travers l'émotion. Selon Lecoq, « le terme émotion signifie étymologiquement: 'mettre en mouvement' »<sup>183</sup>. Mais d'une manière plus concrète, qu'est-ce qui est nécessaire pour mettre en mouvement? Pour rendre possible une émotion? Pour garder la mémoire vivante?

Chaque culture a son rituel spécifique pour rendre vivantes leurs divinités. Je remarque que les rituels sont les moyens pour donner la parole aux ancêtres et que « les rituels sont aussi producteurs d'images, celles qui ont la même fonction que les symboles, à travers lesquels toutes les choses sont conçues, rappelées, considérées »<sup>184</sup>.

De cette façon, c'est un rapport qui mélange le sacré aux arts pour en faire des outils de communication avec les divinités. En effet,

---

<sup>182</sup> Tadeu dos Santos, *O Corpo como um texto vivo. A Festa e a Dança no Candomblé*, Universidade Metodista de Sao Paulo, Sao Paulo, 2003, p. 7.

<sup>183</sup> Jacques Lecoq, *op. cit.*, 1997, p.57.

<sup>184</sup> Eufrazia Cristina Menezes Santos, *op. cit.*, 2005, p. 18

la religion a toujours été productrice de spectacles. À côté des grandes religions issues de livres, fondées sur une doctrine, sur la parole écrite et orale. Ont toujours existé d'autres expressions religieuses qui trouvent dans le corps, le geste, le chant, la musique et la danse des éléments privilégiés pour communiquer avec le sacré<sup>185</sup>.

Ainsi, comme les rituels ont une importance fondamentale pour les religions, car « la principale fonction du rite religieux n'est pas de produire une pure diversion, mais celui-ci a pour fonction de maintenir, à travers la représentation, la vitalité des croyances nécessaires pour le bon fonctionnement de la vie morale du groupe »<sup>186</sup>. De cette façon, les rituels donnent la parole aux ancêtres et les font revivre à travers des symboles qui prennent corps et redeviennent vivants en provoquant l'émotion.

Au sein du *Candomblé*, les divinités sont des sources de la nature qui reviennent sur terre à travers le corps des pratiquantes. Donc, le corps rend vivants les ancêtres. C'est la façon de produire des gestes dans une danse qui se connecte avec la musique, les chants, les vêtements, les espaces dont les ancêtres parlent.

### 3.7.1 - « Apprendre par corps »

En effet, à partir de cette expérience vécue dans le processus de transposition de l'œuvre pour une performance, j'ai appris que le corps est le canal où se présentent les gestes symboliques de la tradition indienne, dont « la transmission est purement orale, les mouvements et les textes sont d'abord écoutés et appris par cœur sans être commentés ni vraiment compris dans le détail du texte et du geste »<sup>187</sup>.

---

<sup>185</sup> *Ibid.* 2005, p. 17

<sup>186</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>187</sup> Katia Légeret. « *Les directions invisibles de l'acteur en Inde/ trans/mettre en scène l'épopée du Ramayana* », dans *La direction d'acteurs peut-elle s'apprendre ?*, ouvrage coordonné par Jean-François DUSIGNE, éd. Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 2015, p. 208

Également, au sein du *Candomblé*, les corps, les « rôles », tout est construit « grâce à l'apprentissage des valeurs sociales, culturelles et religieuses, qui se donne à travers l'oralité, les actes, les gestes et l'expérience vécue au quotidien du *Terreiro* »<sup>188</sup>.

Ainsi, le *Candomblé*, pour être une pratique orale, une religion de la transe,

l'initiation insère le pratiquant dans un système de représentation spécifique, tandis que d'autres religions méprisent le corps, en le regardant comme 'la maison du péché' et responsable des 'tentations de la chair', le *Candomblé* regarde le corps comme médiateur de la vie, une source du plaisir et le moyen pour les divinités de s'exprimer, corps par lequel elles viennent sur terre pour jouer et danser, le corps est ainsi très valorisé<sup>189</sup>.

Au sein du *Candomblé*, les pratiques liturgiques, les savoir-faire, les chants, les prières, les danses, les mythes, enfin tout un genre de savoirs on les « apprend par corps », c'est-à-dire par l'observation des plus anciens. À partir d'observations que l'on fait des initiés anciens, on va apprendre à se comporter et à développer notre rôle dans la religion.

Sur l'importance de l'observation, je reviens à l'Anthropologie du Geste de Jousse, où il dit que l'observation fait partie de la prise de conscience des interactions du réel et du Cosmos. Selon lui, observer est un acte d'auto-inspection où l'on va apprendre à se connaître.

A partir de l'observation, l'être humain crée un rapport entre l'extérieur et l'intérieur de soi-même. « Le monde s'imprime en nous, et nous sommes des réceptacles de ces interactions »<sup>190</sup>.

C'est donc un travail d'identification où le corps va produire les traces de communication, de représentation en transformant les gestes en symboles lisibles par tous que observent ce corps qui bouge dans cet espace.

Ainsi, à partir de mon approche de la culture d'Asie, de ses objets et de mon expérience au sein du *Candomblé*, j'ai aperçu un point commun, celles-ci sont des traditions

---

<sup>188</sup> Tadeu dos Santos, *op. cit.*, p. 7.

<sup>189</sup> Rita Amaral, *op. cit.*, 2002, p. 64.

<sup>190</sup> Guy Freixe, *op. cit.*, 2014, p. 107-108.

qui mettent en mouvement leurs divinités. De cette façon, le corps a une importance car il est un « élément qui aide à diminuer la distance entre l'invisible et le visible »<sup>191</sup>.

Toutefois, comme je l'ai déjà remarqué, ce corps est construit par une pratique orale, « l'apprentissage, dans le *Candomblé*, ne se fait pas à travers le mot ou le texte écrit, mais à travers une réorganisation corporelle, qui permet à l'adepte de travailler avec les sensations et les émotions »<sup>192</sup>.

Sur ce point-là, je veux souligner que autant le *Candomblé* que les cultures d'Asie sont des manifestations culturelles, religieuses, sociales, qui marchent à l'inverse de la pensée fragmentée Occidentale. Ainsi, je suis parti d'une différenciation entre « Apprendre par cœur » et « Apprendre par corps ». Je considère que dans « apprendre par cœur » il y a une notion du corps fragmenté, c'est-à-dire que l'on garde tout ce que l'on apprend dans une partie du corps, celle-ci est dénommée par cœur, d'une façon poétique, mais, en réalité, on va garder cette information dans la tête. Alors que « apprendre par corps » est plus que garder en mémoire, c'est apprendre dans le corps les sources et les muscles nécessaires pour transposer la dynamique de ce que l'on apprend à travers des gestes.

« Apprendre par corps », c'est se mettre en mouvement en engageant les sens pendant le processus d'apprentissage « qui implique, par le contrôle du code gestuel, par l'intensité des échanges affectifs et émotifs qui arrivent pendant la fête »<sup>193</sup>. Ainsi, on travaille à partir de l'imitation et on garde sur la peau une mémoire sensitive qui se développera en dialogue avec l'intellect en cherchant des ajustements et en arrivant à un savoir-faire.

Quand on « apprend par corps » on doit passer par tous les sens même s'il n'y a pas une compréhension intellectuelle très lisible. L'importance d'apprendre par corps est de mettre en mouvement ce que l'on apprend. C'est, en effet,

ce pouvoir de participation de la structure corporelle qui donne au *Candomblé* cette complexe magie de manifestation sacrée, voie de l'effervescence et de l'imminence religieuse. Ce contact direct avec les

---

<sup>191</sup> Joelma Cristina Gomes, *op. cit.*, 2003, p. 64.

<sup>192</sup> Tadeu dos Santos, *op. cit.*, p. 14

<sup>193</sup> Augras et Guimarães, dans Joelma Cristina Gomes, *op. cit.*, 2003, p. 66.

divinités, remet à l'être humain la possibilité d'exercer sa spontanéité et son altérité.<sup>194</sup>

« Apprendre par corps » est donc mobiliser pour enregistrer sur la peau les signes, le savoir-faire de la pratique. C'est une manière d'apprentissage où il n'y a pas un dualisme entre corps et âme, entre intellectuel et charnel.

C'est la capacité d'appréhension de chaque individu qui donnera l'ordre et l'hierarchie de ce que l'on apprend. La singularité de chaque altérité crée des ouvertures pour garder tous ce que l'on juge important. « Apprendre par corps » est donc apprendre à être une personne qui appartient à un groupe mais en respectant son processus de se savoir et de s'oublier.

---

<sup>194</sup> Joelma Cristina Gomes, *op. cit.*, 2003, 144-145.

### 3.8 - Le Rapport des sujets

Jusqu'ici, cette recherche était basée sur le dialogue entre la tradition et le contemporain, entre le rituel et le théâtre. Du côté du théâtre, on a vu une filiation où le masque a été utilisé comme outil d'entraînement et de formation de l'interprète. Du côté du rituel, on a vu le *Candomblé* comme une manifestation métissée de résistance.

D'une certaine façon, le but de cette recherche est de mettre en relation ces deux manifestations sociales : le rite et le théâtre. Le *Candomblé* est donc le support pour créer de nouveaux territoires imaginaires en visant des visions créatives. « A la différence de l'illustration, les visions engagent le corps tout entier, et le 'possédant', induisent des sensations inconnues, un ressenti nouveau »<sup>195</sup>.

L'espace où se déroule la représentation, soit comme une scène rituelle soit comme une scène théâtrale, est l'espace de jeu où le masque sert d'instrument potentiel à engendrer la préparation et la pratique des spectacles vivants.

Le *Candomblé* sert de manifestation qui va nourrir la pratique d'écriture vivante, c'est-à-dire d'une écriture qui est conçue pour le plateau et qui ira s'actualiser à chaque fois sur le plateau.

Le masque est donc un outil puissant qui appartient à ces deux entités : le théâtre et le rituel. Dans un espace, le masque se présente comme l'instrument de traduction de l'invisible par le visible à travers le jeu qui rend ce masque vivant.

Le jeu se fixe sur le champ comme forme de culture. Une fois joué, il demeure ensuite dans le souvenir comme une création spirituelle ou un trésor, se transmet, et peut à tout instant être répété (...) Cette possibilité de répétition est une des caractéristiques essentielles du jeu. (...) Dans presque toutes les formes évoluées de celui-ci, les éléments de répétition, de refrain, de variations alternées forment quelques choses comme la chaîne et la trame<sup>196</sup>.

---

<sup>195</sup> Jean-François Dusigne, *Les Passeurs d'expérience*. ARTA, école internationale de l'acteur, Théâtrales/ARTA, Montreuil-sous-Bois, 2008, p. 31.

<sup>196</sup> John Huizinga, *Homo ludens. Essai sur la fonction sociale du jeu*. Gallimard, Paris, 1951, p. 27.

La trame à laquelle fait référence Huizinga est la capacité du jeu à produire une écriture qui s'actualise à travers la répétition en créant ainsi un savoir-faire culturel. Quant à la fête, celle-ci est une entité plus large que le jeu car elle intègre de nombreux jeux au sein de son réalisation.

L'espace de la fête est donc l'endroit du chaos créatif. La fête du *Candomblé* est à son tour l'ouverture de la création instaurée au sein de cette communauté. L'écriture vivante présente au moment de la fête est la mise en mouvement des imaginaires mythiques. Le masque est ainsi la synthèse de cet ensemble symbolique.

Les jeux de masques au sein de la fête du *Candomblé* développent une dramaturgie écrite au moment présent en reliant une écriture ancienne et ancestrale à une écriture au temps présent et contemporain.

De cette façon, pour observer les jeux au sein de la fête du *Candomblé*, qui donne au masque la source magique permettant la transposition du réel aux espace imaginaires et mythiques, il est nécessaire d'aller à sa rencontre in locus.

## II

# Le tranche du Pratiquante



Image 8

# Chapitre I - La recherche de terrain - un regard qui « s'apprend par corps »

« On ne peut plonger dans la rivière qu'avec les deux pieds »

Après avoir lu et écrit sur les masques, le *Candomblé*, la dramaturgie et la fête (les mots clés qui composent mon sujet), j'ai voulu appliquer la théorie à la pratique. Dans le cadre de mon doctorat, j'ai eu ce besoin de lier la pratique à la théorie en pensant que la réflexion théorique vient comme la conséquence d'une expérience empirique.

Je suis parti au Brésil pour une recherche de terrain. J'ai eu besoin de « re-garder » les fêtes de *Candomblé*, c'est-à-dire regarder la mise en forme d'une écriture vivante où le rythme de la musique, des corps, des couleurs, des vêtements provoque, chez les pratiquantes et chez les spectateurs invités à voir ce genre de fête, une expérience esthétique et sensorielle.

Mais, avant de « prendre le bateau »<sup>197</sup>, je me suis rappelé que l' « on ne fait jamais deux fois le même voyage ». Cette phrase dont je ne me rappelle pas l'auteur a provoqué en moi un appel à découvrir des nouveautés dans une ambiance connue.

Cette pensée vient à la rencontre des idées de François Laplantine dans son livre « Description Ethnographique » sur l'importance d'aller sur le terrain. Dans la vision de l'anthropologue, il est très important que le chercheur ait une certaine ouverture d'esprit et un recul nécessaire pour aborder le terrain. Parmi les cinq sens, il met en évidence la vue comme un élément majeur d'apprentissage de la manifestation culturelle qui lui sert de sujet de recherche.

En effet, je vois un lien entre la phrase sur le voyage et la pensée de Laplantine sur le terrain. Il s'agit de l'ouverture à l'expérience. A travers la vue, le terrain peut évoluer, s'amplifier. Selon Laplantine, il faut faire attention à la différence entre « regarder » et « voir ».

Quand nous allons sur le terrain pour « voir » la manifestation culturelle, sujet de l'enquête, nous voulons seulement valider une vision prédéterminée. Par contre, quand on

---

<sup>197</sup> Je fais ici un rapport métaphorique avec les voyages que l'on fait dans l'initiation dans le *Candomblé*. Je vais revenir sur cela plus tard.

s'intéresse au « regard », il y a un engagement du corps qui utilise sa perception pour « regarder » ce qu'il observe <sup>198</sup>.

C'est donc cela que l'on va chercher dans le terrain, plutôt le regard que la vue.

La recherche de terrain est donc le point qui permet les échanges sensibles et intellectuels entre le chercheur et la communauté. L'immersion du premier au sein de cette dernière fait que les habitudes de la communauté sont davantage des événements plus qu'un justificatif de la vision du chercheur sur son sujet.

Quand on regarde, on ne réalise pas le même voyage. On re-vient sur le terrain connu pour l'appréhender et le comprendre d'une autre manière. En fait, il faut se rendre disponible pour l'apprentissage corporel sur le sujet de recherche.

J'ai initié cette partie de ma thèse en décrivant une phrase poussant à la réflexion que j'ai découverte pendant une pratique informelle. Je l'ai utilisée dans l'objectif d'élargir la compréhension d'apprentissage qui est présent dans le *Candomblé*. Ce sont des apprentissages que l'on reçoit de manière orale, ou bien lors de conversations « sans importance » et dans lesquelles on va découvrir un message philosophique.

Tout d'abord, je veux signaler que j'ai mis une première définition du *Candomblé* dans le chapitre dédié à la définition de cette pratique. Mais après être passé par le terrain, où j'ai pu regarder la pratique issue des concepts qui m'ont beaucoup aidé à regarder d'une autre manière que celle du pratiquant ou de l'artiste, j'ai élargi ma perception du *Candomblé*. Je vais donc, dans cette partie dédiée à la pratique du terrain, remettre des définitions du *Candomblé* qui ont évolué pendant mon expérience du terrain.

Je pourrais donc ressentir le besoin de ré-écrire tout le chapitre sur le *Candomblé*, mais j'ai trouvé important de le laisser ici, surtout pour montrer l'importance de la recherche de terrain comme un élément nécessaire dans cette pratique. Il permet en effet de mettre en évidence d'autres aspects. Je n'y suis pas allé pour voir ce que je voulais voir, mais pour regarder et même changer ou amplifier les informations que j'avais déjà.

La recherche de terrain est donc mon deuxième voyage chez ma famille mythique : c'est une autre visite pour activer les molécules de mon corps et cela m'a fait re-regarder la fête

---

<sup>198</sup>François Laplantine, *La description ethnographique*, Armand Colin, Paris, 2015, p. 17 - 26

du *Candomblé*. Mes yeux ne sont pas seulement ceux du chercheur, mais ils sont aussi ceux du pratiquant et les deux sont enrichis par la sensibilité de l'artiste.

Le voyage au Brésil m'a amené au sein du *Terreiro de Candomblé Angola Abassa Nsumbo Kikongo*. Celui-ci est sous la responsabilité du prêtre *Tata Nkisi Iguessi de Nsumbo*, du nom civil *Krishina MIRANDA DE CAMPOS*. Cet *Abassa* est localisé dans la ville de *Luziânia-GO* à 75 kilomètre de Brasília - Brésil.

Cette enquête de terrain s'est concentrée dans le *Terreiro* déjà mentionné, mais elle s'est élargie à d'autres *Terreiros*. Ceux-ci n'ont pas été choisis par hasard, ils ont un rapport avec l'*Abassa Nsumbo Kikongo*. Ce sont d'autres *Terreiros* qui ont créé un lien avec cet *Abassa*. Je développerai ce point lorsque je parlerai de l'initiation.

Dans le cadre de ma recherche de terrain, mon principal intérêt s'est porté sur les activités ouvertes au public : les Fêtes de *Candomblé*, où la danse de *Brincadeira* va amener à la transe. La fête est aussi la réalisation spectaculaire du *Candomblé*, où les divinités vont montrer leur contentement avec les offrandes offertes dans le cycle de rituels. Les fêtes sont alors la fermeture des rituels, dont certains restent cachés.

J'ai participé à la préparation et à la réalisation des fêtes. Entre autres, la *Kukuana* où j'ai fêté *Meus Três Anos* d'initiation, *Cuia de Monjouna de Nkosi* et la fête des *Yabas* où ont été réalisés les *Três Anos* de *Kauyza de Mikaiá*. De plus, j'ai participé à des *Kibanes Mutues* et d'autres activités internes où les éléments esthétiques sont présents. Je reviendrai sur ces éléments quand ils aideront à la compréhension des actions présentes dans la fête. Mais je ne citerai pas les éléments faisant partie des fondements secrets de la communauté.<sup>199</sup>

La diversité et la richesse des éléments présents dans les fêtes du *Candomblé*, m'ont ouvert à la compréhension des masques du *Candomblé* comme des univers créatifs qui me donneront la possibilité de prolonger cette recherche au-delà du cadre du doctorat.

---

<sup>199</sup> J'ai également assisté à plusieurs autres fêtes dans les Terreiros : *Ilê Asé Olutoju Amon Omu* dans la *Cidade Ocidental*, *Ilê Axé Egbé Omo Odé*, dans le quartier *Vicente Pires*, en *Brasília*; l'*Abassa d'Lembá* aussi dans la *Cidade Ocidental*; *Nzo Nzazi*; et *Nzo Jimona Dia Nzambi* dans le village *Agua Lindas* - GO.

## 1.1 - Les racines métisses

Le terrain m'a permis de ré-écouter les messages de mon corps. J'ai lu de nombreuses recherches sur le *Candomblé*, mais, bien qu'elles soient importantes pour mon travail, elles sont issues du regard d'autres chercheurs. Souvent, elles sont le résultat de personnes non pratiquantes.

C'est assez récemment que les pratiquantes du *Candomblé* ont pris la parole. Il y a parmi ces chercheurs-pratiquantes ceux qui sont très influencés par la pensée occidentale. Ils ne regardent pas le *Candomblé*, ils le voient.

J'essaierai pendant cette description ethnographique, puis avec ma proposition d'une méthodologie théâtrale basée sur la fête du *Candomblé*, de laisser mon côté pratiquante informer mon côté chercheur pour que l'artiste puisse intégrer ces parties.

Pendant la période de six mois dédiée à la recherche de terrain, j'ai repris la dynamique des activités du *Terreiro* de *Candomblé*. Comme je l'ai déjà évoqué, l'apprentissage s'est fait par l'oralité dans des moments imprévus. Soudain, un membre d'un plus haut rang du *Terreiro* commence à « raconter des histoires » dans lesquelles il y a de nombreux enseignements.

Au cours de ce séjour, mon grand-père de saint m'a remémoré que le *Candomblé* est une pratique de culte aux ancêtres. Donc, il me semble très important de parler un peu des ancêtres de cet *Abassa*.

Ce dernier est dédié au *Nkisi Nsumbo*, divinité de la terre et de la santé. Dans ce *Terreiro*, on pratique en alternance le culte du *Candomblé* et le culte de l'*Umbanda*. Cette dernière est une religion brésilienne où les divinités des africains se mélangent avec les divinités des indo-brésiliens, les saints catholiques et aussi la philosophie du Spiritisme du Français connu sous le nom d'Alain Kardec.

L'*Abassa Nsumbo Kikongo* a été fondé d'abord comme un « *Centro Espirita Cosme e Damião* ». Dans ce *centro espirita*, le Tata Krishina MIRANDA DE CAMPOS, réalisait les rencontres de l'*Umbanda*, qui est la pratique qu'il a héritée de ses parents. Soudain, il est tombé malade et les esprits lui ont demandé de chercher de l'aide dans le *Candomblé*, car son problème de santé n'était qu'un appel de sa divinité.

Après avoir cherché de nombreux *Terreiros*, il a trouvé dans la Ville Rio de Janeiro celui qui serait son père de saint. L'homme connu sous le nom de Mirim de *Oxum* a réalisé son initiation dans les rites du *Candomblé Angola*. Lors de son initiation, Krishina MIRANDA DE CAMPOS a reçu un prénom initiatique sous lequel il sera connu dans le *Candomblé*. *Inguessi* est la *Dijina* qu'il a reçue. Et sept ans plus tard, il a eu le droit d'ajouter au « *Centre Espirita Cosme Damião* » le nom « *Abassa Nsumbo Kikongo* ».

*Mirim* de *Oxum* avait été initié à la divinité *Oxum* et était fils de saint du prêtre de *Candomblé* plus connu sous l'appellation *Rufino Bom no Pò*, grâce à son habileté à préparer des poudres magiques. *Rufino* qui avait la *Dijina Omin da Samba*, a été initié à la divinité *Oxum*, il appartenait à la *Raiz Massaganga*. Dans l'histoire de cette *Raiz*, je me sers des mots d'une tante de saint, l'*Egbome Odeniri* :

L'histoire du *Beiru* se mélange avec l'histoire des cultes afros, des *Terreiros* et surtout avec l'histoire de son premier habitant : Miguel Arcanjo. *Beiru* a été un esclave noir, qui a été acheté par Hélió Silva Garcia. Miguel Arcanjo a hérité de territoire de ses seigneurs. Cela correspond aujourd'hui à la surface de terre que l'on appelle *Beiru*, l'équivalent plus ou moins de 1 million de mètres carrés. Ce territoire après la mort de *Beiru* est revenu à la famille d'origine, car « *Preto-Beiru* » (pseudonyme de Miguel Arcanjo), n'avait pas d'héritier libre.

La famille de Hélió Silvia Garcia pour être reconnaissante à *Beiru*, a donné son pseudonyme à sa propriété. On peut le constater dans l'acte de propriété de la ferme daté de la fin du XIX siècle. La vente du territoire à Miguel Arcanjo date de 1910 et 1912, y est née la *Nação de Ambueaxò*, dans la zone connue sous le nom de *Jaqueira Dada Cebolinha*, que l'on appelle actuellement Largo do Anjo-Mau.

La *Nação de Amburaxo*, instituée par Miguel Arcanjo, père de saint aussi, avait des caractéristiques différentes des autres *Terreiros*, car elle était plus ouverte à l'apprentissage. Cette *Nação* se différenciait des autres *Nação* comme *Nação Angola*, *Nação Alaj-ketu*, *Nação Jeje*, *Nação Banto*, et d'autres encore, car ses cultes étaient réalisés hors du salon, près des arbres sacrés, encore présents dans l'espace où aujourd'hui il y a l'école, le poste de police et la station essence.

Miguel Arcanjo - *Preto-Beiru* ou seulement *Beiru* a initié de nombreux fils et filles de saint, parmi lesquels on peut citer Manoel Rufino - Rufino Bom no

po, Olga Santor (morena) et Pedro (duas cabeças). Tous les trois se sont disputés les territoires du quartier formé à partir de la ferme achetée par Miguel Arcanjo<sup>200</sup>.

La *Raiz Massaganga*, provient d'origines variées. La majorité de ses éléments symboliques la caractérise comme *Candomblé Angola*. Cette racine ne cache pas les autres éléments appartenant à d'autres *Nações*. Dans le quartier *Beiru*, il y avait déjà à l'époque plusieurs activités de *Candomblé* de toutes les *Nações*.

---

<sup>200</sup> Cette histoire m'a été raconté par une tante de sain pendant une conversation à Rio de Janeiro, à l'occasion d'une fête qui a été lieu là-bas.

## 1.2 - Dramaturgie des mémoires -Le Tissage d'ancêtres

Comme je l'ai déjà fait remarquer, l'expérience du terrain a été fondamentale pour ma recherche. Elle m'a permis de rendre les voies théoriques corporelles. Le terrain m'a obligé à « regarder », à sortir de l'aspect mental et de me mettre en mouvement, d' « apprendre par corps ».

Cela m'a donné la possibilité d'avoir une expérience corporelle en tant que chercheur sur la fête du *Candomblé*. Je l'ai abordé en tant que pratiquante, ensuite en tant qu'artiste et pour finir comme chercheur.

Dans le cadre du terrain, j'ai eu l'occasion de jouer avec ces « trois masques » : l'artiste, le chercheur et le pratiquante. Bien entendu, j'ai eu la facilité de pouvoir rentrer dans la vie quotidienne du *Candomblé* sans avoir la méfiance du chercheur. Le fait d'être pratiquante m'a beaucoup aidé pour entrer dans l'espace de la fête et les inquiétudes du chercheur m'ont permis de prendre de la distance pour percevoir des éléments qui seront joués par l'artiste.

En venant à Paris, devenir un étranger m'a entraîné mon regard aux nouvelles expériences. J'ai bouleversé ma personnalité et mon statut et ainsi j'ai cherché des mots qui me permettraient de bien comprendre, à ma manière, l'autre qui était aussi en moi.

Parfois être étranger, c'est devenir spectateur d'une journée de performances pour lesquelles on n'a pas les codes ou la logique pour les comprendre. Ces codes sont des attitudes qui attirent notre regard. Nous sommes obligés de (re)garder pour pouvoir les comprendre. Si on ne sait pas ce qui se passe, pourquoi garde-t-on cette attraction pour ces scènes? C'est l'aspect spectaculaire qui fait de nous un spectateur et qui fait les acteurs de la performance des comédiens dans une comédie particulière issue de notre regard.

Le *Candomblé* est le résultat d'une rencontre transculturelle : un métissage né de la diaspora noire du Brésil. Au sein de la société brésilienne, est née une deuxième société avec ses propres normes. Ma perception vient donc de ce métissage plutôt que des rites venus d'Afrique.

La langue créole montre un processus d'apprentissage, d'appropriation des langues des colons par les esclaves noirs, en même temps que ces derniers ajoutaient des éléments de

leur propre langue donnant une re-signification des signes, des symboles et des sémantiques pour communiquer<sup>201</sup>. Le *Candomblé* est donc comme une deuxième langue et même un deuxième pays avec une forte culture basée sur la transposition de l'invisible par des éléments esthétiques présents dans les plats, les chansons, les danses et les *Paramentas*.

Ce que l'on nomme *Nação*, c'est l'accent pour « parler » le *Candomblé*. Ces accents peuvent même présenter des mots différents même si la sémantique reste la même. Chaque *nação* est un territoire différent d'exploration de ce « Pays *Candomblé* ». Ces régions peuvent même présenter des aspects différents mais toujours faire partie d'un même territoire mythique.

Après avoir défini le *Candomblé* comme un pays mythique, on a donc les *Nações* assimilées à des régions où chaque *Raiz* est une ville, où chaque *Terreiro* est un village, un quartier ou une tribu. Il y a même des villes (*Terreiros*) qui se fréquentent ou encore des peuples qui vont habiter dans une autre région (*Nação*).

Comme je l'ai déjà fait remarquer, le concept d'identité et de pureté est occidental. Cette conception de peuples faisant partie d'un même complexe culturel et qui gardent leurs accents en se fréquentant et en se mélangeant est une définition juste du *Candomblé*.

Les échanges qui ont eu lieu entre les noirs et les indo-brésiliens font partie d'un échange transculturel. Ceux avec les blancs sont plutôt anthropophages. Par exemple, les divinités du Panthéon du *Candomblé* s'habillent plutôt avec des références européennes, des couronnes qui ressemblent aux couronnes des rois européens alors que les divinités de la guerre portent des casques semblables à ceux des guerriers romains et que les chasseurs portent un chapeau de chasse européen. En même temps, ils utilisent les insignes bien africaines. On voit aussi cet aspect « anthropophage » lorsque les divinités font le *Jinka* : en effet, elles échangent les rôles en se courbant devant le peuple et montrent ainsi la rupture hiérarchique.

On se sert des représentations du pouvoir des blancs pour légitimer et élever les divinités africaines. On brise la structure sociale et on fait basculer le concept identité. L'esclave sans le droit d'exprimer son altérité devient l'expression de la source de la Nature,

---

<sup>201</sup> François Lapantine et Alexis Nous, *op. cit.*, 1997, p. 37-38.

du surnaturel, de l'invisible en se servant de tous les symboles visibles pour rendre possible cette expérience métaphysique.

En tant qu'esclaves, les noirs n'ont pas eu le droit d'amener avec eux des objets, des signes, des masques qui faisaient partie de leurs rites et par conséquent de leur culture. Au contraire, avant même de partir sur la mer pour traverser l'océan dans un bateau, les noirs étaient obligés de devenir catholiques. Ils sont ainsi passés par des baptêmes où on leur a attribué d'autres noms et prénoms provenant de la religion des blancs<sup>202</sup>.

Malgré la conversion au catholicisme et l'interdiction d'apporter des éléments qui faisaient partie de leur culture, les noirs ont conservé chez eux des fragments de mémoire. Comme ce sont des cultures plutôt orales, il n'y avait pas d'écrits, de livres décrivant la structure de leurs cultes.

Néanmoins, les enseignements des cultes étaient conservés dans leur corps. Les muscles ont gardé en eux la puissance divine et ont indiqué les moyens de faire renaître ces cultes. Je fais encore une fois référence à un aspect très important du *Candomblé* qui m'a été rappelé par mon grand-père de Saint: le *Candomblé* est avant tout le culte des ancêtres.

Dans tous les cas, l'accès à ces cultes aux ancêtres n'est possible qu'à travers un rite d'initiation. Néanmoins, la stratégie des portugais pour empêcher une révolution a été de mélanger les ethnies. Ainsi, des peuples de tribus différentes ont été regroupés dans la même *Senzala*. Je l'ai déjà mentionné. Maintenant, à partir de la recherche de terrain, je me suis aperçu d'une autre donnée sur laquelle je veux insister: le tissage des ancêtres à travers la mémoire du corps.

Le corps est le livre qui enregistre les pratiques culturelles des africains comme pour les indo-brésiliens. Le culte des ancêtres demande de nombreux éléments comme des herbes, des chansons, des sacrifices d'animaux, des nettoyages du corps et de l'esprit, et surtout il exige qu'une personne plus âgée puisse conduire les rites.

Dans une ambiance hostile, au lieu de se disputer, les tribus se sont aidés les uns les autres en recréant une famille mythique. En effet, le culte aux ancêtres englobe trois

---

<sup>202</sup> Devoção - Documentaire sur le syncrétisme au Brésil, Sergio Sanz, <https://www.youtube.com/watch?v=GzNA9JP45G8>, juin 2018.

générations : celle qui a vécu avant nous, la nôtre et celle qui viendra. C'est donc une manière de créer un équilibre entre nos ancêtres et nous-mêmes et entre nous et nos descendants.

Chaque tribu vouait son culte à une divinité déterminée. Le *Tata* de la tribu était responsable de relier les peuples à cette divinité. Tous les membres de la famille étaient aussi adeptes à cette divinité. Mais quand il y avait des mariages entre les gens de tribus différentes, les fils de ce couple héritaient aussi des divinités des parents.

Ils ne prenaient pas seulement leur divinité. Ils prenaient aussi tous les ancêtres liés à cette divinité. L'assemblage des divinités dans un panthéon comme on le voit au *Candomblé* a été fait grâce à cela. En même temps qu'une personne plus âgée prenait soin de quelqu'un d'autre, plus jeune, elle réalisait les rites aux ancêtres de ce novice, mais à partir de sa propre ancestralité.

Je vais m'attacher à mieux développer cette notion de tissage des ancêtres. La *Mametu* prenait soin d'un Ndumbe pour l'initiation des cultes des ancêtres. Pour accéder aux ancêtres de cette Ndumbe, on y allait à partir des ancêtres de la Mametu. Ainsi on a commencé le tissage des ancêtres. On a cousu un tissu qui rompt la logique occidentale de formation des entités.

Une personne plus ancienne dans les cultes des ancêtres de la divinité de la Mer va initier un néophyte de la divinité de la Terre. Ce dernier va à la rencontre de ses ancêtres de la Terre, mais il va aussi hériter des ancêtres de la Mer. Après être passé par les rites et les épreuves qui lui donneront le droit d'initier d'autres personnes, il va initier quelqu'un de la divinité du Vent. Cet initié va hériter des ancêtres de la Terre, des ancêtres de la Mer assemblés à ceux du Vent.

Il y a pas que cette manière de mélanger les ancêtres. Le processus est plus complexe encore, car il y a aussi le tissage des ethnies. Des peuples n'ayant pas les mêmes caractéristiques mais que l'on peut qualifier d'ethnies ( notamment comme on les Bantus, les Yorubas, les Jeje ) sont des assemblages de tribus qui appartenaient et partageaient un même territoire et dont les échanges entre eux étaient possibles.

Les tribus étaient des royaumes, avec leur rois et leurs divinités, mais ils partageaient d'une certaine manière le même territoire que l'on appelle aujourd'hui des pays ( comme

l'Angola, le Congo, le Nigéria et le Bénin ). La continuité de la stratégie des portugais pour empêcher la révolution était de mélanger en plus les peuples de groupes ethniques différents.

L'initiation aux cultes des ancêtres a été réalisée parfois par des gens d'autres ethnies : comme un Bantu faisait l'initiation d'un Yoruba, et ensuite pouvait prendre soin d'un Jeje. Ces méthodes d'initiation ont construit un tissage de procédures, une langue commune créée à partir du mélange des savoir-faire de nombreuses tribus, mais aussi de nombreux ethnies.

Le *Candomblé* est donc le résultat d'un mélange transculturel de peuples qui se sont métissés entre eux pour développer ce pays mythique. Ce que l'on appelle *Nação*, je préfère le concevoir comme un accent de ce langage « *Candomblé* ». Chaque accent va souligner une caractéristique qui fait référence plus à une *Nação* qu'à une autre.

Ces transculturalités ont été possibles grâce à une caractéristique commune aux peuples noirs que les intellectuels contemporains africains appellent *africanidade*<sup>203</sup> - *africanité*. Ce concept est l'unité dans la différence à partir du culte des ancêtres qui amène à la transe suite au rite de passage.

En résumé, les cultes aux divinités sont des fragments de mémoire qui ont été trouvés dans le corps du sujet, du pratiquant. Ce sont des cultes oraux qui ne se transmettent pas par des écrits. Ce sont des fondements qui nous sont donnés par le *Jogo de Búzios*, et par les messages donnés par les *Vunges*.

Toutes les *Nações* ont des caractéristiques communes mais chacune se distingue des autres par des symboles particuliers. On voit des divinités d'une *Nações* qui sont prises en charge par d'autres *Nações*. Ce sont des microcosmes dans un monde plus large.

Le *Candomblé* pourrait être considéré comme un pays dont les régions avec leurs propres accents sont appelées des *Nações* : *Candomblé Angola*, *Candomblé Ketu*, *Candomblé Jeje*, *Candomblé Xamba*...

---

<sup>203</sup> I Encontro de Subjetividade e Cultura Afro-Brasileira, Kabengele Munanga, <https://www.youtube.com/watch?v=OWVfQkUsRHs&list=LLm3K7Iyo0sJPfyaaLV7tMtQ&index=12> , juin 2018

### 1.3 - Une écriture métaphysique

Le *Candomblé* est peut-être le modèle le plus puissant de la résistance des minorités. En effet, malgré les terribles conditions qu'étaient celles des esclaves, les noirs ont choisi de rassembler et de construire une seconde société, un micro-univers où ils pourraient redevenir les sujets d'un groupe.

Dans cette congrégation, dans ce pays mythique, l'inquiétude n'est pas de conquérir, de découvrir ou de maintenir la notion d'identité occidentale, mais c'est plutôt une reconstruction des outils physiques et métaphysiques pour permettre la pluralité, la diversité d'expression de l'individu qui utilise le collectif pour montrer son individualité.

C'est un espace d'oralité, d'apprendre par corps. Le corps va produire une écriture rythmique pour raconter son histoire et aussi sa résistance culturelle. Le *Candomblé* est donc avant tout une re-création sur le sol brésilien des cultes des ancêtres.

En effet, le *Candomblé* fait bouger l'espace physique et mythique à travers la personnification par l'individu de ce qui appartient à la communauté. Il s'agit de la « dramatisation » des rites. Le mythe s'actualise par la transposition dynamique de la source de la Nature par le corps des pratiquantes.

Les rassemblements des divinités dans le même panthéon est aussi le groupement de tribus. Pendant la fête, il y a une rupture du temps réel et on revient vers le temps mythique. Les tribus se parlent : la tribu de la Transformation et de la Communication, la tribu du Fer , la tribu de la Chasse, la tribu de la Terre, la tribu de la Rivière, la tribu de la Mer, etc. A ce moment-là, on se présente comme membre de ce clan, de cette entité. On montre plus qu'une identité : on montre le sujet et l'invisible qui se rend visible. Le *Candomblé* est donc une pratique de résistance où on ne garde pas une identité, mais on assure plutôt le droit d'être un sujet de telle ou telle communauté, une personne devenant objet de communication.

La dramaturgie de la fête du *Candomblé* est donc le résultat de la transculturalité formée par des souvenirs qui ont été découverts à partir du ludique et de la *Brincadeira*. On raconte des souvenirs d'un temps ancestral qui étaient endormis. La fête est donc une représentation de ce moment où l'actualisation de cette mémoire va se transposer par des

actions, des gestes, des danses qui racontent les moments de l'histoire des divinités et par conséquent de la communauté.

Cette transposition donne un enchaînement d'actions qui touche de manière symbolique le public. L'écriture réalisée pendant la fête du *Candomblé* est donc une écriture de mémoire, un savoir gardé dans le corps, que l'on l'apprend par corps: les fondements secrets et publics du *Candomblé*.

Le corps dans l'espace de la fête ne raconte pas seulement les histoires des divinités du panthéon du *Candomblé*. Il raconte aussi comment l'individualité du sujet se manifeste dans le sacré et comment le sacré se manifeste dans le sujet. Il faut remarquer que la divinité ne se révèle pas seulement dans le corps des pratiquantes qui entrent en transe, elle se connecte aussi avec les pratiquantes qui n'entrent jamais en transe. Ceux-ci produisent une autre écriture, plutôt d'organisation. Ce sont eux qui aident les divinités à venir et repartir.

Je reviens sur la réflexion de l'ancestralité. Selon *Makota Valdina*, qui est un membre du *Movimento Negro*, mouvement de lutte pour les droits des noirs, et qui a aussi un important poste dans un *Terreiro de Candomblé Angola* :

*Nkisi*, vient du verbe *kisa*, qui signifie guérir, prendre soin, donc *Nkisi* au quel nous vouons les cultes dans les *Terreiros de Nação Angola*, est cet ensemble d'énergies qui prend soin de nous. Et cela est aussi l'ancestralité. En effet le Kongo nous apprend aussi que la formation de l'univers, la formation du monde, la formation de notre planète a pris beaucoup de temps, de temps, de temps pour s'accomplir. Et l'être humain, le prototype de l'être humain, qu'on appelle dans cette culture *mainhiungo*, va seulement apparaître quand tous les autres éléments pour la vie seront prêts. Je veux dire que les minéraux, les végétaux, les animaux, sont nos ancestralités. Toute la chimie qui existe à l'intérieur de la terre, qui nous donne la nourriture, qui nous donne les médicaments, qui nous donne la guérison, qui nous donne la vie, qui nous donne la santé, c'est notre ancestralité<sup>204</sup>.

Cette réflexion sur l'ancestralité comme un ensemble de sources à la fois présentes en nous et présentes dans la nature à travers les minéraux, les végétaux, les animaux, m'a étonné

---

<sup>204</sup> I Encontro de Subjetividade e Cultura Afro-Brasileira, Makota Valdina, <https://www.youtube.com/watch?v=jJ148SvCC7s> ; juin 2018.

et m'a fait réfléchir sur l'ordre de présentation des divinités dans une fête de l'Abassa. Je me suis aperçu que l'organisation du *Jamberessu* (l'apparition des divinités) favorise la multiplicité des éléments comme tout au *Candomblé*.

Je vais relater une lecture de la dramaturgie métaphysique de la fête du *Candomblé*, une dramaturgie qui va plutôt vers cette ancestralité élémentaire des pratiquantes. Dans un double mouvement de transposition et de rencontre entre l'invisible et le visible, on élève le visible dans un rapport invisible et on rend corporel l'invisible.

Selon Eliade<sup>205</sup>, les êtres humains ont la nécessité de créer des moments de renouvellement, par exemple : la fin de la journée et le lever du jour; la fin d'une semaine et le commencement d'une autre semaine; la fin de l'année et le nouvel an. Les mythes expliquent ainsi l'origine de ces cycles.

Ces cycles permettent à l'humanité de raconter et de construire son histoire. Chaque nouveau cycle va ainsi renouveler les espoirs et les possibilités de changement des mauvaises expériences à travers une nouvelle façon d'exécuter les événements.

La fête du *Candomblé* réalise également un jeu de renouvellement cosmogonique. Dans un cercle qui bouge dans le sens anti-horaire, on part de la vie humaine jusqu'à toutes les ancestralités qui ont permis que la vie humaine se réalise sur cette planète et ainsi la fête va apporter l'énergie d'un nouveau cycle qui sera renouvelé dans une autre fête.

Une fête va donc survivre jusqu'à la prochaine<sup>206</sup>. La structure de la fête du *Candomblé* part du rapport humain et remonte tous les éléments ancestraux qui composent la vie sur terre, jusqu'à l'énergie maximale qui a construit la vie de l'être humain. L'ordre de chaque divinité, fait donc appel à chaque élément et ainsi fait rencontrer les individus faisant partie de ces tribus mythiques. On commence toujours par l'aspect humain et on finit par la puissance divine.

Il y a un ordre de présentation de chaque divinité. Cet ordre commence par *Aluvaiá*, la divinité masculine plus proche des humains. Il est guidé par la force du Plaisir. Cette divinité est responsable de la Communication entre les êtres humains et les divinités. *Aluvaiá* est celui que nous rencontrons dans les *Encruzilhadas*. Le maître des chemins. Il conduit

---

<sup>205</sup> *op. cit.*, 1963.

<sup>206</sup> Rita Amaral, *op. cit.*, 2002.

symboliquement la communauté à un croisement ( un point en X ). On a au moins sept nouveaux points de départ ( à gauche, à droite, en haut, en bas, devant, derrière et à l'intérieur ). C'est pour cela que l'on rend hommage à *Aluvaiá* avant tous les autres, car c'est lui qui donne le bon chemin à suivre, le chemin de la transformation.

La deuxième divinité masculine est *Nkosi*, Si le royaume d'*Aluvaiá* est un croisement alors le royaume de *Nkosi* est la route par laquelle il amène la Technologie de transformation du minéral fer en outils, rendant la vie plus facile. Ce sont les outils produits à partir de la technologie découverte pendant le parcours de *Nkosi* que l'on va pouvoir explorer la planète.

Avec les deux divinités précédentes, on commence le chemin de la puissance humaine vers les éléments pour se diriger vers les végétaux avec la troisième divinité masculine : *Kabila*. Celui-ci est le maître de la chasse qui protège la proie et le chasseur en même temps. Le royaume de *Kabila* est donc la forêt, en particulier les animaux. Les Plantes appartiennent à la quatrième divinité: *Katendê*, responsable du secret des plantes guérissant les gens.

Le prochain royaume à explorer est la terre dans sa configuration générale. La cinquième divinité masculine est *Nsumbo*, la Terre. Il est aussi considéré comme le médecin des pauvres, car il est en charge de balayer les maladies et ainsi de rétablir la santé. La chaleur des fièvres rend la Terre chaude et lourde. Le reflet de la Terre dans le Ciel perçoit ce qui se passe sur la Terre. C'est le royaume de la sixième divinité *Kitempo*, ou *Tempo*.

En raison des fièvres engendrées par les maladies, la Terre se réchauffe et nécessite donc de l'Eau pour se refroidir. Pour cette raison, on fait appel à la septième divinité *Angorô*. A travers *Angorô*, la Pluie, la Terre se refroidit et permet que les Plantes renaissent dans un cycle de prospérité. Le serpent fait un double mouvement : quand il apparaît sous l'aspect de la Pluie, il est féminin et quand il repart vers le ciel sous l'aspect d'un Arc-di-ciel, il est masculin.

Lorsque le ciel reste lourd, il doit se libérer de quelques éléments : ainsi la Foudre va fendre le Ciel en divisant la Terre et créer des Monts, des Roches ou bien déverser le magma. C'est le royaume de *Nzaze*, la huitième divinité.

Les énergies masculines donnent lieu aux énergies féminines. *Matamba* est la neuvième divinité, son pouvoir sur le Vent fait circuler le Feu, mais peut aussi le disperser. La Vague peut devenir une Tempête. Ce Vent peut aussi toucher l'Eau.

Le cours d'Eaux Douces permet de nourrir la vie, c'est le royaume de *Kissimbi*, la dixième divinité. L'Eau Douce est aussi présente dans l'utérus pour garder la vie qui naîtra. La Végétation et les Petits Animaux à côté des Rivières que l'humain a utilisés pour vivre sur la planète, est le royaume de *Terekompenso*, la onzième divinité.

Comme la loi de la Nature, la rivière rejoint la Mer. *Kissimbi* et *Terekompenso* donnent lieu à la douzième divinité *Mikaiá*, la maîtresse des toutes les têtes, celle qui donne l'équilibre pour explorer le nouveau. La Mer a permis le déplacement de l'Afrique vers le Brésil.

De plus, la rencontre de l'Eau avec la Terre va produire de la Boue et donc l'Argile qui est utilisée pour créer l'être humain. C'est le royaume de la treizième divinité *NZumbarandá*. Avec l'Argile on pourra construire un nouveau cycle.

Enfin, il faut le maître de la Création, *Lembá*, pour finir ou plutôt recommencer. Il vient, accompagné d'une autre divinité *Kassunté*, le Guerrier de la Couleur Blanche, celui qui amène le savoir-faire de la farine et qui va permettre à l'être humain de se nourrir. Ainsi, *Lembá* et *Kassunte* vont terminer la fête en donnant l'espoir d'un nouveau cycle.

La fête du *Candomblé* est donc la manière ludique que la communauté a trouvée pour se renouveler, pour provoquer des cycles de renouvellement et ainsi pouvoir résister contre la condition des sujets exclus de la société.

On sort du physique pour aller vers le métaphysique, on sort de notre condition d'être humain pour revenir vers les énergies potentielles. Ce sont des énergies qui ont été présentes au moment de la création et elles peuvent une fois de plus être combinées et recombinaées pour la création d'un nouveau cycle. C'est la raison pour laquelle toutes les autres divinités reviennent pendant le moment dédié à *Lembá*, car elles sont les sources nécessaires à la création de ce nouveau cycle.

A travers la fête, le *Candomblé* a reconstruit des façons d'élever le sujet en construisant des villages mythiques. Ces communes sont rassemblées avec d'autres communes mythiques et on a ainsi une trame que l'on appelle *Nação*. On peut percevoir la construction des altérités qui permettent aux exclus de la société de s'élever.

La fête présente donc le rassemblement de nombreuses ethnies. Il y a dans le *Candomblé* une construction familiale formée par les descendants d'une même tradition.

Mais il y a aussi la rencontre de familles métaphysiques, spirituelles, dont les membres sont constitués par le rapport qu'ils ont avec une même divinité. Cela signifie que même si deux sont d'un *Terreiro* différent, ils se considèrent comme frères ou sœurs, mères, pères. Ainsi on a dans une fête du *Candomblé*, la rencontre de ces membres qui partagent un lien invisible. On a donc la famille de la Transformation, la famille du Fer, la famille de la Forêt, la famille des Plantes, la famille de la Terre (de la Paille), la famille du Temps, la famille de la Pluie, la famille du Feu, la famille du Vent, la famille de l'Eau Douce, la famille de la Végétation près de la Rivière, la famille de la Mer, la famille de la Boue et enfin la famille de la Création (du blanc). Chacune de ces ethnies va représenter, à travers la fête, la traduction de l'invisible en visible.

C'est une action de résistance permettant à l'individu de se montrer en tant que sujet. La divinisation du sujet humain et l'humanisation de la divinité. C'est une écriture qui nous permet de nous rendre compte que l'invisible n'est pas très loin de nous. La fête du *Candomblé* ne raconte pas une histoire figée, c'est une oralité en mouvement où les symboles sont utilisés pour rendre vivantes des croyances qui permettent aux afro-brésiliens de résister en tant que sujet.

Dans le *Candomblé*, on montre davantage un modèle de vie à travers la représentation du mythe de la divinité, mais aussi comment le mythe et le rituel deviennent actuels à partir du corps des pratiquantes. La fête du *Candomblé* est une sorte de force où l'ensemble des pratiquantes ouvre ses portes pour partager l'actualisation des rites.

Cette vision que je présente est une vision cosmogonique à partir d'une accentuation mis sur les éléments et comment ils ont été assemblés pour aider à construire un nouveau cycle énergétique qui va permettre de lutter contre les déséquilibres sociaux. En fait, quand on sort d'une fête dédiée à *Nsumbo*, on sort avec une sensation de guérison. Quand on sort d'une fête dédiée à *Kissibi*, on croit renouveler le cycle d'amour et de fertilité.

Les explications de cette structure peuvent être différentes, certaines sont plus humaines comme celles que l'on rencontre dans le panthéon Yoruba, où les divinités personnifient les éléments de la Nature à travers des histoires quotidiennes.

#### 1.4 - Un (Re)gard Anthropophagique de la Fête de *Candomblé* - les perspectives théâtrales.

Le *Candomblé* est une pratique socio-religieuse dont l'oralité est la manière de rendre les mythes vivants. C'est une pratique dans laquelle on pourrait dire qu'il y a une oralité du corps. Ce ne sont pas seulement les mots qui enseignent la base du *Candomblé*, mais la gestualité, la danse et tout ce qui passe par le corps. C'est dans ce sens que j'utilise l'expression « apprendre par corps ».

Dans une fête du *Candomblé*, on voit des éléments spectaculaires. Ceux-ci sont des actions, des attitudes, des esthétiques, des rythmes qui créent du mouvement et ainsi bouleversent l'espace pendant qu'ils convertissent l'invisible en visible. Cette traduction est faite par une écriture dans l'espace et ainsi fait bouger le mythe.

Le mythe vient pour expliquer un événement naturel ou social en lui donnant une réponse divine. Un rituel est la mise en mouvement du mythe. C'est-à-dire qu'il actualise et transpose le mythe dans le temps présent.

Selon moi, le *Candomblé* a plus d'influence indo-brésilienne que ce que l'on croit. Mais ces influences ont été effacées ou cachées par les premiers chercheurs ethnologues sur la religion dans leur recherche de « pureté ».

Il est important alors de réaffirmer que le *Candomblé* ne peut pas être vu comme une pratique « pure », car le déplacement des africains vers le Brésil a fait du métissage la puissance pour recréer la pratique des cultes aux ancêtres, aux divinités. Je remarque encore une fois de plus que le concept de *Nação* en tant qu'un groupe qui partage une même identité culturelle est plutôt occidentale.

Pour les peuples noirs et indo-brésiliens, cette perception d'identité est étrangère. Chez les indo-brésiliens, cela est plus marqué car il n'y a même pas un mot pour dire « je »<sup>207</sup>. Ce sont des tribus qui partagent des caractéristiques communes mais qui gardent leur individualité. Parmi ces peuples, le plus important est de se reconnaître comme sujet, c'est-à-dire que ce sont des peuples qui acceptent l'altérité et se laissent influencer par l'autre.

---

<sup>207</sup> Beatriz Azevedo, *op.cit.*, 2016.

Si on jette un coup d'oeil sur l'histoire du *Candomblé*, on va apercevoir des périodes différentes : d'abord la transculturalité ensuite l'anthropophagie, puis le syncrétisme. Avec la rencontre des noirs entre eux, puis avec les indo-brésiliens, s'est formée une communauté transculturelle. Cette transculturalité entre les indo-brésiliens et les afro-brésiliens est marquée par la construction et la permission d'une vision cosmogonique de diversité. L'anthropophagie vient comme l'appropriation des éléments de pouvoir des blancs pour honorer les divinités africaines. Le syncrétisme est une stratégie pour cacher leurs divinités sous la peau blanche. Mais le vrai syncrétisme n'a pas eu lieu, car on garde toujours la puissance africaine.

Le *Candomblé* est une religion afro-brésilienne dont la particule « afro » donne l'origine alors que la particule brésilienne fait référence au rapport métissé, transculturel, anthropophagique. Le résultat de cette transculturalité est la création de masques qui échappent à la pensée d'identité occidentale. On adopte la notion afro-brésilienne pour amener la construction d'altérité plurielle, c'est-à-dire que ce sont des mélanges et des métissages internes qui font naître d'autres groupes sociaux.

On peut dire que le *Candomblé* est un *Quilombo*<sup>208</sup> anthropophage urbain où les divinités, à travers la gestualité symbolique, rendent le mythe vivant par une danse appuyée d'un rythme intense. C'est ainsi une religion où le double produit l'hybride dont la principale spécificité est que chaque divinité a ses propres caractéristiques mais qui peut en avoir de nombreuses autres.

---

<sup>208</sup> Champ de concentration des noirs qui sont fuit des conditions d'esclaves et sont allé vers la campagne auprès de la Nature pour créer des abris.

## 1.5 - La fête du *Candomblé* - dramaturgie de la mémoire et de la recreation

La fête est une caractéristique frappante chez les africains et par conséquent, chez les afro-brésiliens. Pour ces derniers, elle a comme fonction de recréer et renouveler la mémoire de l'Afrique.

Chaque fête du *Candomblé* est une manière de rendre actuel le mythe des ancêtres. Ces mythes sont modifiés selon la nécessité du moment. Il y a une dramaturgie provocatrice, précise, mais ouverte au hasard.

La fête du *Candomblé* développe à la fois une dramaturgie physique et métaphysique, c'est-à-dire qu'elle produit non seulement une dramaturgie qui rend l'invisible visible à travers les corps dans l'espace de la fête mais aussi une dramaturgie métaphysique qui est l'effet produit par les énergies créées par la fête.

Plutôt que de présenter des histoires de divinité, la fête du *Candomblé* réalise une écriture d'actualisation de la source invisible divine, métaphysique dans les corps des pratiquantes et aussi sur la communauté.

C'est une dramaturgie qui raconte la puissance des éléments de la Nature à travers des divinités arrivant dans les corps des pratiquantes qui provoque un déséquilibre rythmique à la recherche d'équilibre. On raconte les histoires des divinités, on raconte les rencontres des tribus, on raconte l'expression des sujets.

C'est une dramaturgie qui va vers la diversité, une dramaturgie ouverte avec une structure définie, où peuvent survenir des éléments imprévus du désir des divinités.

La danse en transe est la plénitude du vide. Elle produit une écriture précise, avec déjà une chaîne de déséquilibres et de ré-équilibres. La danse en transe est le jeu codé utilisé par le culte pour rendre possible l'écriture ritualiste. C'est une manière que la communauté a trouvée de traduire l'invisible par le visible.

La fête est structurée par de nombreux moments. L'entrée des divinités dans le salon avec leurs *Paramentas* est l'apogée de la fête. Il est impossible d'envisager les masques du *Candomblé* sans prendre en compte le déroulement très structuré : en effet, les masques en tant qu'ornements sont aussi inhérents et nécessaires à la fête. C'est l'occasion de porter ses vêtements les plus beaux pour rendre hommage aux divinités.

Néanmoins, pour utiliser les masques au sein du *Candomblé*, il faut passer par les rituels d'initiation. On ne peut pas mettre un masque du *Candomblé* sans être pratiquante. Le droit de porter des colliers et les vêtements a un rapport avec les différentes étapes de la religion. Ces corps sont marqués par ces étapes en étant couverts de symboles.

De plus, on ne met jamais un masque comme une *Paramenta*, une *Banda de Técido* - lors d'une fête du *Candomblé* sans être *virado* (sans être en transe). Le processus de *Virar no Santo* se passe toujours devant tout le monde, dans le salon. Ce processus dépend de chaque occasion : il peut arriver quand le *Tata* du *Terreiro* *vira* et ainsi tous ses descendants *viram* aussi; ou bien pendant des chansons dédiées à une divinité faisant entrer en transe le fils/fille du saint de cette divinité. Il y a aussi des chansons ou même des rythmes spécifiques pour faire *virar* les pratiquantes.

On voit qu'au moment où le pratiquante entre en transe, de nombreux jeux se développent : un membre plus âgé vient aider les gens en transe pour changer leurs vêtements avec des éléments symboliques de la divinité. Cela rend clair le changement de rôle, la personne n'est plus elle-même, elle devient l'autel vivant de la divinité, l'autel qui se déplace dans l'espace.

Les corps des pratiquantes sont ainsi habités par une puissance divine. Si on accepte que la divinité soit déjà dans le corps du pratiquante et qu'un simple changement de vêtements suffit pour marquer cela, pourquoi les habille-t-on avec les *Paramentas*?

On pourrait dire que ce moment où les divinités arrivent avec les *Paramentas* est le plus attendu de la fête. L'ambiance divine est alors plus intense. Les fils/filles de saint deviennent vraiment un autel vivant. Les *Paramentas* sont des ornements qui aident à composer la figure divine.

Ainsi, elles aident déjà à raconter une synthèse de l'histoire de telle ou telle divinité. Les *Paramentas* ont la même fonction esthétique que les autels dans de nombreuses religions : l'hindouisme, le catholicisme, etc. Au *Candomblé*, il y a les *Assentamentos* qui sont des représentations symboliques de la divinité, hors du corps du pratiquante.

L'*Assentamento* noue un lien entre la divinité et les pratiquantes, principalement pour ceux qui n'entrent pas en transe, car c'est quand on prend soin de ces *Assentamentos* que l'on communique avec la divinité par le toucher.

Ces *Assentamentos* sont des objets en porcelaine ou en argile dont l'esthétique est très importante comme toujours dans le *Candomblé*. Les *Paramentas* ont aussi le rôle d'embellir l'autel vivant, c'est-à-dire le pratiquant en transe.

Par contre, les *Paramentas* présentent une particularité par rapport aux autres masques de rites. Elles ne cachent pas l'aspect humain de la divinité, au contraire, c'est à ce moment-là que l'on voit vraiment que la divinité est devenue humaine, car pendant sa danse, on essuie sa transpiration et on peut l'éventer avec un tissu.

Les *Paramentas* sont mises sur le corps en transe. Le corps peut apporter les objets sacrés et ainsi amener l'univers de la divinité. Il y a donc un jeu de construction d'espaces. Chaque divinité va apporter avec elle un espace mythique qui va dialoguer avec les autres espaces mythiques en construisant une trame d'actions qui aura une signification auprès du public.

Il est important de remarquer que la fête est toujours faite pour la communauté. On ne se préoccupe pas d'un public comme on le voit au théâtre, mais on ne le néglige pas non plus.

D'une certaine façon les *Paramentas* gardent un côté humain, puisque l'on voit sous le masque le pratiquant en transe. Au *Candomblé*, on verra le nouvel aspect que la divinité va amener chez tel ou tel pratiquant. On voit alors le *Nsumbo de Luandê*, le *Nsumbo de Mametu Ingueremim*, le *Nsumbo de Tata Inguessi*. Ils sont différents sans perdre des éléments communs. La divinité *Paramentada* amène l'espace mythique présent dans tel ou tel pratiquant. Il respecte l'individualité dans le collectif.

Le *Candomblé* a donc développé des stratégies de construction de masques qui ne se laissent pas capturer par la pensée occidentale : les divinités ont des qualités ou des chemins spécifiques. Ce sont des particularités qui permettent l'individualité de telle ou telle divinité, par exemple *Nsumbo* est la terre, mais il est aussi *Kikongo* - la terre qui est plus proche du magma, etc.

Ces qualités ou chemins sont des rencontres avec d'autres éléments et cela va donner une particularité. Par exemple, on a la divinité de la Mer qui se métamorphose en vague, en fond de la mer, en écume... Tout cela va amener des petites singularités à la divinité.

On dit que plusieurs divinités africaines ont été rassemblées en une même divinité : par exemple *Matamba*, *Kaiango*, *Bamburucema*, *Oya*, *Iansa* forment la divinité du Vent; et

*Nsumbo, Kavungo, Kikongo, Omolu, Obauaie*, forment la divinité de la Terre. Il importe peu quel nom on donne à telle ou telle divinité, car elle va présenter sa particularité liée.

Par exemple *Oxum, Onira, Opara, Kare, Dandalunda, Kissimbi* sont des divinités de la Rivière auxquelles on vouait un culte dans des villes différentes en Afrique et qui vont être rassemblées au Brésil en formant une même divinité.

En effet, les divinités sont les mêmes, mais la manière de prendre soin de ces divinités sont des coutumes ancestrales. Ainsi, les cultes aux ancêtres sont la continuité de rites aux divinités de la Nature dont on a hérité de nos anciens. Ils sont des moyens d'expliquer les événements et de vouer un culte aux éléments de la Nature.

La fête du *Candomblé* est un paradoxe que bouge en permanence, car tout le monde a son rôle mais celui-ci change au moment de la fête. Plus qu'une religion, le *Candomblé* est un ensemble de communautés de résistance des minorités qui se soutient les uns les autres. La fête est l'occasion de montrer, de *brincar* pour bouleverser et briser les structures sociales.

Le fils/la fille de saint reçoit la divinité dans son corps. La divinité peut venir par la transe ou par un poste de responsabilité dans le *Terreiro*. Le *Candomblé* est donc la manière dont la communauté prend soin de l'individu dans un réseau social qui s'est cousu dans l'ordre cosmogonique.

On rencontre la représentation mimétique des éléments de la Nature, le corps étant le vecteur pour rendre visible cette action mimétique. Les danses du *Candomblé* sont les moyens que la communauté a trouvés pour traduire cette cosmogonie en métissant les différentes visions cosmogoniques. Quand la divinité danse dans le salon de la fête, elle veut raconter son histoire mais aussi produire la force mythique de telle ou telle divinité pour reconstruire un nouveau cycle.

On a dit que la divinité raconte son histoire pendant sa danse. Je pense que la divinité réalise plutôt des actions pour produire des énergies métaphysiques. Quand une divinité mime une action par sa danse, elle provoque une concentration d'énergie qui fait remonter cette atmosphère dans l'espace.

Par exemple, *Nsumbo* peut danser en montrant les taches des maladies et finit sa danse allongé par terre comme s'il était malade, presque mort. Ensuite, il se lève et reprend sa

danse, comme s'il avait retrouvé la santé. Tout cela montre que pendant cette danse, la guérison est rétablie par la divinité.

Quand *Kabila* mime une scène de chasse, il produit l'énergie d'abondance, car c'est cette chasse qui va permettre de mettre fin à la faim de la tribu. On peut citer aussi Angorô, qui tombe par terre se dirigeant vers une bassine d'eau, eau qu'il met dans sa bouche pour la lancer vers le haut ou vers le public. Il représente ainsi la pluie et la possibilité de prospérité qu'elle amène.

## 1.6 - Configuration de la fête

Le *Terreiro* du *Candomblé*, le *Barracão* garde toujours une configuration fixe. Il y a des règles qui doivent être respectées : l'endroit où doivent se placer les tambours, les places des chaises des divinités majeures du *Terreiro* et aussi des invités d'autres *Candomblés*.

En gardant cette configuration, l'espace peut être organisé en de nombreuses manières qui peuvent se différencier selon chaque *Raiz* ou chaque *Nação*, et aussi selon la nature de la divinité à qui l'on rend hommage.

La structure de la fête est l'espace de l'imaginaire qui soutient l'arrivée des divinités. Les performances individuelles, les puissances individuelles et collectives sont des « espaces vides » dans lesquels on va provoquer le déséquilibre et ainsi une écriture scénique, une dramaturgie de l'espace de la fête.

Avant même de commencer la fête, les adeptes tournent à travers le salon avec leurs vêtements, leurs colliers, leurs coiffes et sont en train de préparer les dernières choses pour que la fête soit bien organisée. Dès que tout est prêt, que tous les membres du *Terreiro* sont bien placés, la fête débute par un jeu sonore entre le prêtre et le maître du tambour.

Après que la musique ait commencé, une file entre en dansant au rythme du tambour. C'est une espèce de défilé, dans lequel on voit le vrai pouvoir des « masques-fête » qui se déplacent dans un jeu de présentation. C'est le moment où les individualités se présentent dans cette entrée. On voit déjà comment cette communauté est formée, combien de fils ont donné leurs *Obrigações* d'initiation de sept ans, combien sont *Muzenzas*, combien sont *Ndumbi*.

Le public initié peut à partir de cette première présentation faire un scanner de la façon dont la fête pourra se dérouler. Le public non initié peut apprécier la beauté des vêtements et voir les personnes connues.

La scène se développe en cercle dans un espace carré. Les divinités respectent une action très précise qui va se répéter à la fin de leur performance. C'est la salutation dans trois endroits: la porte représentant les ancêtres qui sont dans le temps (l'atmosphère), ensuite le centre dans l'*Axé/Ngunzo* en saluant les ancêtres du *Terreiro*, puis les tambours qui ont la capacité d'appeler les divinités.

La relation entre la musique et le masque est peut-être le rapport le plus évident dans le jeu du *Candomblé*. Dès le tout début de la fête jusqu'à la fin, on perçoit le rapport entre musique et masque. Tous les masques sont officiellement présents à partir de cette mise en relation.

Par le chant, on crée un espace sonore qui va préparer et rendre possible l'arrivée des divinités. C'est déjà un espace d'ouverture. L'espace de la musique dans une fête du *Candomblé* permet la création de l'espace de la danse. C'est à travers le jeu de tambours que les pratiquantes entrent en transe.

On voit l'invisible par la musique qui provoque l'arrivée des divinités et ainsi celle-ci deviennent visibles par la danse. Les joueurs de tambours, les tatas *Kambonos* ou *Ogans*, ont leurs propres jeux, par exemple s'ils décident de mettre quelqu'un en transe, ils font des changements rythmiques qui vont conduire à la transe.

La musique crée un important dialogue avec les jeux, c'est-à-dire la scène de la fête, une communication entre l'invisible concrétisé par la musique qui intervient sur le corps visible.

Le chef des *Kambonos* chante une première partie de la chanson et le chœur (formé par les adeptes dans le cercle) répond. Je remarque que les chansons sont des strophes simples, qui racontent l'histoire ou l'essence de la divinité. Pendant le chant, on voit aussi un changement de rôles, par exemple le *Tata* qui est responsable de la communauté qui donne la fête, devient lui même une partie du chœur, car il répond avec les autres. Et en même temps, il peut briser cette structure en chantant une nouvelle chanson. Celle-ci est reprise par les joueurs de tambours.

On n'a pas la structure des tragédies grecques, car les notions de protagoniste sont différentes. Tout le monde peut devenir protagoniste à un certain moment. Dans la fête du *Candomblé*, il y a un chœur de voix et un chœur de corps qui accompagnent la divinité pendant sa danse, mais ceux-ci ne sont pas des chœurs uniformes, car il y a des individualités que les gens gardent.

L'entrée en transe est le moment peut-être le plus attendu de la fête. C'est à ce moment-là que les deux mondes, sont reliés. L'invisible est rendu visible en possédant le corps des adeptes, il y a un changement d'attitude et aussi de physionomie.

C'est le moment liminaire dans lequel le fils/la fille de saint change sa personnalité en laissant un espace pour la divinité. A partir de ce moment-là, son corps va produire une nouvelle écriture, mais aussi va garder quelques caractéristiques de sa personnalité quotidienne.

En résumé, la fête du *Candomblé* est une mobilisation de toute la communauté, une cérémonie qui appelle la participation. Le mélange entre la scène et le public est constant. En même temps que la divinité est masquée avec ses *Paramentas*, elle reste avec un rôle fixe. Alors l'individualité de son fils/ sa fille de saint ne revient qu'à la fin de la fête quand la divinité est *recolhida* et va se démasquer, le pratiquant va sortir de la transe.

A partir de la description des trois fêtes : *Feitura de Santo*, *Kukuana* et *Cuia* on pourra bien comprendre les jeux présents au sein de la fête du *Candomblé*. Les scènes relatives aux jeux, sont le résultat de ma perception métissée des rites ouverts au public. Ces images donnent un univers mythique et spectaculaire .

## 1.7 - Le déroulement de la fête de *Candomblé* et ses symboles

Maintenant, je vais essayer de décrire comment se déroule une fête traditionnelle du *Candomblé*, sans événement spécifique. Je vais raconter une fête dont l'objectif est seulement de partager avec les divinités et la communauté dans une structure plus restreinte et sans que les divinités arrivent avec les *Paramentas*.

La fête débute quand le *Tata* fait un signal au chef des *Kambonos*, ceux qui jouent les tambours. Le chef de *Kambonos*, avec l'*Agogô*, marque un temps : trois sons longs puis sept sons courts. Ce rythme est répété trois fois. Ensuite, dans un rythme soutenu sans chant que l'on appelle Congo, le groupe entre dans le salon, guidé par le *Tata* et suivi des autres membres dans l'ordre d'initiation des rites du *Candomblé*. Après le *Tata*, viennent les *Makotas*. Celles-ci sont les femmes qui n'entrent jamais en transe et qui sont responsables de prendre soin du pratiquant en transe. Les *Makotas* sont considérées comme des mères et leur initiation se fait après que la divinité « *Suspende* ». Cela signifie que la divinité élève le corps de cette femme au niveau des divinités, ainsi elle n'a pas besoin d'entrer en transe pour se connecter avec le monde invisible, car leur responsabilité est plutôt de prendre soin de l'invisible au moment où il est visible. Ensuite, il y a les *Tatas Kambonos* qui n'entrent pas en transe non plus mais qui ont des fonctions importantes pour le déroulement des rites secrets : ils vont prendre soin des animaux et les préparer pour le rite du sacrifice. D'autres vont s'occuper des plantes et les cueillir pour les rites. Enfin, il y a ceux qui sont responsables de préparer les *Assentamentos* et les responsables pour la musique. Puis, il y a les *Kotas* qui sont tous les membres étant passés par les rites de renouvellement de vœux de sept ans et qui ont reçu ou non la *Cuia*. Ensuite les *Muzenzas* sont tous les membres initiés il y a moins de sept ans ou quelque soit l'âge d'initiation d'une personne, si celle-ci n'est pas passée par les rites de renouvellement des vœux, elle continue à être *Muzenza*. Les *Ndumbes*, quant à eux, sont tous les membres aspirant à *Muzenza*. Ils peuvent avoir fait quelques rites simples au sein du *Candomblé* comme le *Sacudimento* qui est le nettoyage de l'esprit par des aliments que l'on passe sur le corps du pratiquant. Sinon, ils peuvent être passés par le *Kibane Mutuê*, rite très important pour le début des initiations. Cela sert à nourrir la tête de la personne en lui donnant des aliments de l'ensemble de ses divinités. Ainsi, les énergies peuvent agir sur la tête de cette personne.

La file formée par tous les membres se divise en deux cercles qui chantent et dansent : le cercle le plus proche du centre est composé des membres plus âgés du *Terreiro* et le deuxième cercle des autres membres. Il faut rappeler que le Centre est l'*Axé* où il y a un arbre invisible dans lequel est présente la force des ancêtres du *Terreiro*. La proximité du Centre signifie que ces membres sont plus proches de l'ancestralité et qu'ils sont passés par de nombreuses expériences les rapprochant des ancêtres et rendant possible l'approche des plus jeunes.

Dans les cercles, les membres les plus jeunes se tiennent près du plus âgé. Même si les membres sont séparés en deux cercles, le mélange s'opère. D'un point de vue théâtral, le cercle des membres plus jeunes est le plus visible par le public car il est plus proche du public que celui des membres plus âgés.

Dès que les cercles sont formés, le chef des *Kambonos*, quand il le souhaite, fait un changement de rythme dans l'*Agogô* pour que les tambours s'arrêtent et par conséquent les cercles aussi. Au milieu du premier cercle, on met un *Oberó* qui est rempli de *Padê*, une *Muila* et une *Quartinha* avec de l'eau. On va alors chanter pour *Aluvaiá*, qui est le responsable de la communication entre les *Jinkisi*<sup>209</sup> - les divinités - et les êtres humains. On chante une série de trois, de cinq ou sept chansons dédiées à *Aluvaiá*. Pendant une chanson spécifique, deux *Kotas* du *Terreiro* prennent l'*Oberó*, la *Muila* et la *Quartinha* puis se dirigent vers la porte d'entrée. Dans cet endroit, ils mettent l'*Oberó* la *Muila* et la *Quartinha*. Ainsi, on rend heureux *Aluvaiá*, la divinité de la communication et on le met en alerte pour qu'il ne laisse pas passer de mauvaises énergies dans le *Terreiro* pendant la fête.

Après avoir laissé les offrandes à *Aluvaiá*, les deux *Kotas* reviennent se joindre au cercle et on chante encore un peu à *Aluvaiá* avant de s'arrêter. Maintenant que l'on a la certitude de pouvoir commencer la fête par l'hommage à *Aluvaiá*, on fait un nettoyage des énergies présentes. C'est une manière d'harmoniser les énergies pour permettre l'arrivée de la puissance divine. On chante donc à *Pemba* : le *Tata* prend une corne où il y a une poudre blanche composée de plusieurs « éléments magiques » : il souffle cette poudre aux quatre coins du carré, qui est le salon. Pendant cette action du prêtre, le chœur ne bouge pas, les

---

<sup>209</sup> Pluriel de Nkisi.

membres plus âgés sont debout et les membres plus jeunes sont accroupis. Quand le prêtre rejoint le groupe, tous se lèvent, dansent et chantent trois à cinq chansons dédiées à *Pemba*.

La fête continue avec des chansons dédiées à *Nkosi*, c'est le moment codifié pour les changements de bénédictions où tous les membres du *Terreiro* vont « *Cumprimentar* », ils vont saluer les énergies présentes :

- \* Le Temps - les ancêtres qui sont présents, dans le passé, dans l'univers;
- \* L'*Axé* - les ancêtres du *Terreiro*;
- \* Les Tambours - les Ancêtres qui rendent possible l'appel et l'arrivée des divinités chez nous.

Les ancêtres sont composés de ce trio : passé, présent et futur. Le passé est le Temps, le présent l'*Axé* et le futur les Tambours.



Image 9 - *Makota Gisele*, fête *Kukuana*, août 2014.

A ce moment-là il y a de nombreuses manières de saluer ce trio. Les membres plus âgés du *Terreiro* (*Tata*, *Mametu*, *Makotas*, *Kambonos* et *Kotas*) font le geste suivant : ils touchent le sol du bout des doigts, ensuite ils amènent la main sur la tête et la touchent deux fois. Ils répètent cela devant le Temps, l'*Axé* et les Tambours. Puis, ils vont changer les bénédictions, ils s'embrassent les mains les uns les autres. Le *Tata* se met debout et les fils, même les plus âgés vont se mettre à genoux et *Bater Cabeça*.

Les *Muzenzas* (les initiés qui ne sont pas passés par le renouvellement des vœux) vont *Bater Cabeça*. C'est un geste codifié qui montre la position d'initié dans les rites du

*Candomblé*. C'est aussi une manière de se connecter avec la force de la terre. Toutes les *Muzenzas* et les *Ndumbes* vont se mettre à genoux et vont réaliser le *Dobalé*, c'est l'acte de s'allonger par terre, mais il sera différent selon la personne. Si elle a une divinité principale masculine, alors elle s'allonge sur le ventre et touche le sol avec le front. La personne qui a une divinité principale féminine s'allongera mais touchera le sol par les deux côtés droite-gauche de sa tête. Puis, elle se mettra à genoux et debout.



Images 10 et 11- *Muzenzas* de divinité masculines et *Muzenza* de divinité féminine, *Kukuana* août 2014.

Les *Muzenzas* et les *Abians* (*Ndumbes*) font ces mêmes gestes dans un parcours codifié puis ils les répètent devant le prêtre et pour les autres membres. Même s'il sont plus âgés, ils vont donner un baiser sur leurs mains et en recevoir un aussi.

Les invités qui ont des hauts postes d'autres *Terreiros* font aussi cette salutation et ils le font comme les membres de haut poste du *Terreiro* qui reçoit. Ils peuvent aussi faire les gestes sans effectuer le parcours : ils les font donc à partir de leur chaise. Pendant que les invités font leur salutation, leur « *Cumprimeto* », les Tambours peuvent accentuer le rythme de telle sorte que l'on identifie la présence d'autres invités. Si pendant une fête, un invité qui a un haut poste d'un autre *Terreiro* arrive, on appuie le rythme des Tambours jusqu'à ce qu'il fasse tout le parcours pour saluer le *Terreiro*.

Après les salutations et les bénédictions, on réalise des chansons et des danses dédiées à *Kabila* la divinité de la Forêt puis à *Katendê*, la divinité des Plantes. Dans certains *Terreiros* à ce moment-là, on jette par terre des feuilles. On peut même recevoir une quantité de feuilles dans la main et les mettre sur nous pour nettoyer notre énergie. Ensuite, suivent des chansons dédiées à *Nsumbo* et à *Kitempo*, puis des chansons dédiées à *Angorô*. A ce moment-là, un membre de haut poste du *Terreiro* prend une *Quartinha* avec de l'eau et verse par terre une quantité d'eau qui va permettre à tous les membres du *Terreiro* et aussi aux membres de haut poste d'autres *Terreiros* de toucher l'eau avec le bout des doigts et puis de les amener vers la tête, en répétant le même geste du salut. Puis, à la fin des chansons dédiées à *Angorô*, on garde la *Quartinha*. Il y a des *Terreiros* où l'on ne jette pas d'eau par terre, mais seulement on ouvre la *Quartinha* et les pratiquantes vont toucher l'eau dans ce récipient.

On chante à *Nzaze* et on conclut les énergies masculines. On commence à saluer les énergies féminines : la première est *Matamba* la divinité du Vent, puis *Kissimbi*, la Rivière et son fils *Terekompenso*, ensuite *Mikaiá* la Mer, *NZumbarandá* la Boue, finalement *Kassunté* et *Lembá*. A ce moment-là, toutes les divinités dont les membres qui ne sont pas passés par les rites de sept ans de renouvellement de vœux reviennent, et parfois même les divinités des membres de haut poste, cela va dépendre de l'énergie du moment.

C'est ainsi que se déroule une fête dans l'*Abassa Nsumbo Kikong*, sans évènement spécial. J'ai fait quelques remarques pendant ma description dans l'objectif de montrer d'autres versions que l'on peut rencontrer au sein d'autres *Terreiros*, mais l'ordre peut aussi changer selon chaque *Raiz*, chaque *Terreiro*, chaque *Nação*.

Dans cette structure formée pour une fête à l'*Abassa Nsumbo Kikongo*, je souligne deux aspects importants : en effet même si l'on cultive d'abord les énergies masculines ensuite les énergies féminines, cela ne signifie pas qu'il y a une dichotomie entre ces deux énergies. Il y a toujours une force androgyne entre les deux : *Angorô* du côté masculin et *Terekompenso* du côté féminin. Ils sont toujours placés dans des côtés opposés pour donner l'équilibre entre ces parties.

En revanche, les divinités masculines *Lembá* et son gardien *Kassunte* sont des énergies situées du côté féminin car ils ont aussi la capacité de cette androgynie. Ce sont des énergies de création, chaque renouvellement de cycles peut être plus féminin ou plus masculin.

Par conséquent, si on s'appuie sur les mythes, on va toujours rencontrer une puissance homosexuelle des deux côtés. Du côté masculin, on a l'histoire d'amour entre *Kabila* et *Katendê* où Kabila tombe amoureux de *Katendê* et fait le choix de quitter sa vie urbaine pour aller dans la forêt où il pourra vivre avec son petit ami. Les deux ont eu une belle histoire d'amour. Cela montre aussi la symbiose entre la forêt et les plantes. Il y a eu d'autres histoires homosexuelles comme celle de *Matamba* et *Kissimbi*. Elle s'est mal terminée. En effet, dans un moment de jalousie de sa copine, *Kissimbi* donne à *Matamba* un potiron chaud à manger qui lui brûle la langue, et la met très en colère. De plus, ce mythe raconte la symbiose entre le vent et la rivière provoquant des remous.

Pendant l'hommage à chaque divinité, les pratiquantes initiés à telle ou telle divinité vont répéter les gestes de salutation en faisant le parcours codifié et le finissant devant le *Tata*. Pendant le chant dédié à chaque divinité, il arrive que des pratiquantes initiés à telle ou telle divinité entrent en transe à ce moment-là. Quand cela arrive, on attache pour les divinités masculines une *Banda* aux épaules et un nœud pour les divinités féminines.

Après ce changement de vêtements où l'on montre le changement de rôle, de personnalité du pratiquant, celui-ci ou plutôt la divinité qui est en lui est invité à se joindre aux membres plus âgés du *Terreiro* pour danser ensemble. Parfois, tous les membres peuvent danser avec la divinité, même les membres les plus jeunes, mais si ceux-ci sont placés dans le cercle le plus grand, à l'extérieur. D'autres fois, il arrive que les membres plus âgés dansent avec cette divinité ou bien seulement les *Makotas*.

## Chapitre II - Muzenza - Le Bateau Mythique

Comme je l'ai déjà fait remarquer, le *Candomblé* est une pratique culturelle religieuse et brésilienne où l'on rencontre trois niveaux de masques. D'abord, le masque des travaux quotidiens dans la *roça* - les *roupas de ração*. Ensuite, les vêtements somptueux que je nomme « masque de fêtes », avec des accessoires qui indiquent la position de chaque pratiquante dans la hiérarchie de la religion. Enfin les *Paramentas* qui sont les masques portés par les divinités dès que le pratiquante est en transe.

Pour utiliser les *Paramentas*, le pratiquante doit passer par des rituels d'initiation. Ce rituel indique « la mort » du pratiquante, de son identité quotidienne et la « renaissance » pour et par la religion, pour la multiplicité et l'altérité. Le *Candomblé* a conservé la compréhension africaine que l'individu ne naît pas complet, mais qu'il se développe dès qu'il passe par des rituels marquant son évolution dans la communauté<sup>210</sup>.

Le processus d'initiation est le début du développement de l'individu dans le *Candomblé*. Chaque rituel marque une permission de manipulation des éléments symboliques du *Candomblé*.

Le processus de *Raspagem* (d'initiation) débute par le rite du *Bolonã*. Après être passé par des bains de purification, le néophyte est conduit vers le salon où l'on commence le processus du *Bolonã*.

Une partie du *Bolonã* est consacré aux prières pour appeler les ancêtres du *Terreiro*. Ensuite, il est demandé à celui qui souhaite être néophyte d'exprimer son envie de réaliser son initiation. Dès que son souhait est formulé, on commence à chanter en premier lieu pour la divinité patronne du *Terreiro*. Juste après des chansons vont le conduire à la transe. Tout à coup, quand la divinité « monte » le néophyte, il tombe par terre dans des mouvements similaires à des convulsions. Quand ces spasmes se calment, le corps du néophyte devient inerte. C'est la mort symbolique.

Roger Bastide parle d'une transe sauvage<sup>211</sup>. Celle-ci est caractérisée par la puissance primitive de la divinité. Les énergies de la divinité ne sont pas en équilibre avec celles du fils.

---

<sup>210</sup> Roger Bastide, *op. cit.*, 2002, p. 281

<sup>211</sup> *Ibid*, p. 81-83.

La puissance d'une transe sauvage peut faire mal au corps de celui qui la reçoit. En effet, la divinité n'a pas la compréhension des limites physiques: celles du corps du pratiquant.

La transe est un élément social. Elle aide la communauté à communiquer avec les êtres divins. Par conséquent, il y a pendant les rites d'initiation un double enseignement où le néophyte apprend l'au-delà et l'être surnaturel apprend le champ physique. Il y a au *Candomblé* des personnes qui n'entrent jamais en transe mais celles-ci gardent un rôle très important dans les rites. Ce sont elles qui prennent soin des pratiquantes en transe et qui vont rendre possible la réussite des rites.

Allongé par terre, le corps du néophyte doit être transporté dans une autre pièce, une petite chambre que l'on peut appeler *Ronco*, *ndemburo*, *camarinha*. Ces termes vont changer selon « l'accent » de chaque communauté. On couvre le corps avec un tissu blanc. Ce corps prend l'aspect d'un cercueil. Après avoir salué le Temps, *l'Axé* et les Tambours, on va déposer ce « cercueil-vivant » dans le *Ronco*.

Le *Ronco* représente pour nous l'utérus du *Terreiro*. La vie qui vient de mourir symboliquement va être préparée à renaître, à faire naître sa puissance divine et prendre la route pour le développement de l'âme d'être humain. On meurt donc dans une transe sauvage pour être préparé à renaître dans une transe sociale.

Dès qu'il y a un néophyte « recueilli pour faire le saint », le *Terreiro* passe par un processus de grossesse dont le *Ronco* fait la fonction d'utérus, et les autres parties du *Terreiro* ont d'autres fonctions pour que cette grossesse se passe bien pour le néophyte et la communauté.

La cuisine devient le cœur qui va préparer l'oxygène de cette grossesse. A travers la nourriture, les aliments servis pour nourrir la divinité, ont parfois la fonction de nettoyer le corps énergétique du néophyte et de ceux qui l'aident dans le processus d'initiation.

Pour revenir au sujet de l'utérus, on dit que le *Ronco* est dédié à *Kissimbi*, la divinité de l'amour, de la richesse et de l'eau douce. Comme dans l'utérus, on est entouré par de l'eau. Dans le *Ronco*, ce sont des eaux mystiques de *Kissimbi* qui vont nous protéger.

On utilise une autre terminologie pour le processus d'initiation: le Bateau. Cette nomenclature a un rapport avec le processus d'esclavage : la transition sur un bateau vers le nouveau monde, vers l'inconnu. Paradoxalement, on s'est servi de cette mauvaise expérience

et on lui a donné une autre signification. C'est le bateau qui amène dans le corps du pratiquante la nouvelle divinité. Je vais développer cela plus tard. Maintenant, je fais référence au bateau pour parler de l'eau.

C'est l'eau de la mer qui a permis aux bateaux de naviguer de l'Afrique jusqu'au Brésil, dans le royaume de *Mikaiá*. Les noirs ont effectué un long et difficile voyage dans des conditions d'esclaves. On dit que l'eau de la mer qui frappait le bateau, donnait aussi le rythme des tambours qui sera recréé dans les cérémonies du *Candomblé*. La puissance de *Mikaiá* donc a donné aux noirs l'équilibre pour passer l'épreuve.

*Mikaiá* est la divinité qui donne l'équilibre. *Kissimbi* est celle qui donne la vie dans son utérus. Ces deux divinités ont des fonctions très importantes dans les rituels d'initiation. L'eau salée donne l'équilibre de la tête et l'eau douce donne l'espace à la conception de ce nouveau corps.

Le *Candomblé* est donc une pratique de cultes aux ancêtres marqués par une initiation. Cette dernière est au début d'un cycle de rites de passage qui permettront le développement du sujet. En Afrique, il y a des rites qui sont ouverts. De nombreux chercheurs ont même réalisé des vidéos de ces instants. Cette « liberté d'enregistrement » de ces rites font surgir quelques questions dont la plus frappante est : « pourquoi les rites du *Candomblé* sont-ils cachés »?

Je rappelle qu'à l'origine, le *Candomblé* est formé par de nombreuses ethnies qui ont croisé leurs rites. C'était une personne qui était initiée dans les cultes des ancêtres qui allait initié l'autre personne de tribu différente. Ainsi, la *Mametu* allait construire un rapport entre le néophyte avec ses ancêtres à partir de sa propre ancestralité. De cette façon le nouveau initié gagne un rapport avec les ancêtres de celui qui l'avait initié.

C'est un croisement des ancêtres qui compose les cycles des rites du *Candomblé*. Parmi ces rites, le plus frappant est le rite de *raspar a cabeça* (raser la tête). C'est en rapport avec la naissance, car de nombreux bébés sont nés sans cheveux. Mais il y a également un rapport avec le jardinage. En effet, on rase la tête comme on prépare la terre pour planter un arbre. Les deux métaphores sont possibles.

Actuellement, le temps d'initiation dans le *Candomblé* est plus court qu'avant. On y reste vingt et un jours environ. Cela va dépendre de la volonté des divinités. Auparavant, la

cérémonie durait trois mois. En Afrique, la durée est assez courte. Mais comme je l'ai déjà précisé, au Brésil, ce sont des combinaisons de rites qui ont donné un nouveau cycle de rites d'initiation. Cela demande une durée plus longue qu'en Afrique. Maintenant avec la vie contemporaine, cela demande moins de temps.

C'est important de marquer qu'au début de « l'institutionnalisation du *Candomblé* », celui-ci était pratiqué surtout par des femmes. C'étaient elles qui entraient en transe. Les fonctions des hommes étaient plutôt de fournir des ressources nécessaires pour la pratique. En tant que *Tatas Kambonos*, soit ils jouent des tambours soit ils participent aux rituels de sacrifice des animaux.

Les conditions des femmes à cette époque permettait que cela fonctionne. Trois mois de réclusion dans le *Ronco* nécessitaient que quelqu'un travaille et donne les ressources nécessaires pour l'initiation. Aujourd'hui, avec tous les changements dans la vie des pratiquantes, ce temps a été réduit à trois semaines ( environ vingt et un jours ). On a condensé les rites. On a tout de même gardé l'expérience d'apprendre par corps.

L'engagement corporel est important pour l'initiation. Pendant cette période, on découvre des explications pour quelques pratiques, gestes, que l'on ne connaissait pas. D'autres seront découvertes plus tard, pendant le déroulement des cycles du passage.

## 2.1 - Le jour du nom, la sortie du bateau

Après avoir vécu une expérience interne, en lien étroit avec les ancêtres du néophyte, les ancêtres du *Terreiro*, il y a le moment de sortir vers l'extérieur, de se tourner vers le monde, vers le social. Ce moment est appelé *o dia do nome*, (le jour de nom), ou *o dia do Orunko* (le jour du *orunko*), ou *saída de santo* (sortie du saint).

On prépare une très belle fête pour présenter la nouvelle divinité à la société du *Candomblé*. Des *Tatas* et des *Mametus* d'autres *Terreiros* sont invités. D'habitude, ces invités amènent avec eux leurs fils/fille de saint. Sont invités également des gens qui font partie de la famille « charnelle » et aussi des amis du néophyte.

Dans le salon, est préparé un décor avec des motifs qui ont un rapport avec la divinité ou les divinités qui seront présentées dans cette fête, dans la *Saída de Santo*. La cérémonie a une structure que j'ai déjà décrite pour la dramaturgie métaphysique. Mais pendant le déroulement de la fête, on va avoir des moments de présentation de la nouvelle ou des nouvelles divinités.

Un bateau peut être composé pour une ou plusieurs personnes, sachant que plus il y a de néophytes, plus il y a de travail pendant la réclusion. Je reviens sur la sortie du saint, qui est composé de trois étapes de présentation des nouvelles divinités.

La première est celle dédiée à *Lembá*, la divinité de la création et de la pureté. C'est la première fois que la nouvelle divinité va marcher devant la société du *Candomblé*. Il faut reprendre le rapport avec la grossesse, le moment de la sortie est comme l'enfant qui sort du ventre de la mère pour venir au monde. Il est toujours entouré de gens. Également, pendant la sortie du saint, le néophyte ne sera jamais seul. Il y a un cortège, une équipe qui aide à conduire le bateau.

Comme la divinité qui sort vient d'être initiée, elle est encore pure. Comme la première étape est aussi dédiée à *Lembá*, on la couvre avec un *Ala*, un tissu allongé au-dessus de la tête du ou des néophytes. La fonction de ce tissu est de protéger la *Muzenza*, car on ne peut pas mettre le pieux sur l'ombre de ce nouveau-né. En même temps, le tissu au-dessus de la tête fait penser à une voile de bateau de navigation.

De nombreux symboles sont présents dans cette première sortie. En premier lieu, le néophyte sort déjà en transe. On a le cycle qui se renouvelle et aussi la perspective collective et sociale de la transe. Le *Ndumbe* est entré dans le *Ronco* en « transe sauvage », son corps



inerte, dans un cercueil symbolique et invisible pour rester en sécurité pendant l'initiation. Au moment de la sortie, il revient « vivant », comme *Muzenza* dans une « transe sociale ». La mort donne lieu à la vie.

La *Muzenza* apporte des « masques-dessins ». Ses vêtements sont blancs, en hommage à *Lembá*. Les dessins sont tracés sur sa peau. En même temps, la *Muzenza* fait bouger l'espace. L'espace extérieur bouge avec tout le cortège qui marche avec elle. L'espace mythique et métaphysique évoluent aussi avec le cortège.

Image 12

Initiation de *Muzenza Luandê*, Avril 2013

Tous ces éléments ( les signes sur la peau, les vêtements blancs, les gens autour ) bougent avec le rythme de la divinité nouvellement née. Dans un rythme que l'on appelle *Muzenza*, elle sort pour faire un défilé avec un ordre codifié. D'abord, le bateau se dirige vers la Porte d'entrée du salon symbolisant le premier port. En arrivant, une personne plus âgée du *Terreiro* allonge une *dixiça* sur le sol. La *Muzenza* se met à genoux, puis s'allonge par terre au-dessus de la *dixiça*. Dans cette position, la *Muzenza* réalise le *Paó*.

Le *Paó* est un claquement de mains composé de trois frappements suivis de sept frappements. On le répète trois fois en donnant ainsi un rythme. L'objectif est de saluer. C'est une salutation quand on ne peut pas utiliser la parole. On rassemble les mains (claque les mains) pour dire ce que l'on ne peut pas dire avec des mots.



Image 13 - Initiation des *Muzenzas Indelê et Luandê*. Première sortie, le moment du *Paó*. Avril 2013.

Dans les rites d'initiation on utilise beaucoup le *Paó*. En arrivant à la porte, on salue les ancêtres qui sont présents dans le temps. Le temps est considéré ici comme l'atmosphère de l'univers. On salue tous les ancêtres présents sur la planète, dans l'univers.

Le deuxième port du bateau mythique est dans le centre du salon, sur *l'Axé* / le *Ngunzo*. A cet endroit, l'énergie vital est symbolisée par un arbre invisible des ancêtres du *Terreiro*. Devant *l'Axé*, la *Muzenza* répète la séquence où elle s'allonge et celle du *Paó*. Puis, le bateau se dirige vers les tambours, devant lesquels la *Muzenza* va répéter la même séquence précédente.

J'ai encore quelques points supplémentaires à révéler. Le premier point est le parcours symbolique de ce bateau. Il représente l'être qui est mort de l'extérieur vers son intérieur et qui après être né sort du l'intérieur vers l'extérieur. Dans ce parcours, deux axes sont alignés : l'axe invisible et l'axe visible. La divinité qui est venue de l'invisible salue les êtres

invisibles du *Terreiro* jusqu'aux ancêtres visibles, les Tambours. Et ainsi la communauté a réussi à perpétuer le rapport entre l'au-delà et notre réalité.

Le deuxième point symbolique est l'entrée de la *Muzenza* dans le salon avec sa tête rasée et au dessus de sa tête un point que l'on appelle *Adoxu*. Cela marque le point de communication avec la divinité et la *Muzenza*, le néophyte. Il y a des traditions qui utilisent encore le rituel de *Catular*. Ce sont des petites blessures sur la peau qui montrent définitivement que cette personne a été initiée. Cela se retrouve dans une expression du *Candomblé* pour affirmer le côté sérieux de l'initiation. On dit « *eu fui raspado, katulado e adochadu* » (J'ai été rasé, *catulé* et *adoxé*). Cela signifie : je suis passé par les rites d'initiation et j'ai un canal de communication avec ma divinité.

Le troisième point que je veux mettre en évidence est la référence des dessins faits sur le corps de la *Muzenza*. Ceux-ci ont trois significations. Tout d'abord, une relation avec la *galinha de Angola*, l'animal utilisé pendant l'initiation. Les taches blanches font référence à cette espèce de poulet.



Image 14 - Galinha d'Angola.

Ensuite, il y a des traces qui montrent que la *Muzenza* fait partie du *Terreiro*, qu'il a dans son corps les symboles de la famille. Enfin, il y a quelques détails qui vont donner

l'individualité de la divinité : c'est-à-dire un élément symbolique qui montre que la *Muzenza* est de telle ou telle divinité.

Il faut révéler encore que les vêtements blancs dans la première sortie de la *Muzenza* font référence au mariage. *Muzenza* signifie aussi épouse. Plus en Afrique qu'au Brésil. La notion d'épouse vient d'une relation de dépendance. Le pratiquant est dépendant de sa divinité. Au Brésil, cette relation a changé, et nos rapports avec nos divinités sont plutôt des rapports de filiation. En effet, on devient fils/fille de saint, de la divinité, mais on garde le mot africain. Comme les noirs ont recréé la notion de famille à partir des rites aux ancêtres, ils ont changé cette relation de mariage.

Ce que j'ai trouvé très important dans ma recherche de terrain, c'était de constater que les images du *Candomblé* ne sont jamais figées. Les images ont de nombreuses possibilités de lecture et même de signes. Cela n'est pas comme dans le théâtre contemporain où l'on dit que le spectateur va réaliser son propre montage. Au contraire, dans une fête de *Candomblé*, les images peuvent avoir de nombreux sens car elles sont composées de nombreux chemins.

Au rythme que l'on appelle *Muzenza*, le bateau sort du ventre et amène le nouveau-né. Le chant est chanté par toutes les personnes présentes. Comme ce sont des phrases simples que l'on répète, il est facile de suivre le chant pour ceux qui ne le connaissent pas, ceux qui ne sont pas du *Candomblé*. La sortie de *Muzenza* est un moment spécial, dans lequel toute la communauté est très émue, car cela signifie que la tradition se renouvelle, s'actualise.

Il y a parfois des gens qui pleurent, les uns à cause du rapport émotionnel avec la divinité qui vient de naître, les autres par le rapport affectif qu'ils ont avec la *Muzenza*. De toute façon, l'expérience de participer à une sortie de *Muzenza* est frappante, parce que l'on sent la pulsation du cœur divinisé dans le corps charnel.

Du point de vue de la *Muzenza*, je vous rappelle que l'on ne voit pas ce qu'il se passe, parce que nous sommes en transe. Il y a même d'autres éléments que l'on ne connaît pas. Les vêtements que nous porterons, les *Paramentas*, même le décor de la fête. Tout ce qui va se passer dans la fête d'initiation est cachée à la *Muzenza*. On apprendra ce qu'il faut après avoir tout vécu, à la fin de la fête, quand on sort de la transe.

La *Muzenza* rentre dans le *Ronco* après avoir suivi le parcours d'aller vers la porte, vers le centre et vers les tambours, en d'autres mots, vers les ancêtres de la planète, vers les

ancêtres du *Terreiro* qui sont dans l'arbre invisible et vers les ancêtres de la musique, ceux qui rendent possible l'appel des divinités. La *Muzenza* rentre dans le *Ronco*.

Ainsi se finit la première partie de la fête de sortie du saint, sortie de *Muzenza*. Dans une autre époque, cela finirait aussi la fête de la sortie de *Muzenza*. Comme je l'ai déjà évoqué, le temps d'initiation était de trois mois. Chaque sortie que l'on fait ensemble aujourd'hui, les anciens les faisaient une après l'autre, à la fin de chaque mois. Mais en ce moment, on fait les trois sorties dans une même fête à la fin de vingt-et-un jours de réclusion.

## 2.2 - La sortie d'Angola

C'est pour la deuxième sortie, appelé chez moi *Saida de Angola*, qu'on enlève les vêtements blancs et qu'on habille de couleurs. Il faut savoir que c'est la première fois en vingt-et-un jours que la *Muzenza* va mettre des couleurs sur son corps, car jusqu'à ce moment elle ou il était toujours habillé en blanc.

Les dessins de couleur blanche sur la tête sont effacés à leur place on couvre avec une peinture bleue foncée la tête de la *Muzenza*. L'objectif est de faire la protection de la tête du néophyte et ainsi bloquer les énergies négatives potentielles dirigées vers lui. Avec la tête en bleu foncé on met en évidence la plume *d'ékodite*.



Image 15 - Initiation de *Indelê et Luandê*, avril 2013

Celle-ci est une plume qui vient d'un oiseau du Kongo. On l'utilise dans le rituel d'initiation devant lequel elle apporte au néophyte la prospérité. *L'Adoxu*, dont j'ai déjà parlé, est la preuve que la *Muzenza* a un rapport avec sa divinité, il est conservé quand on change les dessins blancs de la tête de la *Muzenza*. Les taches blanches qui sont sur le corps de la *Muzenza* sont conservées mais on y ajoute encore d'autres taches de couleurs. Une représentation symbolique pour les autres divinités. C'est-à-dire qu'après avoir eu un lien avec la divinité de la création, on peut finalement apporter les éléments des autres divinités.

Par contre cette entrée, c'est seulement un passage par le salon, dans un rythme plus agile que le précédent. La sortie d'Angola est un parcours autour du salon, toujours dans un sens anti horaire. La *Muzenza* rentre dans le *Ronco* après avoir suivi ce parcours. Ses vêtements sont aussi colorés. On peut voir un exemple de cette sortie dans la photo ci-dessous.

### 2.3 - Le moment du nom

La troisième sortie est le moment du « nom ». La *Muzenza* a changé encore une fois ses vêtements. Maintenant on enlève toutes les taches et aussi la couleur de la tête de la *Muzenza*. *L'Adoxu* est aussi remplacé par des plumes blanches d'oiseau. C'est la finalisation de l'arbre de communication entre la divinité et son fils/sa fille de saint. L'arbre planté permet que les animaux s'approchent et profitent de ses rameaux.

Cette troisième apparition a deux étapes : tout d'abord la sortie dans un rythme de *Muzenza*, presque le même rythme que la première sortie. Pendant tout le trajet on garde le tissu suspendu sur la tête de la *Muzenza*, comme une protection pour elle. Ainsi comme on a fait pendant les deux sorties précédentes. La *Muzenza* fait un tour par le salon et après avoir fini son passage elle vient s'arrêter en face. Dès qu'elle a fini son parcours, on garde le tissu. A partir de ce moment-là on ne l'utilise plus. Ensuite commence la deuxième étape le *Tata* ou la *Mametu*, le père ou la mère de saint, celui ou celle qui a réalisé les rites d'initiation à la nouvelle *Muzenza*, va choisir un membre parmi les présents pour être parrain ou marraine de la *Muzenza*.

Celui ou celle qui a été choisi va réaliser une scène codifiée où le nom de la nouvelle divinité sera finalement présenté. Il est possible de choisir le parrain ou marraine seulement entre les plus âgés du *Candomblé*. C'est-à-dire ceux ou celles qui ont déjà fait le cycle de sept ans avec leurs rites renouvelés.

Quand quelqu'un est choisi pour *Tirar o Nome* (demander le nom), il ou elle fait un parcours aussi codifié. Il va saluer le Temps (la porte), *l'Axé*, et les Tambours. Sa manière de saluer est de toucher le sol avec les doigts, ensuite il les amène vers sa tête en la touchant deux fois. Après être passé par les trois points, celui ou celle qui est choisi, va changer de bénédiction avec le prêtre ou la prêtresse, en embrassant sa main et va aussi recevoir un baiser en échange.

Le parrain ou la marraine va côte à côte avec la *Muzenza* pour faire un tour du salon autour de *l'Axé*, le centre du salon. A ce moment-là il y a une attitude presque théâtrale. Il y a une *brincadeira*. La marraine marche un peu avec la *Muzenza* en disant des phrases comme :

- « Mon père, nous sommes tous ici, très curieux de savoir comment vous vous appelez. Vous pouvez nous dire comment vous vous appelez »?

A ce moment-là, la *Muzenza* s'arrête et lui chuchote quelques mots collée à son oreille, de manière à ce que nous ne les écoutions pas. La marraine demande à tous les personnes présentes:

- Avez-vous écouté?

Et tous répondent:

- « Non ».

Ils reprennent la marche avec la réplique de la marraine:

- « Mais mon père, ne soyez pas méchant (cela est dit avec joie, comme une *brincadeira*, presque comme une blague), nous sommes tous ici pour connaître votre nom. S'il vous plait mon père dites nous comment vous vous appelez »?

Et encore une fois la divinité lui chuchote des mots incompréhensibles. Et une fois de plus, la marraine demande à tout le monde:

- Avez-vous écouté?

Et une fois de plus la constatation du public :

- « Non ».

Ils reprennent la marche maintenant vers les Tambours et encore une dernière fois la marraine demande à la *Muzenza*. La même scène se répète, mais après avoir reçu la réponse du public, la marraine demande à la divinité.

- « Mon père, on veut vraiment savoir comment vous vous appelez. S'il vous plaît mon père, au nom de *Nzambi*, au nom de *l'Axé* de la maison, dites nous votre nom, votre *dijina*.

La divinité va tourner sur elle-même. Les tambours font alors un rythme qui évoque le mystère, l'énigme. Au moment choisi par la divinité, elle va sauter en disant sa *dijina*, son nom pour que tous le sachent. Au moment où la divinité dit son nom, *Azuela* sa *dijina*, tous ceux qui n'ont pas réalisé le cycle de sept ans d'initiation avec leurs *obrigações*, entrent en transe.

En effet pour une grande partie du public, la *dijina*, le nom que la divinité *Azuela*, qu'elle crie dans l'espace, n'est pas entendu. Seulement les initiés et bien entendu leurs

divinités entendent vraiment la *dijina*. Cela fait que les autres divinités arrivent pour féliciter la naissance de la nouvelle divinité.

Sur les photos ci-dessous, on peut voir cela : dans mon initiation, ma divinité accompagnée de sa marraine, est en train de lui demander sa *dijina*. A côté, avec un tissu vert attaché sur les épaules, on voit une autre divinité parce que la divinité de ma sœur de saint avait déjà dit sa *dijina*.



Image 16 - Initiation de *Muzenza, Luandê* et sa marraine. Le moment du « nom ». Avril 2013.

La description que j'ai faite se déroulait dans une *Saïda* de seulement une *Muzenza*, par contre j'utilise des images de mon initiation que j'ai faite avec une autre fille. J'ajoute donc des explications supplémentaires que je trouve importantes pour mieux comprendre l'initiation.

En premier lieu les gens qui sont initiés dans le même *barco*, (bateau) développent une ligne familiale et deviennent des frères et des sœurs de saint. Rappelez-vous que le *Ronco* est aussi considéré comme un utérus. Ainsi les *Muzenza* initiés dans le même *Ronco*, sont gérées par le même utérus.

L'ordre d'initiation suit l'ordre de présentation des divinités dans le *Jamberessu*. Mais cela peut changer par d'autres facteurs. Si ceux qui réalisent l'initiation des *Muzenzas* sont plusieurs, l'ordre d'initiation va suivre l'âge d'initié du *Tata* ou *Mametu*. Par exemple, dans mon initiation, *Nsumbo*, ma divinité vient plus tôt que *Kissimbi*, la divinité de ma sœur de saint. Mais comme elle a été initiée par mon grand-père de saint elle a été initiée avant moi. Par conséquent, moi je suis le second, car ma mère est moins âgée dans la religion que mon grand-père, celui qui l'a initié à elle.

Un autre exemple, c'est une autre initiation que ma mère a réalisée avec sa sœur plus jeune qu'elle. La fille de ma mère est sortie avant que la filles de sa sœur. Même ma mère et sa sœur ont été initiées ensemble. Ma mère est la plus âgée car sa divinité *Mikaiá* se présente avant *Lembá*, divinité de sa sœur et par conséquent ma tante de saint. Le processus de demander le nom va suivre l'ordre d'initiation. La divinité du premier initié va crier sa *dijina* avant l'autre. Quelque soit le nombre des initiés, la scène du parrain ou de la marraine qui demande la *dijina* sera toujours répété. Elle est un accord entre la communauté et les êtres surnaturels.

Le *Tata* ou la *Mametu* va conduire la nouvelle *Muzenza* dans le salon. On la conduit avec le son du *caxixi*, mais aussi on peut tirer le *mocan* ou la jupe que la *Muzenza* utilise. Je reviens au nom : après avoir crié sa *dijina*, la nouvelle divinité danse vers les tambours, sa marraine et une *Makota* l'accompagnent dans sa danse. Dès que toutes les divinités nouvelle ment nées disent leur *dijina*, il faut une fois de plus la conduit dans le *Ronco*. Mais cette fois, le retour est accompagné par une chanson qui a cette fonction d'accueil et il faut aussi réaliser le parcours d'aller à la Porte, au Centre et vers les Tambours.

Brocoio brocoio

Brocoio pra Luandê

Brocoio brocoio

Brocoio pra Luanda

Il y a des configurations différentes pour conduire les divinités. En général, ce sont les divinités qui viennent de naître que sont amenés. Celles-ci seront habillées avec les *Paramentas*. Mais cela va dépendre de plusieurs facteurs. Dans mon initiation c'était ma sœur et moi. Mais dans la sortie d'un de mes frère de saint, sa divinité *Lembá* à demandé d'habiller trois autres divinités : *Nkosi*, *Nsumbo* et *Nzaze*. Cette demande peut venir par le jeu de *búzios*, avant la réalisation de la fête ou même par une demande de la divinité transmise par le *vungi*. Je parlerais plus tard sur le *vungi*.

Il y a deux *Ronco*, un dans lequel on conduit la *Muzenza* et un autre qui est destiné aux autres pratiquantes qui entrent en transe, c'est l'endroit où ceux qui ne sont pas en transe vont aider les autres à sortir de cet état. Si on va habiller d'autres divinités en plus de celle de la *Muzenza*, on profite de ce moment de dire la *dijina*, pour que les pratiquantes entrent en transe, ainsi on les conduit au même *Ronco* que la *Muzenza*.

## 2.4 - Enfin les *Paramentas*

Je remarque que la sortie de *Muzenza* est un re-alignement entre de la vie et la mort du néophyte. Celui qui meurt de l'extérieur vers l'intérieur et après va éclore de l'intérieur vers l'extérieur.

On voit ce mouvement par les étapes précédemment décrites. D'abord, il y a la sortie de *Lembá* dont la *Muzenza* montre sa pureté d'embryon nouveau-né. Ensuite, il y a la sortie d'Angola dont les couleurs de la communauté montrent le rapport de l'individu dans la société. Puis vient le cri de la *dijina*, le moment où la divinité pousse son individualité en affirmant son sujet. Une donnée complémentaire c'est que le nom de la divinité, la *dijina*, est donnée par elle-même. Cela est contraire à ce qui se passe dans notre société, où les parents donnent le prénom des enfants.

Après être passé par ces étapes, finalement la divinité pourra mettre un élément plus extérieur sur elle, les *Paramentas*. Celles-ci sont composées d'une couronne et d'objets qui correspondent à l'univers de la divinité. Mettre les *Paramentas* à la fin de cette cérémonie est comme si la divinité disait : « je suis un sujet, donc moi aussi je me sers des masques pour me mettre en relation avec le monde extérieur. Mais tout le monde a pu regarder un peu de ma puissance intérieure ».

Image 17

Initiation de *Muzenzas*, *Luandê*, sa marraine et une *Makota*. Moment du Rum. Avril 2013.



Et alors la divinité rentre dans le salon avec ces *Paramentas*. Elle vient pour danser, pour faire le *Rum*. Cela fait référence à un des trois tambours qui s'appellent *Rum*, *Lé* et *Rumpi*. Les tambours sont aussi des divinités dont le *Rum* est le responsable pour faire les variations rythmiques. Ces variations donnent des indications de rythmes pour les divinités, qui font quelques gestes de danse.

Au moment où les divinités arrivent avec leurs *Paramentas*, on peut percevoir plus fortement un jeu parallèle dans lequel les pratiquantes qui ne sont pas en transe réalisent des actions pour rendre agréable le séjour des divinités au sein de notre communauté.

Le cortège sort du *Ronco* cette fois-ci un peu différemment, car la marraine ou le parrain en fait partie. En rentrant, la divinité avec ses *Paramentas* fait le parcours codifié : aller jusqu'au Temps, puis à *l'Axé* et aux Tambours. Après avoir réalisé tout le parcours, la divinité va danser. S'il y a plus d'une divinité habillée avec les *Paramentas*, on les assoit sur des chaises préparées pour recevoir et rendre hommage à ces êtres divins.

Les unes après les autres se lèvent et dansent. Dès que l'une a fini la danse, elle va s'asseoir pour que l'autre puisse exécuter sa danse. Après que toutes les divinités ont dansé leur *Rum*, on chante des chansons dédiées à la divinité *Lembá*. Ainsi toutes les divinités arrivent pour danser avec la nouvelle divinité. La *Muzenza* est conduit au *Ronco* et ainsi on termine la fête.

## 2.5 - La *Quitanda* do *Erê*

La *Quitanda* est une scène supplémentaire et complémentaire de l'initiation. C'est le moment de présenter aussi *l'Erê/Vungi* à la société du *Candomblé* ainsi comme ça a été fait déjà avec la divinité principale.

*L'Erê* est l'enfant que toutes les divinités amènent avec eux. Il est le messager de la divinité, il amène des nouvelles supplémentaires. Surtout au moment de l'initiation, il est fondamental. Roger Bastide parle sur cette énergie enfantine, mais d'une manière pas totalement correcte. Il dit que cette divinité est entre la divinité principale et leurs fils/filles de saint<sup>212</sup>.

Cela n'est pas tout à fait faux, mais *l'Erê* ne peut pas être considéré comme un stage pré-transe, comme un stage de récupération du pratiquant pour revenir de la transe. *L'Erê* est aussi une transe. Mais son attitude plus enfantine rend plus détendue la relation que l'on a avec eux.

Néanmoins, la perception de Bastide me sert de quelque manière, car la relation de l'enfant avec une étape pré-transe, m'aiderait à affirmer que la *brincadeira* est un élément que l'on peut manipuler pour la composition théâtrale.

Après avoir fini sa danse appelée *Rum*, la divinité est recueillie au *Ronco*. La *Muzenza* revient au salon, maintenant avec les vêtements des *Erês*, plus légers et avec des motifs enfantins. Ils font des tours dans le salon, toujours dans le sens anti-horaire. Il y a quelqu'un plus âgé qui amène la *dixiça*, et les *Erês* font un défilé. Quand les pratiquantes du *Terreiro* entrent en transe pendant la chanson à *Lembá*, quelques uns d'entre eux n'en sortent pas, ils sont conduits vers le *Ronco* où est la nouvelle *Muzeza*, et là-bas les *Erês* arrivent pour aider le nouveau *Erê* dans la *Quitanda*.

Tout le monde a un *Erê* qui appartient à la divinité principale. Bien entendu chez les Rodantes, il vient comme une vraie transe. L'attitude et la manière de parler, de jouer, de manger sont comme celles d'un enfant.

---

<sup>212</sup> Roger Bastide, *op. cit.*, 2002, p. 84.

Comme un messager de la divinité, il parcourt les deux chemins, en nous donnant des nouvelles de la divinité et aussi en donnant de nos nouvelles à la divinité. Il est présent dans de nombreux moments de l'initiation.

La *Quitanda* est ainsi le moment de le présenter à la société du *Candomblé*. Il arrive avec joie, dans un cortège avec d'autres *Erês*. Ces derniers sont des *Erês* d'autres fils/ filles du *Terreiro*. Au moment de *Lembá* où tout le monde entre en transe (*viram*), il y a des pratiquantes qui restent en transe et la divinité principale laisse la place à *l'Erê*.

*L'Erê* de la *Muzenza* porte un panier sur la tête. Après avoir fait un parcours de quelques cercles toujours dans le sens anti horaire, un membre plus âgé allonge sur le sol la *dixiça*. Ensuite *l'Erê* s'assoit au-dessus de la *dixiça*. Il met le panier par terre devant lui.

La *Mametu* se dirige vers le public pour lui expliquer qu'est-ce qui va se passer.

- « La *Quitanda* do *Erê* est une espèce de marché où *l'Erê* vend des fruits pour gagner de l'argent. Cet argent est pour compenser un peu les dépenses de l'initiation. Vous pouvez donc acheter avec des pièces ou des billets, peu importe. Mais le plus intéressant est de voler le fruit de *l'Erê* en sachant que si jamais il s'aperçoit du vol, il pourra vous frapper avec un rameau de la *goiabeira* ».

Après avoir reçu la consigne, le public, composé de pratiquantes et de non pratiquantes, se dirige vers *l'Erê* pour lui acheter-voler les fruits.

*L'Erê* est une divinité qui apporte des bénédictions. On dit que les faits réalisés par un *Erê* sont difficiles à rompre. On dit aussi que celui qui réussit à voler un fruits au moment de la *Quitanda* va avoir un cycle de bénédictions. Cela donne donc plus envie de voler.

Comme un enfant, *l'Erê* est totalement concentré sur le jeu de la vente et de la protection de ses fruits. Il joue aussi avec ces éléments. Tout se passe à partir de la logique enfantine. C'est-à-dire que la vente des fruits n'a pas une logique adulte avec un prix prédéterminé pour chaque fruit. *L'Erê* va déterminer quel fruit il donnera à celui qui lui donne de l'argent. Parfois il donne un gros fruit pour celui qui lui donne moins d'argent et un petit pour celui qui lui donne beaucoup d'argent.

L'accord établi entre la prêtresse qui a donné la consigne et le public qui a décidé de jouer avec *l'Erê* est motivant. Bien sûr, il y a des personnes qui sont frappées par le rameau de *goiabeira*.

Comme je l'ai déjà dit, le cortège *d'Erê* s'avance avec celui du nouvel initié et d'autres membres. Ces autres *Erê* servent de gardiens pour aider à la protection des fruits. Cette *brincadeira* est donc amusante et dangereuse à la fois. Mais ce paradoxe engage tout le public présent à *brincar* avec *l'Erê*.

Pour tout le monde, c'est un plaisir de voir la *Muzenza* parler et agir comme un enfant. La photo ci-dessous montre le moment de la *Quitanda* de mon *Erê*.



Image 18 - Initiation des *Muzenzas Indelé et Luandê*. *Quitanda* d'Erê. Avril 2013.

Après que l'Erê a tout vendu, la *Mametu* crie: - « La police arrive » ! *L'Erê* abandonne tout ce qu'il fait et va vers la porte, quand il s'en approche la divinité principale *vira*, prend la *Muzenza* en transe. On chante alors une chanson pour recueillir la divinité.

Cette scène représente le danger qui peut arriver et dont la divinité de la personne peut la sauver. Elle représente aussi les actions de la police, qui au début d'avènement du *Candomblé* allait jusqu'au *Terreiro* pour amener les pratiquantes en prison. Concernant ce fait il y a une légende sur l'intervention de la police dans les *Terreiros* à Salvador, mais au moment où la police allait amener une prêtresse d'un *Terreiro*, une divinité *virou* en lui et elle n'a donc pas pu mettre la prêtresse en prison.

La police représente aussi l'inhibition, les autorités et la divinité vient comme une réponse de l'opprimé contre les injustices de la société.

Je remarque que pendant toute la scène de la *Quitanda do Erê*, la musique est plus évidente au début et à la fin. Mais dès que *l'Erê* commence sa vente, la musique devient presque imperceptible, car tout le monde est attiré par la voix d'enfant de *l'Erê*. De plus, il y a des répliques que les gens font avec *l'Erê* pour essayer de le distraire. La musique revient plus évidente à la fin de la *Quitanda*, quand on va recueillir la divinité.

## 2.6 - La *dijina* de la *muzenza*

Après avoir réalisé la *Quitanda* de l'*Erê*, la *Muzenza* est de nouveau conduit au *Ronco*. Ces vêtements sont encore changés, on lui met des vêtements blancs, très simples et elle est accompagnée une fois de plus au salon.

Mais cette fois-ci, la *Muzenza* n'est pas en transe. Quand la divinité a crié sa *Dijina*, celle-ci a été entendue par les initiés et par les divinités. Quand la *Muzenza* vient sans être transe, c'est pour que la société du *Candomblé* puisse aussi connaître sa *dijina*. C'est-à-dire une partie du nom que sa partie divine lui a apporté.

La *Muzenza* accède au salon, la tête vers le bas. Elle se met à genoux sur la *disxiça*. A ce moment-là, la *Mametu* ou le *Tata* va présenter à la *Muzenza* la personne qui est sa marraine/son parrain. Comme elle était en transe au moment du choix, elle n'a pas conscience de qui est sa marraine/son parrain. Elle vient devant la *Muzenza* qui pour la saluer enlève son *Ojá*, ensuite fait *bate cabeça* et à la fin fait le *paò*. Finalement on connaît celle ou celui qui a été choisi.

La *Muzenza* n'a pas le droit de lever la tête vers le plafond. Ma marraine a cassé les règles et s'est mise à genoux pour que je puisse bien la voir. Mais le plus commun est que la marraine/ le parrain reste debout et parle avec la *Muzenza* de cette relation.



Image 19 - Initiation des *Muzenzas Indelê* et *Luandê*. Connaissance des marraines et parrains. Avril 2013.

Ainsi, on connaît la *dijina* de la *Muzenza*. Ensuite on passe à un autre salon où il y a un banquet à partager avec tous ceux qui sont présents à la fête. Si jamais quelqu'un veut parler un peu avec la *Muzenza*, il revient au salon où a eu lieu la fête.

Les gens peuvent parler avec la *Muzenza*, mais ne peuvent lui toucher que les mains, car la *Muzenza* porte le *Kelê*. C'est un collier qui représente le cordon ombilical avec la divinité. La *Muzenza* ne peut pas mélanger ses énergies corporelles avec celles des autres personnes.

Cette limitation du toucher ainsi que d'autres interdits appelés *Kizilas*, durent trois mois à compter du rituel secret principal réalisé quelques jours avant la réalisation de la fête.

Ces interdits s'achèveront quand on enlèvera le *Kelê* à la *Muzenza*, dans un rituel fermé. Et ainsi la *Muzenza* pourra reprendre la vie « normale ». Il y a des *Terreiros* qui font une fête pour la *Queda* de *Kelê*.

## Chapitre III - *Kukuana* - La table abondante pour le banquet du Roi

*Kukuana* est la fête la plus importante de l'*Abassa Insumbo Kikongo*, car elle est dédiée à la divinité *Nsumbo*. Celle-ci est la divinité de la terre et du soleil, responsable de balayer les maladies en rétablissant la santé. *Nsumbo* est aussi la divinité patronne du prêtre responsable de l'*Abassa* : *Tata Nkisi Inguessi de Nsumbo*.

Le choix de décrire cette fête vient du fait qu'elle a de nombreux symboles qui permettent de bien comprendre le cycle des fêtes du *Candomblé*, ou plutôt comment on fait bouger ce groupe de symboles dans une fête.

Les fêtes du *Candomblé* se réalisent à certaines occasions : soit lors des rites d'initiation, soit lors de fêtes dédiées au renouvellement des vœux, - ce cycle de renouvellement des vœux se réalisent au bout d'un ans, de trois ans, de cinq ans, de sept ans, de quatorze ans et de vingt un ans d'initiation. - Il y a aussi une autre occasion de célébrer une fête du *Candomblé*, celle-ci peut être dédiée à une divinité spécifique, par exemple, la fête de *Nkosi*, la fête de *Mikaiá*, la fête d'*Angorô*, etc.

Dans des saisons déterminées, on fête des énergies, donc chaque *Terreiro* va structurer son calendrier de fêtes selon son organisation. Il y a des fêtes qui sont réalisées par presque tous les *Terreiros* de *Candomblé*, comme la *Kukuana*, les fêtes dédiées aux *Erês*, et les fêtes aux *Yabas*. Mais il y a aussi des fêtes dédiées à d'autres divinités.

Celles-ci sont organisées par rapport à la nécessité du *Terreiro*. Dès qu'il y a dans le *Terreiro* un/une initiée par telle ou telle divinité, il faut célébrer une fête à ces divinités. La fête la plus importante de chaque *Terreiro* est celle dédiée à la divinité patronne de la maison. Notamment celle du prêtre principal. Les autres fêtes servent à préparer les fils à apprendre par corps comment organiser la fête de sa divinité - dans une proportion moins grande - par exemple dans l'*Abassa Nsumbo Kikongo*, on a la fête dédiée à *Nkosi*, la fête dédiée à *Nzazi*. Ce sont des fêtes dans laquelle on habille les divinités des fils initiés à ces divinités. A travers ces fêtes, ils apprennent comment structurer une fête dédiée à leur divinité; dès qu'ils ont leur *Terreiro* la fête dédiée à leur divinité devient la principale.



Image 20 - Début de la *Kukuana*, moment dédié à *Aluvaiá*. Août 2016

La *Kukuana* est donc la fête la plus importante de l'*Abassa Nsumbo Kikongo* et elle sera réalisée en plusieurs étapes. C'est une fête réalisée au mois d'août. Comme l'objectif de cette fête est de rendre heureux *Nsumbo* pour qu'il puisse rétablir la santé de la communauté, celle-ci est réalisée presque par tous les *Terreiros* du *Candomblé*

### 3.1 - L'effet domino

La composition de la fête du *Candomblé* est codifiée, comme je l'ai déjà expliqué, où on suit une organisation précise mais flottante. C'est-à-dire qu'elle va changer selon l'accent que l'on donne lors d'une fête déterminé.

La *Kukuana* est une fête dédiée au renouvellement de la Santé de la communauté. Comme je l'ai déjà aussi mentionné, la fête du *Candomblé* est une organisation ludique que les afro-descendants ont découvert pour recréer des rites qui satisfont la nécessité humaine du cycle de renouvellement. Je veux dire, pour rendre possible l'espoir d'un avenir plus heureux.

La *Kukuana* est très riche de symboles et plusieurs structures de dramaturgies. Il y a un appel à la participation du public (formé par des adeptes, invités d'autres *Terreiros* de *Candomblé* et aussi des personnes admiratrices, qui sont invitées par les adeptes du *Terreiro*).

La structure de la fête, l'ordre d'appel de chaque divinité est une manière de rendre puissante l'énergie physique et métaphysique pour l'élaboration de ce cycle de renouvellement.

La communauté de l'*Abassa Nsumbo Kikongo* entre comme d'habitude, dans une file, dans laquelle le *Tata* est devant, à la tête de la file et est suivi par les autres membres selon l'âge d'initiation.

Cette file se transforme en deux cercles qui bougent en sens anti-horaire. Le plus petit cercle à l'intérieur est formé par les plus âgés du *Terreiro*, le cercle à l'extérieur est formé par les plus jeunes. Dans ces deux cercles on va chanter à *Aluvaiá*, puis on va chanter à *Pemba*, puis à *Nkosi* et c'est dans ce dernier qu'on fait le changement de bénédiction, puis on va chanter à *Kabila* et à *Katendé*, jusqu'au moment où on salue *Nsumbo*.

Au lieu de chanter pour *Nsumbo*, on appelle la divinité du prêtre, le *Nsumbo* du *Tata Inguessi*. Mais pour cet appel on va chanter la chanson qui représente la racine du *Terreiro*. Et ainsi, dès que le *Nsumbo* du *Tata* arrive, toutes les divinités qui font partie de cet arbre arrivent. C'est vraiment comme un effet domino, on fait tomber une pièce et toutes les autres tombent à la suite.

Dès que tout le monde est en transe, il faut conduire ceux qui seront habillés avec les *Paramentas* vers le *Ronco* principal et les autres vers l'autre *Ronco*. Dans le *Ronco* principal, il y a tous les vêtements et les *Paramentas* de chaque divinité qui sera habillée, mais il y a aussi des vêtements et *Paramentas* supplémentaires, si jamais d'autres divinités sont conviées pour faire partie du cortège de *Nsumbo*.

Lorsque les membres qui entrent en transe sont dans le *Ronco* principal, les autres sont conduits vers l'autre *Ronco*. D'habitude, il y a un intervalle entre le moment où toute le monde entre en transe et la suite de la fête. Comme de nombreux membres qui composent les cercles, sont en transe, il faut d'abord les faire sortir de la transe pour continuer la fête. En même temps, le public peut sortir, aller aux toilettes, boire un café, un peu d'eau, fumer une cigarette.

Pendant cet entracte, la communauté du *Terreiro* sert des petits plats au public : des soupes, ou des plats liés aux divinités du *Candomblé*.

C'est important de souligner que la transe est une action collective où à travers un ou plusieurs individus, toute la communauté fait ce voyage vers l'au-delà. Il y a toujours des membres, des pratiquantes qui n'entrent pas en transe. Une justification : la transe dans le *Candomblé* permet aux êtres invisibles de devenir visibles. Les divinités réalisent le voyage chez nous. Donc, si tout le monde est en transe, à qui les divinités vont parler, et vers qui vont-elles se diriger?

Il est important de remarquer qu'il y a des pratiquantes, dans des fêtes déterminées, qui entrent en transe pour y rester pendant plusieurs heures. Ce fait permet que la communauté puisse communiquer avec ces divinités et réciproquement.

Au moment où de nombreux membres sont en transe, on les fait sortir pour permettre aux divinités de la fête de donner leur bénédiction à tous. Comme les moments dans lesquels entre en transe, sont très intenses, on laisse une pause pour respirer. De plus, cela prend du temps de faire sortir de la transe.

## 3.2 - Le Cortège du Roi

Dès que toutes les divinités sont prêtes, elles sont conduites dans le salon de la fête. A ce moment-là, la métamorphose est complète et les pratiquantes ont perdu définitivement leur personnalité et sont revenues avec toute la puissance des divinités. C'est le cortège du roi, la famille ancestrale qui amène la santé.

Le cortège est inspiré du mythe, mais on pourra l'expliquer par la puissance métaphysique des éléments en train de mettre un accent sur des énergies pour amener le cycle de renouvellement à partir de cela.

Les mythes racontent des histoires qui expliquent l'origine de quelques phénomènes naturels ou sociaux. « Les mythes réactualisant l'événement<sup>213</sup> », au sein du *Candomblé* on rend vivants les mythes à travers le corps des pratiquantes. Le mythe devient donc vivant par les actions, les personnalités, les comportements présents du pratiquante. C'est-à-dire que l'on revit une partie du mythe, quand on agit de telle ou telle façon.

Par exemple, le caractère râleur chez les fils/filles de *Nsumbo* provient de l'aspect de la divinité ou encore des traits de déformation qui remontent du mythe dans lequel cette divinité a été malade. De plus, cet aspect actuel du mythe se traduit quand au mois d'août les fils/ filles de *Nsumbo* tombent malades : des taches apparaissent, ou des fièvres ou des allergies. Cela fait référence à *Nsumbo* qui a reçu dans son corps les maladies. Après avoir été guéri, *Nsumbo* devient le responsable de la santé.

On pourrait citer d'autres exemples : les fils/ filles de *Kissimbi* ont la vanité, la préoccupation de bien prendre soin de leur apparence, comme la divinité des rivières qui est représentée devant un miroir à main à se regarder; mais aussi les fils/ filles de *Matamba* qui sont un peu agressifs et qui rendent vivant le mythe de la divinité du vent. Le vent rafraîchissant devient une tempête.

Ces mythes deviennent corporels. A travers les rituels, le corps du pratiquante devient prêt à recevoir la divinité. Il devient donc l'autel vivant de la divinité, il est capable de maîtriser la puissance divine. Celle-ci peut utiliser son corps pour passer le *Ngunzo/Axé*.

---

<sup>213</sup> Mircea Eliade. *Aspects du mythes*. Gallimard, Paris, 1963, p. 27.

Les masques du *Candomblé* naissent d'abord du corps des pratiquantes. Ils sont construits à partir de l'expérience vécue dans le rituel. Les fêtes sont des présentations sociales de ces masques. La fête, est le moment de l'actualisation publique du temps mythique et ancestral dans le contemporain.

Je reviens sur le mythe qui raconte le jour où *Nzaze (Xango)* a fait une grande fête dans laquelle étaient présentes toutes les divinités. Toutes sauf *Nsumbo (Obalíe)*, la néfaste divinité de la santé, mais aussi de la maladie. Quand tout le monde s'aperçoit qu'il manque *Nsumbo*, la peur les touche et ils décident de prendre toute la nourriture présente dans la fête de *Nzaze* et on l'amène au palais de *Nsumbo*. Celui-ci a appris ce qui s'est passé et a accepté les excuses, mais il impose une condition : que les peuples de son palais puissent aussi participer à la fête et manger avec toutes les divinités.

Dans la fête de la *Kukuana*, on sert donc un plat de chaque divinité en répétant cette action mythique. Et on donne à manger dans la feuille d'une plante qui s'appelle *Mamona*. Cette feuille ressemble à une main ouverte. Cela représente donc la main qui donne la nourriture la main qui la reçoit.

Le cortège sort du *Ronco* et fait le parcours codifié d'aller vers le Temps (porte d'entrée), vers *l'Axé* (le centre du salon) et vers les Tambours (en face du salon). Ce cortège des divinités est formé par les divinités habillées avec leurs *Paramentas* et aussi avec les *Makotas* ou des membres du *Terreiro* plus âgés qui ne sont pas en transe, pour conduire les divinités.

Dès que toutes les divinités présentes dans le cortège font ce parcours, se rajoute à celui-ci un autre cortège composé d'autres membres de la communauté, du *Terreiro*. Chaque membre amène le plat d'une divinité. Ainsi, on forme un grand cercle avec les divinités et tous les membres du *Terreiro*. Dans ce cercle, on fait quelques tours. A un moment donné, la personne qui est devant avec les plats, juste après les divinités, va poser une *Dixiça* par terre et met les plats au-dessus. Les femmes plus âgées vont servir des petits morceaux de chaque plat sur la feuille de *Mamona* et donnent cela à un membre plus jeune qui va servir cette feuille remplie de morceaux de nourriture des divinités au public.



Image 21 - *Kukuana*, le cortège de *Nsumbo*. Avril 2016

En même temps que les repas sont servis au public, les divinités continuent à danser en cortège dans le cercle déjà formé, cela est comme si elles apportaient les bénédictions pendant le banquet servi au public. Il y a des chansons spéciales pour ce moment-là.

Pour les gens du public qui mangent cette nourriture, on leur conseille de ne pas toute la manger, il faut en laisser un petit morceau dans la feuille que l'on plie comme si l'on fermait la main. On passe la feuille sur le corps et on la dépose dans un panier.

Parmi les rituels du *Candomblé*, il y en a un que l'on appelle de *Sacudimento*. Celui-ci est un nettoyage de l'âme à travers la nourriture que l'on donne aux divinités. Pour chaque problème, il y a des combinaisons différentes qui vont agir directement sur le problème qui appartient à l'individu.

On croit que la nourriture amène des énergies spécifiques. On offre aux divinités ces aliments comme une manière de leur apporter plus de forces pour entrer en contact avec l'être humain. C'est plutôt pour créer des formes de liens que l'être invisible peut agir directement sur l'être visible. Les repas, les nourritures que l'on offre aux divinités ne sont pas réellement mangés par les divinités mais elles viennent et absorbent l'énergie présente dans cette nourriture.

Lorsqu'on passe cette nourriture sur le corps du pratiquante ou du client<sup>214</sup>, on fait un échange d'énergie, c'est-à-dire que la mauvaise énergie est absorbée par l'aliment et par contre l'énergie de la divinité rentre dans le corps du pratiquante ou client.

Pendant la *Kukuana*, on organise donc un grand *Sacudimento*, dans lequel il y a deux manières de renouvellement d'énergie : celle où le public avale les repas des divinités, avale aussi leur puissance divine, puis celle où il passe la feuille sur le corps et la dépose dans le panier, c'est comme s'il nettoyait son corps.

La nourriture est un élément très important pour les rites du *Candomblé*. Comme je l'ai déjà fait remarquer à travers la nourriture, on nettoie le corps spirituel de l'individu et en même temps on l'offre aux divinités. Comme je l'ai déjà aussi dit, la nourriture vient comme un moyen de transport pour lequel l'invisible peut intervenir sur le visible. C'est aussi une manière de partager.

Pendant une fête dédiée à une divinité, il va y avoir toujours une manière de partager :

- \* Dans la fête de *Kissimbi*, *l'Epete*,
- \* Dans la fête de *Nzazi* et *Matamba*, *l'Acarajé*,
- \* Dans la fête de *Lembá* *l'Acassa*,
- \* Dans la fête de *Nkosi* le pain,
- \* Dans la fête des *Erés* bonbon,
- \* Et pour la fête à *Nsumbo* on a tous les plats.

Dès que tout le monde a mangé et déposé les restes de nourriture dans le panier, on reprend tous les plats et le panier. On les amène vers la maison de *Nsumbo* où on les garde. Ensuite, il y a un autre rituel pour tout jeter.

Les autres membres sortent avec les repas et le cortège de divinités continue dans le salon. Tous s'arrêtent et on assoit les divinités. Chacune va danser à un moment donné.

Avant de poursuivre, c'est important de faire une parenthèse : pendant une fête du *Candomblé* on ne mime pas le mythe, on ne le joue pas comme une représentation de théâtre. On utilise des éléments du mythe, pour permettre une action réelle. C'est-à-dire qu'à travers

---

<sup>214</sup> Il y a des activités au sein du *Candomblé* hors de la fête où il y a des prestations payantes qui sont destinées aux non initiés.

des éléments du mythe il est possible de rendre visible l'invisible, de situer les actions dans un temps mythique mais les rendre actuelles dans le temps présent.

Parfois, les mythes se croisent. Par exemple, pour la *Kukuana*, il y a au moins trois mythes qui se croisent, d'abord le mythe de la fête dans laquelle *Nsumbo* n'est pas invité, que j'ai déjà décrit. Ensuite, il y a un autre mythe dans une autre fête où personne ne veut pas danser avec *Nsumbo* car il est déformé et couvert de paille pour cacher ses déformations. Mais *Matamba* voudrait vraiment savoir ce qu'il y a au-dessous de la paille et commence à danser avec *Nsumbo*. Mais comme elle est la force du Vent, elle enlève la paille montrant ainsi un bel homme, *Nsumbo*, pour la remercier, permet à *Matamba* de contrôler les *Egun* (les esprits des morts) qui sont contrôlés par *Nsumbo* et *NZumbarandá*. Puis, il y a le mythe de *Mikaiá*, quand *Nsumbo* est abandonné par *NZumbarandá* à cause de sa déformation due à la variole. C'est *Mikaiá* qui a pris soin de lui et lui a passé du pop corn pour le guérir des taches et de la déformation.

Dans la *Kukuana*, ces trois mythes se rencontrent, d'abord pour justifier quelles sont les divinités qui seront habillées, celles liées à l'essence de *Nsumbo* comme *Angorô*, le serpent qui amène la pluie et rend la terre fertile, *NZumbarandá*, la terre qui rencontre la pluie, la boue. Cette dernière étant la divinité la plus ancienne, est considérée comme la mère de *Nsumbo* et *Angorô*.

Faisant partie de son essence il y a *Katendé*, qui est le maître des plantes, plantes qui aident *Nsumbo* à guérir les gens, comme le médecin des pauvres. (Cette divinité n'est pas présente à l'*Abassa Nsumbo Kikongo* servant de source pour ma recherche de terrain). Il y a aussi le *Kitembo* qui est le double de *Nsumbo* dans le ciel, ainsi que *Mikaiá* qui amène l'énergie de protection au dieu de la santé, en montrant aussi que tous ont besoin d'aide. La présence de *Mikaiá* justifie aussi l'utilisation du pop corn dans la fête, comme c'est l'aliment qu'elle a utilisé pour guérir *Nsumbo*. Enfin, il y a *Matamba*, la divinité qui a montré l'autre aspect de *Nsumbo* que l'on ne connaissait pas : c'est le Vent qui repousse les maladies comme si le Vent nettoyait la communauté.

La représentation d'une fête du *Candomblé* n'a pas l'objectif de raconter une histoire très précise. On prend des éléments qui donnent la possibilité de montrer une partie du mythe, mais aussi de l'actualiser à chaque fois. La fête raconte l'histoire de la divinité en même temps qu'elle produit l'énergie nécessaire à la création d'un nouveau cycle. Mais la fête

raconte aussi l'histoire des fils qui sont en transe, car chaque divinité va avoir aussi des éléments du pratiquante.

Dès que toutes les divinités sont assises, elles vont danser l'une après l'autre devant le public et les divinités qui sont assises. La première divinité à danser est *Nsumbo*. Comme la fête lui est dédiée, tous les pratiquants initiés par lui sont en transe et habillés avec les *Paramentas*. Et tous vont danser ensemble. C'est vraiment riche de voir cela, car on voit comment les énergies invisibles se manifestent différemment dans chaque corps, comment elles partagent leur relations mais surtout leurs différences. C'est comme la nature qui change à chaque moment, à chaque paysage.

Comme je l'ai déjà fait remarqué, la représentation dans une fête du *Candomblé* n'a pas le même rapport qu'une représentation dans un théâtre. Tout d'abord parce qu'elle supporte de nombreuses scènes simultanées. Il y a la scène protagoniste, si l'on peut dire, qui se traduit par la danse de la divinité habillée, puis il y a les scènes de demande de bénédiction, qui consiste à ce que le public puisse demander aux divinités assises la bénédiction, les embrasser. De plus, on peut assister à une discussion entre des membres pour résoudre quelques imprévus. En même temps, une *Makota* essaie de rafraîchir les divinités à l'aide d'un tissu, les *Tata Kambonos* chantent et jouent une musique pour la divinité, le public peut frapper dans les mains et peut ainsi choisir à quelle scène il assistera.

Un élément frappant de la représentation des mythes pendant la fête du *Candomblé* est l'appel à l'oralité. Cela signifie que comme des symboles et des gestes ne sont pas expliqués, le public peut demander aux membres du *Terreiro* des données qui les aideront à bien comprendre les scènes qu'ils ont vues et vécues pendant la fête.

Le banquet servi à la fin de toutes les fêtes du *Candomblé* a cette fonction : permettre les échanges entre toutes les personnes présentes à la fête. Ce sont des moments où un membre plus âgé du *Terreiro* ou d'un autre *Terreiro* explique aux autres des histoires qui donnent un sens à des symboles tout cela contient l'enseignement des fondements du *Candomblé*.

Pour les non pratiquants présents dans le public, c'est un moment spécial, car leurs doutes se terminent à ce moment-là, à la fin de la fête. La représentation du mythe pendant une fête du *Candomblé* n'a pas l'objectif de tout raconter, mais plutôt de provoquer l'intérêt

pour les histoires. Les actions sont vivantes et puissantes et même s'il n'y a pas une compréhension intellectuelle, il y a un rapport entre le public et la communauté qui incite à la découverte.

Je reviens à l'étape où chaque divinité danse. Comme dans un jeu de chaises, il y a toujours une chaise qui n'est pas occupée, car il y a toujours une divinité en train de danser. Lorsqu'une divinité est en train de danser, elle raconte sa nature, sa puissance diffuse cette force dans l'espace de la fête. Cette danse n'est pas fermée, c'est-à-dire qu'il peut y avoir quelques interférences, comme une divinité qui est assise et qui lève pour rejoindre celle qui est en train de danser. Certaines membres plus âgés peuvent chanter une chanson qui n'était pas prévue à l'avance. Il arrive aussi que l'énergie de la divinité en train de danser provoque la transe d'autres membres. On met des objets pour indiquer que cette personne est en transe et cette divinité aura l'occasion ou non d'être invitée à danser à côté de la divinité habillée.

Au sujet encore de la représentation dans une fête du *Candomblé*, je voudrais rappeler qu'on ne va pas raconter une histoire linéaire, mais des instants synthétisés à travers une danse ou une action symbolique qu'évoluent avec le rythme des tambours.

Par exemple, la présence de *Mikaiá* dans le cortège fait déjà référence à son histoire avec *Nsumbo*. Il n'est pas nécessaire qu'il y ait un rapport direct, comme une scène ou une chorégraphie entre les deux divinités, mais cela peut aussi arriver.

Dans la danse de la divinité avec ses gestes codifiés elle montre sa nature, qui se lie déjà avec la nature des autres divinités qui sont présentes. L'ordre de chaque divinité peut changer par de nombreux facteurs, comme l'âge du pratiquant, sinon pour le rapport entre les divinités. Dans la *Kukuana*, on a *Nsumbo* qui est toujours le premier à danser, puis on peut avoir *Mikaiá*, la mère qui l'a adopté et l'a guéri, puis *NZumbarandá*, la mère qui l'a abandonné, puis *Matamba*. Dans l'*Abassa Nsumbo Kikongo* il n'y a pas des pratiquants initiés par les divinités *Angorô*, *Kitempo* et *Katendé*.

Un ordre possible pour raconter une histoire sera: *Nsumbo*, le médecin de pauvres, celui qui reçoit dans son propre corps la maladie des gens, pour pouvoir guérir la communauté. Viendra *Angorô*, la Pluie qui va refroidir *Nsumbo*, la Terre, le Sol. Suivra *NZumbarandá* la Boue qui naît de la rencontre entre la Terre et la Pluie. C'est la grand-mère qui va toujours montrer la possibilité de renouvellement de la vie à travers la mort. Ensuite,

c'est le tour de *Katendê*, le maître des Plantes, qui donne à *Nsumbo* les outils nécessaires à la guérison. Puis *Kitembo*, la représentation de *Nsumbo* dans le Ciel, qui reflète la Terre mais aussi la Mer. Après *Kitembo*, c'est au tour de *Mikaiá* de danser pour enlever *Nsumbo* et lui révéler sa puissance de guérison. Et finalement *Matamba*, la maîtresse du Vent aide *Nsumbo* à balayer les maladies de la communauté.

D'autres ordres sont encore possibles comme ceux-ci : *Nsumbo, NZumbarandá, Angorô, Katendê, Kitembo, Mikaiá, Matamba*; - *Nsumbo, Kitembo, Zumbarandá, Angorô, Katendê, Mikaiá, Matamba*; - *Nsumbo - Katendê - Angorô - NZumbarandá - Kitembo - Mikaiá - Matamba*; - *NZumbarandá, Angorô, Katendê, Mikaiá, Kitembo, Nsumbo, Matamba*.

Au final, l'ordre peut changer et chaque nouvelle organisation va présenter une mise en forme différente du mythe. La nouvelle organisation va être en harmonie avec les éléments présents au moment de la fête. On peut donner l'exemple de ma mère de saint qui s'est sentie mal juste avant de commencer la *Kukuana*, et n'a donc pas pu habiller sa divinité (*Mikaiá*), dans cette *Kukuana*. On voit que la fête est codifiée mais aussi ouverte à d'autres événements.

Dans la *Kukuana* dans laquelle j'ai fêté mes trois ans d'initiation, d'autres personnes qui sont de la même divinité que moi (*Nsumbo*) sont entrées en transe et ont dansé avec ma divinité et d'autres fils de *Nsumbo* qui étaient habillés.

### 3.3 - Mes Très Anos

En préambule, je vais décrire brièvement les éléments d'une fête de *Três Anos*. Pendant ma recherche de terrain, j'ai fêté mes trois ans d'initiation, en même temps que la *Kukuana*. Certaines choses que je décrirai ici, je les ai apprises grâce aux enregistrements vidéo (car j'étais en transe à ce moment-là), mais aussi en participant à d'autres fêtes de *Três Anos*.

En effet, l'apprentissage au sein du *Candomblé* est comme cela : il y a des moments de passivité et des moments d'activité. D'abord, on « apprend par corps », on passe par l'expérience, puis on apprend les procédures de chaque étape.

Le corps apprend les structures des rituels. Parfois, on est en transe donc l'apprentissage passe vraiment par d'autres voies que celle de l'intellect. C'est à cause de ces moments d'absence-conscience que je parle d'*apprendre par corps*. Cette manière d'apprentissage est comme un va-et-vient de connaissances.

Cependant il y a toujours un côté « d'oubli » dans lequel on ne sait jamais tout, les éléments seront toujours complétés par un autre membre. Le rituel est donc toujours communautaire et les plus âgés - les gens qui ont des hauts postes dans le *Terreiro* - vont prendre soin des plus jeunes. Quand un pratiquant est dans le *Ronco* pour réaliser une partie de son rituel, il redevient jeune et dans un état de fragilité. Il y a toujours des gens pour l'aider. Il va passer par les mêmes procédures que les autres. Même si c'est le *Tata*, on fait venir sa *Mametu* pour réaliser ses rituels, il va y donc avoir toujours quelqu'un de plus âgé.

Même pour les gens qui n'entrent jamais en transe, il y a des éléments qu'ils ne connaîtront pas, parfois ce sont des simples condiments (sel, herbes, poivre, etc...), qui vont faire la différence dans le rituel. Ce sont des détails.

Aujourd'hui, même si l'on a la possibilité de faire des vidéos, elles ne captent pas tous les aspects de la fête. Il est interdit de faire des vidéos lors de certains rituels secrets. La communauté doit réaliser de nombreuses tâches, notamment le pratiquant va vraiment apprendre par corps, à travers son corps qui vit l'expérience et à travers le corps qui aide les autres à passer par l'expérience.

Je souligne encore qu'il y a une différence entre observer une fête avant et après être passé par un rituel déterminé. Même si l'on est en transe, je crois qu'il y a des éléments qui sont enregistrés par le corps. Et quand on est en train de participer à un rituel pour aider les autres, la mémoire revient, comme un souvenir endormi qui ressurgit de tous les éléments.

J'avais déjà participé à une fête de trois ans, mais pour moi les différentes parties n'avaient pas une vraie signification. En effet, je n'avais pas d'empathie pour chaque division, ou bien c'étaient des éléments flottants. Après être passé par l'expérience des rites de *Três Anos*, les choses ont pris beaucoup plus de sens, notamment quand j'ai pu alors participer à d'autres fêtes des *Três Anos*.

Maintenant, je reviens au début de ma description : pour réaliser les rituels de renouvellement de vœux, il faut être reclus dans le *Ronco*, mais cette fois-ci pour un temps plus court que celui de l'initiation. Je suis resté alors une semaine pour passer tous les rituels nécessaires à l'*Obrigaçao de Três Anos*.

Pendant la semaine qui se déroule, il y a des rituels de nettoyage de l'esprit, des moments pour prier, des sacrifices dédiés aux divinités, des discussions avec les hauts postes, des apprentissages et bien sûr, de la transe.

Un moment très important de ce cycle est la fête. Comme je l'ai déjà dit, ma fête a été réalisée au même moment que celle de la *Kukuana*. Mon anniversaire de saint est en avril, néanmoins, comme j'étais à Paris, je l'ai reporté au mois d'Août pour le fêter donc avec la *Kukuana*, car cette dernière est une fête dédiée à *Nsumbo*, ma divinité, étant au Brésil pour la recherche de terrain à ce moment-là. En fait, j'ai essayé d'être au Brésil tout le mois d'août, pendant la période consacrée à mon doctorat, pour participer à la fête à *Nsumbo*.

La fête débute donc comme d'habitude: entrée, chant aux divinités *Aluvaiá*, *Pemba*, *Nkosi*, puis, tout de suite, il y a une première sortie de la *Muzenza*. A l'occasion de cette sortie, nous sommes aussi habillés avec les vêtements de couleur blanche. Dans les *Três Anos*, il y a des changements dans le rituel - toujours avec l'esprit de mettre en valeur le membre qui fête son anniversaire d'initiation- , cette fois-là je ne suis pas entré en transe, j'étais moi même. J'ai fait le parcours d'aller à la Porte et fait le *Paó*, ensuite au *Axé*, puis aux Tambours.

Avant de m'allonger par terre pour réaliser le *Paó*, un membre d'un plus haut poste mettait toujours la *Disxiça* par terre pour que je puisse m'allonger sur elle. A la fin, on met la *disxiça* devant le Tata du *Terreiro*, (mon grand-père de saint) et devant ma *Mametu* (mère de saint), j'ai fait le *Paó* pour les deux. Puis, ma mère de saint appelle à ma divinité. Quand elle arrive, ma mère réalise un rituel devant la public. Elle change la position des mains de « *Do* » pour poser les mains dans le dos.



Image 22 - Première sortie de la *Muzenza Luandê* pour fête les « Três Anos », moment du *Paó*, dans la *Kukuana*, août 2016.

Quand la divinité naît, elle met ses mains, l'une sur l'autre sur le côté gauche ou le côté droit du ventre, cela dépend si la divinité est masculine ou féminine. Chaque fois que la divinité s'arrête pendant une danse, ou dès que elle prend son fils/sa fille de saint en transe, elle met les mains dans cette position. A partir du renouvellement de vœux dans les rituels de *Três Anos*, la divinité va mettre les deux mains sur le dos, proche des reins, chaque main de son côté. Cette pose montre que le pratiquante a réalisé au moins les vœux de *Três Anos*.

Quand on revient de la transe, les mains appuyées sur le dos donnent plus de confort pour entrer dans la réalité. Pendant la transe, on n'a pas la maîtrise de notre corps. On ne sent donc pas la fatigue des actions de la divinité pendant qu'elle est parmi nous dans la communauté. Mais dès qu'on sort de la transe, on sent la fatigue d'avoir passé beaucoup de

temps dans cet état et parfois dansé. Les mains sur le dos informent quel est l'âge minimum du pratiquante en transe mais aussi l'aide à se reposer.



Image 23 - *Kukuana*, changement de la main de « DO » de la divinité *Nsumbo* dans les rites de « Très Anos » de la *Muzenza Luandê*, août 2016.

Après être passée par ce changement de position des mains, ma divinité réalise le parcours *Porte-Axé-Tambours-Ronco*. Pendant que les *Makotas* préparent mon corps pour la prochaine entrée, la fête continue. Personnellement, je suis entré en transe et je n'en suis sorti qu'à la fin de la fête.



Image 24 - *Kukuana*, la divinité *Nsumbo* de la *Muzenza Luandê*, fait le parcours codifié pour rentrer dans le *Ronco* et s'habille pour la suite des rites pour la fête de « Très Anos », août 2016.

La fête a continué avec les chants dédiés à toutes les autres divinités qui ne seront pas habillées. Dès que j'ai été prêt, la *Makota* a donné un signal au chef d'orchestre de Tambours, pour qu'il puisse chanter une chanson d'entrée. Et je suis entré dans le salon en transe avec ma deuxième divinité, ma partie féminine, ma mère divine.

Quand on est initié, on entre en transe toujours par la divinité principale, celle -ci peut être masculine - que l'on appelle père - ou féminine - que l'on appelle mère. A partir du renouvellement de vœux dans les rites de *Três Anos*, on obtient aussi la permission d'entrer en transe avec la deuxième divinité. Si la divinité principale est masculine - la seconde sera féminine et vice-versa.

Cette conception des divinités principales comme masculine ou féminine est présente plutôt dans le *Candomblé Angola*. Mais comme je l'ai déjà dit, le *Candomblé* ne peut pas être considéré comme un phénomène fermé. Ainsi, on va rencontrer au sein du *Candomblé* des pratiquantes qui entrent en transe avec deux divinités masculines ou deux divinités féminines, ou bien encore une personne qui entre en transe avec plus des divinités que les deux principales, c'est-à-dire qu'ils entrent en transe avec une troisième et j'ai déjà entendu parler de personnes qui entrent en transe avec une quatrième divinité.

Parmi les nombreuses explications concernant le choix de telle ou telle divinité, je vais décrire ici celle que j'aime le plus : Dieu a utilisé pour composer l'âme de l'être humain les éléments de la Nature. Il y a donc des âmes qui ont plus de Feu, d'autres plus de Vent, plus de Plantes, plus de Mer, etc. Par exemple, j'ai 45% de mon âme d'une énergie de la Terre; 35% de la Rivière, et les autres 20% se divisent entre la Mer, le Fer, la Forêt et l'Atmosphère. Bien entendu, cette division n'est pas mathématique, je l'ai faite plutôt à titre indicatif.

J'ajoute ici une des conclusions que ma recherche de doctorat m'a amené à faire : la trame de ancêtres est la clé de la compréhension du *Candomblé*. En effet, cette répartition des éléments provient des liens que chaque individu a avec son ancestralité. L'ordre des divinités dépend aussi de l'héritage des différents rites.

Les combinaisons de divinités sont infinies. Il y a des combinaisons plus communes et celles plus rares, par exemple la combinaison *Lembá* et *Matamba*. Dans ce cas, il faut que je parle de la spécificité de chacune de ses divinités. *Lembá* est une divinité froide de la

tranquillité dans ses rites. Un des interdits très connus est le *Azeite de Dendê* (huile de palma) quant à *Matamba* elle est une divinité chaude et ses plats sont préparés avec *Dendê*. Ce mélange d'avoir un ingrédient interdit dans un rite présent à cause de l'autre divinité fait de cette combinaison une rareté.

De toute façon, ce sont des combinaisons qui ne peuvent pas être prédéterminées, par contre les pratiquantes du *Candomblé* essaient toujours de localiser les personnes dans un groupe, à travers un masque, comme si cette personne appartenait à une divinité, seulement pour les aspects superficiels. Néanmoins, c'est à partir du *Jogo de Búzios* que l'on peut avoir la confirmation de la divinité principale et l'ensemble des divinités qui appartiennent à l'individu.

Je reviens à mes *Três Anos* : je suis entré dans le salon en transe avec ma divinité féminine, *Kissimbi*. Je souligne que j'avais été conduit au *Ronco* avec ma divinité principale masculine, *Numsbo*. Dans le *Ronco*, ils ont appelé ma deuxième divinité. L'objectif est qu'elle puisse sortir dans le salon pour la fête.

D'habitude, les fêtes pour la deuxième divinité sont faites un autre jour que celui pour la divinité principale, soit le lendemain, soit le weekend suivant. Comme l'*Abassa Nsumbo Kikongo* est situé trop loin de *Brasilia*, on réalise les sorties avec les deux divinités dans la même soirée et ainsi on facilite l'accès du public - formé par les gens d'autres *Terreiros* et de non pratiquantes.

Mais le *Rum* de la deuxième divinité sera plus court que celui de la divinité principale. Comme dit la *Makota Lengi* de l'*Abassa Nsumbo Kikongo*, « l'anniversaire de *Três Anos* est dédié à la divinité principale ».

Pendant la danse de ma divinité *Kissimbi*, trois autres divinités *viraram* (sont entrées en transe) et ont dansé avec ma divinité dans le cercle. En effet, c'est un moment très émouvant dédié à *Kissimbi* quand on chante des chansons appelées *Ijexa*. Ce sont des chansons plutôt associées à *Oxum*. C'est un rythme que la musique brésilienne a beaucoup utilisé dans plusieurs musiques en dehors du *Candomblé*, il amène donc des atmosphères très connues.

Après avoir fait le *Rum*, les membres des hauts postes du *Terreiro* ont conduit ma *Kissimbi* en direction du *Ronco* et tout de suite ont chanté la chanson qui représente l'hymne

de la racine *Massaganga de Carioele*, et ainsi le *Tata Inguessi* est entré en transe ainsi que tous les membres *Rodantes* de l'*Abassa*, comme je l'ai déjà décrit dans l'effet domino.

Ma divinité principale revient alors avec les autres divinités dans le cortège de la *Kukuana*. Si c'est dans une fête de *Três Anos* habituelle la divinité peut revenir au salon seule ou aussi accompagnée par d'autres divinités liées à elle.

Après avoir réalisé le *Rum* de toutes les divinités, (la danse de toutes les divinités) , il manque les chansons dédiées à *Lembá* où toutes les sources divines reviennent recréant ainsi le renouvellement du nouveau cycle qui va continuer jusqu'à la prochaine fête.

Spécialement dans la *Kukuana*, on va la finir différemment, on ne chante que trois petites chansons dédiées à *Lembá*. Ensuite, on chante encore une autre chanson dédiée à *Nsumbo* et à ce moment-là, deux *Makotas* lancent du pop corn au public, pour réaliser un dernier nettoyage. Quand le pop corn touche une personne, celle-ci peut entrer immédiatement en transe. La force magique dans la graine du pop corn a cet effet-là. On peut percevoir cela dans la photo ci-dessous.



Image 25 - C'est la fin de la *Kukuana*, deux *Makotas* jettent pop corn au public pour une dernière nettoyage de leur énergies. Le pop corn en ce moment peut mettre les *Muzenzas* en transe.

## Chapitre IV - *Cuia* - le début de la vie adulte au sein du *Candomblé*

L'apprentissage de la *Muzenza* se termine plus ou moins au bout de sept ans avec la réalisation des rites de renouvellement des vœux initiatiques. Ceux-ci donnent à la *Muzenza* une accumulation de savoir-faire qui lui permettra de bien se développer pendant la suite de son parcours dans la pratique rituelle du *Candomblé*.

Après être passé par les rites d'un an, de trois ans, de cinq ans et finalement de sept ans, la *Muzenza* change son statut dans la société du *Candomblé*, elle évolue de *Muzenza* à *Kota*. Le changement d'état signifie que la *Muzenza* a acquis de nombreux apprentissages qui lui permet d'accéder à d'autres niveaux de savoir-faire dans les rites.

*Kota* signifie au sein du *Candomblé Angola* « la plus âgée ». La *Muzenza* devient un membre plus âgé et ainsi qualifié pour aider d'autres personnes dans le chemin de l'apprentissage. Mais il faut rappeler que même si la *Muzenza* est devenue *Kota*, elle continue toujours *Muzenza* en rapport avec un membre plus âgé qu'elle.

Quand la *Muzenza* se transforme en *Kota*, elle passe à un degré plus élevé d'apprentissage du *Candomblé*, car elle peut, à partir de ce moment-là, apprendre des procédures sur les rites qui lui étaient interdits auparavant. On dit que la *Muzenza* change de la condition d'enfant et devient une adulte, une *Kota*.

A partir du changement d'état de *Muzenza* à *Kota*, le pratiquante peut aussi acquérir le « droit d'initier » d'autres pratiquantes ou bien il peut avoir un poste de confiance dans le *Terreiro*.

On appelle cette étape la *Cuia*. Celle-ci est un objet fabriqué à partir de laalebasse, on la coupe et on vide l'intérieur. On fait des décors avec les motifs de la divinité du pratiquante qui recevra la *Cuia*. A l'intérieur, il y a tous les objets nécessaires pour la nouvelle *Kota*. En effet, ce sont des objets dont elle pourra se servir à son poste comme par exemple le *Jogo de Búzios* ou le couteau. Il y a aussi le coupe-chou qui montre que la nouvelle *Kota* pourra initier d'autres personnes, elle devient alors prêtre ou prêtresse du *Candomblé*.

La fête de la *Cuia* est composée de nombreuses entrées dans le salon où la divinité montre sa puissance et les chemins qui lui appartiennent. Comme l'initiation marque une rupture d'un état à l'autre, quand on passe par les rites internes nécessaires pour recevoir la *Cuia*, les gens ont la tête rasée une fois de plus.

Comme je l'ai déjà dit, les événements et les fondements du *Candomblé* ne sont pas figés, ils changent selon la nécessité et l'histoire de chaque nation, *Raiz*, ou même *Terreiro*. De cette façon, il y a des *Terreiros* qui, pour le processus de la *Cuia*, ne rasant pas la tête de la *Muzenza* qui devient *Kota*.

Chaque étape peut changer ou avoir d'autres aspects selon la nécessité de chaque *nação-raiz-Terreiro*. Dans l'*Abassa Nsumbo Kikongo* et par conséquent dans les racines *Massaganga*, parmi les rituels pour l'obtention de la *Cuia* et pour marquer la montée du degré du *Candomblé*, on rase la tête.

Concernant cette action de raser la tête une fois de plus dans ce rite de renouvellement de vœux, on peut avoir diverses lectures comme une allusion au jardinage, où pour préparer le sol à une nouvelle saison. Il faut nettoyer la terre pour qu'elle puisse recevoir de nouveaux soins et faire pousser de nouveaux fruits. Une autre lecture est le fait que ce rite marque un nouveau commencement et ainsi on revient à zéro pour continuer. Il y a une phrase philosophique au sein du *Candomblé* : « la flèche pour aller plus loin doit d'abord aller en arrière ». Selon cette manière de penser, pour que l'on puisse avancer plus loin dans l'apprentissage du *Candomblé*, la nouvelle *Kota* doit d'abord revenir au statut de *Muzenza*.

En résumé, les lectures sont diverses et on peut toutes les considérer comme vraies. D'autant plus que le *Candomblé* étant une tradition orale, parfois un membre plus âgé du *Terreiro* peut enseigner d'une nouvelle manière. Bien entendu, ce phénomène se produit parce que chaque membre va relier les savoir-faire avec sa propre altérité. C'est ainsi que je considère tous les chemins d'enseignement comme possibles et corrects au sein du *Candomblé*.

Après avoir réalisé les rites nécessaires à la divinité de la nouvelle *Kota*, on finit ce cycle de rites, comme toujours, par une fête. La fête de sept ans est très importante et elle est toujours ouverte au public (composé par des pratiquantes et des non pratiquantes). La présentation publique de la nouvelle *Kota* permet que son nouveau statut soit reconnu parmi

les autres communautés, les autres *Terreiros*. C'est pour cela que la fête de la *Cuia* est toujours ouverte à tout le monde.

La fête se déroule toujours comme les autres que j'ai déjà décrites. Ce sont des chansons dédiés aux divinités *Aluvaiá*, la première et responsable de la communication, ensuite *Pemba*, pour nettoyer l'espace avec la poudre sacrée, ensuite *Nkosi*, le responsable des route. C'est aussi le moment du changement codifié de bénédictions. - *Nkosi* est la divinité de celui qui aujourd'hui est le *Kota Monjuona* dont j'ai pu participer à la fête de *Cuia* pendant ma recherche de terrain. - Ensuite *Kabila*, et puis c'est la première entrée de *Monjouona* dans le salon et sa dernière entrée en tant que *Muzenza*.

Au rythme que l'on nomme Congo, marqué par les Tambours, la *Muzenza* entre dans le salon tirée par son *Tata*. Devant le *Tata*, une *Makota* apporte une *Dixiça*. On va presque répéter le même cortège que pour les autres fêtes, où il y a un membre plus âgé avec la *Dixiça*, ensuite le *Tata* ou la *Mametu*, puis la *Muzenza* et d'autres membres aussi plus âgés.

Les éléments qui vont distinguer ce cortège des autres, c'est la présence de deux objets importants : la *Cuia*, comme j'en ai déjà parlé unealebasse ornée avec les motifs de la divinité et remplie d'autres objets, puis une *Peneira* couverte par un voile blanc, cette *Peneira* est l'objet sacré où la nouvelle *Kota*, le nouveau prêtre ou la nouvelle prêtresse pourra réaliser le *Jogo de Búzios*.

Je récapitule donc tout le cortège pour essayer de bien en faire un tableau : le cortège est composé de la *Makota* avec la *Dixiça*, ensuite du *Tata*, puis de la *Muzenza*, et juste après celle-ci, d'un membre âgé du *Terreiro* avec la *Cuia*, suivi d'un autre membre avec la *Peneira* et à la fin de la file suivent d'autres membres - *Kotas* et *Makotas*.

Ce cortège fait le parcours codifié déjà décrit : d'abord vers le Temps (la porte), ensuite vers l'*Axé* (au centre), puis vers les Tambours. Après être passé par ces trois points la *Makota* apportant la *Dixiça* la met devant le *Tata*. - Dans tous les points, la *Muzenza* réalise le *Paó*. Il est important de remarquer que lorsque la *Muzenza* revient au salon après être passée par les rites de renouvellement des vœux comme la fête de trois ans et celle de sept ans, elle vient avec la tête couverte par un *Ojá*, un morceau de tissu comme un turban.

Au moment où la *Muzenza* arrive au Temps (à la porte) avant même de réaliser le *Paó*, elle enlève l'*Ojá* puis elle s'allonge pour réaliser le *Paó*. Je vous rappelle encore que les

rites d'initiation et aussi ceux de renouvellement des vœux ouvrent encore plus les canaux de communication de la *Muzenza* avec l'invisible. La couverture *Ojá* est une manière de filtrer l'énergie dirigée vers le pratiquante. Je précise encore aussi que, pendant la fête d'initiation, toutes les fois que la *Muzenza* est venue dans le salon, elle avait la tête protégée par des éléments symboliques. Quand le novice arrive avec la tête rasée, s'il est dans son initiation, il veut montrer que maintenant il fait partie de cet ensemble. S'il fête les sept ans, c'est pour remarquer le changement d'état d'une *Muzenza* à une *Kota*.

Dès que la *Muzenza* réalise le *Paó* devant tous les membres de l'*Abassa* devant lesquelles elle devait le faire, on la fait s'asseoir sur un petit banc. Le *Tata* adresse quelques mots au public en décrivant le parcours de la *Muzenza*, depuis son initiation jusqu'au moment de recevoir la *Cuia*. C'est un moment très touchant car le *Tata* nous fait connaître l'histoire de l'apprentissage de la *Muzenza*. Parfois ce sont des histoires de grands surpassements pour réaliser tous les rites : la lutte pour avoir le montant nécessaire, la lutte contre les préjugés et les discriminations, dont les pratiquantes du *Candomblé* souffrent encore aujourd'hui.

Le discours du *Tata* sur l'histoire de la *Muzenza* met en évidence tous les points positifs de sa personnalité, points qui l'aideront à devenir un bon *Tata* dans l'avenir, les membres de la société du *Candomblé* présents prennent ainsi connaissance de ce nouveau membre « plus âgé », avec qui ils pourront dialoguer.

Quand la *Muzenza* s'assoit sur le petit banc après les mots du *Tata*, il faut lui passer la *Cuia* et la *Peneira* pour montrer qu'elle obtient ainsi ses « droits », c'est-à-dire qu'elle pourra accomplir telle ou telle action dans le *Candomblé*. Parmi ces actions, le droit d'initier d'autres membres aux rites du *Candomblé*.

Pendant le moment de recevoir la *Cuia*, on trouve encore un autre paradoxe : les droits sont accordés au pratiquante, mais celui qui les reçoit vraiment, est la divinité, car au moment où le prêtre met la *Cuia* sur les mains de la *Muzenza* la divinité *vira* (la met en transe). A partir de ce moment-là, la personnalité de la *Muzenza* est remplacée par celle de la divinité. On peut dire aussi que la personnalité de la divinité se superpose à celle du pratiquante. Durant toute la continuation de la fête, c'est la divinité qui sera présente dans le festif.

Le *Tata* après avoir mis la *Cuia* sur les mains de la divinité, la reprend et va déposer ensuite la *Peneira*. A posteriori les deux objets sont repris par les membres qui les ont apportés dans le cortège et on refait ce cortège pour conduire la divinité vers le *Ronco*.

## 4.1 - La sortie de *Lembá*

*Lembá* est la divinité de la création et celle qui amène toujours la tranquillité du commencement. Ainsi pendant la fête dédiée au renouvellement des vœux, il va toujours y avoir un moment spécial pour lui.

Je vous rappelle qu'après avoir reçu la *Cuia* et la *Peneira*, l'ancienne *Muzenza* est remplacée par la divinité qui l'a prise en transe et qui a été conduite vers le *Ronco* principal. Dans le *Ronco*, elle est préparée pour sa première sortie. Encore une fois, j'insiste sur cet aspect du *Candomblé* : le va-et-vient, le double mouvement qui fait du corps du pratiquante un être hybride dans lequel l'humain et le divin cohabitent.

Quand une divinité vient chez un pratiquante, un simple changement d'accessoire montre que la divinité a pris son fils /sa fille de saint en transe. Ce changement reflète symboliquement le voyage réalisé par la divinité et ainsi on montre le divin sur le corps. En revanche quand on conduit la divinité vers le *Ronco* pour changer ses vêtements, on essaie d'élever encore plus le corps du pratiquante vers l'aspect divin.

Je me rappelle de la conception de Schechner sur la performance où il propose la perception du non-non, c'est la double négation que fait l'acteur, il est Hamlet, mais il ne l'est pas non plus... Même si cette proposition me fait penser au processus de *virar* (entrer en transe) dans le *Candomblé*, je change la polarité, je la conçois plutôt comme une double acceptation : le pratiquante accepte la divinité en lui et la divinité accepte de devenir charnelle. C'est le partage où la divinité prend le savoir faire du pratiquante et elle joue avec cela.

Mais il va falloir toujours que la divinité vienne avant sur le corps pour qu'il puisse se transformer en dieu. Même inconscient, le pratiquante peut passer par l'expérience d'un monde différent où il devient spécial.

Dans le *Ronco*, on habille la *Muzenza* avec les *Paramentas*, celles-ci vont souligner la puissance divine. La première sortie est dédiée à *Lembá*. Bien que la divinité ait déjà fait son apparition au moment où elle a pris son fils/ sa fille de saint en transe, le changement était un demi-chemin où elle semblait encore humaine.

Comment je l'ai déjà fait remarquer, au sein du *Candomblé* il n'y a pas une métamorphose complète comme on le voit dans d'autres rites masqués où il n'est même pas

possible de savoir qui est sous le masque. Dans la fête du *Candomblé* on voit l'événement de transition : on ne voit pas seulement la divinité, on voit aussi l'élévation du corps de tel ou tel pratiquant au statut divin.

Comme dans cette première sortie on rend hommage à *Lembá*, le corps du pratiquant en transe va recevoir les vêtements et les *Paramentas* avec une caractéristique spéciale, car tout ce qu'il va porter sera de couleur blanche.



Image 26 - Sortie de *Lembá* pour la fête de la *Cuia* de *Monjouna*, septembre 2017.

On conduit la divinité vers le salon, le *Tata* à la tête de la file ensuite la divinité, puis les *Makotas* et les *Kotas*. Mais cette fois-ci le cortège ne va pas vers les trois points codifiés (Porte - *Axé* - Tambours); il va entourer le centre - *Axé* - en formant un cercle où seulement les membres plus âgés sont présents, les autres membres plus jeunes sont assis par terre où ils reprennent toujours la strophe chantée par le chef de *Kambonos* des tambours. Ils peuvent même faire un claquement de mains pour accompagner le rythme des tambours et de la voix.

Même si un membre ne danse pas, il y a toujours des manières d'interaction avec la scène principale. Ces autres possibilités d'agir avec la divinité font que le public de non pratiquantes peut construire sa manière d'entrer en contact avec la divinité à travers sa danse.

Dans le cercle où sont à côté les membres plus âgés du *Terreiro* et parmi eux la divinité, ils dansent sur trois à cinq chansons dédiées à *Lembá*. Ensuite la divinité est encore conduite vers le *Ronco*. Après ce passage, on peut avoir une pause, un entracte où les personnes du public peuvent aller aux toilettes, boire du café, de l'eau ou même manger un plat.

## 4.2 - Les chansons du *Carrego*

J'insiste sur le fait que les rites voués aux divinités au sein du Candomblé rendent possible l'action de l'invisible sur le champ visible. Les énergies présentes dans la Nature sont elles-aussi présentes dans le corps des êtres humains. Au moment où ces forces invisibles s'harmonisent, elles conduisent l'individu en transe en l'élevant à un être hybride entre l'invisible et le visible, entre le divin et l'humain, entre le sacré et le profane.

Quand les êtres humains ont été formés, ils ont pris au-delà du souffle divin la puissance des énergies de la planète. Ainsi elle a formé des tribus liées aux éléments : Terre, Mer, Feu, Métal, Pluie, Rivière, etc. La rencontre entre ces peuples a mélangé les matières à l'intérieur de l'individu, mais aussi a mélangé les structures des cultes aux divinités invisibles, et leur a permis d'intervenir dans le monde visible.

La nécessité d'explorer la planète a donné l'impulsion aux êtres humains d'aller vers les divers points du Monde. Chaque nouvel espace a provoqué des changements de rites. Comme je l'ai aussi déjà fait remarquer, les pratiques orales ont la caractéristique d'être formées tant par la mémoire, que par l'oubli. Ce jeu d'oubli et de remplacement des éléments selon la nécessité et la disponibilité de chaque partie de la planète a développé de nombreuses formes de connexion avec cette force invisible, étrange, effrayante mais aussi attirant les êtres humains.

L'ancestralité remonte aux savoirs-faire créés ou récréés par ceux qui ont vécu avant nous pour mettre en forme des rites qui rendent possible cette connexion. Ainsi, les cultes aux ancêtres ne visent pas seulement la communication avec les divinités, mais avec tous ceux qui, d'une manière ou d'une autre, ont construit un rapport entre les divinités et les êtres humains.

C'est pour cela que l'on considère le culte aux ancêtres à partir du trio : passé - présent - futur. Ceux qui ont vécu avant nous ont construit des liens entre les divinités et leur temps présent, maintenant on construit le lien avec les outils du passé en dialogue avec le présent et enfin on se préoccupe du futur, en perpétuant .

A travers toute la planète, on va rencontrer des peuples liés plutôt à la Terre, d'autres au Vent, d'autres au Feu, etc. Ce sont des ensembles qui ont reconstruit les rites à la divinité de cet élément selon les sources matérielles qu'ils avaient.

En résumé, je suis persuadé que les divinités sont les mêmes, mais l'ancestralité est la continuation de l'apprentissage qui a été laissé par les plus anciens comme une manière de mettre en mouvement les rites permettant à l'invisible de rompre la barrière et devenir visible. C'est la continuité de mettre en mouvement le système de normes qui conduit à l'invisible.

Le *Candomblé* a rendu possible la rencontre de tribus différentes. Mais cette rencontre n'a été ni formelle et ni pure. Au contraire, elle a donné la possibilité de construire une communauté, une société où les limites permettent le dialogue et les échanges.

Au *Candomblé* on a appris de nombreux rites pour prendre soin de ces éléments et ils font partie de notre système de cultes. Dans la tradition dont je fais partie et où j'ai pu participer en tant que chercheur, à l'*Abassa Nsumbo Kikongo* au moment des fêtes des sept ans de renouvellement des vœux, la *Cuia*, on essaie souvent d'habiller les divinités qui composent l'*Enredo* de fil/fille de saint.

Au sein de la racine *Massaganga* et par conséquent au sein de l'*Abassa Nsumbo Kikongo* on croit que le pratiquant a au moins cinq énergies : la divinité principale (père ou mère) et la deuxième divinité, un parrain élémentaire (troisième divinité) et une marraine élémentaire (quatrième divinité) et enfin une divinité héritée, généralement provenant du prêtre ou de la prêtresse. Mais il arrive que cet *Enredo*, cet ensemble de divinités soit plus grand : cela va dépendre de la quantité des ancêtres attachés à cet individu.

Le tissu d'ancêtres n'est pas très déterminé et peut avoir des combinaisons variées. Il faut préciser que dès que la *Muzenza* devient *Kota* et gagne le droit d'ouvrir un *Terreiro*, elle doit *assentar* toutes les autres divinités du panthéon du *Candomblé*. En effet, elle doit avoir un autel de chaque divinité et prendre soin de ces énergies comme de celles qui composent son ensemble.

Tous ces principes sont liés à la nécessité du soin. Je veux dire que la *Kota* destinée à être *Tata* ou *Mametu* du *Candomblé* doit savoir comment prendre soin de toutes les énergies

qui composent le panthéon du *Candomblé* pour le moment où elle aura la nécessité d'initier une *Muzenza* à telle ou telle divinité, et pour qu'elle puisse réussir dans cette mission.

Quant à la fête *Cuia*, après être passée par le salon, la divinité est de nouveau conduite au *Ronco* où elle va devoir changer ses vêtements : elle sera habillée avec les mêmes vêtements qu'elle a portés durant son initiation, c'est-à-dire les vêtements du *Rum* et les *Paramentas*.

La divinité revient encore une fois au salon, toujours accompagnée d'un cortège de membres plus âgés du *Terreiro*. Mais elle amène un panier dans lequel il y a un plat qui lui est propre. Ils font le parcours codifié, puis la nourriture sera servie au public, chaque plat étant lié à la divinité. Pour *Matamba*, sera servi l'*Acarajé*; pour *Kissimbi* l'*Omolocu*; pour *Kabila* des fruits; pour *Lembá* la *Canjica*; pour *Nsumbo* la *Pipoca*; pour *Nkosi* du pain, etc. Tous ces plats seront servis toujours en petite quantité, c'est plutôt pour goûter.

La nourriture est très importante au sein du *Candomblé*, car elle amène des bénédictions et aide à ce que l'invisible puisse agir sur le visible. Quand on sert un plat de la divinité à laquelle l'on rend hommage pendant la fête, on crée des relations entre tous ceux qui sont présents à travers le partage d'un même plat.

Ce partage du plat peut avoir plusieurs configurations : dans premier cas, la divinité s'assoit sur un petit banc et avec une cuillère de bois verse un peu de nourriture sur la main d'un membre du public qui se dirige vers elle, se forme ainsi une file pour recevoir la nourriture. Dans d'autres cas, les morceaux du plat peuvent être distribués par un ou deux membres plus âgés du *Terreiro* pendant que la divinité accompagnée d'une *Makota*, du prêtre ou d'un membre plus âgé va chuchoter des chansons dédiées aux divinités formant l'ensemble du pratiquant du *Candomblé*.

La divinité chuchote la chanson qui sera transmise par ce membre plus âgé et alors tous les membres chantent ensemble. On chante une à trois chansons dédiées à chaque divinité de l'*Enredo* de la nouvelle *Kota*, mais ces chansons ne durent pas longtemps. Elles servent pour la divinité à montrer son essence et ses caractéristiques.

Les chansons sont le choix de la divinité. Ainsi elle montre les attaches qu'elle a avec les autres divinités. Le fait d'avoir choisi une chanson et pas une autre signifie que celle qui est choisie est celle qui raconte mieux ses chemins. Donc, dans l'ensemble des ancestralités

qui cultivent l'énergie de la divinité, les chansons chantées font écho avec ancestralité « première ».



Image 27 - *Nkosi* de *Monjouona* avec un panier rempli de pain pour partager avec le public à l'occasion de la fête de la *Cuia*. Septembre 2016.

Après avoir chanté en hommage à toutes les divinités liées à son énergie, la divinité va inviter enfin son cortège pour célébrer la fête avec elle. Le chef d'orchestre commence une chanson spécifique d'invitation. Soutenue par le rythme de cette chanson, la divinité se dirige vers les membres du *Terreiro* et s'arrête devant une personne qui a déjà le statut de *Kota*. Devant cette personne, la divinité fait le *Jinka* et ensuite la serre dans ses bras; c'est à ce moment-là que la divinité de la *Kota* vient sur son corps. La divinité qui fête sept ans, répète cette action devant toutes les personnes qui sont destinées à entrer en transe durant cette nuit-là. D'habitude ce sont des *Kotas* (membres plus âgés du *Terreiro*) ou des invités d'autres *Terreiros* qui sont initiés aux divinités liées à la divinité de la *Cuia*.

On essaye de former un cortège avec toutes les divinités qui ont reçu un hommage pendant le chant de la divinité de la nouvelle *Kota*. Parfois l'arrive que l'on ait toutes les divinités de l'ensemble du pratiquant, parfois il n'y en a que quelques-unes. Mais peu importe la quantité, le plus important, ce sont les énergies potentielles que cette rencontre crée. C'est

presque indispensable d'avoir au moins la présence d'un pratiquante qui entre en transe avec l'énergie de la deuxième divinité de la nouvelle *Kota*.

Il y a des *Terreiro* qui font deux fêtes, une se déroule un jour et l'autre le lendemain ou la semaine suivante. Mais dans l'*Abassa Nsumbo Kikongo* on fait une seule fête à cause de la distance, c'était le cas quand je suis entré en transe avec mes deux divinités, lors de ma fête de *Três Anos*.

En revanche, la fête des sept ans, on veut vraiment que la deuxième divinité soit présente dans le salon avec la divinité principale et si possible tout l'*Enredo*, tout l'ensemble. C'est une manière d'actualiser le mythe, les rites au temps présent. On ne présente pas l'histoire de la divinité, mais on représente comment ces énergies, ces divinités, ces mythes, permettent de se manifester dans le corps de tel ou tel pratiquante, à travers les rites d'ancêtres.

On représente donc le mythe présent dans le corps du pratiquante, son individualité connectée avec les autres individualités, ce sont des rencontres collectives créant un « ensemble personnel ». Encore une fois, on voit que la transe et la fête du *Candomblé* sont des dialogues entre l'individuel et le collectif. C'est un phénomène hybride, métis, qui aboutit à un troisième élément résultant de la somme de un + un et sa multiplicité.

Quand tous les pratiquantes qui vont habiller leur divinité sont entrés en transe, on les conduit tous vers le Ronco principal où ils seront ornés avec leurs *Paramentas* pour rendre hommage à la divinité de la nouvelle *Kota*.

### 4.3 - Le Cortège du *Rum*

Il est important de vous rappeler que, pendant la fête de la *Cuia*, les apparitions de la divinité dans le salon sont des scènes qui entrecourent le déroulement de la fête. En effet, ce sont des scènes supplémentaires à la structure des hommages aux divinités du Panthéon du *Candomblé*.

Pendant certaines fêtes, on transfère une divinité à une autre étape de la fête où, elle et ses énergies complémentaires, sont mises en évidence à travers la transe de tels ou tels pratiquants. La communauté se met en connexion avec l'au-delà.

A chaque moment où la divinité à qui l'on rend hommage est dans le *Ronco*, la fête se déroule dans le salon avec des chansons et des danses à l'intention des autres divinités. La dernière entrée de la divinité est celle où elle est habillée avec ses *Paramentas* et accompagnée par un cortège.

Ce cortège veut montrer quelles seront les énergies plus accentuées dans le cycle que la fête veut engendrer. C'est le moment où la divinité vient, remplie de toute sa puissance. Il y a le cortège d'initiation qui peut être composé d'une ou plusieurs divinités en train de naître dans les corps des pratiquants, mais qui peut être composé aussi d'autres divinités à la demande de la nouvelle divinité.

On peut citer également le cortège de fêtes dédiées à telle ou telle divinité, comme la *Kukuana* que j'ai décrite précédemment : c'est un cortège basé sur les mythes de la divinité qui apporte des énergies complémentaires à cette divinité.

Le cortège de la *Cuia* souligne les énergies présentes dans le corps du pratiquant qui passe par ce rite de renouvellement. En fait, c'est une actualisation et une personnification de l'univers métaphysique de l'individu. Dès que l'on a la présence des divinités qui font partie de l'*Enredo* - de l'ensemble du pratiquant - c'est comme si son univers invisible se rendait visible par des vibrations, comme si l'on agrandissait ses énergies potentielles au-delà de son corps.

Je vais essayer de mieux expliquer cela à travers l'exemple de la *Cuia* de *Monjouona* que j'ai pu accompagner pendant ma recherche de terrain. Le pratiquant *Monjouona* a comme divinité principale *Nkosi*, comme deuxième divinité *Matamba*, et ensuite il a *Kissimbi*

et *Nsumbo* comme parrain et marraine. Par chance, on a réussi à avoir tous les pratiquantes de ces divinités prêts pour habiller leur divinité.

On n'a pas vu alors la représentation de *Nkosi* comme on peut la rencontrer dans les mythes, on a vu plutôt comment *Nkosi* de *Monjouona* se composait en mettant en relation avec *Matamba*, *Kissimbi* et *Nsumbo*. C'était comme si l'on avait fait un scanner des énergies de *Monjouona* et ce que ce que l'on regardait était la puissance du *Métal*, du *Vent*, de la *Terre*, de la *Rivière*.

C'est la troisième voie de représentation : ni l'histoire de *Monjouona*, ni l'histoire de *Nkosi*, mais la représentation du troisième corps. Du corps en transe, du corps humain qui a accepté de se fondre avec *Nkosi*, naît cette rencontre entre l'individuel et le mythique, qui diffuse alors l'énergie de *Matamba*, *Nsumbo* et *Kissimbi*.

Je souligne une fois de plus : les divinités qui composent le cortège dans une fête de *Cuia* sont seulement des membres qui sont aussi passés par cette étape de renouvellement des rites.

On fait entrer le cortège dans le salon accompagné par une chanson qui a la fonction d'apporter les êtres divins au sein de la fête. A ce moment-là, les corps des pratiquantes sont élevés au statut supérieur et les divinités sont devenues corporelles. Dans cette étape, on voit la réussite de la communauté à se connecter avec l'au-delà.

Après avoir réalisé le parcours codifié, les divinités sont assises et vont danser les unes après les autres : d'abord la divinité qui fête son anniversaire recevant la *Cuia*, ensuite les autres par ordre de connexion avec le pratiquante, la deuxième, la troisième, la quatrième divinités.

Pendant le *Rum*, de nombreux événements peuvent survenir : la divinité peut s'arrêter, peut en rencontrer une autre, peut donner sa bénédiction à une personne du public ou des pratiquantes du *Terreiro*, peut mettre une autre personne en transe. La divinité et la scène ne sont pas figées, sa personnalité et sa volonté changent selon le moment présent.

Dans la fête de *Cuia* de *Monjouona* il y a eu une *Makota* qui a été *suspensa*. Le *Nkosi* a choisi celle qui sera la mère pour prendre soin de lui pendant qu'il est en transe. La *Makota* prend soin ainsi de la divinité et du corps du pratiquante.

L'action de *suspendre* une *Makota* arrive de cette manière : après avoir fini sa danse du *Rum*, le *Nkosi* a appelé la *Makota* plus âgée et lui a dit qu'il souhaitait de *suspendre* une personne, c'est-à-dire donner un poste à cette personne. La *Makota* a demandé au chef de *Kambonos* de jouer une musique; s'appuyant sur ce rythme marqué, la divinité se dirige devant une femme du public et devant elle, fait le *Jinka*, puis le *Bate Cabeça et Paó*, puis va défiler avec elle dans le salon.

Dans une deuxième étape, les membres qui ont des hauts postes dans le *Terreiro*, les hommes, soulèvent et portent la nouvelle *Makota* dans le parcours codifié à travers le salon avec la *Makota Suspensa*. Puis ils vont mettre la chaise en face de l'entrée à côté de celle de la divinité qui avait *suspendido* la nouvelle *Makota*. A ce moment-là, tous les membres du *Terreiro* vont demander la bénédiction de cette nouvelle mère.



Image 28 - Julienne emportée par trois *Kambonos* à l'occasion de la fête de la *Cuia*, le moment qu'elle a gagné le post de *Makota*, septembre 2016.

Dès que toutes les divinités ont dansé le *Rum*, on les conduit une fois de plus au *Ronco*. Là, on fait sortir les pratiquantes qui étaient en transe. Entre eux, se trouve la nouvelle

*Kota*. On la fait entrer une fois de plus dans le salon. Mais cette fois-ci, elle apparaît différemment, ses vêtements sont de *Tata* ou de *Mametu* montrant qu'il y a eu un changement de statut dans le rite. Maintenant la *Muzenza* est devenue *Kota*, est devenue une personne « adulte » dans le *Terreiro* et dans la communauté du *Candomblé*.

Cette entrée ne se fait pas en musique pour la soutenir comme dans les autres étapes de la fête. Le *Tata* en profite encore une fois pour présenter la *Kota*, en disant que cette personne a participé à tous les rites de renouvellement des vœux - le cycle de sept ans - et en demandant à la communauté du *Candomblé* notamment les membres invités d'autres *Terreiros* de reconnaître cette nouvelle *Kota* comme un « adulte » au sein du *Candomblé*.

Le *Tata* passe alors la parole à la nouvelle *Kota* qui raconte son émotion d'être passée par tous ces rites et d'avoir maintenant changé de statut. Elle invite à toutes les personnes *Kotas*, *Makotas*, *Tatas*, *Mametus* présentes dans le salon à former un cercle pour chanter en hommage à *Lembá*. Un cercle extérieur est aussi formé avec les *Muzenzas* et *Ndumbes* du *Terreiro*. Pendant les chansons dédiées à *Lembá*, les *Muzenzas* entrent en transe et la nouvelle *Kota* va aider les autres membres à prendre soin de ceux qui sont en transe. Par cette action, elle montre à tous que sa divinité l'a reconnue comme une personne préparée à prendre soin d'autres personnes.

Le cycle du *Candomblé* se renouvelle quand un pratiquant s'initie et devient *Muzenza* montrant ainsi la continuité des rites du *Candomblé*, et quand une *Muzenza* devient *Kota* car elle renouvelle l'espoir d'un avenir, puisqu'on aura une personne de plus dont on devra prendre soin et que l'on devra initier d'autres personnes.

La fête finit alors quand tous ceux qui sont en transe sont conduits vers le *Ronco* pour sortir de la transe. Le public est donc invité à changer de salon où ils pourront profiter d'un banquet. Cela illustre encore l'envie de partager.

A la fin de chaque fête, un repas est offert pour tous les gens présents. La nourriture permet des échanges entre les divinités et les humains, mais aussi entre les humains eux-même. Ce banquet est une manière de revenir au côté profane. Après avoir célébré l'âme et les esprits de la nature, on va partager une fête profane.

## Chapitre V - La marche du terrain vers le plateau

Pendant la période à laquelle j'ai écrit mon projet de doctorat pour obtenir une bourse d'étude me permettant d'être à Paris, j'ai dû mettre dans le programme d'étude la recherche de terrain. Je dois assumer qu'au début, je pensais aller sur le terrain plutôt comme une convention, car je pensais que mes connaissances en tant que pratiquante me seraient suffisantes pour développer le sujet dans le cadre de mon doctorat.

Le fait d'être allé sur le terrain après m'être nourri de connaissances théoriques m'a montré que j'étais dans l'erreur grâce à l'importance fondamentale de l'expérience pratique. En effet, j'avais beaucoup appris des lectures de Laplantine et de sa perception du métissage, ainsi que de la pensée de Jean Duvignaud sur la fête et la transculturalité de Fernando Ortiz, mais aussi des pratiques théâtrales à l'Ecole Internationale Jacques Lecoq et enfin des séminaires de M. Dusigne et de Mme Légeret à l'Université Paris 8.

D'abord les expériences précédentes m'ont aidé à avoir un regard plus varié sur la cérémonie de la fête du *Candomblé*. Mon intérêt ne se portait pas sur l'unité, mais plutôt sur les éléments dissemblables.

Les éléments que je voyais comme africains ont été captés et analysés dans l'optique métisse. Lorsqu'il y a des *Terreiros* qui vont aller chercher une vue de « pureté » de leurs pratiques, à partir de l'influence de Pierre Verge, une recherche de Terrain à partir du regard métissé est pionnier.

L'*Abassa Nsumbo Kikongo* partage une origine métisse : c'est un *Terreiro de Candomblé Angola* qui ne cache pas les influences des *Candomblés Ketu* et *Candomblé Jeje*. Il est possible d'apercevoir ces influences dans des chansons comme l'*Ijexa* - dédié surtout à *Oxum* - nom de la divinité *Kissimbi* dans le *Candomblé ketu*, et ainsi dans une chanson du *Candomblé Jeje* pour amener la divinité au salon quand elle est habillée.

En effet, la recherche de Terrain faite dans cet *Abassa*, m'a aidé à me plonger dans le concept d'Anthropophagie. Cet concept très cher à l'auteur et théatrologue brésilien Oswald de Andrade et ses collaborateurs de la « Semaine d'Arte de 1922 ». L'*Antropofagia* d'Oswald

de Andrade dévore les innovations esthétiques des avant-garde européennes dans la perspective de la réalité brésilienne et incorpore les traditions de la culture effacée par le colonisateur<sup>215</sup>.

L'Anthropophagie est une pratique indienne, où les membres de la tribu dévorent l'ennemi ou même un sage, un Xama. Dans cette pratique, les indiens croient qu'ils absorbent une partie des meilleures facultés de cette personne qu'ils mangent.

Quand Oswald de Andrade amène l'idée de cette pratique au royaume des arts, il propose une appropriation des forces du colonisateur, l'acte de dévorer l'autre pour renforcer le colonisé.

L'anthropophagie oswaldienne cherche à répondre au colonisateur avec l'acte de dévorer l'histoire dans un changement de rôles, où l'inversion de hiérarchie et la projection de l'avenir permettent au 'barbare technisé' d'exister (...) L'anthropophage est surtout une manière de dévorer la réalité<sup>216</sup>.

Grâce à la recherche de terrain, j'ai pu comprendre l'anthropophagie comme une pratique socio-culturelle. Dans le *Candomblé*, on voit l'écriture mythique, anthropophage qui fait reculer le temps réel vers le temps mythique et on revient vers le temps réel à travers le banquet à la fin des fêtes .

En résumé, la recherche de terrain a été nourrie par la théorie. L'objectif de l'observation au sein du *Candomblé* était de chercher les éléments spectaculaires vivants présents dans les fêtes et aussi de contribuer à la compréhension de tous les textes que j'avais lus pendant l'étape précédent mon doctorat.

Il y a des éléments du *Candomblé* qui seront indispensables à ma recherche. La compréhension du rythme et de la gestualité des divinités et aussi des pratiquantes sera utilisée comme un entraînement pour bien comprendre comment la tradition a transposé les sources de la nature à travers la danse.

---

<sup>215</sup> Beatriz Azevedo, *Antropofagia. Palimpsesto Selvagem*. Sao Paulo: Cosac Naify, 2016 p. 75

<sup>216</sup> *Ibid*, 2016, p. 78

Dans la fête du *Candomblé*, existe la « scène de se montrer », où les divinités et les pratiquantes se montrent, et aussi le « moment d'apprentissage », dont l'expérience corporelle va permettre de « re-garder » les nombreux rôles joués pendant la fête.

Chez les *Rodantes*, on apprend la gestualité des divinités à travers la fête. Celle-ci sert de répétition empirique où l'observation a une double fonction : on regarde la danse des divinités pour la rendre vivante mais aussi pour apprendre comment la divinité bouge dans l'espace. Il est donc essentiel d'apprendre pendant la fête comment agir dans diverses situations : comment saluer, comment aider quelqu'un, comment se comporter pendant la fête.

La fête du *Candomblé* est le moment de se montrer. On présente comment la communauté établit un rapport avec les divinités. De plus, quand on pense au *Candomblé*, c'est la beauté des *Paramentas* qui est importante. Celles-ci ne sont pas choisies par hasard, mais sont liées aux fondements de chaque divinité.

Ainsi lors de la recréation des rites, dans la diaspora noire brésilienne, les masques ont été substitués par les *Paramentas*. Ces parures sont le résultat de la rencontre de plusieurs voies. Récréer, c'est actualiser les mythes et les rites dans le contexte socio-matériel que l'on a.

Les masques du *Candomblé* ne sont pas seulement des objets que l'on met sur le visage ou même sur le corps, les masques du *Candomblé*. Ils sont aussi une communauté mythique, ce sont des espaces qui rassemblent toute une communauté mythique.

Le *Candomblé* est un tissu composé de fragments des rites qui ont été combinés entre eux créant ainsi un nouveau rituel. En même temps, on essaie de récupérer les savoir-faire endormis dans la mémoire corporelle.

Cette perception sera présente dans la prochaine étape de ma thèse où je ferai des propositions méthodologiques de compositions dramatiques à partir des jeux de masques du *Candomblé* au sein de la fête

L'intensité de ce plongeon dans l'expérience du terrain m'a permis de réaliser une construction de divers matériaux visuels comme des vidéos mais aussi de récolter des notes et des impressions qui ont formé un ensemble d'informations nécessaires et fondamentales pour l'étape de construction de ma méthodologie de composition dramatique.

# Les Tranches De L'artiste



Image 29

# Chapitre I - Le Théâtre de *Brincadeira* - une proposition pratique

L'expérience d'une nouvelle rencontre est toujours très intéressante car elle nous aide à réfléchir sur nos habitudes. Ma rencontre avec la pensée théâtrale française m'a beaucoup surpris. Les spectacles contemporains que j'ai vus au Brésil et même en France montrent une recherche de langage scénique expérimentale. Néanmoins, dès que je suis arrivé dans l'espace de l'université, où l'on pouvait réaliser des recherches et par conséquent des expérimentations, j'ai entendu : "quel est le théâtre que vous voudriez faire?".

A ce moment-là j'ai aperçu un choc culturel : du côté français, on voit la nécessité rationnelle d'une définition, d'une identité théâtrale, d'un planning de travail pour valider la recherche, de l'autre côté la pensée brésilienne, métissée, qui ne peut pas définir en avance comment sera le genre théâtral.

A la question que l'on m'a posé, j'ai aperçu que le processus transculturel est plus difficile et qu'il a besoin de temps pour se construire. Il faut créer des points qui permettent de réaliser des rapports de transition, un point de passage et de dialogue.

En effet le théâtre brésilien a sa particularité par rapport au théâtre français. La formation des artistes scéniques se réalise différemment de celle de la France, car on n'a pas de Conservatoires d'Arts pour la formation artistique, ainsi au Brésil on réalise souvent cette formation au sein de l'Université.

Dans le programme, il y a donc des ateliers pratiques sur les formes d'interprétation, des séminaires de théorie du théâtre, des cours de danse et de mouvement ainsi que des séminaires dédiés à la partie technique. Ainsi un artiste de théâtre brésilien<sup>217</sup> passe par une double formation : le chemin théorique et le chemin expérimental de la scène.

Il y a encore de nombreux diplômes que la personne peut obtenir lors d'une formation au sein d'une Université : comédien, metteur en scène, technicien régisseur, scénographe, enseignant de théâtre au niveau scolaire, etc. Chaque Université va proposer les diplômes qui

---

<sup>217</sup> Bien sur que la formation peut aussi se réaliser au sein d'une compagnie ou à partir des stages associés avec la pratique. Je relève ici la formation plus "classique", c'est-à-dire la plus fréquente.

font partie de son programme et ainsi élaborer des séminaires qui aideront les étudiants à obtenir le savoir-faire nécessaire à leur pratique.

Ce double chemin amène à un paradoxe que, plus ou moins, tous les artistes-académiques brésiliens partagent : l'aspect expérimental et un cadrage aux concepts occidentaux.

Du côté théorique de cette formation brésilienne, on étudie l'histoire du Théâtre avec un accent mis sur l'étude du théâtre européen. On enseigne l'histoire passée des événements théâtraux en Europe et ainsi une subordination aux concepts développés dans l'Occident, car les études des événements théâtraux en Europe et aussi aux États-Unis servent de normes esthétiques.

Du côté expérimental, il y a un langage métissé et un modus opérant "d'avant-garde", c'est-à-dire que de nombreuses expérimentations produites par le théâtre brésilien ont été réalisées avec un « délai » entre le concept académique et la pratique théâtrale. En effet, on a suivi la logique de remplissage de ce délai à partir des échanges internes et par conséquent métissés.

Le paradoxe consiste donc même si la production expérimentale brésilienne est très puissante, on s'attache aux concepts occidentaux, car ces concepts servent plus ou moins de normes intellectuelles pour définir la production théâtrale et parfois sont utilisés aussi de cadre esthétique.

Je veux dire que bien que la production soit intense, on transforme parfois la composition pour une esthétique qui appartient aux concepts Occidentaux. A mon avis, cela est évident dans ce que l'on conçoit aujourd'hui comme la Performance, le théâtre performatif et aussi le Théâtre Post-dramatique.

L'étude de performance a construit son vocabulaire opérationnel à partir de l'observation des rites surtout des peuples non-occidentaux et ainsi ils ont conçu des concepts qui aujourd'hui figent la pratique observée, en donnant un cadre conceptuel.

Quant au théâtre brésilien, il a toujours été fondé sur l'aspect « performatif » depuis son origine avec les Jésuites qui, pour catéchiser les indo-brésiliens, ont utilisé leurs outils des images et des sons pour composer leurs représentations.

Il y a encore la notion de « délai » que j'ai déjà mentionnée, car la distance des informations d'une technique par rapport à une autre a forcé le remplissage des éléments qui manquent avec des outils natifs.

Il y a donc une manière brésilienne de composer son théâtre expérimental et métis. Mais il y a aussi la subordination du nouveau monde au « bon goût » du vieux monde, ce qui provoque toujours un pas en arrière de cette production.

Il faut donc comprendre que les concepts occidentaux servent à rendre possible le dialogue entre le théâtre brésilien et le théâtre occidental. En effet, ces concepts ne doivent pas servir pour cadrer la production déjà existante.

Par exemple, on crée un théâtre déjà performatif avec des caractéristiques plutôt « carnavalesques » et « festives », sans une subordination à une dramaturgie où le texte n'est pas le plus important, dans cette dramaturgie brésilienne les autres éléments de la scène sont aussi importants.

Mais dès que l'on prend connaissance de la production en Europe et aux Etats Unis d'un théâtre plutôt performatif, on commence à se cadrer avec ces concepts et on change ainsi notre forme de composition.

Maintenant je vois de nombreuses compositions théâtrales au Brésil qui ne diffèrent pas de celles que l'on rencontre en Europe. Le concept est donc devenu une esthétique à suivre plutôt qu'une possibilité de dialogue.

En observant cette subordination brésilienne par rapport à l'art développé en Europe Oswald de Andrade a repris le concept d'anthropophagie, où il

poussa à son tour plus loin la revendication hybride en décrivant en 1927 le processus de « dévoration » d'éléments disparates émanant de civilisations venues vers le Brésil que se dernier ne cessa d'absorber de digérer, pour les régurgiter une fois transformés en un nouvel ensemble dont la beauté et la cohésion provenaient paradoxalement de la cohabitation de traits contradictoires, amenés à s'adapter les uns aux

autres, à s'arranger au sein d'une nouvelle configuration constructive de la civilisation brésilienne<sup>218</sup>

Effectivement, la proposition anthropophage en arts est une possibilité de manger la force de l'autre pour l'absorber et l'utiliser en soi. Véritablement, dès que je mange la force de l'autre elle m'appartient et la force qui était contre moi devient pour moi. On pourrait dire que l'on s'habille avec la force de l'autre, "on se masque".

De cette façon, plus que l'acte de manger les morceaux d'un être humain, je trouve que la *Feijoada* est le symbole le plus approprié pour définir et comprendre la proposition anthropophage de Oswald. La *Feijoada* est un plat de la cuisine brésilienne composée de haricots noirs cuits avec du porc, que l'on accompagne de riz blanc, d'oranges, de torcinho, et de couve (chou vert).

Même si la *Feijoada* est toujours associée à la cuisine afro-brésilienne il faut remarquer que la recette de haricots noirs avec du porc est présente dans la cuisine portugaise. C'est là que l'on peut comprendre la force anthropophage de la *Feijoada* à laquelle je fais référence : la capacité de prendre la "recette" de l'autre et de la transformer avec les outils à disposition.

Les populations noires ont eu la permission de préparer leur repas avec les restes de porc, les parties non nobles, c'est-à-dire les oreilles, les pattes, la queue, etc; enfin, toutes les parties qui ne correspondaient pas au goût des blancs. Mais la façon de préparer ce plat et la combinaison avec d'autres ingrédients donnent un bel aspect et un saveur délicieuse.

Les noirs se sont donc appropriés cette recette de haricots avec du porc des blancs. Les morceaux « non nobles » représentaient la condition si terrible vécue par les noirs. Mais ces derniers ont pris une « recette », des conditions d'esclaves et un savoir-faire culinaire et ont ainsi élevé la *Feijoada* de la *Senzala* au goût national.

C'est cette façon de donner une saveur nouvelle aux conditions si terribles que la *Feijoada* a la force anthropophage. En effet, elle prend les éléments qui peuvent être

---

<sup>218</sup> Maria Isaura Pereira de Queiroz dans Jean-François Dusigne, Les Passeurs d'expérience. ARTA, école internationale de l'acteur, Théâtrales/ARTA, Montreuil-sous-Bois, 2008, p. 123.

discriminants et les transforme en force en les rendant savoureux. Ils seront ensuite consommés par ceux qui ont jeté les restes.

La façon aussi de manger ce plat est très spéciale, car elle est associée au sens de la fête. L'acte de manger la *Feijoada* ferme ou ouvre un cycle de la semaine, souvent lié à une « Roda de Samba »<sup>219</sup>. La *Feijoada* est devenue un plat national et il y a donc des règles devant être respectées : on prend la *Feijoada* plutôt les vendredis et les samedis, c'est-à-dire les jours qui terminent la semaine, mais aussi elle peut être mangée les dimanches, c'est-à-dire les jours qui commencent la semaine.

La *Feijoada* montre le sens anthropophage de manger la force de l'autre et de transformer cette énergie en force de renouvellement créatif. Ce n'est pas seulement le fait de manger, mais c'est comment préparer le repas et le servir.

Le *Candomblé* est considéré comme la conséquence d'un syncrétisme, mais je propose de le concevoir comme un métissage anthropophage : ainsi le jeu des masques présents au sein d'une fête de *Candomblé* provient de ce côté métissé anthropophage où l'on mange tout en transformant la douleur en force. C'est ainsi que les noirs ont transformé la *Feijoada* en plat typiquement brésilien.

Cette caractéristique de manger l'autre et de créer une nouvelle entité est très visible au *Candomblé*. En effet, la nourriture y est très importante car on apporte la force du bien-être aux divinités à travers des plats - des repas dont l'esthétique d'organisation est fondamentale.

Dans le cadre de la culture, l'anthropophagie est une manière volontaire de décoloniser le regard. On utilise le savoir-faire des voies non-occidentales mais aussi celui des voies occidentales. De cette façon, le savoir-faire « intellectuel » n'est pas la priorité par rapport à d'autres savoir-faire. On revient aux besoins du corps, de l'estomac, on prend l'autre en l'ingérant et le transformant en une partie de soi-même, et alors on va l'intégrer et s'exprimer avec son ancestralité, que j'ai considérée comme le triple dialogue passé-présent-futur

---

<sup>219</sup> L'acte de jouer et danser la Samba.

L'aspect le plus important du *Candomblé* est d'avoir recréé un nouveau rituel pour rendre vivantes leurs divinités. On a préparé des plats à partir de souvenirs. Ce sont des morceaux d'imaginaires qui sont devenus vivants.

En effet à partir de cette approche du concept d'anthropophagie, je commence à concevoir une définition du théâtre. Ce que je veux atteindre par ma recherche de doctorat est un théâtre de *Brincadeira*. Les stratégies d'écriture scénique que je propose sont des chemins de compositions, un dialogue entre la tradition du *Candomblé*, - à travers ses masques qui dansent pendant la fête et construisent un spectacle scénique - , et le théâtre contemporain dont je vais utiliser les techniques apprises à l'école de Jacques Lecoq et j'intégrerai aussi d'autres techniques apprises pendant mon expérience comme danseur, comédien et metteur en scène.

C'est un théâtre basé sur le processus collaboratif dans lequel les stratégies donneront la possibilité de création dramatique sans être fixées sur l'esthétique du *Candomblé*. Cette création sera plutôt la transposition des jeux présents au sein de la fête du *Candomblé* à une dramaturgie métisse, anthropophage, transculturelle, une dramaturgie de la mémoire.

Mon désir est que ces stratégies retiennent le côté imprévisible que l'on trouve dans le jeu des masques du *Candomblé*. En effet c'est la possibilité de jouer avec l'imprévu.

Je veux des stratégies qui métissent encore plus ce qui est déjà métissé. Plus que cela, j'ai envie de systématiser des stratégies de compositions dramatiques qui donneront au comédien des outils pour créer une écriture anthropophage, *Brincante*, dans laquelle la scène pourra répondre aux imprévus et provoquer des échanges entre la scène et le spectateur.

C'est ce que l'on voit dans les fêtes du *Candomblé*, les changements de rôles dans un processus de sacralisation du profane et de profanation du sacré. Dès que la divinité arrive dans le corps de son fils/sa fille de saint, il devient divin - sacré parce qu'il est l'autel vivant de la divinité et celle-ci devient profane car elle devient charnelle à travers le corps du fidèle.

Si l'on analyse plus attentivement sur la structure de la fête du *Candomblé*, on va percevoir que celle-ci est variable. Pendant la fête il y a plusieurs manières de constructions des jeux et d'interactions possibles. En même temps, la fête du *Candomblé* présente une structure dramatique, même si parfois on ne la comprend pas.

La fête du *Candomblé* est le moment où les divinités vont montrer à la communauté qu'elles sont heureuses et qu'elles viennent pour donner leurs bénédictions. Le moment où les rituels mettent le mythe en mouvement. En effet on peut considérer la fête comme des actions sacrées qui représentent « un *drama*, c'est-à-dire une action, que celle-ci revête la forme d'un spectacle (...) Le culte détermine l'effet figuré dans l'action. Sa fonction n'est pas une pure imitation mais une communion ou une participation »<sup>220</sup>.

Les fêtes du *Candomblé* dépassent donc le rituel et prennent place dans la vie quotidienne. La mémoire des événements qui se sont passés pendant la fête vont exister dans les mémoires jusqu'au moment d'une nouvelle fête.

La fête dont je parle est une fête chaotique qui amène la transformation et le renouvellement des habitudes de la société, c'est donc une fête qui repose sur la tradition.

Dans le *Candomblé*, la fête est un moment de rencontre entre les tribus. Au moment « où l'on prétend vivre provisoirement et épisodiquement, dans un temps et un espace festifs ou mythiques, détachés du contingent ou de l'Histoire, mais réels du point de vue des acteurs dans le cadre de la fête ».

Je propose une recherche sur un théâtre fondé sur la *Brincadeira* dans la fête. C'est donc un théâtre collaboratif, festif et *Brincante* qui prend du *Candomblé* l'inspiration pour créer une structure. En fait le *Candomblé* est une religion afro-brésilienne qui se caractérise par la présence du rythme et de la joie dans ses fêtes. Quand je propose un théâtre de *Brincadeira*, festif je propose aussi d'aller vers l'essence du *Candomblé*.

---

<sup>220</sup> Johan Huizinga, *op. cit.*, 1951, p.33.

## 1.1 - Les racines du *Brincar* et les espaces *Brincantes*

La recherche de Terrain montre le *Candomblé* comme un grand pays mythique où chaque « Nation » comporte une prépondérance de symboles qui la classifient comme *Candomblé Angola*, *Candomblé*, *Jeje*, *Candomblé Ketu-nago*, *Candomblé Xamba*, etc. Ces symboles donnent des différences sans exclure les caractéristiques communes, par exemple parmi toutes les nations il y a un mot équivalent au mot *Brincadeira*. On a donc les mots « *Xire* », « *Kizombaria* » et « *Jamberesu* » pour désigner ce que l'on pratique pendant la fête.

On dit que pendant la fête du *Candomblé* « on va danser un *Xire* », ou “on va danser un *Jamberessu*” ou bien “on va faire une *Kizombaria*” - ces affirmations font référence à l'ordre d'apparition des divinités dans la fête et c'est aussi le moment où les pratiquantes en profitent pour évacuer de leur tête les préoccupations quotidiennes, une fois « la tête vidée » les divinités peuvent arriver en eux.

De nombreuses recherches sont concentrées sur le phénomène de la transe. Celle-ci est le moment où la divinité arrive dans le corps de son fils/ sa fille de saint pour danser au salon. Les fêtes du *Candomblé* ferment le cycle des rituels, c'est donc le moment où les divinités montrent à la communauté son niveau de satisfaction avec les offrandes.

Je perçois que dans le cadre de la musique brésilienne on peut rencontrer cet espace *Brincante* qui appartient au *Candomblé*. Effectivement, la musique garde ce côté sacré ou plutôt ses racines et cherche d'autres manières de raconter les histoires des divinités ou l'univers qu'elles maîtrisent. On voit les racines sacrées mais le côté profane est plus accentué.

Dans la *Samba*, dans l'*Axé-Music*, etc, on voit ces espaces *Brincantes* qui donnent un aspect magique. Le mot *Samba*, vient du mot *Semba* qui signifie prier. On s'est donc détaché de l'action de prier pour arriver dans l'espace profane du carnaval.

Comme j'ai appris chez Lecoq qu'une écriture scénique est le déséquilibre provoqué dans l'espace vide parmi les formes, je souhaite aller plus loin encore sur cette perception et je conçois que l'espace vide se présente aussi entre les formes concrètes et les formes abstraites. Ces dernières se traduisent par tout ce que l'on ne voit pas concrètement, bien entendu les espaces formés notamment dans le corps des comédiens.

La danse en transe est ainsi une écriture remplie, c'est-à-dire qu'elle a déjà une gamme de déséquilibres et d'équilibres, cela donne une écriture sacrée dans l'espace et dans le corps des pratiquantes.

La *Brincadeira* est alors un outil possible de manipulation théâtrale. En effet, les jeux de masques présents dans la fête du *Candomblé*, permettent de construire des stratégies brincantes. Celles-ci vont mettre les *Brincantes-Comédiens*<sup>221</sup> en état de disponibilité.

Je souligne que la limite entre une fête du *Candomblé* et une composition théâtrale est la transe. Les fêtes du *Candomblé* utilisent des éléments esthétiques pour rendre vivants les mythes de leurs divinités.

A travers la *Brincadeira* on projette notre altérité, notre univers intérieur. On reconstitue et projette un monde ludique dans lequel on a la permission de transformer notre condition quotidienne.

La *Brincadeira* conduit à la transe, la différence entre le jeu de masque dans la fête du *Candomblé* et dans les stratégies *Brincantes* dont je parle est la présence de la transe. Lorsqu'on entre en transe, on est pris par la divinité, le masque qui va maîtriser le pratiquante. On est au-delà de la *Brincadeira*, le jeu devient sacré, il conduit ainsi à une écriture ritualiste et on va au plus profond du subconscient.

Le pratiquante se met dans un état de lucidité et de disponibilité : l'état de *Brincante*. Pour recevoir une divinité, il est nécessaire d'être dans cet état de disponibilité. Toutes les complexités psychologiques sont « évacuées » à travers la *Brincadeira*, la danse dans le cercle magique.

On se vide alors pour recevoir et représenter les énergies de la Nature. Celles-ci sont rendues visibles grâce au corps des pratiquantes. Ces corps se mettent en mouvement dans une danse de gestualités rythmiques qui traduisent les éléments de la Nature par des gestes.

En revanche, on voit que l'engagement du *Brincante* au moment de la *Brincadeira* est un état d'abstraction et d'exaltation d'une personne qui se sent transportée en dehors d'elle-

---

<sup>221</sup> A partir de maintenant je vais utiliser ce mot *Brincante-comédien* pour faire référence au type d'interprète du Théâtre de *Brincadeira*. Deux raisons me poussent à me servir de ces deux mots comme un seul. La première raison est pour remarquer l'aspect métissé de l'interprète du Théâtre de *Brincadeira*. La deuxième raison est que cette définition servira plutôt pour l'artiste scénique que joue sur un plateau d'un théâtre "classique", c'est-à-dire avec des influences du théâtre occidental. Comme *Brincante* est le nom par lequel les propres interprètes du théâtre populaire brésilien s'appelle, je considère que la fusion du mot *Brincante* avec le mot Comédien est plutôt juste pour désigner cet interprète qui base sa pratique sur les deux influences.

même dans un monde sensible, dans une syntonie avec un élément transcendant, mais sans perdre le jugement de sa fonction<sup>222</sup>.

Pendant la *Brincadeira* on est dans le champ de la création, de la permission et du désir enfantin, car on peut entrer et sortir du masque que l'on représente. La *Brincadeira* est comme un pont, parce qu'elle fait descendre le monde sacré en même temps qu'elle fait remonter l'univers personnel. C'est pendant l'ouverture créative provoquée par la *Brincadeira* que l'on arrive à la transe.

L'objectif de cette recherche est de faire pousser cet espace-là, un espace permettant la création d'autres univers qui viennent de cet espace de la fête du *Candomblé*. Précisément l'espace ludique et magique qui permet la personnification de l'invisible par le visible.

Tandis que Lecoq cherche la disponibilité à travers le masque neutre, je crois que la *Brincadeira* amène aussi à un état de disponibilité créatif de l'interprète. Elle permet ainsi de devenir un dieu, un élément de la Nature, un sentiment, un héros, à travers la gestualité de composer une écriture scénique dans l'espace.

Mon désir est de faire émerger une dramaturgie qui vienne des jeux de masques du *Candomblé*. A travers la *Brincadeira*, on peut manipuler les éléments du *Candomblé* vers d'autres écritures. Evidemment, la *Brincadeira* va permettre de pousser les jeux théâtraux de la fête en recréant d'autres univers.

La *Brincadeira* est un phénomène paradoxal car elle dégage et rejoint les éléments, parce que la *Brincadeira* conduit à un état proche de la transe où le corps réalise des mouvements fluides, sans penser, mais en gardant la compréhension de ce qui est en train de se passer<sup>223</sup>.

---

<sup>222</sup> Juliana Bittencourt Manhaes, *Memórias de um Corpo Brincante : A Brincadeira do Cazumba no Bumba-Moi Maranhense*, Uni-Rio, Rio de Janeiro, 2009, p. 129.

<sup>223</sup> *Ibid*, 129

## 1.2 - Vers un Théâtre de *Brincadeira*

Cette enquête conduit donc vers un théâtre de *Brincadeira*. Celui-ci a deux sens: d'abord un théâtre où l'on peut faire des *brincadeiras*, c'est-à-dire l'espace où l'on peut *Brincar*, et le deuxième sens est un théâtre qui résulte de la *Brincadeira*, c'est-à-dire qui sort de l'aspect sérieux à travers un jeu où on *Brinca* à faire du théâtre.

Cette proposition de Théâtre émerge de l'hypothèse qu'à travers les jeux des masques du *Candomblé* brésilien, il est possible de créer une dramaturgie *brincante* pour le théâtre contemporain.

Penser une composition théâtrale, une dramaturgie comme une *Brincadeira* est une manière de travailler avec les jeux des masques du *Candomblé* dans une vision où on sort de l'univers sacré et où on a la permission d'entrer dans l'univers poétique des enfants.

C'est à travers du ludique que se structure la fête du *Candomblé*. Un lieu liminaire, hors de la « société officielle » et aussi hors de la « société secrète ». La fête est un espace public d'échange, un espace où les divinités peuvent vivre dans leurs puissances qui dialoguent entre le sacré et le profane.

L'écriture du *Candomblé* est la puissance de l'individu, de l'altérité divine. L'écriture scénique à partir du jeu de masque au sein de la fête du *Candomblé* va mettre en évidence la puissance créative des comédiens, les espaces dramatiques qui reviennent par des images poétiques de la scène. En effet, le « masque appelle à transcrire scéniquement la succession des états de corps et d'esprit qu'engendre la situation par des changements manifestes. Le moindre détail compte. »<sup>224</sup>

L'objectif de cette recherche n'est pas de prendre les masques du *Candomblé* comme une représentation exotique des rites brésiliens, c'est plutôt d'utiliser ces masques comme source puissante d'ouverture d'une écriture scénique .

Les masques qui seront utilisés sur scène résultent des *Brincadeiras-anthropophages* dont l'interprète va choisir les éléments qui seront mangés par lui. Les jeux des masques du *Candomblé* permettent la perception de ces espaces de dramaturgie, ces espaces de *brincadeiras* et comment ils peuvent être représentés par le corps.

---

<sup>224</sup> Jean-François Dulsigne, *op. cit.*, 2008, p. 202.

Le Théâtre de *Brincadeira* a envie de construire une dramaturgie où le corps produit une écriture dans l'espace. Le corps raconte ainsi à travers la dynamique de ces mouvements, la sensation d'un événement ou d'éléments pour une transposition scénique.

Le *Brincante brinca* - joue avec un corps créé à partir de l'espace du rituel,

amenant ainsi une expression singulière et un rapport intense et viscéral avec le mythique! Ce lieu du rituel et du jeu sont mélangés et ainsi il est difficile de distinguer les limites de ses frontières. La *Brincadeira* est présente dans la possibilité de ritualiser le jeu et *brincar* avec l'aspect sérieux des rites, dans une interaction entre le jeu et le rituel.”<sup>225</sup>

Je conçois les masques du *Candomblé* comme l'individualisation et la personnification d'un élément de la Nature ou d'un élément social à travers le corps du pratiquante. La recherche d'une dramaturgie issue de ce jeu est donc la manière que les *Brincantes-comédiens* explorent la possibilité de personnification pour provoquer l'écriture scénique. Les *Brincantes-comédiens* vont explorer les éléments de la Nature et les éléments sociaux à travers une transposition dynamique dans leurs corps.

Pour composer une dramaturgie basée sur le jeu de masques au sein du *Candomblé*, on se sert de la personnification de tel ou tel élément provenant de la Nature ou d'un élément social.

L'action dramatique devient alors, une interaction entre les masques, les images et les rythmes,. C'est le mime du grand cosmos universel transposé en un microcosme, représenté par la communauté et le corps du comédien.

La dramaturgie de *Brincadeira* s'appuie sur la dynamique externe et comment celle-ci est traduite par le corps dans l'espace de représentation. Cette traduction se réalise également comme la nature dont une action fait apparaître d'autres actions.

On aura donc la représentation de l'espace des éléments, parfois de l'espace de rencontre entre ces éléments. Le corps de l'interprète devient donc le support de traduction de

---

<sup>225</sup> Juliana Bittencourt Manhaes, « *A performance do corpo brincante* », dans *anais VI Congresso de Pesquisa e pós-graduação em Artes Cênicas*, 2010, p. 2.

ces sources, comme le mot « interprète » le dit déjà : celui qui connaît le chemin et la langue de l'invisible pour la traduire, pour l'interpréter en la rendant visible.

La dramaturgie de *Brincadeira* réalise cette transposition : par exemple une tempête, l'événement lui-même, et aussi ses déploiements. En effet, la tempête sur à la mer va donner un événement, en arrivant à la ville ce sera un autre événement et en arrivant à la campagne encore un autre. La transposition de ces événements par le corps sur la scène va donner une puissance dramatique qui sera ordonnée par un script scénique et deviendra la dramaturgie de *Brincadeira*.

Ainsi comme on voit au sein du *Candomblé* une collaboration de tous les pratiquantes au moment de la fête pour réussir à harmoniser tous les éléments esthétiques permettant la *Brincadeira* et l'échange avec les êtres divins, le Théâtre de *Brincadeira* est aussi collaboratif et plastique où les gestes et l'écriture théâtrale sont composés à partir des jeux de masques dans la fête du *Candomblé*. Il est donc un théâtre basé sur le rythme, avec une structure plus ou moins ouverte qui permet de nouvelles écritures pendant sa réalisation.

L'écriture dramaturgique du théâtre de *Brincadeira* n'est pas basée sur le concept du drame du théâtre occidental. Cela n'est pas une négation de ce théâtre, celui-ci sert comme un plat à être manger. On peut aussi le penser comme une graine qui sera arrosée par les eaux de la tradition brésilienne.

La *Brincadeira* permet d'établir une connexion entre la performance structurée, connectée par un scénario, avec une partition délimitée, mais ouverte à l'improvisation, la surprise du moment présent et des relations de communication qui sont créées entre les *Brincantes* et les spectateurs.<sup>226</sup>

C'est une écriture surtout issue du concept de mime où l'observation des forces de la vie réelle sont des sources pour une transposition à la scène. Le théâtre de *Brincadeira* dialogue donc avec les pensées de l'anthropologue Marcel Jousse et de Jacques Lecoq.

---

<sup>226</sup> *Ibid*, p. 3.

Quand Lecoq parle de mime il parle de la récréation sur scène de la dynamique de ce que l'on observe autour de nous. Lecoq part du concret vers l'abstraction, d'abord on apprend à représenter l'arbre comme on le voit dans la Nature pour ensuite représenter l'arbre imaginaire.

En même temps que Lecoq propose de s'appuyer sur la dynamique du réel, la représentation de ce dernier est également subjective, car elle est subordonnée à la perception. C'est une transposition de la dynamique de ce que l'on regarde en respectant le contexte culturel<sup>227</sup>.

Le bleu par exemple, est une dynamique qui sert comme référence pour connaître la différence avec le vert, mais le bleu peut obtenir une autre dynamique selon chaque personne ou groupe. L'écriture dramatique est l'action dans l'espace, et le corps peut représenter tous les espaces.

Ce sont des espaces qui émergent à partir de cette traduction pour la scène. La transposition est une traduction personnelle - d'une personne ou d'un ensemble - pour la scène. Celle-ci est un lieu d'altérité où la perception de l'observation va apporter des espaces dramatiques. La transposition crée une écriture scénique qui est une récréation sur scène et pas seulement une imitation.

On perçoit dans le *Candomblé* la puissance d'une pratique vivante où le fait de répéter les mêmes actions, la même procédure des rites permet de rendre possible le voyage de l'être invisible vers le lieu visible au sein de la communauté. L'objectif n'est pas de répéter les mêmes gestes pour avoir les mêmes émotions, mais c'est de répéter les procédures pour créer un espace fertile pour l'échange créatif. L'objectif est de se rendre disponible à la *Brincadeira* pour aller jusqu'au partage avec l'au-delà.

La dramaturgie théâtrale issue des fêtes du *Candomblé* va présenter l'ouverture d'espaces pour la création. En effet, en produisant une écriture scénique, ces jeux de masque au sein de la fête du *Candomblé* actualisent d'une certaine façon les mythes. Par conséquent, une dramaturgie inspirée par la fête du *Candomblé* invoque à une dramaturgie ouverte où l'on trouve des espaces de re-mythification.

---

<sup>227</sup> j'ai déjà fait référence sur cet appui sur la dynamique du réel aux pages 43-44 de ce travail.

Le théâtre de *Brincadeira* est donc un théâtre plutôt théâtral que textuel ou réaliste. Cela est une inspiration anthropophage. C'est-à-dire que j'ai mangé les propositions théâtrales de Lecoq, Meyerhold, Artaud et toute la filiation européenne du masque dont j'ai parlé dans la tranche de chercheur. J'ai mangé aussi l'aspect théâtral et pas réaliste du Candomblé, où on change nos vêtements quotidiens pour le moment de la fête. Où on rencontre aussi une représentation épisodique, comme j'ai parlé dans la tranche du pratiquante. C'est l'image en mouvement qui fait allusion au mythe.

Même si on travaille à partir d'un texte, j'ai envie de trouver des espaces dynamiques ou des masques dans des espaces du corps qui permettront que le texte soit représenté.

### 1.3 - Les deux moments

À partir de la perception des espaces et des dynamiques que les masques amènent et la manière dont ces espaces produisent une écriture, je perçois ainsi deux étapes fondées sur les jeux des masques du *Candomblé* et à partir de ces jeux l'écriture d'une dramaturgie de *Brincadeira*.

De cette façon, on a « l'initiation » ou « la personnification » du masque, ensuite la mise en mouvement, puis la systématisation. Après être passé par ces étapes, le deuxième moment est de mettre en relation les masques les uns avec les autres et la dramaturgie va venir de cette rencontre.

Il est important de préciser que la construction du masque par le *Brincante-Comédien* est lié à la tradition de la *Brincaderia*. Car « quand un *Brincante* brode son vêtement, il est en train de construire son *Brinquedo*. Quand il s'habille avec ce vêtement et il devient le personnage il est dans la *Brincadeira* véritablement »<sup>228</sup>. L'élaboration du masque est ainsi la matérialisation de l'univers de la *Brincadeira* par le corps du *Brincante*. Il va déposer dans cette composition tous les moyens techniques et esthétiques pour traduire son imaginaire de la *Brincadeira* dans un objet et un « vêtement-masque ».

Le corps du *Brincante* utilise des recours matériels pour créer un masque qui lui permettra de canaliser la puissance de l'univers de la *Brincadeira* vers les autres *Brincantes*. C'est une manière de donner corps à l'imaginaire.

Le corps du *Brincante* est formé par un apprentissage sensible, c'est-à-dire que l'on « apprend par corps » à *brincar*. C'est la réponse que le corps donne au prévu et aussi à l'imprévu, *brincar* traduit donc les ajustements et les réactions de la mémoire présente dans le corps du *Brincante*. Ainsi, quand on « apprend par corps », on apprend à partir de la nécessité du moment à se servir d'une technique déterminée. Cette technique est donc une réponse en mouvement.

---

<sup>228</sup> Adressa Urtiga Moreia, « *Brincante é um estado de graça* » : *Sentido do Brincar na Cultura Popular*, UnB, Brasília, 2015, p. 59.

## 1.4 - 1° Les Espaces des Masques : Création de la Couronne

L'objectif de ce moment est d'utiliser des exercices de masque appris chez Lecoq et des exercices théâtraux, également d'utiliser des exercices construits à partir des masques du Candomblé dans le but de faire émerger l'imaginaire des *Brincantes-Comédiens* pour créer de nouveaux masques.

De cette façon, je veux stimuler l'imaginaire des comédiens pour leur montrer les espaces que chaque masque du *Candomblé* apporte.

Ces masques ne peuvent pas être seulement considérés comme des objets qu'on met sur le visage. Les masques du Candomblé occupent des espaces sur le corps et aussi sur l'espace extérieur au corps. Il faut donc connaître et reconnaître ces espaces pour faire émerger de nouveaux masques qui vont être manipulés dans un nouvel espace.

C'est un moment d'aller-retour entre le plateau et l'atelier, toujours inspiré par tout ce que j'ai appris chez Lecoq. C'est à partir de l'expérience sur le plateau avec les espaces des masques du Candomblé qu'il sera possible de construire de nouveaux masques avec lesquels on va travailler dans la deuxième étape.

Le programme de cette première partie est le suivant :

- Les espaces et les dynamiques des couleurs
  - Les trois étages du corps
  - Les matières
  - Les éléments
  - Le rythme
  - Le chœur rythmique
  - Les danses des divinités
- L'atelier plastique (plusieurs matières, construction de masques, fabrication de vêtements, composition d'un étendard, création de photos, etc.)

## 1.5 - 2° La Fête : Composition de Dramaturgie

Dans les fêtes du Candomblé, on trouve une hiérarchie très claire qui a toujours orienté l'organisation de la religion brésilienne. Mais cette hiérarchie garde un genre de collaboration entre des rôles et des fonctions. Cet aspect va nourrir ma recherche sur un théâtre basé sur le processus collaboratif pour la construction d'une dramaturgie.

L'autre aspect important présent dans les fêtes du Candomblé, c'est l'aspect ludique qui fait émerger des jeux de masques. Ceux-ci vont m'orienter vers la composition d'improvisations et de dramaturgie.

Le programme de cette deuxième partie est le suivant:

- L'entrée des *Brincantes-Comédiens* et des Masques
- L'arrivée
- Le cortège des masques
- Les masques qui apportent les rythmes - les rythmes qui apportent les masques
- Les gestes et les mythes
- Les chansons dans une langue inventée
- Les dialogues corporels
- L'écriture symbolique
- Les imprévus
- Les partages : le banquet des dieux
- Les espaces matériels et les espaces immatériels
- La sortie

## Chapitre II - Les voies de Hamlet

Depuis plus de quinze ans, j'ai dédié ma recherche artistique au masque théâtral. Au moins sept ans de ce parcours ont été consacrées à la théorie et à la pratique. Le doctorat fait partie de cette recherche.

La procédure que j'ai apprise pendant toutes ces années de recherche est le lien entre le masque et la communauté. De cette relation, il est possible de créer un espace intemporel, un espace d'ouverture, créatif qui rend visible l'invisible. En effet, le masque est un canal de reconnaissance nécessaire pour que l'être humain puisse se mettre en relation avec le monde de l'au-delà. Même si le masque est construit par l'inspiration divine, ses matériaux de construction sont concrets, car l'être humain a la nécessité d'établir cette relation.

Le jeu de masque est un jeu de double mouvement : celui de la communauté qui rend crédible et réel le sacré et celui de l'esprit qui permet à la communauté d'atteindre l'au-delà.

Le Brésil est une nation métisse, dont la caractéristique frappante est d'être occidentale et non occidentale à la fois, contrairement à d'autres traditions de masques que l'on connaît. Les jeux présents lors de la fête du *Candomblé* sont particuliers car ils révèlent l'aspect hybride des êtres. Au sein du *Candomblé*, le masque compose la figure masquée mais ne cache pas le côté humain.

Un corps masqué dans cette pratique montre les multiples composantes de l'individu, c'est-à-dire, le masque ne représente pas seulement une divinité, mais il révèle par des petits détails, l'ensemble des divinités qui appartient à l'univers mythique de chaque personne.

Parmi les symboles existants de la fête, certains pourraient avoir un aspect exotique au regard d'un non pratiquant. Néanmoins, mon objectif sur le terrain n'est pas de travailler avec ces éléments exotiques. Au contraire, il s'agit de travailler l'aspect du jeu.

En effet, ces éléments seront remplacés ou plutôt reconstruits avec l'aspect naturel qu'il a dans son lieu réel. Les éléments magiques arrivent sur scène car ils font partie du quotidien et aussi de l'imaginaire des pratiquantes.

## 2.1 - L'approche du texte

Comme on l'a appris pendant ma description de la recherche de terrain, une fonction des jeux de masques du *Candomblé* dans l'espace de la fête est la mise en mouvement de l'aspect spectaculaire du mythe. L'objectif n'est pas de représenter une histoire mais de la montrer en élevant la communauté jusqu'à l'au-delà et en rendant au invisible l'aspect visible.

Ce sont des gestes et des procédures qui se répètent et qui s'actualisent à chaque fois. Cette actualisation renouvelle les espoirs d'un avenir. Ma proposition d'approche entre les jeux de masque au sein du *Candomblé* et un texte « fermé » a pour objectif de le transformer en mythe, en sachant que le mythe est une explication fantastique des événements de la vie naturelle et sociale.

Pour aborder cette fusion entre le masque et le texte, de nombreuses approches sont possibles, dont celle notamment de demander aux *Brincantes-comédiens* de construire un mythe pour l'histoire. Je prends comme sujet Hamlet, l'œuvre de Shakespeare, où l'on peut relever les points fantastiques.

Les stratégies ici décrites sont formulées pour un processus de création avec dix *Brincantes-comédiens*. Tout d'abord, je commence par un grand travail de rythme à partir des danses des divinités du *Candomblé*. Cela servira aux *Brincantes-comédiens* à comprendre comment il est possible de provoquer, par la danse et le rythme, une gestualité aussi puissante que les mots. Le travail avec les rythmes brésiliens aident aussi à la perception et à l'intégration du sens de la *Brincadeira*.

Ce qui est le plus frappant dans le *Candomblé* est l'appropriation de la gestualité dans le salon. Cette appropriation débute avec l'observation et se poursuit jusqu'à ce qu'on l'oublie. Cette notion d'oubli signifie que les éléments observés sont intégrés et qu'ils font partie dorénavant de notre corps. La transe peut être perçue comme la « mémoire oubliée », c'est-à-dire que le corps va restituer les actions apprises qui vont ainsi émerger dans une étape onirique.

Les danses des divinités du *Candomblé*, pendant une étape de préparation créative, aident aussi à apprendre par corps des variations rythmiques ainsi que des variations du tonus de chaque élément de la nature.

Après que tous les membres aient créé leur mythe sur le texte proposé, ils doivent le présenter aux collègues. Ce moment de partage peut être réalisé de trois manières différentes :

\* la première est de transmettre le mythe des uns vers les autres, mais la forme que chacun utilisera pour faire passer sa version du mythe doit être réalisée de manière informelle. Ils doivent ainsi trouver le bon moment pour le faire auprès du plus grand nombre de collègues;

\* la deuxième est de déterminer une date pour que chacun crée son mythe et la forme de présentation (un jeu de samba, le partage d'une boisson, une préparation d'un plat, etc.), il est nécessaire d'avoir une pratique quotidienne pour raconter son mythe;

\* la troisième est à travers une performance où le *Brincante-comédien* doit intégrer la parole avec un « geste de synthèse » jusqu'au moment où la parole est supprimée et où il ne reste que les gestes.

L'étape suivante est la construction d'une fête avec des jeux qui mettent en mouvement le mythe établi. Ce qui est essentiel à percevoir, c'est que je ne veux pas copier la fête du *Candomblé*, mais m'inspirer de sa structure.

On crée donc des « masques-vêtements ». Ces masques ont la même fonction que les « Masques de fête » au sein du *Candomblé* où l'objectif de ces « masques-vêtements » est de construire une image collective en donnant une unité esthétique au groupe des *Brincantes-comédiens*.

Je propose que la construction de ces masques-vêtements ait comme principe l'anthropophagie. En effet, on va les composer à partir d'éléments de la culture hégémonique<sup>229</sup>, une forme d'appropriation, ainsi ces masques-vêtements doivent conduire les *Brincantes-comédiens* dans une esthétique différente de celle de la vie quotidienne mais pourtant pas tout à fait théâtrale.

On peut composer les masques-vêtements avec n'importe quelle couleur, cela sera défini par tous pendant le processus de composition de la dramaturgie. La justification peut venir de l'indication présente dans quelques mythes construits par les *Brincantes-comédiens*.

---

<sup>229</sup> Je considère comme culture hégémoniques les puissances artistiques qui imposent une esthétique. Par exemple, les robes et costumes de soirée d'Oscar. L'esthétique des jeux vidéos. Les costumes des « novelas ».

En revanche, dans mon exemple, je prends toujours la couleur blanche car je la trouve esthétiquement scénique.

Dans le processus de composition, je propose l'élaboration d'insignes-clés pour chaque personnage du texte-mythe. Disons que je vais travailler seulement avec quelques personnages comme : Hamlet, Gertrude, Claudio, Ophélie et le Fantôme du Père. Tout d'abord, ces personnages qui existent déjà dans l'œuvre de Shakespeare seront associés à des éléments de la Nature. Ainsi, Hamlet est lié au Vent, Gertrude au Feu, Ophélie à la Rivière, Claudio au métal et le Fantôme aux plantes<sup>230</sup>.

Dès que tous les éléments sont liés à chaque personnage, on va construire la figure du Personnage-divinité. Ce que je veux proposer est la construction d'un processus de métissage de nombreux chemins. On pourrait appeler cela le processus *Encruzilhada*.

Pour ce processus de métissage, je suggère que le *Brincante-comédien* ait une gamme d'images pour les métiliser entre elles. On pourrait partir des éléments qui ont un rapport avec l'auteur ou même avec l'époque de son œuvre et d'aussi éléments qui ont un rapport avec les *Brincantes-comédiens*.

Avec les insignes prêtes, on commence un processus d'élaboration d'un vocabulaire scénique pour rendre vivants ces personnages. Je propose un exercice que je nomme « L'entrée du *Terreiro* » : l'un après l'autre, le comédien va monter sur le plateau pour faire bouger l'insigne du personnage. Dans une création collaborative, on donne forme petit à petit à ses personnages.

Tout d'abord, l'objectif n'est pas de créer des répliques, mais plutôt d'élaborer des « mots en mouvement ». Ensuite, ces mouvements se mettent en relation les uns avec les autres pour composer une image complète.

Dès que je conçois la dramaturgie comme une traduction de l'invisible en visible, il faut tout d'abord construire le vocabulaire pour élaborer l'écriture dramaturgique. Mais ces mots en mouvement sont aussi créés dans l'espace.

---

<sup>230</sup> Les associations entre les personnages de l'œuvre de Shakespeare avec les éléments sont aussi inspirés de ma connaissance du Candomblé. Parfois il y a des logiques subtiles : Par exemple associer Claudio au métal n'a aucun relation avec Nkosi la divinité du métal et de la guerre. Ce choix est venu car le Métal en grand quantité dans notre organisme devient un poison. Mais l'association de Ophélie comme la rivière est aussi associé à Kissimbi, divinité de l'amour. Ophélie devient la rivière quand elle retire sa propre vie, elle fait couler la douleur de son cœur. Ici je cite 2 exemples de la logique de mon choix pour chaque éléments.

A la suite du processus de composition des symboles, pour l'élaboration de la dramaturgie de *Brincadeira* et pour mettre en scène le mythe de la pièce de Shakespeare, chaque *Brincante-comédien* doit maîtriser deux personnages qu'il pourra jouer en alternance. Ainsi, il n'y a pas un rôle fixe pour tout le monde. Parfois, il peut arriver qu'il y ait deux Hamlet sur la même scène, ou deux Ophélie. Ou même une Ophélie qui provoque l'arrivée d'une autre à un moment donné de la scène.

Dès que l'ensemble de *Brincantes-comédiens* crée la personnification de chaque personnage, on peut aussi plonger dans un univers un peu plus abstrait. En effet, selon la nécessité des mythes élaborés à partir de l'œuvre de Shakespeare, on peut faire la personnification des sentiments : le Doute, l'Amour, l'Haine, la Douleur, le Désespoir, l'Angoisse, la Vengeance, enfin tout ce que l'ensemble de création en collaboration décide être nécessaire pour mettre en mouvement la puissance de Hamlet.

Ainsi, comme on l'a vu dans le jeu de masque au sein de la fête du *Candomblé*, le mythe sert d'inspiration mais l'objectif n'est pas de le représenter, l'objectif est plutôt de le mettre en mouvement pour qu'il puisse s'actualiser avec le temps présent.

Néanmoins, cela n'est pas fait comme on peut le voir dans quelques théâtres contemporains qui donnent la date du jour où la pièce est jouée. Non, l'actualisation du mythe au sens d'une fête est liée à tous les éléments de préparation et aussi aux imprévus.

Effectivement, la représentation comme je la conçois dans une composition dramaturgique à partir du jeu des masques au sein de la fête du *Candomblé*, est plutôt une « représentation épisodique ». Elle ne va pas passer par toutes les étapes d'une représentation théâtrale. Ce sont plutôt des événements scéniques qui gagnent en rythme, dynamique et durée dans la représentation.

Dans ma proposition d'étude, je vais montrer la naissance du Doute et de la Vengeance au sein du royaume du prince Hamlet. Cette proposition de dramaturgie est plutôt inspirée d'une fête d'initiation du *Candomblé*.

Le spectacle commence avec l'entrée du public, les *Brincantes-comédiens* l'accueillent et il y a même des *Brincantes-comédiens* qui sont en train de se préparer.

La scène se compose plus ou moins comme celle d'une fête du *Candomblé* : dans l'espace de la salle de théâtre, il y a une proximité entre le public et les *Brincantes-*

*comédiens*. La lumière est identique pour les deux mais elle se transforme à des moments précis - selon la nécessité de construire une atmosphère plus « théâtrale ».

Je vous rappelle que l'objectif n'est pas de refuser les ressources du théâtre par rapport aux ressources que l'on a dans la fête du *Candomblé*. Le but est plutôt de métisser les savoir-faire pour pouvoir créer une scène métisse, anthropophage, dans laquelle tous les éléments aident à mettre en mouvement la dynamique des jeux des *Brincantes-comédiens*.

Comme on l'a déjà évoqué, la fête est un événement en-dehors de la vie quotidienne et elle engage la communauté dans une mise en mouvement des symboles importants pour renouveler un cycle avec l'espoir d'un avenir meilleur ou simplement des symboles qui aident la communauté à se voir représentée dans un temps chaotique et ainsi créatif.

La fête est donc composée de nombreux jeux qui lui donnent l'aspect créatif. Il faut rappeler que le jeu est un événement nécessaire à l'être humain pour son expression. Le jeu est rempli de règles. Ces règles sont les outils pour organiser le déroulement du jeu dans le but que celui-ci puisse attirer les joueurs au sein de son activité<sup>231</sup>. C'est la capacité de se laisser aller dans le jeu qui fait sa réussite.

La *Brincadeira* est l'essence du jeu, car à partir d'elle on accède à l'univers du jeu. Quand je *brinco*, j'accepte les règles du jeu mais aussi je suis prêt à les transgresser. Je me laisse capturer par la logique du monde du jeu, mais aussi je suis en dialogue avec le monde réel. C'est un double mouvement : aller jusqu'au bout du jeu, mais sans perdre la conscience de son état de représentation.

*Brincar* est la manipulation scénique, théâtrale des éléments présents dans la scène, ce que je veux appeler par pré-transe, car c'est par la *Brincadeira* que l'on ouvre les canaux d'accès à la transe. Au contraire de la pensée occidentale qui conçoit la transe comme une « crise nerveuse », je la perçois comme le résultat de la détente provoquée par la *Brincadeira*.

Mais, comme je l'ai déjà fait remarquer, mon objectif n'est pas de prendre dans le *Candomblé* les éléments exotiques aux yeux du non pratiquant, il est plutôt de prendre les éléments familiers pour le pratiquant. Ainsi, parfois un jeu scénique déterminé sera considéré comme simple, car il sera travaillé comme cela.

---

<sup>231</sup> Les règles du jeu sont le cadrage que lui donne sa caractéristique. Ce sont les règles du jeu qui permettent de définir et différencier un jeu de l'autre. Par exemple un jeu d'attention, un jeu de mouvement, etc.

Cette proposition est dédiée à un groupe de dix *Brincantes-comédiens* dans laquelle on aura cinq personnages de la trame de Shakespeare (Hamlet, Gertrudes, Claudio, Ophélie et Fantôme du Père) et aussi deux sentiments (Le Doute et la Vengeance). Il y restera donc trois personnes responsables de la musique.

Le spectacle sera plutôt une pièce « musicalisé » qu'un théâtre musical, c'est-à-dire que la musique est une composante pour la dramaturgie du spectacle et pas un déterminant esthétique. Ainsi, tous les *Brincantes-comédiens* devront jouer la musique du spectacle avec de nombreux instruments, pas seulement des percussions, qui seront différents selon les *Brincantes-comédiens* qui vont en jouer.

Un jeu que j'imagine est que l'on ait toujours trois joueurs pour la musique comme il y a dans le *Candomblé*. Mais ce que je propose, c'est que ces joueurs changeront à chaque soir de représentation et qu'ils deviennent à leur tour « masques du Joueur de musique ».

Le choix pour ceux qui joueront le soir sera fait pendant l'échauffement, on va développer un jeu de musicalité : tous les comédiens avec yeux fermés doivent élaborer un paysage sonore avec les instruments de musique, la voix et le corps. Ceux qui ne se sentiront pas à l'aise commenceront à quitter peu à peu le paysage sonore jusqu'à ce qu'il ne reste que trois *Brincantes-comédiens*. Ces derniers seront les joueurs de musique ce soir-là.

Une règle pour ce jeu, c'est qu'une personne ne puisse pas avoir le rôle de musicien-joueur trois fois. Il faut avoir en tête que les joueurs sont aussi des personnages-masqués dans la dramaturgie, leur jeu est donc spécifique.

Pendant que le public entrera dans la salle de théâtre et s'installera sur les fauteuils, les *Brincantes-comédiens* lui donnent des étiquettes et des sachets en plastique pour qu'ils puissent garder leur téléphone éteint.

Dès que tout le monde a reçu les étiquettes et que tous les *Brincantes-comédiens* seront prêts, on commencera la fête de présentation du Doute et de Vengeance dans le « Palais de Hamlet ».

Il y a deux genres de masques qui seront définis avant de la représentation. Ce sont ceux des musiciens et aussi ceux du « Prêtre ». A mon avis, déterminer à l'avance ces masques permet une base consistante pour le déroulement de la représentation.

Pour définir le *Brincante-comédien* qui jouera le masque du Prêtre, je suggère un jeu de rythme commun à tous : dans un cercle tous les *Brincantes-comédiens* exécutent ce rythme commun, à un moment donné choisi par le groupe, ils désignent une personne qui ira vers le centre. Si cette personne se sent à l'aise, elle propose un changement de rythme qui devra être suivi par le groupe. Si la proposition de la personne au centre est bien faite en trois rythmes différents, elle ira jouer le masque du « Prêtre ».

Pour ce jeu, des consignes devront être respectées : le groupe pourra désigner seulement sept *Brincantes-comédiens* sur dix, car les trois autres seront déjà destinés à jouer les Masques-musiciens; l'autre consigne est qu'il sera possible de choisir jusqu'à trois personnes au centre, ce choix reflète la perception du groupe de sentir la personne le plus disponible pour « guider » le groupe.

Je reviens à la proposition de représentation, quelques *Brincantes-comédiens* seront parmi le public et d'autres seront en train de se préparer. Dès que tous seront prêts le « Prêtre » vient au centre de la salle et avec un instrument de percussion il donnera un signe sonore comme un appel pour que tous les comédiens se réunissent au centre de l'espace scénique. Quand le cercle sera formé les *Brincantes-comédiens* commenceront à chanter une chanson d'ouverture de la fête. Une chanson qui montrera la joie du partage entre toutes les personnes présentes.

A moment donné le « Prêtre » interrompra la chanson pour conduire deux scènes simultanées : il amènera un jeu de dés, le résultat des dés déterminera qui sera la/le « Guide », celui ou celle qui jouera le masque qui organisera les événements du salon et aidera les personnages-divinités; la deuxième scène est le « Prêtre » jouant avec l'odorat, en soufflant des essences et des odeurs pour créer une atmosphère dans le salon.

Un autre jeu proposé est pour ceux qui joueront Le Doute et la Vengeance. Néanmoins le développement de ce jeu sera conditionnel au choix des *Brincantes-comédiens* responsables de la musique, car si parmi eux il y en a un qui pourra jouer le Doute ou la Vengeance, les autres *Brincantes-comédiens* pouvant les jouer aussi seront automatiquement destinés à jouer ce masques des sentiments.

En effet, les cinq premiers masques seront déterminants pour tout le déroulement des jeux suivants. Il faut souligner que la proposition dramaturgique à laquelle j'aspire est une

dramaturgie ouverte, mais avec des jeux et des éléments bien élaborés à l'avance. La « dramaturgie ouverte » dans ce cas n'est pas laissée au hasard, elle fait appel à lui.

Les deux *Brincantes-comédiens* qui iront jouer les masques du Doute et de la Vengeance vont disparaître du salon. Il ne restera huit : trois avec le masque de musiciens, cinq dans le cercle pour donner suite à la fête.

Un parmi ces cinq entrera dans le salon avec un panier. - « On fera hommage à la divinité de la communication du théâtre, celle qui est responsable d'éviter les interruptions dans la relation entre l'au-delà et le temps présent ». - De cette façon, on prendra tous les téléphones mis dans les saches plastiques avec des étiquettes comme on aura demandé de manière informelle à l'entrée.

Le prochain jeu sera « Boire le Mort » - librement inspiré d'une pratique assez commun au Brésil, surtout dans le nord-est brésilien. Boire le mort est l'acte de fêter le passage du mort dans l'au-delà.

Les *Brincantes-comédiens* amèneront des verres avec une boisson « X » et la serviront au public, en même temps ils chanteront et raconteront des passages de la vie du mort par exemple « comment Hamlet-roi a conquis un oiseau sauvage », etc...

En effet, les chansons pourront avoir des justifications dans les mythes recréés. L'objectif de ce jeu est de créer une atmosphère de joie et de fête heureuse dans laquelle on fête la mort.

Lorsque ce jeu de « Boire le Mort » se déroule bien, on peut y ajouter d'autres jeux. Ces derniers doivent être des scènes supplémentaires qui ne prennent pas la place principale. Ce sont des jeux qui pourront être accompagnés par une partie réduite du public, mais ils auront un rapport avec la scène principale ou avec le mythe.

D'une manière plus détaillée, pendant le jeu de « Boire le Mort » on peut avoir des jeux comme une scène de séduction, une scène de jalousie, une scène d'épuisement. Les jeux auront toujours le support des mythes recréés à partir du texte de Shakespeare. De cette façon, on aura avoir un jeu de séduction entre les masques-divinités Gertrude qui séduit et est séduite par Claudio, et bien Ophélie qui se montre amoureuse de Hamlet un peu tête-en-l'air.

En effet, ces jeux supplémentaires ont comme but de conserver le rapport sentimental de l'œuvre de Shakespeare mais de le laisser au second degré. En fait c'est une actualisation

de l'histoire à travers la réverbération dans les corps des *Brincantes-comédiens*, comme il est possible de rencontrer au sein du *Candomblé* où il y a des scènes simultanées et parallèles à celles qui rendront hommage à telle ou telle divinité, par exemple, il y a des relations qui répètent celles des mythes et on peut avoir une fille de *Matamba* amoureuse de *Nzaze*, un fils de *Aluvaiá* jaloux d'un fils de *Kissimbi*, une fille de *Nkosi* se battant avec une fille de *NZumbarandá*.

Enfin, ce processus d'actualisation fait passer le mythe par le corps des pratiquantes sans les figer, car cette mise en mouvement n'est pas la représentation de la divinité mais ce qu'il reste de son essence en connexion avec la particularité de chaque corps qui lui sert de véhicule pour se matérialiser et devenir visible.

Dans cette perspective, les jeux pourront changer à chaque fois car on n'aura jamais les mêmes *Brincantes-comédiens* qui joueront les mêmes masques. Le plus important est de concevoir ces jeux comme secondaires par rapport au jeu « Boire le Mort ». Ce sont des points qui seront compris seulement par quelques spectateurs plus attentifs.

A un moment donné, le « Prêtre » revient au salon accompagné du Doute et de la Vengeance. Ce sera la première apparition de ces derniers, c'est comme si tout était mis en œuvre pour faire naître ces deux forces.

Dans cette proposition, que je vous présente ici, je considère comme « Prêtre » le Fantôme de Père du Hamlet, ce cortège d'entrée a donc une force symbolique car c'est le Fantôme qui amène le Doute et la Vengeance.

Le parcours de ce cortège débutera toujours devant Hamlet, ensuite devant la reine ou devant Claudio et finalement devant Ophélie. Le Doute et la Vengeance donnent à chaque personnage un objet spécial ou sinon une lettre à lire. Bien évidemment au moment de livrer cet objet on aura besoin d'un geste « ritualisé ». Après être passé auprès de ces *Brincantes-comédiens*, le cortège sort par une porte et disparaît.

Le premier passage de ces deux « Masques-Divinités » va bouleverser l'espace donnant ainsi des vibrations de ces deux énergies dans tous les de *Brincantes-comédiens*.

Le prochain chant-danse sera dédié aux personnages qui n'auront pas participé à cette représentation. Le jeu consistera à faire allusion aux personnages qui font partie de l'œuvre

de Shakespeare et également aux personnages qui peuvent être présents dans les mythes recréés.

Après la fin de ce jeu, va commencer le deuxième passage du Doute et de la Vengeance que j'appellerai jeu de « Tout n'est pas fleur ». Pendant leur passage dans le salon, dans un cortège où le « Prêtre-Fantôme » est le meneur, le Doute et la Vengeance lancent au sol des « fleurs de papier ». Ces fleurs sont dans un panier que ces deux « masques-divinités » amènent avec eux et dans lequel il y a des objets comme un couteau, un verre, un livre, enfin des objets compatibles avec ces deux « masques-divinités ».

Pendant leur passage, le Doute et la Vengeance vont s'arrêter devant l'un des *Brincantes-comédiens*, et lui donneront un objet de leur panier. Le choix du *Brincante-comédien* dépendra du résultat du jeu de dés au début du spectacle. Néanmoins, l'objet sera choisi selon ceux qui jouent le rôle du Doute et de la Vengeance.

L'objet reçu donnera aux *Brincantes-comédiens* l'indication du niveau de *Brincadeira* du jeu suivant. Cela signifie que si un *Brincante-comédien* reçoit un couteau sa *Brincadeira* sera concentrée sur l'agressivité, en revanche, pour celui qui reçoit un verre elle évoquera le chagrin et le désir de se faire tué par le poison, etc...

Après avoir fini ce cortège de « Tout n'est pas fleur » le Doute et la Vengeance vont se présenter l'un après l'autre et montrer un aspect de leur force. Je pense qu'il est possible de travailler un petit texte élaboré à partir de la libre association d'idées . Ces deux présentations iront provoquer chez les autres *Brincantes-comédiens*, l'action de faire un solo simultané. Pour ceux qui ont reçu l'objet, le solo doit avoir l'énergie de cet objet, pour les autres, ils choisiront eux même leur jeu.

A un moment donné, selon un signe du « Prêtre » ou du « Guide », il se formera un cortège composé par le Doute, la Vengeance et d'autres *Brincantes-comédiens* qui ont été choisis pendant le jeu de dés du début. Dans mon exemple, le cortège sera composé par Le Doute, la Vengeance, Hamlet et Gertrude.

Le cortège se dirige vers un autre espace extérieur tout en exécutant une chorégraphie soutenue par un rythme puissant. Dès que tous les membres du cortège ont quitté l'espace de la représentation, le « Guide » revient avec des objets pour le *Brincante-comédien* qui est resté dans le salon.

Pendant que les autres *Brincantes-comédiens* se changent pour revenir avec leur « masque-divinité », le *Brincante-comédient* en possession des objets composant l'univers mythique du personnage joue des parties de son histoire. En finissant cette étape, le *Brincante-comédien* se dirige alors vers l'endroit où sont allés les autres *Brincantes-comédiens*. Sur scène, il ne reste que les *Brincantes-comédiens* qui *brincam* les masques-musiciens.

Ce moment leur est dédié, ils pourront créer ce qu'ils souhaitent avec des instruments et des chansons qui produisent l'atmosphère de ce que l'ensemble veut représenter à partir du texte de Shakespeare.

Quand tous les *Brincantes-comédiens* sont prêts, habillés avec les « masques-divinités » et les objets qui les composent, ils reviennent dans un cortège rythmé et chorégraphié. Ils font plusieurs tours dans le salon de représentation jusqu'au moment où ils s'arrêtent devant des chaises : ils vont alors déposer leurs objets et s'asseoir trois fois puis ils se mettent debout, se regardent et vont jouer un « jeu de chaises » où il doit toujours rester une personne debout.

Lorsque ce « jeu de chaises » commence, la lumière change en donnant l'atmosphère de « théâtre », c'est-à-dire une séparation entre la scène et le spectateur à partir de la lumière - et les *Brincantes-comédiens* joueront avec cette perspective .

Ce jeu prendra fin quand le « Prêtre » et le « Guide » amènent au salon une *Quartinha* avec un poignard et quand ils ouvriront la *Quartinha*. Au moment de l'ouverture, ils arrêtent immédiatement le « jeu de chaises » et le *Brincante-comédien* qui est debout sera le premier à se présenter devant toute le monde.

Il vient devant les objets amenés par le « Prêtre » et le « Guide » et il fait un geste de salut, ensuite il commence à faire bouger l'univers mythique et matériel lié à son masque.

Il est important de comprendre que le moment où chaque « masque-divinité » va dérouler son solo, il raconte son histoire de manière à faire passer de nombreuses images par un mime.

Le but de ce solo est de montrer la richesse de l'univers mythique de ces personnages et comment à travers l'ensemble d'images produites par le corps on perçoit le rapport avec l'œuvre de Shakespeare et la particularité de cet ensemble qui l'actualise.

En effet, c'est une mise en mouvement du micro-univers qui s'attache à d'autres micro univers pour construire la trame. Gertrude montre ainsi des passages de sa vie : la naissance de son fils, le Doute de qui elle aime vraiment - le roi ou son frère -, le chagrin, la Tristesse amenée par le désir de Vengeance d'Hamlet.

Ce dernier montre alors la Mélancolie, ensuite le Doute de comment son père est mort, la Folie amenée par le Doute, le Désir absolu de Vengeance, la perte d'amour.

Le Doute montre ses œufs, comment il les met symboliquement dans une personne provoquant une atmosphère maléfique. Le pouvoir du Doute de séparer le réel de l'imaginaire. Le Doute qui détruit tout.

La Vengeance comme une colère sans contrôle, la Vengeance comme un élément maîtrisé par les passions, la Vengeance qui amène à la mort, la Vengeance qui vole l'amour.

Effectivement chaque solo raconte une histoire sans vraiment composer une narration classique, mais c'est plutôt une narration épisodique où la trame est cousue par le rassemblement des micro-univers.

A partir de cette mise en mouvement se déroule une écriture qui permet d'identifier la vibration d'une action sur la vie d'autres personnages sans lien entre eux. Des personnages qui n'ont pas un rapport direct avec la Vengeance, Ophélie par exemple, à cause du désir de Vengeance d'Hamlet se tue car elle n'était pas sûre d'elle même.

Il est possible aussi pendant la réalisation de son solo d'utiliser des scènes provenant du texte de Shakespeare. Lorsqu'un *Brincante-comédien* décide d'exécuter une scène existante, il fait un geste codifié pour que l'on comprenne et soudainement avec un changement de lumière pour « théâtraliser » cela, on applique des savoir-faire du théâtre contemporain.

Après être tous passés par leur solo, tous les personnages masqués et non masqués vont jouer la « tragédie finale ». Pour ce jeu, je propose la construction d'une réunion des principales pièces de Shakespeare. Ce jeu sera composé par les répliques des principaux personnages de Shakespeare qui sont passés par la force du Doute et de la Vengeance.

Quand tous les *Brincantes-comédiens* ont quitté l'espace de représentation il ne reste que les *Brincantes-comédiens* musiciens qui jouent un rythme de joie. Tout de suite sur

l'espace de représentation reviennent les cinq *Brincantes-comédiens* dans un cortège où à la tête il y a le « Prêtre » et le « Guide ».

Les *Brincantes-comédiens* amènent des assiettes avec un gâteau qu'ils vont essayer de vendre au public. Pour ce jeu, les *Brincantes-comédiens* changent leurs vêtements, ils sont désormais habillés avec un style victorien et un nez de clown. Ils représentent un clown de l'œuvre de Shakespeare.

Au fur et à mesure, les *Brincantes-comédiens* quittent l'espace de la représentation, les uns après les autres, sans se faire repérer jusqu'au moment où ne restent que les *Brincantes-comédiens* qui ont joué le Doute et la Vengeance. Ils reviennent vers leur *Brincadeira* jusqu'à ce qu'ils quittent définitivement le salon.

Le « Prêtre » et le « Guide » viennent avec un grand tissu, ils font une danse en le faisant bouger jusqu'au moment où ils vont vers les masques-musiciens et les arrêtent de jouer en mettant le tissu sur eux. Avec ce geste, ils montrent la fin du spectacle.

## 2.2

On pourra voir certaines propositions que j'ai mis dans la thèse : des propositions de mythes à partir du texte de Hamlet et des prototypes de masques à partir de ces mythes.

« Au septième jour de la mort de son père, le prince Hamlet consumé par la tristesse décida d'aller jusqu'à une terrasse déserte de son palais. Il faisait nuit, l'ombre régnait partout. Soudain, Hamlet vit une figure dansant en plein air entre les arbres.

Il vit des formes courbées comme un serpent géant qui déambulait avec une dynamique hors du commun. Cette danse a capté l'attention de Hamlet. Au centre de cette forme, il commença à avoir l'impression de reconnaître des personnes, comme dans un tableau géant et flou.

Cette vision perturba Hamlet qui essayait de crier, mais sa voix ne sortait pas. Dans cette euphorie, Hamlet tomba épuisé, mais avant de perdre connaissance, il vit la forme courbe se tourner jusqu'à qu'elle devienne la figure de son père. C'est à ce moment qu'il perdit connaissance.

A partir de ce jour, dans de nombreuses occasions, Hamlet vit cette forme, le Doute. Ce doute changea son humeur et lui donna un désir de Vengeance. »

« On raconte que le jour de cette apparition dans le Palais de Hamlet, le Doute a mis trois œufs : le Chagrin, la Tristesse et la Vengeance. Chacun de ces œufs est allé s'installer auprès d'un membre du Palais. Le Chagrin est allé vers la reine Gertrude, La tristesse vers Ophélie et la Vengeance vers Hamlet.

La Vergence était directement liée au Doute et à chaque fois que ce dernier venait devant Hamlet, les souvenirs du Prince nourrissaient la Vengeance. Celle-ci réveillait son désir au contact du Doute sur les sentiments de Hamlet. En même temps que la Vengeance se nourrissait de cette relation, elle nourrissait aussi Le Chagrin et la Tristesse. On dit que la Vengeance est la fille du Doute mais elle peut aussi apparaître comme sa femme. Le Doute fait apparaître la Vengeance et fait naître le Chagrin et la Tristesse. »

Personnages - On aura ci-dessous des exemples qui montreront comment composer ce que j'ai appelé « masque-divinité », qui représentent des personnages.

## La Vengeance

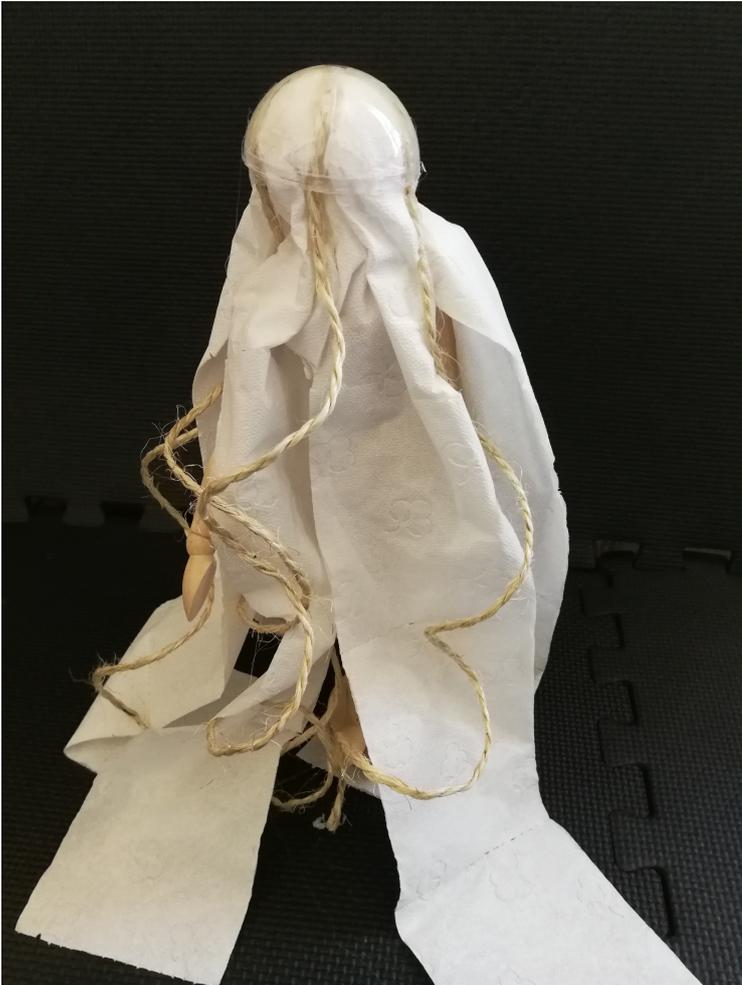
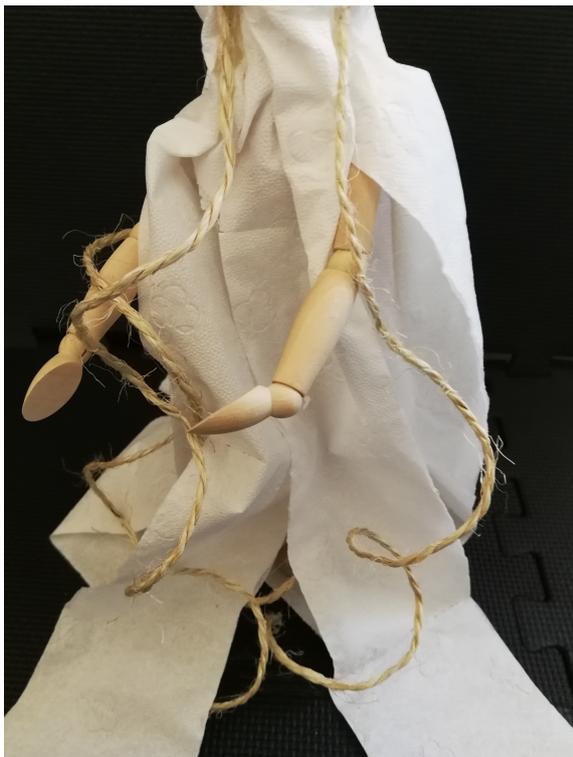


Image 30

### 1ère apparition

Elle vient couverte, parce que la Vengeance ne se montre pas au début. Elle se cache dans d'autres sentiments, avant de se montrer.

Je la représente avec le corps et le visage couverts. Dans une allusion au *Candomblé*, on perçoit le lien avec *Nsumbo*, qui cache sa puissance pour ne pas faire mal aux gens qui lui regardent.



## Hamlet



La représentation du prince montre les nombreux masques qu'il utilise pour se mettre en relation avec les autres. Ce sont de têtes couvertes d'un voile faisant allusion aux fantômes de dessins animés.

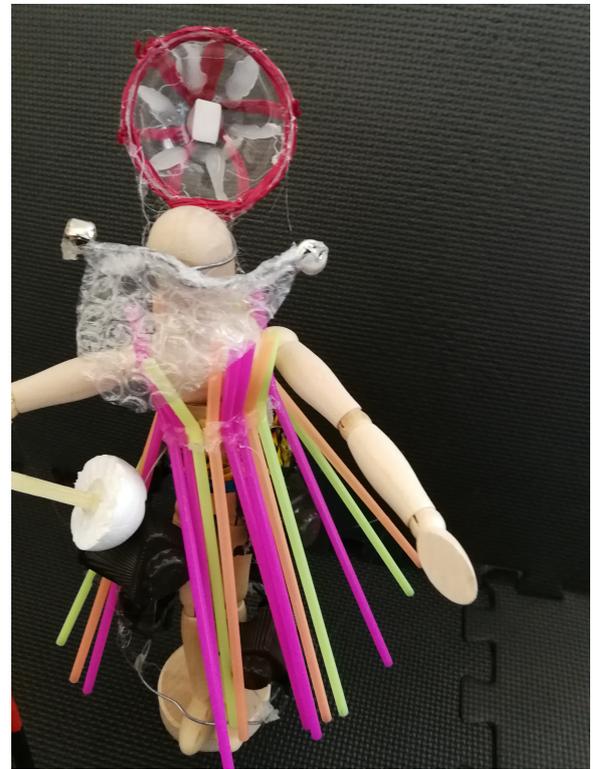
Hamlet, mettant ses masques devant son visage en devenant l'autre « personne » est un acte possible de représentation avec ce « masque-divinité ».

Image 31



Gertrudes

Image 32



Le Doute

Image 33



## Chapitre II - Faire parler la nature

\*

Dans le chapitre dédié à la recherche de terrain, on retient :

- l'ancestralité comme élément de la Nature présent dans notre corps qui émerge de l'intérieur vers l'extérieur,
- l'ancestralité comme savoir-faire de la mise en forme pour rendre l'invisible visible.

On a aussi pu percevoir quelques jeux au sein de la fête du *Candomblé* comme :

- \* L'aspect informel qui conduit vers le sérieux;
- \* Le changement de rôle - la personnalité ordinaire donne place à la personnalité divine;
- \* Le cortège - parcours codifié qui bouleverse la structure de représentation;
- \* Le rapport musique et gestualité;
- \* La présence des jeux pour vider le cerveau avant l'arrivée du dieu;
- \* La gestualité comme symbole dynamique qui raconte l'élément d'histoire;
- \* Le variation du chœur et du protagoniste;
- \* Le déguisement est l'étape finale de la métamorphose qui commence par la prise au sérieux du *Brincar* - la transe.

Ces jeux mettent en mouvement des possibilités de compositions de scènes spectaculaires où la mise en mouvement des actions de l'interprète met en évidence le masque et aussi l'individu que le fait bouger.

Un des objectifs de la fête du *Candomblé* est de permettre l'échange entre les êtres invisibles et la communauté. Pour cela, les êtres invisibles se rendent visibles mettant en transe les pratiquantes et ainsi permettant le partage énergétique avec eux. C'est à travers ce partage que l'on pourra construire un nouveau cycle d'espoir pour affronter les difficultés de la vie quotidienne.

Seules quelques personnes auront la fonction de devenir un canal pour que le divin puisse agir et échanger avec les êtres vivants. En même temps, il y a toujours des membres de

la communauté qui font la médiation entre les êtres invisibles et les personnes présentes, pour garantir la réussite de cet échange.

Il y a aussi une sorte de confiance dans laquelle la communauté sait qu'à travers la transe de l'autre, on sera aussi amené vers les énergies de l'invisible et on aura aussi notre bénédiction. C'est un jeu individuel et communautaire, où l'on sait qu'à travers l'individu en transe, toute la communauté touche la bénédiction des êtres invisibles et où l'individu peut s'élever au statut au plus haut de la communauté.

Au sein du *Candomblé*, on est parfois protagoniste, parfois chœur et parfois public. Ces trois rôles, en constant changement, permettent la construction d'une dramaturgie de la fête qui accueille et reçoit tant les êtres invisibles que les êtres visibles (les personnes). Parfois, on préfère parler avec la divinité d'autres pratiquantes, la toucher, l'embrasser. Même si l'on est sûr de la présence de notre divinité à côté, le fait de pouvoir toucher et avoir une étreinte d'une autre divinité est aussi émouvant que d'être en transe.

Il faut rappeler que le *Candomblé* recrée des liens familiaux. Quand une divinité d'autres pratiquantes prend quelqu'un dans ses bras, on ressent cette relation familiale. Ce que je veux souligner est le rapport de jeu entre celui qui est en transe et celui qui n'est pas en transe. Ce dernier fait le lien entre les divinités et le public.

Le *Candomblé* est le métissage des savoirs-faire des communautés dans un contexte social à travers la mise en forme du sacré, de la traduction de rendre l'invisible visible.

Même s'il y a tout un ensemble de symboles esthétiques spectaculaires dans les fêtes du *Candomblé*, l'appropriation de cet ensemble a deux inconvénients.

Le premier d'ordre éthique : les utiliser comme une expression exotique est un danger pour la pratique.

Le second est le fait que cette religion être toujours cible de discrimination et associée aux arts sataniques. Ceci est dû au métissage des noirs et des amérindiens, où le contact avec l'au-delà contient des sources magiques.

Cela m'apporte un problème fonctionnel : comment puis-je proposer une méthode de composition scénique inspirée d'une religion si riche et polémique?

J'ai conscience que l'utilisation des éléments et des symboles si communs au sein de la fête du *Candomblé* dans une œuvre théâtrale peut aider à diminuer les stéréotypes de cette

religion. C'est pour cela que je ne choisis pas les symboles exotiques mais surtout communs à la communauté, ceux qui ouvrent des espaces créatifs.

Selon moi, l'approche doit être faite progressivement, d'une façon *Brincante*. Les symboles de la fête du *Candomblé* apparaissent petit à petit autour de nous.

Ainsi, je propose une méthode qui prend comme base, le jeu de traduction de l'invisible en visible par une personnification corporelle dans une esthétique basée sur l'imaginaire de l'être invisible. C'est un transfert de la dynamique de l'invisible qui crée et fait bouger un univers mythique par la transposition symbolique lors de la fête. L'univers dont je m'inspire se retrouve dans le *Candomblé*.

Je veux me servir de ce jeu comme un dispositif destiné à cinq *Brincantes-comédiens*. A chaque représentation, trois personnes seront responsables de faire bouger et vivre les histoires des « Masques-Divinités » et les deux autres responsables d'exécuter la musique et de créer un rapport entre le public et les personnages masqués.

Chaque représentation variera selon ce que l'ensemble veut donner. En effet, comme dans la fête du *Candomblé*, on peut créer des représentations qui mettent l'accent sur un ou plusieurs éléments.

La méthodologie que je propose doit être associée à un travail d'entraînement avec le masque et des principes de la méthode de Jacques Lecoq ( comme le travail de transfert, les trois étages du corps, les passions humaines, le masque neutre et la composition des « masques LEM » ). Ma méthodologie associe le travail de Jacques Lecoq à une pratique et à une exploration du rythme dans la danse des divinités du *Candomblé*.

\*\*

Comme premier essai, je demande à chaque *Brincante-Comédien* de composer sur une feuille de papier, un étendard avec tous les outils et matériaux possibles ( des peintures de différentes tintes, des assemblages, des collages, des crayons de couleurs...) Dans ce premier exercice, l'objectif est de créer un étendard qui le représente.

Je veux préciser que la notion d'étendard n'a pas le même rapport avec celle d'identité. Pour l'élaboration de son étendard le *Brincante-Comédien* fait un choix d'images

qui une fois assemblées, forment la représentation de soi. Bien entendu, ce choix peut être fait avec des caractéristiques frappantes et aussi avec des contradictions.

L'étendard n'est pas une identité car les symboles pourront être lus de nombreuses manières. L'élaboration de l'étendard a la même fonction du nom amené par la divinité. Aussi, comme la divinité donne son propre nom, c'est le *Brincante-Comédien* qui donne sa propre représentation de lui-même à travers l'image.

Il faut rappeler que pour une photographie d'identité, il y a une attitude et une façon de se comporter pour que cette photo soit validée. De cette façon, l'étendard est une représentation de soi avec différentes possibilités de représenter sa personnalité en lisant ou non ses contradictions.

Je vous présente une exemple d'étendard que j'ai réalisé. Pour le composer, j'ai utilisé les éléments de mon être selon la pratique du *Candomblé*. Bien entendu, chaque personne, pour composer son étendard, pourra utiliser les symboles les éléments qui lui sont chers.



Image 34



Images 35 et 36

Je suis *Luandê*. Fils de *Nsumbo* (mon « père »), divinité de la Terre, ma deuxième divinité est *Kissimbé*, divinité de la Rivière (ma « mère »). *Nkosi*, divinité du Métal et de la guerre, est mon « parrain ». *Mikaiá*, divinité de la Mer est ma « marraine ». *Kabila*, divinité de la forêt, est la divinité liée à *Nsumbo*, qui fait partie de mon ensemble.

On voit dans cet étendard des symboles qui racontent ce qui compose mon être,

du moins comme je la vois. La Terre à qui je suis associé est la Terre rouge et aussi la Terre du cimetière. La mort est aussi le royaume de mon *Nsumbo*. Je représente cette dernière avec les éléments en couleur rouge et les deux objets marron en décomposition font allusion à la mort.

Le plastique au centre montre la présence de la Rivière et à côté de la Mer, l'option de représenter l'eau en couleur claire - transparente et blanche - est associée aux qualités de mes divinités de l'eau (Rivière et Mer).



*Kabila* est représentée par le vert à côté de la rivière et *Nkosi* est représenté par la plume bleue. La plume rouge de l'autre côté représente qui je suis : une personne initiée aux rites du *Candomblé*.

Les espaces vides dans l'étendard représentent ma pratique théâtrale. L'espace vide nécessaire pour développer l'écriture scénique. C'est donc une manière de réaliser et décrire l'étendard. Chaque *Brincante-Comédien* va l'élaborer à sa manière.

Dès que chacun crée son étendard, on fait comme un exercice traditionnel de masque : un paravent se situe au centre de la salle. Les comédiens, chacun leur tour, vont derrière le paravent se préparer pour entrer en scène. Il faut avoir une attitude scénique dès le début, faire son entrée, présenter son étendard, expliquer la logique et le choix pour chaque symbole et conclure par sa sortie de scène.

Après que tous les *Brincantes-comédiens* soient passés et aient présenté leur étendard, je leur demande de se mettre en mouvement. Ils vont mimer leur étendard en transposant les dynamiques présentes dans sa représentation visuelle. Les *Brincantes-comédiens* doivent se préoccuper toujours de la durée, du rythme de cette mise en scène.

La préparation pour la mise en mouvement est individuelle. Chacun a son espace personnel dans lequel ils cherchent à découvrir les éléments scéniques. Ensuite, on procède de la même façon : l'entrée, la représentation et la sortie.

Cette expérience a rendu possible la composition d'une image synthétique et sa mise en mouvement. Le choix de réaliser sa propre représentation est ancrée sur l'idée que pour pouvoir représenter l'invisible, il faut d'abord partir du concret.

La représentation de soi par une image symbolique et par une séquence de mouvements dynamiques est une manière de rendre concret ce qui est abstrait et inversement. L'image symbolique est le résultat d'une idée qui peut être considérée comme invisible et qui donc peut être visible au moment où l'on donne un corps dynamique à cette idée.

Les exercices que j'ai appris grâce à Jacques Lecoq sont des outils supplémentaires pour ce processus de composition, surtout ceux de mise en mouvement des couleurs, des passions humaines et de masque neutre. Le principe est de faire bouger l'espace quand on bouge.

\*\*\*

Dans une deuxième étape, je demande à chaque comédien de choisir un élément de la Nature. Il y a une contrainte à ce moment-là : il faut choisir l'élément de la Nature et sa particularité. Par exemple le Feu, il peut être le feu d'une bougie, le feu dans une forêt, la lave d'un volcan.

Après avoir choisi son élément, on fait une grande ronde où on va travailler avec le rythme. Je propose d'abord un rythme qui sera répété pour tous, un rythme qui commence par le claquement de deux mains, mais cela peut changer par le frappement de pieds au sol, le cri, les mots, le frappement sur le corps, enfin tout ce que puisse donner un son et un rythme collectif.

Dès que la *Brincadeira* du changement de rythme et la soutien du nouveau rythme par le groupe est compris, je propose un nouveau jeu.

On commence un rythme collectif et à un moment donné, un *Brincante-comédien* entre dans le cercle et à travers ses mouvements, il doit changer le rythme du groupe en donnant le rythme de son élément de la Nature.

C'est un double travail : - le groupe écoute la proposition du *Brincante-comédien* au centre du cercle et le comédien doit écouter la réponse du groupe à sa proposition. Si nécessaire, il doit réajuster sa proposition.

Cet exercice est utile pour que le *Brincante-comédien* perçoive les difficultés et les facilités de transmettre le rythme sans utiliser de phrases. Cet exercice sert aussi pour sentir la puissance des éléments de la nature dans le corps.

La prochaine proposition sera réalisée hors des répétitions collectives en salle. Je demande à chacun de créer une séquence de cinq « photographies performances » où ils vont représenter leur élément de la nature. Dans la composition de ces photos, il y a quelques contraintes :

\*- c'est une séquence de photos où le corps de l'artiste peut être présent ou non. Il est possible de représenter avec son corps l'élément de la nature, mais aussi de le présenter dans la nature, ou également un objet présent dans la nature. Il faut l'intervention de l'artiste sur cette représentation. Par exemple, si le choix est la Terre, il ne peut pas seulement prendre une photo d'une portion de terre. Il doit donner un contexte pour cet élément. Il peut utiliser des objets à mettre en relation avec l'élément.

Bien entendu les *Brincantes-comédiens* peuvent s'entraider. Une semaine pour préparer ces photos est suffisant pour tout faire.

La présentation des photos peut prendre différentes formes au choix du *Brincante-comédien* : projeter des images et vidéos, utiliser un ordinateur, présenter des photos imprimées, montrer des vêtements de photos...

Peu importe la manière de montrer les photos aux différents intervenants.

L'élaboration de ces photos *Brincantes* a l'objectif d'élargir l'ensemble des images du *Brincante-comédien*. Après cette étape, chacun va élaborer un étendard de son élément de la Nature où il doit travailler des nombreux matériaux. Les photos l'aideront dans la composition.

Ainsi, comme dans l'exercice précédent où il se présentait, on demande au *Brincante-comédien* de faire bouger son étendard. Parallèlement, il doit chercher d'autres symboles complémentaires à son élément de la Nature.

Parmi ces symboles complémentaires je lui demande de choisir un animal lié à son éléments. Il n'y a pas des préjugés, chacun peut choisir n'importe quel animal, celui-ci n'est pas obligé d'être directement associé aux éléments, comme un poisson et la mer.

C'est important que le choix de cet animal ait du sens pour le *Brincante-comédien*.

Je demande encore d'autres contenus : couleur, jour de la semaine, heure du jour, partie du corps, nourriture, enfin toute une accumulation de notions qui rendront riche l'univers autour de l'élément de la Nature.

Je lui demande aussi de choisir un objet symbolique et un élément social associé à l'élément de la Nature, par exemple la foudre en lien avec la Justice dans la religion *Candomblé*.

Avec cet élément social, je propose d'aller plus loin et ajouter une touche d'humour. On pourrait avoir des entités comme le Consumérisme, l'Internet, la Nationalité. Et pourquoi pas des propositions farfelues.

Tous les composants demandés font partie d'un ensemble majeur. C'est un processus de composition du masque et également d'un univers d'images qui soutient la vie du masque. Pour créer un lien entre les composants, chacun des *Brincante-comédien* ira créer un mythe fondateur, une histoire passée dans une époque d'ancêtres.

On doit également élaborer l'objet-masque pour couvrir les trois étages du corps : tête, poitrine et bassin. L'objet peut occuper deux étages du corps ou même les trois. Pourquoi pas aussi avoir un objet à chaque étage : on aurait ainsi un premier masque au niveau de la tête, un deuxième au niveau de la poitrine, un troisième au niveau du bassin.

On va donc créer le masque, la personnification d'un élément de la Nature. L'objectif est de créer une figure masquée avec l'univers d'images que l'on a pu assembler. En parallèle, les comédiens doivent aussi créer un étendard pour leur élément.

Je demande à chacun de chercher des matériaux recyclables pour composer la personnification de l'élément de la Nature travaillé. Peu importe le matériel.

On peut percevoir le lien direct avec le *Candomblé* dans l'utilisation des matériaux recyclables. En effet, un objectif du *Candomblé* est l'harmonie entre l'être humain et la Nature. Recycler est, à mon avis, une manière d'harmonisation avec la Nature. Un autre lien avec le *Candomblé* est le désir de concevoir ce masque en trois étages.

Je donne aussi un espace de temps d'une ou deux semaines environs pour la construction de cet étendard et un prototype du *Masque-Divinité*. A la fin de ce temps, chaque *Brincante-comédien* doit préparer une performance pour présenter son étendard et son *Masque-Divinité*. La durée de cette performance est entre trois et cinq minutes.

En parallèle, on continue les travaux pratiques sur le plateau avec les exercices appris chez Lecoq et les exercices que je re-crée du métissage de ces exercices. Le travail sur le cercle continue. Puis, on fera bouger l'objet symbole que chacun a choisi. Le principe sera le même que le précédent, le comédien au centre change le rythme et la dynamique du groupe, à tour de rôle.

Maintenant, j'ajoute quelques principes supplémentaires en lien avec le *Candomblé*. Par exemple, celui d'un parcours codifié. Dans la fête du *Candomblé*, quand la divinité arrive dans le salon, elle réalise un parcours précis : elle va vers le Temps (la Porte d'entrée), puis vers l'*Axé* (au centre) et enfin vers les Tambours (en face).

Ce que je garde du parcours du *Candomblé* est la sortie d'un point précis du salon - d'une pièce extérieure (dans le cadre d'un exercice, le paravent sert à séparer les pièces. Quand la personne est de l'autre côté du paravent elle est donc dans une autre pièce), - puis le défilé jusqu'à la sortie où elle va vers le public.

La personne doit faire un geste symbole, un geste qui la caractérise. Ensuite, elle continue son tour par le salon de représentation et va déposer son étendard dans un endroit de son choix. Cet endroit devient son centre où elle va faire sa performance. En finissant son action scénique, elle doit reprendre son étendard et rentrer dans l'autre pièce, derrière le paravent.

Ce qui m'intéresse dans ce parcours est la présentation du personnage masqué, le fait que l'on fasse bouger la structure corporelle, le Masque-Divinité, mais aussi le fait de faire bouger un univers mythique, un rythme, une dynamique et une durée pour chacun.

En effet, la présentation du masque par une dynamique, un rythme et une durée faire partie de nombreuses traditions de masque. Quand le personnage masqué entre sur scène, il doit envelopper l'espace invisible autour du public avec la logique 'concrète' du masque.

\*\*\*

La suite du processus de composition de la figure masquée (ou ce que je suis en train d'appeler Masque-Divinité) continue par « La Rencontre » : deux éléments vont se rencontrer dans l'espace et à partir de cet événement, ils vont créer une improvisation.

Cette rencontre peut se réaliser de deux manières :

\* Une première façon met en jeu deux paravents, l'un opposé à l'autre. Une figure masquée va sortir de chaque extrémité et va vers l'autre paravent pour réaliser son geste caractéristique. Puis, elle va déposer son étendard dans un point et va commencer à jouer et rejouer avec son partenaire de scène. La durée de l'improvisation va dépendre de la justesse des actions réalisées sur le plateau;

\* La deuxième façon met en jeu une figure masquée qui va entrer et créer son rythme, son temps et sa logique. L'autre arrivera et elles joueront ensemble en créant leur scène.

Il n'est pas interdit de parler, de communiquer sur cette improvisation, mais cela ne doit pas être la base de la scène. La parole doit être utilisée de façon fonctionnelle et non pour créer un dialogue ou un discours.

Je reviens à la première proposition d'improvisation où chaque *Brincante-comédien* est à une extrémité du plateau. Ils prennent leur temps pour monter sur scène. Dès que l'un est prêt pour y aller, il fait un signe sonore. Il peut frapper un objet, taper des mains, siffler... Son partenaire doit répondre avec le même signal ou non. S'en suit un jeu de confirmation réponse où chacun répond à l'autre à tour de rôle. Cependant, ils devront, au cinquième temps, cesser ensemble sur un même rythme cette introduction. Il sera donc :

- A - 1, B - 1;

- A - 1, B - 1;

- A et B - 1

Après avoir fait ces cinq temps, les partenaires entrent sur scène pour jouer leur improvisation. Ces cinq temps leur servent à se préparer, à se connecter et à donner de l'importance au rythme indispensable pour l'imprévision qui suit.

Tout d'abord, chacun fait bouger son propre masque. Au cours d'un deuxième essai, chacun doit faire bouger un autre masque que n'est pas le sien. On peut réaliser une espèce de « cycles d'essayage » où tout le monde doit expérimenter le masque de tout le monde. Ensuite, chacun va choisir un autre masque en plus du sien. Il doit aussi maîtriser la mise en mouvement de ce masque.

Je demande à chacun d'amener un objet complémentaire au deuxième masque. Pour chaque masque, on aura donc deux objets : un de son créateur et celui d'une personne qui l'a choisi.

Le *Brincante-Comédien* qui fera bouger le deuxième masque peut aussi apporter des modifications sur le masque.

On continue avec l'exercice des rencontres pour produire d'autres matériaux, d'autres cellules scéniques qui seront travaillées et re-travaillées dans la suite du développement des répétitions et de la composition de la dramaturgie.

Ce qui est important de garder dans ces improvisations des « Rencontres des éléments » ce sont les symboles sonores, la gestualité et la mise en mouvement de ces masques. Un autre aspect à observer est la façon dont chaque corps fait bouger le même masque. Même si l'on essaye de créer des gestes communs, on va aussi garder la caractéristique de chacun des comédiens qui bougent le même masque.

Un autre exercice que je propose est le « Qui bouge Qui? ». Il met en jeu le duo de comédiens pour un même masque : l'un est habillé avec le masque et l'autre non. Ils vont entrer dans le salon et l'unique but est de réaliser le parcours. Le *Brincante-comédien* sans masque doit avoir un instrument de musique pour conduire le *Brincante-comédien* masqué. Dès qu'ils ont réalisé le parcours codifié et déposé l'étendard dans un point de l'espace de représentation, ils vont se guider, à tour de rôle.

La durée de l'improvisation doit permettre un temps juste pour provoquer une écriture scénique. Dès que l'improvisation perd de son sens, il faut abandonner et sortir de scène.

J'insiste sur le fait que la réalisation ne doit pas être interrompue si la scène n'est pas juste. Il faut que les *Brincantes-comédiens* sur le plateau s'entraînent dans la perception de la justesse d'une scène. En effet, lorsque la dramaturgie de *Brincadeira* sera ouverte au public, on va avoir des nombreux moments des jeux. Il faut donc que les *Brincantes-comédiens* sachent quand changer de jeu.

Il est possible de demander à chaque partenaire de créer un mythe fondateur pour justifier la scène développée sur le plateau. Ce mythe peut être réalisé de différentes manières :

- \* Une narration textuelle, comme des histoires humanisées;
- \* Une narration visuelle comme une bande dessinée ou par collage;
- \* Une narration symbolique, élaborée par l'ensemble d'objets;
- \* Une narration scénographique

A travers le « Cercle de Rythme », - le travail sur l'exploration des possibilités du rythme, - on cherche des structures chorégraphiques d'assemblage.

Chaque masque sera animé par deux personnes qui lui donneront vie. Ensuite, concernant l'élément de la Nature, chaque *Brincante-comédien* doit spécifier la qualité de son élément. Par exemple : la Terre plus proche du magma (du Feu), le Vent proche de la Mer, l'Arc-à-Ciel qui se cache sur un Mont, etc.

A partir de cette définition, je propose régulièrement des rencontres entre les éléments. Ainsi, par exemple l'élément Feu va fréquenter l'élément Terre. Ces rencontres sur le plateau pourront être réalisées de nombreuses manières :

\* l'une entre elles est comme l'improvisation des comédiens habillés par les Masques-Divinités.

\* Une deuxième manière est à travers des objets scénographiques, disposés sur le plateau. Le *Brincante-comédien* du Feu va mettre sur scène des objets qui composent l'univers du feu et le *Brincante-comédien* de la Terre doit entrer dans cet espace et jouer avec ces objets. Puis, on inverse.

\* Une troisième manière : on choisit quelques objets de chaque élément. Les *Brincantes-comédiens* doivent entrer sur scène et jouer avec ces objets. A la fin, les deux comédiens doivent se retrouver avec des objets de chaque élément. Après avoir fait cet improvisation, chacun doit élaborer une scène avec tous les objets qu'ils portent.

De cette rencontre, je demande aux interprètes de construire un mythe fondateur de cet épisode. On a donc l'événement scénique et le justificatif de cet événement. Bien entendu, chaque *Brincante-comédien* qui joue le même masque pourra aussi amener une spécificité personnelle.

Dans un autre moment, je propose une nouvelle rencontre. Celle-ci se fera avec un élément opposé au sien. Par exemple : l'opposé du Feu avec la Terre, pourra être la Mer. L'explication n'a pas besoin d'être scientifique, mais surtout doit partir de l'instinct du comédien. La rencontre entre le Feu et la Terre fait surgir le magma qui rencontrera l'eau pour créer des pierres volcaniques.

\*\*\*\*\*

Toutes ces stratégies ont comme objectif de composer un univers imaginaire et par conséquent invisible. La mise en scène est un rituel pour mettre en mouvement cet univers. C'est une dramaturgie qui se compose à partir de la collaboration des imaginaires, des univers invisibles, qui au fur et à mesure se rendent visibles par la construction dynamique des jeux des *Brincantes-comédiens* sur scène.

Il faut donc préparer la fête de *Brincadeira* où sera le lieu de représentation. Cette fête a pour but de s'appuyer sur la dynamique de la fête du *Candomblé* pour développer un espace créatif de jeux.

Evidemment, je considère le jeu à partir de la pensée de Huzinga

comme une action libre, sentie comme ‘fictive’ et située en dehors de la vie courante, capable néanmoins d’absorber totalement le joueur ; une action dénuée de tout intérêt matériel et de toute utilité ; qui s’accomplit en un temps dans un espace expressément circonscrits, se déroule avec ordre selon des règles données, et suscite dans la vie des relations de groupes s’entourant volontiers de mystère ou accentuant par le déguisement leur étrangeté vis-à-vis du monde habituel<sup>232</sup>.

A partir de cette manière de penser le jeu comme une activité hors de la vie quotidienne et sans un but autre que lui même, la fête pourra être envisagée comme le lieu qui permet le quotidien du jeu. La *Brincadeira* est le moyen de jouer.

Il faut donc penser à une fête du Teatro de *Brincadeira* comme l’ensemble de jeux qui permet la *Brincadeira* dans un voyage ludique, en sachant que dans le *Candomblé* les jeux de masques amènent à l’expression de l’altérité du groupe et de la personne.

La fête est donc un espace riche qui fait apparaître la puissance créatrice des individus présents.

Un jeu que j’aime beaucoup au sein de la fête du *Candomblé* est celui de « montre-réception ». Je fais référence avant le début de la fête où les personnes du *Candomblé* passent dans le salon. Ils se préparent et s’organisent à l’extérieur devant la porte d’entrée pour créer une file prête à entrer dans le salon.

Je pense utiliser le même jeu, pendant que le public entre dans l’espace de représentation. Il est reçu par les *Brincantes-comédiens*. A un moment donné, les *Brincantes-comédiens* commencent leur *fête-représentation-Brincadeira*. Les cinq *Brincantes-comédiens* se dirigent vers l’extérieur de la salle de représentation, pour revenir sur scène. Ils manipulent une grande structure.

Pendant qu’ils manipulent cette structure, ils chantent des chansons joyeuses. Celles-ci peuvent être des compositions de l’ensemble du groupe ou non qui sont liées à la nature des éléments qui pourront être présentés lors de la représentation.

---

<sup>232</sup> Johan Huizinga, *op. cit.*, 1951, P. 3.

Pour la création de la structure portée, je pense me servir de la méthode du LEM. On pourra transposer la dynamique de la vie à un objet que l'on peut manipuler. De cette manière.

Cette structure pourra être construite à partir de la file d'entrée de la fête du *Candomblé* et sa transformation en cercle - comme je l'avais décrit dans le chapitre de la recherche de terrain. - Ainsi, la structure doit être pensée comme un objet qui rassemble, mais qu'il puisse se transformer et dans cette transformation, qu'il puisse envelopper ou se diviser dans l'espace de représentation.

Images 37

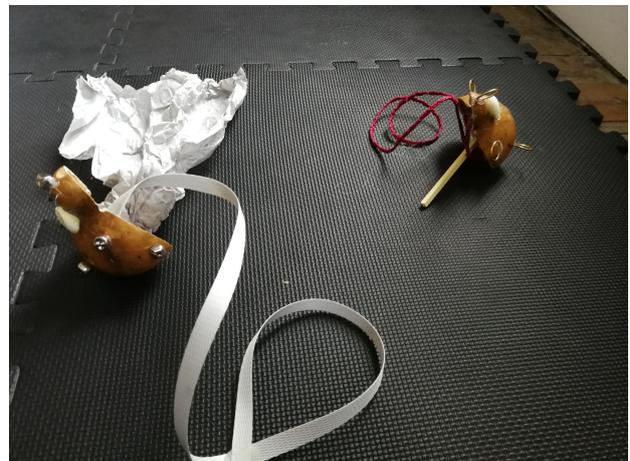


Cette structure peut devenir à la fois un décor de la représentation. On peut la construire avec des bâtons de bois et du tissu, mais aussi avec d'autres matériaux. Comme on part d'un processus collaboratif dans lequel l'imaginaire des *Brincantes-comédiens* est le

moteur de création, tous les objets ainsi que les masques et les décors doivent partir de leur construction.

Ci-dessous, une photographie d'une structure miniaturisée, où je me suis inspiré du cercle de la fête du *Candomblé*. Laalebasse est entre-ouverte avec des fils courbes. Ces derniers sont une transposition du cercle de la fête. Laalebasse est une référence au mythe du *Candomblé* qui pense l'univers comme unealebasse ouvert, où d'un côté, il y a le plan matériel et humain et de l'autre côté, le plan des divinités.

Images 38



J'utilise ma connaissance du mythe pour proposer la structure qui recrée la dynamique d'images. C'est un univers scénique qui se forme à partir de l'autre univers mythique.

A un autre moment, la collaboration d'un costumier et d'une personne responsable du décor sera primordiale. L'objectif est d'améliorer les matériaux produits. Ainsi, la collaboration de ces professionnels pourra aider à construire des objets et des structures plus résistantes à la manipulation.

Il faut rappeler que l'espace de représentation est plus large que la scène. Il peut aller au-delà du public et de cette façon, permet une relation entre ceux qui représentent et ceux qui assistent. Il y aura donc un moment où les *Brincantes-comédiens* seront prêts à jouer. Ils iront alors sortir de cet *espace-Terreiro* pour s'habiller et devenir les « vrais personnages ».



Image 39

\*\*\*\*\*

Un autre masque nécessaire à produire est le Masque-Vêtement qui est un équivalent du Masque de la Fête du *Candomblé*.

Comme ma proposition vise toujours une esthétique métisse, je propose pour la construction du Masque-Vêtement le croisement des éléments de la Nature.

On doit à travers le vêtement montrer la Nature des éléments qui vivent dans le corps de tel ou tel interprète. Le Masque-Vêtement doit avoir un aspect spectaculaire, mais celui-ci doit être moins spectaculaire que celui du Masque-Divinité.

Je propose que l'ensemble de *Brincante-comédien* choisisse un symbole représentatif du groupe. Par exemple, on peut voir au sein du *Candomblé* les colliers caractérisent les gens de la communauté. Dans cette proposition théâtrale, l'objet choisi peut être des bracelets, des chapeaux, des colliers... Bien entendu, si les colliers sont choisis, il faut qu'ils gagnent un

autre aspect que celui que l'on rencontre au sein du *Candomblé*. Les colliers peuvent être fabriqués avec d'autres matériaux comme par exemple le plastique des bouteilles d'eau, ou des boules de polystyrène.

Dès que chacun a développé son Masque-Vêtement, le groupe choisit une couleur commune. Cette couleur doit avoir une signification symbolique à tous les *Brincantes-comédiens*. Cela sera une construction collective.

Je propose que tous les *Brincantes-comédiens* aient sur leur Masque-Vêtement (masque fête) un Masque-Enfant. Pendant un jeu de rythme, les *Brincantes-comédiens* qui sont prêts à jouer vont mettre leur Masques-Enfant. Il fait un signe vocal et gestuel pour montrer qu'il est prêt à jouer. Depuis que trois *Brincante-comédien* sont prêts à jouer leur Masque-Divinité, ils iront vers un autre espace pour les mettre.

Comme on a vu plus haut ma recherche de terrain m'a enseigné que l'ancestralité englobe le passé, le présent et le futur. Il y a dans ce concept l'interaction entre la tradition et le contemporain pour présenter de nouveaux chemins à l'avenir. A la suite de cette pensée, il est possible d'utiliser des éléments contemporains pendant cette dramaturgie de *Brincadeira*.

Lorsque les *Brincantes-comédiens* sont en train de s'habiller avec les Masques-divinités, les autres, restés au plateau, pourront utiliser des microphones, des projections, des vidéos, pour élaborer une « pause ».

Cette pause pourrait être un retour à du contemporain avec des thématiques et des matériaux de maintenant, c'est-à-dire la technologie. Par exemple, à partir de la technologie, on pourra faire un karaoké...

Dès que les *Brincantes-comédiens* sont prêts avec leur masque-divinité, ils font un signe, indispensable pour que l'on sache qu'il pourront faire la suite de la représentation. Dans les coulisses, il y aura un instrument que les *Brincantes-comédiens* utiliseront pour ce moment.

Les deux comédiens qui sont dans le salon de représentation iront à la rencontre des autres *Brincantes-comédiens*. Tous ensembles vont rentrer dans le salon de représentation tel un cortège. Les *Brincantes-comédiens* qui étaient dans la salle vont revenir en jouant des instruments et les autres, habillés avec les Masques-Divinités, amèneront de la nourriture.

La nourriture de cet élément sera servie au public au moment de la représentation. Quand le personnage Masque-Divinité entrera dans l'espace, il servira le public. Il faut montrer au public comment il doit manger cette nourriture. On peut préparer un rituel de repas et un rituel de gestion des ordures.

Après que le public ait mangé la nourriture, les personnages Masques-Divinités gardent les objets ayant amené les aliments et reviennent sur scène. Ils iront s'asseoir sur des chaises biens spécifiques.

L'un après l'autre, ils viendraient au centre pour faire leur apparition en racontant leur histoire et surtout en montrant une succession de gestes et d'images transmettant la puissance de leur mythe fondateur.

Si l'un des *Brincantes-comédiens* assis le souhaite, il pourrait se lever et interagir avec le *Brincante-comédien* qui joue son mythe fondateur. Ensemble, ils pourront reprendre une scène née de leur improvisation et aussi créer une autre scène issue de cette nouvelle rencontre. Cela va dépendre de leur capacité de s'écouter et de se percevoir.

Sur chaque chaise, il y aura les objets qui composent l'univers mythique et d'images de chaque personnage Masque-Divinité. Ces objets sont ceux choisis par le créateur premier du masque et ceux de la personne qui a choisi faire bouger ce masque.

Selon la volonté du *Brincante-comédien* il pourra jouer avec tous les objets ou seulement avec quelques uns. Cela dépendra de sa perception du temps juste de la scène et du jeu qu'il construit avec chaque objet.

Effectivement, pendant la scène, on pourra mélanger la musique, chanter pour les *Brincantes-comédiens* qui ne sont pas habillés avec les Masques-Divinités et aussi chanter avec les personnages assis.

Si la scène est juste et que tout à coup, un des deux *Brincantes-comédiens* non habillés veut jouer avec le personnage habillé, il peut faire un geste qui montrera sa volonté d'intervenir. Il pourra prendre un objet de la chaise de celui qui joue et ainsi construire une scène avec le *Brincante-comédien*.

Cela pourrait être fait pour des éléments identiques comme pour des éléments contraires. Par exemple, si trois comédiens jouent l'Eau, le Feu et le Vent et que l'un des deux

autres veut jouer avec la Terre, il pourra le faire à condition qu'il apporte un objet de la Terre pour symboliser sa transformation d'un Masque-Organisateur vers un Masque-Divinité.

La contrainte est que s'il y a cette intervention, le *Brincante-comédien* non masqué, doit rester dans ce jeu le temps nécessaire de son développement et conclure en revenant immédiatement à son Masque-Organisateur.

Si un *Brincante-comédien* a déjà joué avec son Masque-Divinité et qu'il veut jouer avec un autre masque présent dans l'espace, il pourra éventuellement le faire. Comme exemple : l'Eau, la Mer et la Foudre. Celui qui joue la Mer peut aussi jouer la Foudre : il pourra en tant que Mer faire bouger un objet de la Foudre.

Après que tous les *Brincantes-comédiens* masqués aient joué, je leur propose une action commune. Celle-ci pourra être codifiée. Même si à chaque représentation, les masques joués diffèrent, on aura une fin qui sera la même pour tout le monde.

Cela peut prendre la forme d'un défilé de masques ou d'une danse commune. On pourrait danser la *Ciranda* - une danse dramatique traditionnelle Brésilienne, ou créer aussi une nouvelle danse.

Enfin, une action interpellera le public pour le faire monter sur scène. Ainsi, ils pourront fêter le partage avec les *Brincantes-comédiens*. A cet instant, discrètement, ces derniers pourront disparaître parmi le public. Celui-ci ne va pas s'apercevoir de la fin du spectacle.

Tel un rêve qui se dissipe, le public se retrouvera seul comme l'on sort d'un rêve.

Le rite de partage pourrait continuer avec si possible un banquet à la fin où *Brincantes-comédiens* et public échangeront des impressions, des émotions, des sentiments... La représentation se finit sur un moment de langage, de partage, de communion, d'échange voir de questions comme lors de la tradition orale du *Candomblé*.

## Chapitre II - Pour faire bouger l'invisible en soi

Comme je l'ai fait remarquer à partir des jeux du *Candomblé*, il est possible de trouver des dispositifs pour composer une dramaturgie contemporaine. Cette dramaturgie est pensée comme la mise en mouvement de l'invisible dans l'espace de la *Brincadeira* : la fête.

La dramaturgie est le résultat de stratégies d'écritures scéniques où le but est de traduire l'invisible en visible. L'invisible est considéré comme tout ce qui n'a pas une dynamique corporelle vivante, c'est-à-dire la puissance du chaos créatif. L'invisible doit passer par le corps du comédien pour se rendre visible.

Je voudrais montrer comment les jeux de masques au sein de la fête du *Candomblé* peuvent inspirer une écriture scénique contemporaine. Penser une dramaturgie qui naisse de l'écriture sur le plateau en donnant la parole aux êtres masqués est possible en s'appuyant sur le principe d'ancestralité : passé - présent - futur.

Quand on se met en relation avec la tradition, on fait le rapport avec le passé où l'on prend l'inspiration. Le présent est l'univers scénique que l'on met en mouvement dans la construction de la dramaturgie. Le futur est tous les dispositifs et les stratégies de compositions que l'on laisse à l'avenir.

Je propose trois stratégies pour composer une dramaturgie ouverte. Néanmoins, je ne pense pas cette structure comme une formule esthétique. C'est un dispositif élaboré en collaboration pour une écriture de la *Brincadeira* où l'esthétique peut changer selon la volonté des collaborateurs.

J'insiste sur la nécessité du métissage lié à l'anthropophage. C'est-à-dire que l'on mange la force de l'autre sans savoir en avance le résultat. La puissance de la volonté fait surgir la vie (création) métisse.

J'ai préféré penser selon trois stratégies différentes en sachant que le changement de numéros de *Brincantes-comédiens* sur scène change les stratégies de compositions. Ce que je pourrais obtenir avec un groupe de dix comédiens ne pourrait être obtenu avec un seul. D'autres possibilités apparaissent. Il faut que le metteur en scène qui anime le processus de

construction collaboratif ait la perception et la sagesse de ne pas se figer sur une proposition : il doit se servir de cet éventail de propositions.

Je rappelle que le Théâtre de *Brincadeira* est un théâtre métisse. Il n'est pas qu'occidental. Quand cela est nécessaire on croise les jeux du *Candomblé* avec ceux du théâtre occidental.

Je présente la stratégie de composition pour un seul *Brincante-comédien*. Il faut percevoir que dans les deux stratégies précédentes, l'approche a été du côté du dispositif et non en lien direct avec les thèmes du *Candomblé*. Le dispositif s'inspire des jeux présents lors de la fête dans un autre contexte scénique.

Pour cette proposition avec un *Brincante-comédien*, je me permets de m'interroger sur la limite éthique et esthétique de la recherche scénique et académique. Comme je l'ai déjà fait remarquer, mon objectif n'est pas de bouleverser la structure de la religion vers la scène dans une tentative d'aller jusqu'à la transe.

Surtout, qu'au sein du *Candomblé*, la transe n'est pas destinée à toute le monde. Toutes les personnes souhaitant entrer en transe ne vont pas y arriver. Il y a ceux qui ont cette faculté d'ouverture de leur corps à l'invisible. On pourrait dire que ce sont des personnes de transition. Les personnes deviennent des territoires hybrides où l'au-delà communique avec les êtres humaines. Les êtres humains s'endorment dans l'au-delà.

Comme la fête du *Candomblé* a l'aspect performatif ou spectaculaire toutes les personnes présentes ont un rôle et une fonction pour garantir la réussite du rituel. Il y a quand même un jeu entre ceux qui n'entrent pas en transe et ceux qui entrent en transe. Parfois, parmi les personnes qui ne sont pas en transe, certaines développent un jeu si intense qu'elles donnent l'impression de l'être. Sur cela, la Makota Lengi du Abassa *Nsumbo Kikongo* raconte :

- « Une fois, dans une fête dédiée aux *Caboclos-Boiadeiros*, j'ai beaucoup crié "*Xetuà, xetuà Caboclo -Boiadeiro!* Pendant mes cris, cela a été si intense qu'à la fin, une fille est venue me parler pour me confier qu'elle avait beaucoup aimé mon *Boiadeiro*. Il était très fort durant la fête. - Elle fut surprise quand je lui ai dit qui je n'étais pas en transe. Je n'y entre même pas »<sup>233</sup>.

---

<sup>233</sup> Histoire raconter pendant une pause des activités du *Terreiro*.

Avec cette réplique de la Makota Lengi, on s'aperçoit qu'il y a dans la fête du *Candomblé* un élément très puissant qui est la transe. Malheureusement, on ne donne pas assez de valeur à la *Brincadeira*. La transe est un événement spectaculaire et exotique qui a toujours provoqué l'intérêt des chercheurs. Néanmoins, le regard lancé à cet événement du *Candomblé* est toujours pris comme une curiosité exotique. La représentation de la transe a été faite d'une manière équivoque, presque toujours ne correspondant pas à la réalité. Quand nous entrons en transe, cela se produit de façon naturelle et avec un changement d'état.

En effet, les représentations sur la transe que l'on garde en tête est celle que Bastide a décrit comme la transe sauvage. Après les rites d'initiations suivis par les renouvellements des vœux, le corps du pratiquant entre en harmonie avec les sources de la nature, les sources invisibles. Ainsi le phénomène de la transe change.

Ce qui est beau dans la transe au sein de la fête du *Candomblé* est la qualité de métamorphose de la personnalité et de la physionomie du pratiquant ainsi que celle de la divinité. La beauté du changement du tonus de la musculature est plus bouleversante que les tremblements et le manque du contrôle de son propre corps.

La différence entre cet état spectaculaire que l'on trouve au sein du *Candomblé* pour celui du performance de Schechner, est que selon le directeur américain la performance est marquée par le double non. Où la personne n'est plus elle-même mais elle est aussi elle <sup>234</sup>. A mon avis, au sein du *Candomblé* on voit cet espace liminaire, mais il est plutôt marqué par le double oui. C'est l'acceptation d'être l'autre et l'acceptation de l'autre venir chez le pratiquant qui fait le phénomène arriver.

C'est au milieu du jeu d'acceptation que la *Brincadeira* fait pousser la puissance dans la fête du *Candomblé*. La *Brincadeira* soutient tout le monde, celui qui est en transe, ou qui y va entrer et celui qui ne va pas entrer en transe. A travers le *Brincar*, l'être humain peut toucher la puissance divine sans être foudroyé par cette énergie.

La *Brincadeira* permet de construire des espaces imaginaires dans la fête pour que les divinités puissent réaliser leur écriture dans l'espace. *Brincar* permet à tous de partager le sérieux et la légèreté. Il n'y a pas de dispute d'ego que l'on peut voir dans l'activité théâtrale.

---

<sup>234</sup> Citation dans la page 26 de cette thèse.

Au sein du *Candomblé*, à travers la *Brincadeira*, on a la certitude que la transe de l'autre élève toute la communauté au niveau du divin.

C'est important de penser la *Brincadeira* comme l'espace de composition d'écriture, d'une dramaturgie issue de la fête du *Candomblé*, car on élargit le principe de collaboration et de motivation scénique. La *Brincadeira* accepte le fait de faire semblant alors que la transe non.

A travers la *Brincadeira*, on peut jouer avec les règles. La transe est le moment où les règles de la *Brincadeira* sont prises de manière sérieuses. On ne peut plus répondre à nos actions. Notre corps est dans l'espace de la fête mais notre conscience est au-delà. C'est pour cela qu'il y a toujours une personne qui n'entre pas en transe pour nous faire sortir de cet état.

Plus qu'une perte de contrôle du développement de la représentation scénique, la préférence d'explorer la *Brincadeira* que la transe vient du fait que la transe n'est pas destinée à tout le monde. Si je travaille une méthodologie de la transe avec un groupe où il y a des personnes qui ne peuvent pas entrer en transe, cette méthodologie serait destinée à échouer.

La *Brincadeira* rend possible la composition d'un univers magique, mythique et spectaculaire où l'imaginaire et l'invisible se rendent visibles.

Dans cette stratégie, je compte réaliser une approche directement liée au *Candomblé*. C'est-à-dire que je ne vais pas seulement me servir des jeux présents dans la fête du *Candomblé*, je vais me servir aussi d'une thématique du *Candomblé*. Bien entendu dans une conception plutôt théâtrale où la fiction se métisse avec le réel.

Le théâtre, comme le *Candomblé*, ne peut pas se réaliser tout seul. Même si un dispositif engage seulement un comédien, il y a d'autres fonctions dans le contexte d'une œuvre qui nécessite d'autres personnes. En effet, malgré les crises « d'EGO » de quelques comédiens vedette, la source rituelle du théâtre fait appel au collectif. A travers la représentation par des artistes scéniques de passion, tristesse, amour, haine, l'être humain peut toucher un savoir invisible sur de nombreux phénomènes.

C'est pour cela que je pense ce dispositif adéquat pour un comédien et non pour un solo dans la mesure où il y a de nombreuses interventions du collectif dans cette proposition.

Je pars de l'idée d'une dramaturgie simple, une petite histoire à être racontée à travers les jeux de symboles autour d'une fête du *Candomblé*. De cette façon, l'histoire sera d'une *Muzenza* qui donne son renouvellement de vœux pour finalement recevoir le droit de devenir une prêtresse. Toute la dramaturgie sera composée, comme des étapes du rite. Plutôt l'imagination de la *Muzenza* pendant le processus du rituel. Plutôt comme elle l'imagine au jour de sa fête publique.

La configuration de la scène se situera dans un espace carré, où sera formé un cercle de feuilles, il y a quelques chaises "spéciales", différentes de celle du public, bien décorées, pour les hauts postes du *Terreiro-Teatro-Brincadeira*. Parmi le public, on va choisir quelques personnes pour leur donner un objet qu'il doit garder jusqu'au moment où le personnage-comédien demande d'interagir.

Dès que le public est bien assis sur leur fauteuil, commence une musique marquée par un rythme de percussion qui progressivement change pour un rythme plus mélodique. Cela peut être un accordéon. La porte d'entrée s'ouvre et entrent trois personnes qui amènent des plats à manger.

La nourriture n'a pas besoin d'être liée aux divinités du *Candomblé*, à part des petits gâteaux et des fruits. Le plus intéressant est d'avoir des aliments dont l'esthétique et l'abondance se complètent. Les trois personnes vont mettre les plats dans un ordre à définir dans le processus. Les plats doivent rester en face du public.

Plus tard, dès que tous les plats sont sur le plateau, le comédien entre et amène un tapis de yoga. Son corps est couvert de dessins. Ces dessins peuvent être composés par de l'argile sur le corps, ou de la poudre ou encore des teintures de couleur blanche ou marron.

Le personnage-masqué avec ces dessins sur la peau, peut être nu ou habillé avec un pantalon large attaché par un petit ruban et au niveau de la poitrine un nœud papillon. Il semble perdu. Il chante et joue d'un instrument. Cela peut être n'importe quel. Il faut que le comédien qui *brinca* cette pièce puisse s'amuser avec l'instrument. De toute façon, je pense qu'un instrument mélodique va permettre de métisser la puissance rythmique de la percussion avec les possibilités mélodiques.

La musique sera très présente et je pense qu'elle ne va pas avoir seulement un but esthétique. En effet, l'esthétique et le métissage sont difficiles à anticiper. Pendant le

processus de composition, les possibilités de jouer et de *brincar* de chaque comédien, changeraient le résultat de la musique.

Avec le tapis de Yoga, il fera quatre parcours : Leste, Ouest, Sud et Nord. Au bout de chaque chemin, il pose son tapis par terre et il fait un geste symbolique pour se représenter, faisant une allusion au *Bater Cabeça* et au *Paó*. Dans un métissage avec d'autres symboles comme ceux du yoga, il y a cette connexion de l'extérieur avec l'intérieur. Il est possible de prendre d'autres sources d'inspiration comme les mouvements de la danse contemporaine, ou même quelques gestes qui sont l'appropriation d'une culture par rapport à une autre. Par exemple, on peut faire des parodies, de gestes clichés que les chercheurs font lors de leur investigation.

Cette procédure d'utiliser des gestes clichés de quelques cultures est une manière d'anthropophagie. C'est-à-dire, je peux exécuter la gestualité que quelques chercheurs ont pris du *Candomblé*, gestes indicatifs, pour justifier au public la source de sa recherche. Plutôt que de mettre sur scène la puissance de ce qu'ils ont regardé, l'option est de copier comme ceux que l'on voit sur la scène du rituel.

Néanmoins, si on fait que répéter ces gestes clichés, il n'y a aucune motivation. Il faut que ce geste soit rempli d'ironie. Celle-ci n'a pas besoin d'être "un commentaire" de son action, mais un changement de tonus, un temps qui change du précédent. La transformation subtile de la vérité de chaque mouvement donnera chez les spectateurs une autre perception du geste.

Après avoir fait le parcours aux quatre points cardinaux, ce personnage commence à réaliser une danse-*Brincadeira*. Parmi des mouvements de frénésie, il *brinca* avec la sensation de transe. Parfois il peut même jouer avec des stéréotypes de représentation de la transe. Soudain, il tombe par terre, épuisé, la lumière autour de lui s'éteint. Doucement, il allume des bougies électriques et il se réveille comme s'il revenait d'un rêve. Il regarde autour de lui en tournant pour reconnaître tous les objets qui sont présents dans son espace.

Il commence à imaginer comment sera sa fête et en même temps, il va vivre sa fête imaginaire. Il commence à jouer de son instrument, un rythme simple mais riche de joie. L'objectif est, à travers le rythme, de créer une ambiance sonore pour engober le public. Dès qu'il sent avoir enveloppé le public, il va vers l'assistance et la lumière s'allume.

Le *Brincante* invite les personnes avec les objets qu'on leur a donné à l'entrée du spectacle. Avec les gens sélectionnés, le *Brincante* compose un cortège qui défile pour l'espace scénique. Après quelques tours dans le sens contraire des aiguilles d'une montre, le cortège s'arrête. Le *Brincante* invite les gens du public qui étaient dans le cortège à s'asseoir sur les chaises spécifiques proche du *Brincante*.

Soudain, un son différent annonce une nouvelle activité. Le *Brincante* change d'action pour répondre à cet appel. Il faut nettoyer l'espace, prendre un objet où il y a de la poudre blanche. Cela peut-être de la farine ou même du talc. Il souffle dans l'espace et au même moment, la fumée enveloppe le lieu. Quand la brume disparaît, le *Brincante* porte un « masque structure bateau ». Cela fait référence au bateau de la sortie, avec les tissus.

Le *Brincante* fera bouger ce masque structure - masque-bateau - et il se dirigera vers chacun des spectateurs invités assis sur les chaises à côté de lui. Les chaises sont définies par les objets qu'ils apportent. En arrivant devant chacun des spectateurs, le *Brincante* leur demande d'ajouter leur objet au masque structure.

Dès qu'il aura pris tous les objets des spectateurs-invités, il se dirigera vers un endroit spécifique dans le salon où il pourra mettre le masque-structure. Pour faire bouger le masque-structure-bateau, il élaborera une dynamique qui finira avec sa volonté de choisir trois objets.

Il doit donc choisir au moins trois objets dans ce masque-structure-bateau. Celui-ci pourra porter au moins neuf masques différents. A partir du premier choix, il va composer la dramaturgie à suivre. Son premier choix et le choix des deux autres masques construiront une narration qui devra être développée.

Les masques, chaque soir, représentés seront choisis par un jeu qui doit être élaborée pendant le processus de construction de la dramaturgie du spectacle.

Par exemple, le *Brincante-comédien* réalise une chorégraphie les yeux fermés. Dans cette chorégraphie, il va manipuler le « masque-structure » de différentes manières. Quand il arrêtera de manipuler le masque-structure, le premier objet situé devant lui indiquera le masque principal.

Le choix des deux autres masques se fera également par un jeu. L'un pourra être associé au premier masque. Par l'exemple, si le premier masque est celui de la divinité

*NZumbarandá*, le deuxième masque aura un lien avec cette divinité (*Nsumbo, Angorô, Katendê, Matamba, Kitembo*).

Pour le choix du troisième masque, on s'intéresse aux divinités qui ont une énergie opposée à celle du masque principale, (à partir de l'exemple de *NZumbarandá*, les divinités en contraste avec elle, seront *Nkosi, Lembá, Nzaze*).

Le *Brincante-Comédien* pourra jouer entre deux extrêmes : un proche du masque principal et l'autre opposé.

Après avoir choisi les trois masques, le *Brincante-Comédien* va les déposer dans l'espace scénique, dans l'ordre de son choix. Ensuite, son attitude change : il s'infantilise, il devient un enfant. Cela est une référence à *l'Erê*.

Le *Brincante-Comédien* joue avec ce masque d'enfant pour mettre sur scène l'univers enfantin « mythique-ironique ».

La composition de cette scène doit s'associer au désir plus simple et naïf du *Brincante-Comédien*. La scène va durer le temps juste pour son développement. A partir du moment où le *Brincante-Comédien* sent que la scène perd de son intensité scénique, il doit passer à un autre jeu.

Le prochain jeu sera inspiré par l'action de prier. La prière aura un rythme simple qui permettra de l'apprendre et de vite la répéter. Ainsi, le *Brincante-Comédien* demandera au public de la chanter. Lorsque le public la chante, le *Brincante-Comédien* va préparer un « bain magique ».

De nombreux matériaux pourront former ce bain. Par exemple : un vrai bain d'eau, un de pop corn, de feuilles, de papier, d'argile, de lait, de lumière, etc.

En résumé, c'est la collaboration entre le *Brincante-Comédien* et le metteur en scène qui déterminera les numéros et les formats des jeux.

Le *Candomblé* sert de source d'inspiration à la construction de ces jeux où la *Brincadeira* rendra possible la manipulation des symboles du rite dans un contexte théâtral.

La *Brincadeira* est l'espace métaphysique qui soutient la présence de l'invisible dans une manifestation visible. Il y a dans cet espace de *Brincadeira*, une soustraction de l'Ego

individuel. La communauté croit qu'à travers l'individu, le collectif peut saisir l'énergie invisible.

Dans les fêtes du *Candomblé*, l'intention est de *brincar*, de s'amuser, de composer une ambiance d'accueil pour les êtres invisibles. De cette façon, tous les membres de la communauté ont leur importance. Il n'y a pas une préoccupation à entrer en transe, mais parfois de rendre possible la transe d'autres pratiquantes.

En effet, dans le *Candomblé* la *Brincadeira* conduit vers un autre état de jeu. Ainsi, au lieu de s'intéresser uniquement la transe comme une fin en soi, on retient surtout la *brincadeira* comme le parcours.

Dans de nombreuses recherches, on prend comme « technique » le but et non les outils qui mènent au but. Dans le *Candomblé*, on n'arrive pas directement à la transe, c'est le *brincar* dans un jeu de masque qui permet d'entrer en transe.

Comme il y a des actions qui doivent être exécutées en étapes précises, le corps s'engage entièrement, physiquement et psychologiquement et cela rend possible la transe. Par exemple, il a eu des moment avant la chanson dédiée à ma divinité où j'avais peur de ne pas réussir une vrai transe. Mais dès que j'ai fini de réaliser le parcours de « *Bater Cabeça* », de demander les bénédictions et de revenir au cercle pour danser, les soucis avaient disparu comme volatilisés.

La réalisation de ce parcours, élaboré de règles ritualisées, est un type de jeu stratégique pour conduire à la transe. Effectivement, on compromet tout le corps pour qu'il se concentre sur le parcours de façon *brincante* et la transe est le résultat de cette action.

Après avoir réalisé le bain symbolique, la lumière s'éteint et il y a un noir total. On entend de puissants bruits, des tambours et autres instruments de musique. Un « paysage sonore » se forme donnant l'impression qu'une scène se passe à l'extérieur de la salle de représentation, « le *Ronco* ».

Quand la lumière s'allume, le *Brincante-Comédien* est à la porte d'entrée. Il tient dans ses mains un objet rond qui doit ressembler à la *Cuia*.

Le *Brincante-Comédien* entre dans l'espace de représentation, il semble être en transe. Il va jusqu'à un point de la scène et il va déposer son objet. On pourra ajouter à cette action

un jeu traditionnel de cirque. Par exemple, le clown ne voudrait pas montrer son trésor au public et cherche de nombreuses manières de le cacher.

Dans l'objet que le *Brincante-Comédien* aura, il va retirer d'autres objets qui serviront d'oracle. Cela est une allusion aux jeux de *Búzios*. Comme je souhaite toujours travailler avec des éléments recyclés, je propose des objets comme des couvercles, etc. Puis, il ira jouer l'oracle à une ou deux personnes du public.

Ensuite, le *Brincante-Comédien* fera le rite de « *Raspagem da Cabeça* ». En effet, c'est la transposition de la dynamique des rites d'initiation ou de renouvellement des vœux dans une scène théâtrale.

Le *Brincante-Comédien* prend un pastèque pour représenter la « tête » où il réalisera un rite symbolique. Il finira son rite en ouvrant le pastèque et en mangeant son contenu. Il pourra partager avec quelques personnes du public.

A la fin de ce rite, il pourra mettre un doute sur son authenticité. Cela sera réalisé à travers la dynamique de sa gestualité. L'objectif de mettre en doute l'authenticité du rite est de jouer avec le côté réel et le côté abstrait. Comme ces rites sont secrets, ils provoquent de nombreux fantasmes des plus effrayants aux plus ravissants. D'habitude, ces fantasmes ne correspondent pas à la réalité des rites.

Le *Brincante-Comédien* continuera le rêve-imaginaire de sa fête. Il pourra aller vers un des masques, par exemple si c'est *Kissimbi*, il aura un objet qui pourra être un miroir à main. Pour jouer avec cet objet, le *Brincante-Comédien* pourra mettre une jupe volumineuse.

Le jeu sera composé à partir du sentiment de vanité présent dans l'univers mythique de *Kissimbi*. On pourra mimer une action de la danse de *Kissimbi* où elle fait des gestes représentant la rivière. Dans cette danse, un chœur tient dans leurs mains une partie de la jupe de *Kissimbi*. Tous ensemble, cela donne une image ressemblant à l'eau où cette divinité se baigne pour devenir plus belle.

*Kissimbi* est une divinité qui joue avec la beauté et la vanité, mais elle montre à travers ses actions que parfois, on peut vaincre les ennemis sans avoir besoin d'arme. Son miroir à main a deux utilités : admirer sa beauté et surveiller qui est derrière elle. En effet, le miroir à main la prévient d'une éventuelle trahison et l'aide à percevoir les intentions des gens quand on ne les voit pas.

Dans un jeu d'actualisation de la tradition à travers du contemporain, je propose que le *Brincante-Comédien* mime la danse de Kissimbi en utilisant un téléphone comme un miroir. Selon la capacité technique, on pourra projeter sur la jupe les images prises par le téléphone. On pourra ajouter des paysages et de nombreux endroits composant ainsi la photo.

Il y a deux possibilités de développer ce jeu :

- la première, le *Brincante-Comédien* met en relation les personnes du public pour faire des « selfies » avec eux,

- la deuxième possibilité, le *Brincante-Comédien* va se diriger vers le public, choisir une personne pour lui raconter comment la photo avec les paysages a été prise.

C'est très important faire un rapport entre l'espace de représentation et l'espace réel. C'est une manière de mélanger le privé et le réel. On retrouve cela dans le *Candomblé*, où le désir privé s'appuie sur le collectif et le surmonte.

En effet, quand une personne du public fait une demande à la divinité ou lui amène un cadeau, cette personne veut réaliser un désir privé à partir de l'espace collectif.

La danse de la divinité jusqu'au public est aussi une possibilité de bouleverser la structure de la représentation. Le divin peut aussi toucher le privé dans cette relation avec le collectif. C'est cet échange qui fait de la fête du *Candomblé* un lieu de renouvellement d'espoir et des cycles d'énergies pour l'avenir.

C'est important que ce jeu de relation avec le public dans une composition théâtrale ne rende pas le spectateur mal à l'aise. Cette scène doit être une *Brincadeira* qui enveloppe le spectateur. Le *Brincante-Comédien* doit avoir cette perspective de partage de son univers mythique dans un état de disponibilité.

Le *Brincante-Comédien* posera son « téléphone-miroir » quand il finira sa scène, mais il conservera sa jupe.

Il choisira parmi le public, trois personnes pour l'aider dans l'exécution de la musique. Celle-ci sera composée d'un rythme simple. Pour la jouer, on utilisera des instruments faciles pour maintenir le rythme.

A partir du moment où le *Brincante-Comédien* aura réussi le développement musical avec les personnes du public, il se dirigera pour jouer le deuxième masque-objet.

Pour jouer ce masque, le *Brincante-Comédien* va attacher un morceau de tissu à sa poitrine. Il pourra choisir une personne du public pour l'aider à s'habiller. Dès qu'il sera prêt, il jouera un autre jeu.

A chaque point cardinal, il y aura un bassin rempli de l'eau. Chacun de ces bassins, il y aura de l'eau spéciale, c'est-à-dire qu'elle aura des « propriétés magiques ». Le premier bac contiendra de l'eau normale, le deuxième de l'eau rouge, le troisième de l'eau marron et le quatrième de l'eau blanche. Le *Brincante-Comédien* pourra jouer avec chaque bassin. Il pourra mimer l'action de jeter l'eau en l'air, comme fait *Angorô* dans sa danse.

Le *Brincante-Comédien* pourra aussi jeter l'eau sur la scénographie. Chaque eau versée va produire un élément différent. Par exemple, l'eau rouge fait pousser un objet lié au feu ou une plante rouge. L'eau marron fait pousser des « êtres humains » miniaturisés. L'eau blanche fait pousser des oiseaux et l'eau normal des plantes.

Un autre jeu peut se faire entre les bassins. A côté de chaque bassin, se trouvent des rubans de couleur. Pour faire un tour, le *Brincante-Comédien* devra en passant par les quatre bassins prendre un ruban de couleur. IL s'arrêtera au moment où il composera dans l'espace scénique un « arc-de-ciel ».

Après avoir joué avec ce masque-objet, le *Brincante-Comédien* déposera l'objet *d'Angorô* dans un coin de l'espace en gardant le tissu sur sa poitrine. La figure du *Brincante-Comédien* sera composée à ce moment-là de la jupe qu'il a utilisée pour jouer le masque-objet de *Kissimbi* et du tissu qu'il a utilisé pour jouer le masque-objet *d'Angorô*.

Pour le jeu du cortège où il montrera la puissance du premier masque, le *Brincante-Comédien* mettra sur sa tête un masque qui ressemble à celui de *NZumbarandá*. Il demandera aux trois personnes du public de jouer un rythme utilisant les instruments qu'ils ont avec eux. Ensuite, le *Brincante-Comédien* réalisera un parcours aux quatre points cardinaux et il va s'arrêter devant son étendard. A cet endroit, il chantera des chansons qui montreront la puissance du masque de *NZumbarandá*.

On chantera des chansons à chaque divinité que l'on utilisera comme source d'inspiration de jeu le soir de représentation. Ensuite, on pourra continuer à chanter des chansons qui ne sont pas du *Candomblé*, mais qui y font référence.

Pour finir ce jeu de chant, le *Brincante-Comédien* chantera des chansons qui racontent son histoire : des chansons sont importantes pour son enfance, des chansons d'amour, des chansons tristes et finalement des chansons joyeuses.

Si la scène se développe dans un temps juste, on pourra continuer ce jeu de chansons où le *Brincante-Comédien* prendra le premier objet qu'il a joué et le donnera à une personne du public. Cette personne doit chanter une chanson qui lui est chère. Ensuite, le *Brincante-Comédien* prendra son deuxième objet-masque et le donnera à une autre personne qui va chanter une chanson. Finalement, il prendra le masque qu'il aura sur le visage et le donnera à une autre personne qui ira chanter à son tour.

On fera en sorte que cette dernière chanson gagne en intensité en invitant les personnes qui auront les objets et les gens avec les instruments, pour composer un grand cortège. Ils feront des passages par l'espace scénique. Le *Brincante-Comédien* sortira de ce cortège pour continuer de se préparer.

Il mettra d'autres éléments nécessaires à composer la figure de la divinité qu'il représente le soir de représentation. La *Brincadeira* se transformera en acquérant l'aspect mythique et rituel.

Le *Brincante-Comédien* réalisera des gestes ritualisés. Il dispersera le cortège et se dirigera vers la porte d'entrée ou alors, il pourra continuer dans le cortège qui sortira avec lui par la porte d'entrée et tous passeront à l'autre côté de la porte.

La lumière s'éteint et l'on écoute encore une fois des bruits, comme si la fête se passait de l'autre côté. Les sons diminuent progressivement jusqu'à s'arrêter.

Soudain la porte s'ouvre et les gens qui étaient dans le cortège reviennent. Ensuite, le *Brincante-Comédien* réapparaît avec d'autres vêtements et sans les masques-divinités. Il invite le public à manger. La Nourriture qui a été mise depuis le début du spectacle sera servie à tous les gens présents.

On pourra apporter aussi des boissons comme des jus de fruit, des sodas, bières ou vins. L'objectif de ce moment est vraiment d'être en communion avec le public. La représentation est finie, mais le jeu de partager et de faire la fête continue jusqu'à ce que tout le monde soit parti.

# Conclusion

Cette recherche a débuté par l'inspiration de nombreux metteurs en scène et pédagogues du théâtre européen. Ils ont redécouvert les principes du jeu masqué en revisitant des traditions ancestrales.

Le masque leur a servi d'instrument de formation pour un type d'interprétation. Paradoxalement, même si le masque est au centre de leur pédagogie théâtrale, il est souvent absent sur scène.

Nous nous rendons compte que cet objet s'est enrichi d'autres dynamiques. Le masque a permis l'amélioration du geste et de la plasticité du mouvement de l'interprète sur scène. Il a aussi aidé au développement des techniques corporelles. Parmi ces techniques, nous soulignons la perception du mime de Jacques Lecoq et le Mime Corporel Dramatique de Etienne Decroux.

Néanmoins, même si les approches des metteurs en scène européens ont été fertiles, elles gardent un côté exotique du masque. Les éléments utilisés sont parfois l'étape finale de tout un système complexe qui donne vie au masque lors de son contexte culturel.

L'affirmation de Geertz est juste quand il dit : « nous ne pouvons jamais percevoir nettement l'imaginaire d'un autre peuple ou d'une autre période, comme si c'était le nôtre »<sup>235</sup>. Nous risquons, lors que nous approchons d'autres cultures, de voir seulement les éléments « spectaculaires » en les donnant une valeur exotique.

Quand j'ai continué ma recherche sur le masque en lien avec une tradition ancestrale, j'ai trouvé important de me diriger vers la tradition brésilienne. Par chance, nous avons au sein de la culture brésilienne des traditions où le masque est présent comme un élément de composition de la fête et de la *Brincadeira*.

Parmi les traditions, j'ai choisi le *Candomblé*. Ce choix pour cette manifestation culturelle a été fait parce que j'appartiens au *Candomblé*, en tant que pratiquante. Pendant la définition de mon sujet, j'ai décidé de chercher la fête publique et dans cette fête les jeux de masque.

---

<sup>235</sup> Clifford C. Geertz, *op. cit.*, p.63

Mon premier objectif était d'observer les interactions des masques entre eux et les interactions entre les masques et le public. Je pensais que les masques du *Candomblé* étaient les *Paramentas*, masques utilisés par les pratiquantes lorsqu'ils sont en transe par ses divinités.

J'avais même envie d'élaborer des exercices spécifiques en utilisant les *Paramentas*, comme masque d'exploration. De quelque façon, je suis tombé dans le piège de l'exotisme.

De nombreuses recherches ont été réalisées sur l'état de la transe, la gestualité des divinités, les origines du *Candomblé*, les recherches d'identités. Très peu se sont préoccupées de la fête. Les éléments dramatiques de la fête en interaction composent une « dramaturgie ». Les recherches de Rita Amaral, et Eufrazia Cristina Menezes Santos, sont les rares chercheurs qui s'y sont intéressés.

A mon tour, j'ai été préoccupé par les *Paramentas* dans un but de chercher des outils de composition pour le théâtre. La recherche bibliographique sur la thématique n'a pas été suffisante pour amplifier ma perception du sujet.

Dans une tentative de prendre de la distance, je me suis dirigé vers l'école Internationale Jacques Lecoq, pour chercher des outils théâtraux pour mon travail pratique. Lors des exercices sur le plateau, je mets en évidence les exercices sur les trois étages du corps, le masque neutre et les transpositions des expériences du mouvement pour des objets que nous pouvons manipuler.

Lors de ces exercices, j'ai pu créer un rapport avec les masques du *Candomblé*.

L'exercice de trois étages du corps m'a montré les possibilités de compositions d'espaces dramatiques à chaque étage du corps. Les combinaisons entre ces étages donnent des dynamiques provoquant une écriture dans l'espace. Le masque a été ainsi compris comme les corps, les costumes, les gestes qui produisent des images en mouvement.

Le masque neutre, centre de la pédagogie de Lecoq, m'a fait comprendre que l'espace bouge avec le masque. Particulièrement, le moment où nous nous retournons vers le public, après avoir mis le masque neutre dos à lui, en faisant bouger tout l'espace extérieur.

L'exercice de transposition des expériences vécues lors des laboratoires du mouvement en objets, structures, masques et décors, m'a beaucoup enrichi et m'a permis d'ouvrir ma perception de masque du *Candomblé*.

Progressivement, à partir de l'approfondissement de ma recherche, j'ai pu considérer le masque comme un élément plus large que l'objet que l'on met sur le visage. Le masque est devenu le résultat des actions corporelles provoquées par l'utilisation de cet objet.

En effet, la dimension du masque s'est élargie et l'objet masque s'est multiplié. Le masque est devenu tous les éléments mis sur le corps permettant à un univers invisible de bouger. Le masque est la partie de l'invisible qui devient visible. Ainsi, j'ai commencé à concevoir le masque du *Candomblé* comme tous les éléments qui montrent le rapport entre les pratiquantes et les divinités.

La dramaturgie de la fête dans l'espace, résultat des jeux de masque au sein du *Candomblé*, est composée des interactions entre les éléments qui « masquent » la réalité en transposant à l'au-delà.

Les expériences transculturelles vécues à l'université Paris 8, pendant cette recherche, ont été primordiales. Ce sont ces expériences qui m'ont permis la rencontre avec la pensée de François Laplantine et son concept de métissage.

Le métissage culturel comme conséquence des mélanges des peuples. Les approches des cultures suite au colonialisme, ont souvent été marquées par des conflits. Le métissage provoque un corps hybride. L'être métis appartient à l'opprimé et à l'opresseur à la fois.

Même si le concept de métissage s'est montré une puissance conceptuelle à ma recherche, son côté de « hasard » m'a fait chercher un « complément ». En effet, le mot métissage provoque un terrain dangereux chez les brésiliens.

Au Brésil, nous sommes « occidentaux et non occidentaux à la fois », ainsi le métissage a été une explication à faire taire les peuples métisses.

Pendant toute une période au Brésil, le concept de métissage a été utilisé pour évoquer une « harmonie » entre tous les peuples qui ont contribué à la formation des brésiliens. Néanmoins, derrière ce discours, se sont cachés des soucis de discriminations et des déséquilibres sociaux.

Ce qui m'a incité, dans le concept de métissage, amené par Laplantine et Nous, était la force du métissage de se multiplier. Le mélange réfute l'identité, parce que le métisse appartient à une multiplicité.

Pour percevoir que cette multiplicité est subordonnée aux exigences de la culture du colonisateur, j'ai trouvé essentiel de chercher une manière d'instrumentaliser le corps hybride, métis du colonisé. Ainsi, l'anthropophagie proposée par Oswald Andrade est venue enrichir ma recherche. Oswald a proposé de donner la technique au « barbare ».

L'anthropophagie propose de se servir de la force de l'opresseur en la rendant à l'opprimé. En sachant que la force de l'autre n'est pas seulement le savoir-faire technique. La force de l'autre, que nous pouvons manger selon le processus anthropophage, peut être compris comme les éléments de discrimination.

Au moment où nous utilisons le lexique dont l'autre se sert pour nous discriminer, nous lui retirerons sa propre arme. Nous pouvons percevoir cela avec le mot « negros ». A l'époque coloniale, le plus correct était d'utiliser « pretos ». Le mot « negros » était très péjoratif. Néanmoins, les noirs brésiliens ont assumé ce mot.

L'anthropophagie permet au métis de se nourrir. Le métis a besoin de l'estomac, du corps pour manger toutes les sources afin de faire bouger son corps. A travers l'anthropophagie, le métis peut dévorer d'un point de vue critique la réalité.

L'acte de dévorer l'ennemi est un acte de transcendance positif. L'objectif n'est pas l'affirmation d'identité. Quand nous mangeons l'ennemi, nous ne désirons pas l'assimiler, le faire devenir notre égal. Nous ne le refusons pas pour affirmer notre identité. Nous ne voulons non plus devenir cet autre que nous mangeons. Nous voulons devenir le « contraire ». A travers l'autre, nous nous transformons en un « moi-d'autre » dans une auto-métamorphose. Anthropophagie est voir l'autre en nous<sup>236</sup>.

A travers l'anthropophagie, le métis crée des fêtes créatives. Des moments de partages où les particularités peuvent dialoguer en recréant des cycles de renouvellement. Le chaos repense la structure sociale.

Le *Candomblé* est situé dans le métissage ethnique, où l'anthropophagie a permis de créer une fête pleine de possibilités créatives. Pour mieux comprendre cette caractéristique métisse et anthropophage du *Candomblé*, j'ai dû considérer quelques points :

---

<sup>236</sup> Eduardo Viveiros de Castro, Prefacio, dans Beatriz Azevedo, *Antropofagia. Palimpsesto Selvagem*, Sao Paulo: Cosac Naify, 2016.

\* La reconstruction à partir de mémoires corporelles. Arrivés au Brésil, les noirs n'avaient pas de matériaux. Dans leur condition d'esclaves, ils n'ont pas eu le droit d'amener d'objets ou d'autres affaires. En plus, ils ont été obligés d'effacer les éléments qui leur donnaient une individualité. Par exemple, leur nom a été modifié pour devenir plus chrétien;

\* Le métissage entre les rites des noirs avec les rites des indo-brésiliens. Nous pouvons percevoir cela dans la connaissance des plantes. En arrivant sur d'autres terres, les noirs ont eu besoin d'apprendre auprès des indo-brésiliens sur les plantes et leurs fonctions. Ils ont construit des rapports avec les plantes qu'ils avaient en Afrique. Selon moi, une plante en Afrique avait une fonction. Au Brésil, on l'a remplacé par une autre qui avait la même fonction. Chaque plante appartient à telle ou telle divinité selon sa fonction pratique.

\* L'anthropophagie dans un processus de syncrétisme. En premier lieu, les matériaux (des tissus, des porcelaines, des formats de couronnes, chapeaux, casques de guerre, etc.), ont changé et ceux des blancs sont devenus comme les références, considérés comme les meilleures choses à utiliser. L'utilisation des saints catholiques pour cacher les divinités africaines est d'une autre preuve d'anthropophagie. Les dates dédiées à un saint catholique ont été prises pour fêter la divinité africaine. Au fur et à mesure, les fêtes ont occupé des espaces nationaux ( par exemple : la fête à *Iemanjá* ).

Nous pouvons observer la puissance anthropophagique du *Candomblé* dans son lien avec la nourriture. En effet, dans de nombreux rituels publics et secrets, la nourriture occupe une place importante. La nourriture permet le partage entre les membres de la communauté (pratiquantes et non pratiquantes).

Dans les plats servis au moment de la fête du *Candomblé*, nous pouvons voir une autre façon d'utiliser des aliments quotidiens dans un nouveau processus de sacralisation. La Feijoada, repas qui nous mangeons dans une « *brincadeira* » est un bon exemple du métissage anthropophage.

Les approches conceptuelles sur le masque, la fête, la dramaturgie et le *Candomblé* dans un dialogue avec des anthropologues, des sociologues, des ethnologues et bien entendu avec des metteurs en scènes, pédagogues et penseurs du théâtre m'ont poussé à faire une recherche de terrain au sein du *Candomblé*, en observant la dramaturgie de la fête dans l'espace.

La recherche de terrain s'est développée dans l'*Abassa Nsumbo Kikongo*, de *Nação Angola*. Cet *Abassa* est le lieu où j'ai fait mon initiation au sein de cette pratique. Le but de cette recherche a été les fêtes publiques. Pour respecter les savoir-faire secrets, l'observation des fêtes publiques, permet une analyse des éléments qui sont disponibles aux yeux des non pratiquantes.

Les fêtes qui ont été choisies pour décrire le terrain ont été : L'initiation de *Muzenza*, *Kukuana* et *Cuia*. Le choix de ces fêtes a été fait pour considérer qu'à partir de celles-ci, nous pourrions percevoir de nombreux éléments qui vont et viennent. Une manière de recombinaison des éléments dans des jeux qui appartiennent à cette société dans la composition de leurs fêtes.

En effet, le terrain a permis de développer deux concepts essentiels : le tissage des ancêtres et l'ancestralité. Ces deux concepts sont reliés. Le tissage des ancêtres explique le processus du métissage transculturel des rites qui ont donné l'origine au *Candomblé*. Ce sont des héritages des savoir-faire en rapport avec tous les peuples liés à cela. L'ancestralité est le triple dialogue entre le passé-présent-futur, dans un processus où le présent perpétue le passé en se projetant dans le futur.

La recherche de terrain s'est basée sur l'importance du « regard », où le chercheur va « apprendre par corps » la structure de son sujet de recherche. « Regarder » permet d'apprendre sur l'autre en percevant ses effets au moment de la recherche.

J'ai pu percevoir que le jeu de masque au sein du *Candomblé* dans l'espace de la fête est le dialogue et la rencontre d'ancestralités.

En effet, les masques du *Candomblé* ouvrent des espaces dramatiques, des dynamiques et par conséquent provoquent des images. Ces images combinées entre elles, élaborent un enchaînement de jeux qui font apparaître des symboles visuels, sonores et à la fin une dramaturgie de la fête.

Par conséquent, dans une fête du *Candomblé*, nous voyons une représentation simple où nous ne passons pas par une voie psychologique, par une complexité qui correspond à la société contemporaine. Ainsi quand j'ai proposé cette recherche sur les jeux de masques au sein du *Candomblé*, je voudrais explorer les espaces dramatiques.

Le cercle où la fête se développe est le résultat de stratégies de tissage des ancestralités. C'est une création où le processus collaboratif permet à la tradition de s'actualiser au contemporain.

Cette façon d'actualiser, nous pouvons la percevoir dans l'espace à travers la danse en transe et à travers la *Brincadeira*. Celle-ci appartient à tous les pratiquantes (ceux qui entre en transe et ce qui n'y entrent pas). Mais la *Brincadeira* permet aussi un lien entre la communauté de pratiquantes et le public composé d'invités.

C'est à partir de la perception de la *Brincadeira* que la recherche sur les jeux de masque au sein de la fête du *Candomblé* s'est développée. C'est dans cet état qu'il est possible de manipuler les éléments de la fête du *Candomblé* dans une dimension hors de sa valeur exotique.

Dans une fête du *Candomblé*, le moment de la transe est le plus attendu. L'arrivée des divinités dans les corps des pratiquantes incite et provoque l'intérêt. Cependant, baser une méthode uniquement sur la transe est très dangereux. En premier lieu, la transe au sein du *Candomblé* est destinée seulement à quelques personnes. De cette façon, je ne pourrais jamais élaborer une méthode de composition dramatique basée sur la transe. Si jamais j'ai parmi mes comédiens, une personne qui n'entre jamais en transe, cela me présenterait des complications. En deuxième lieu, la transe, dans ses diverses manières de se manifester donne la possibilité de rendre exotique la pratique.

Pendant la recherche de terrain, je me suis aperçu que la *Brincadeira* permet d'entrer et de sortir de nombreux jeux présents dans la fête du *Candomblé*. En effet, la *Brincadeira* est la clé pour entrer dans la transe et pour se mettre en relation avec les jeux du *Candomblé*.

Il est à souligner que « tout jeu peut à instant absorber entièrement le joueur »<sup>237</sup>. Effectivement, la transe est quand le joueur est absorbé au-delà du jeu. C'est quand la volonté du pratiquante se perd au désir de la divinité.

A travers la *Brincadeira*, nous nous approchons de la transe. Nous entrons dans un état où le corps réalise des mouvements fluides, sans penser. Néanmoins, nous ne perdons pas la compréhension du monde extérieur.

---

<sup>237</sup> Johan Huizinga, *op. cit.*, p. 25.

L'option d'utiliser la *Brincadeira* comme terme pour conceptualiser l'activité des pratiquantes du *Candomblé* pendant une fête a été judicieux. Selon moi, c'est plus puissant de se servir de la perception que la communauté utilise pour se définir. Ainsi, la *Brincadeira* est une approche plus exacte du sens commun du *Candomblé*.

« le sens commun consiste en une explication des choses qui prêtent atteindre leur cœur. (...) aucune religion n'est plus dogmatique, aucune science plus amitiés, aucune philosophie plus générale. Ses tonalités sont différentes, comme le sont les arguments auxquels il fait appel, mais comme eux - et comme l'art et comme l'idéologie - il prétend atteindre la vérité au-delà de l'illusion, atteindre comme nous disons, les choses telles qu'elles sont<sup>238</sup> ».

Le but de comprendre « les choses telles qu'elles sont » a donné à la *Brincadeira* un sens plus large, celui qui dialogue avec la Performance. Selon Schechner, la performance est le « comportement ritualisé conditionné / imprégné par le jeu »<sup>239</sup>. L'option d'utiliser la notion de *Brincadeira* plutôt que celle de la performance est judicieux car elle appartient au sens de la communauté. Ce n'est pas une terminologie qui a surgi de l'observation de l'autre. C'est un terme présent dans la manifestation.

Selon Felicia Johansson, « Brincadeira est aussi le terme communément utilisé par des nombreuses manifestations scéniques de la culture populaire brésilienne. *Brincar* peut être comparé à jouer. *Brincante* vient comme une alternative pour « acteur » ou « actrice »<sup>240</sup>.

Dans ce sens, *Brincadeira* est déjà un terme plus large, où le jeu donne les règles pour composer un espace liminaire. Johansson affirme encore que le jeu a une essence sacrée

---

<sup>238</sup> Clifford C. Geertz, *op. cit.*, 2012, p.121/122.

<sup>239</sup> Richard Schlechter, *op. cit.*, 2008, p. 60.

<sup>240</sup> Felicia Johansson, « *Descriviver : Jogo e improvisação teatral em « Pirlimpisquise », de Guimarães Rosa* », dans Revista Araticum, Programa de Pós-Graduação em Letras / Estudos Literários da Unimontes, v.10, n.2, 2014, p. 21 - 22

propre. « En effet, le jeu se manifeste seulement quand les joueurs se laissent aller. Ainsi, le ‘sujet’ du jeu ne sont pas les joueurs, mais c’est à travers eux que le jeu se manifeste »<sup>241</sup>.

C’est à partir de la recherche de terrain, en regardant la *Brincadeira* comme jeu de masque dans la fête du *Candomblé*, que j’ai proposé une méthode de composition de dramaturgie pour un théâtre que j’ai nommé théâtre de *Brincadeira*.

Le Théâtre de *Brincadeira* a pour objectif de construire une dramaturgie où le corps produit une écriture dans l’espace. Le corps raconte ainsi à travers la dynamique de ces mouvements, la sensation d’un événement ou d’éléments pour une transposition scénique.

Dans le Théâtre de *Brincadeira* on *brinca*, on joue, on est absorbé par le jeu, dans un état proche de la transe tout en restant « conscient ». Selon moi, à travers la *Brincadeira*, nous voyons la double dynamique: la profanation du sacré et la sacralisation du *Brincante*.

Cette notion est basée sur le fait qu’à travers la *Brincadeira*, nous relierions le sérieux au divertissement. En effet, ces deux éléments sont liés, mais la dichotomie de notre culture les met en opposition. La *Brincadeira* brise cette dichotomie. La profanation des éléments sacrés dont je fais référence est la rupture de l’austérité, tout en restant sérieux. La sacralisation du *Brincante* est la permission de manipuler des éléments hors du contexte du rituel.

En fait, il n’y a pas ainsi de caractéristique figée, les jeux *Brincantes* sont des pratiques ludiques qui aident à communiquer avec le monde de la fantaisie et du réel. « *Brincar* signifie danser, faire des gestes, ne pas hésiter, sauter, acclamer, bénir, vénérer »<sup>242</sup>.

Ce que j’appelle stratégies de composition de dramaturgie de *Brincadeira* sont un croisement de savoir-faire. Ce sont des ingrédients de la « *Feijoada* théâtrale ». C’est le repas anthropophage pour les *Brincantes-comédiens* métis.

Cette thèse se présente sans une *Encruzilhada* qui rassemble les chemins permettant de nouveaux départs. Comme l’*Encruzilhada* du *Candomblé* montre plusieurs chemins, il y en a toujours un qui mène vers soi.

---

<sup>241</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>242</sup> Geraldo Antonio da Silva - Maître de la tradition Congada, dans « Tarja Branca : A Revolução que Faltava » réalisé par Cacau Rhoden, Brésil, 2013.

Le but du Théâtre de *Brincadeira* est d'utiliser les chemins dans *l'Encruzilhada* créative des jeux de masques au sein du *Candomblé*. A travers ces jeux, nous permettons au *Brincante-Comédien* d'organiser son monde dans l'espace parallèle du *Brincar*.

En finalisant ma thèse je me rends compte que ma recherche ne conclut pas. Elle s'organise dans une *Encruzilhada* conceptuelle. L'anthropophagie permet de manger tous ces concepts qui seront organisés dans l'être humain *Brincante*.

Le désir des metteurs en scène européens a été de métisser les savoirs-faire des traditions ancestrales pour réinventer leur jeu de masque. Je fais le chemin inverse : à partir du métissage, « j'anthropophage » tous les savoirs-faire. Cela va produire un théâtre encore plus métis, un théâtre dont il est impossible de penser à l'esthétique finale.

Suite à la multiplicité de l'être métis, le Théâtre de *Brincadeira* ne peut pas être défini comme un genre de théâtre. Il est la transition. Une manifestation hybride, qui dans son « corps » réalise une écriture dans l'espace produisant une dramaturgie scénique. Celle-ci appartient au texte, à la danse, au décor, à la lumière, à la musique.

L'avenir de cette recherche est une exploration des chemins de *l'Encruzilhada*. En effet, de nombreuses possibilités dans le domaine théorique et dans le domaine pratique sont à développer.

Cette thèse m'a donné envie d'explorer de nouveaux processus de composition dramatique à partir de la *Brincadeira*. Je souhaite créer des groupes de recherche, un centre d'études où la théorie aidera à analyser les exercices pratiques. Le but serait de développer cette idée de création métisse, d'anthropophagie, de créer des outils pour faire émerger des œuvres et les créations.

J'aimerais approfondir mes recherches, les faire partager à mes futurs élèves, transmettre des techniques, des notions, des concepts, des aides et outils pour améliorer des jeux d'acteurs, développer l'imaginaire, « d'anthrophagiser » le corps métis.

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

### Masques et Théâtre

ABREU SCHETTINI Roberto Ives, « *Processo colaborativo, dramaturgia, teatro de grupo* », dans *Anais ABRACE*, v. 9, n°1, Unicamp, 2008.

ABREU Luis Alberto, « *Processo Colaborativo : Relato e Reflexões sobre uma Experiência de Criação* », dans *Cadernos da ELT*, v. 1, 2003.

ARAUJO DE ALMEIDA Alisson, *Mascara: Estratégia de composição física em texto de representação*, Universidade de Brasília - Unb. Dissertação de Mestrado, Brasília, 2013;

ARTAUD Antonin, *Le Théâtre et son double*, Gallimard, Paris, 1964.

ARTAUD Antonin, *Les Tarahumaras*, Gallimard, Paris, 1971.

ASLAN Odette, *Du rite au jeu masqué*, dans *Le masque. Du rite au théâtre*, textes réunis et présentés par Odette ASLANet Denis BABLET, éd. CNRS, Paris, 1999.

BABLET Denis, *D'Edward Gordon Craig Au Bauhaus*, dans *Le masque. Du rite au théâtre*, textes réunis et présentés par Odette ASLANet Denis BABLET, éd. CNRS, Paris, 1999.

BARBA Eugenio, *Além das ilhas flutuantes*, Campinas, Ed. da UNICAMP/HUCITEC, Sao Paulo, 1991.

BARBA Eugenio et SAVARESE Nicolas, *A arte secreta do ator – Dicionário de antropologia teatral*, Ed. da UNICAMP/HUCITEC, Campinas, 1995.

BARONE Luciana, « *Processo Colaborativo : origens, procedimentos e confluência interamericanas* », dans *XI Congresso internacional da ABECAN*, UFBA, 2011.

BENHAÏM, Guy. « *Étienne Decroux, ou la chronique d'un siècle* », dans DECROUX, Étienne, *Mime corporel, textes, études et témoignages*, sous la direction de Patrick PEZIN, coll. « Les voies de l'acteur », L'Entretemps, Montpellier, 2003.

BOUKO Catherine, *L'espace théâtral immersif, entre intégration, immersion et indistinction. in Un Théâtre en quête d'espace? Expériences scéniques de la limite*. Textes réunis et présentés par TOUDOIRE-SURLAPIERRE, Frédérique, et FIX, Florence. éd. Universitaire de Dijon, Dijon, 2014.

BROOK Peter, *L'espace vide - Écrits sur le théâtre*, Seuil, Paris, 1977.

BURAUD Georges, *Les Masques*, Encre Marine, Paris, 2014.

CRAIG Edward Gordon, *De l'art du théâtre*, Editions Lieutier et Libraire, Paris, 1916.

DEGAINE André. *Histoire du Théâtre dessinée. De la Préhistoire a nos jours, tous les temps et tous les pays*, NIZET, Saint Genouph, 1992.

DECROUX Étienne, *L'interview imaginaire ou les « dit » d'Étienne Decroux, mis en forme par Patrick Pezin*. dans DECROUX, Étienne, *Mime corporel, textes, études et témoignages*, sous la direction de Patrick PEZIN, coll. « Les voies de l'acteur », L'Entretemps, Montpellier, 2003.

DIETERLEN Germaine, « *Masques sociétés traditionnelles d'Afrique Occidentale* », dans *Le masque. Du rite au théâtre*, textes réunis et présentés par Odette ASLANet Denis BABLET, éd. CNRS, Paris, 1999 .

DUSIGNE Jean-François, *Les Passeurs d'expérience*. ARTA, école internationale de l'acteur, Théâtrales/ARTA, Montreuil-sous-Bois, 2008.

DUSIGNE Jean-François, *D'un metteur en scène à l'autre : aimer les paradoxes, rebondir*, dans *La direction d'acteurs peut-elle s'apprendre ?* , ouvrage coordonné par Jean-François DUSIGNE, éd. Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 2015.

FÉRAL Josette, *Théorie et pratique du théâtre, au-delà des limites*, L'Entretemps, Montpellier, 2011.

FREIXE Guy, *Les utopies du masque sur les scènes européennes du XXème siècle*, coll. « Les voies de l'acteur », L'Entretemps, Montpellier, 2010.

FREIXE Guy, *La Filiation Copeau, Lecoq, Mnouchkine. Une lignée théâtrale du jeu de l'acteur*, coll. « Les voies de l'acteur », L'Entretemps, Lavérune, 2014.

FO Dario et RAME Franca Rame (Orgs.), *Manual mínimo do ator*, Editora SENAC, São Paulo, 1999.

HOURANTIER, Marie-José, *Du Rituel au Théâtre-Rituel. Contribution à une esthétique théâtrale négro-africaine*, L'Harmattan, Paris, 1984.

JOHANSON Felicia, « *Descreviver : Jogo e improvisação teatral em « Pirlimpisquise », de Guimarães Rosa* », dans *Revista Araticum, Programa de Pós-Graduação em Letras / Estudos Literários da Unimontes*, v.10, n.2, 2014

JOHANSSON Felícia, « *Apropriações Paródicas e Teatrais de Estereótipos Veiculados pela Mídia : Algumas Considerações* ». dans *Anais do 2º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas*, Salvador, 2001

JOHANSSON, Felícia. « *Teatro de Mentira: estratégias brincantes para atores- autores de textos performativos* ». dans *Participação: Extensão em Artes, Teatralidade, Cultura e Sociedade*. Decanato de Extensão, Universidade de Brasília, n. 25, p. 70-79, junho, 2014.

JUNQUEIRA BRUNO Laura , « *O processo colaborativo como resultado estético* », dans VI Congresso de pesquisa e pós-graduação em Artes Cênicas, 2010.

LECOQ Jacques, en collaboration avec Jean-Gabriel CARASSO et Jean-Claude LALLILAS, *Le corps poétique – un enseignement de la création théâtrale*, coll. « Cahiers Théâtre-éducation » Anrat/Actes Sud, Arles, 1997.

LECOQ Jaques, « *Rôle du masque dans la formation de l'acteur*, dans *Le masque. Du rite au théâtre* », textes réunis et présentés par Odette ASLANet Denis BABLET, éd. CNRS, Paris, 1999.

LECOQ Jaques, *Le Théâtre du Geste : mimes et acteurs*, sous la direction de Jacques Lecoq, Bordas, Paris, 1987.

LECQUERCQ, Étienne. *Du rituel à la théâtralité/ une lecture de Victor W Turner*, dans Cahiers internationaux de sociologie, 1992, vol. 92, p. 181-198.

LEGERET Katia, « *Les directions invisibles de l'acteur en Inde : trans/mettre en scène l'épopée du Ramayana*, dans *La direction d'acteurs peut-elle s'apprendre?* », ouvrage coordonné par Jean-François DUSIGNE, éd. Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 2015.

LEVI-STRAUSS, Claude. *La voie des masques*, Plon, 1979.

LEVI-STRAUSS, Claude, « *Les Nombreux Visages de l'Homme* », dans « *Le Theatre dans le monde. Le Masque au XXème Siècle*, Volume X - n° 1, ELSEVIER, Bruxelles, 1961.

LEWINSOHN, Ana Caldas. *O Ator Brincante; no contexto do Teatro de Rua e do Cavalo Marinho*, Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008;

LOPES DA SILVA PAULINO Rogério, *As Mascaras dos Palhaços da Folia de Reis : Imagens e Ações do mal católico popular brasileiro*, INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP.

LORELLE, Yves. *Le corps, les rites et la scène. des origines au XXème Siècle*, Editions de l'Amandier, Paris, 1992;

MARTINS Leda, « *Performances da oralitura : corpo, lugar da memoria* », dans *letras - Lingua e Literatura : Limites e Fronteiras*, n° 26, PPGL/ UFSM, 2003.

- MARTINS Leda, « *Performance e Drama, pequenos gestos de reflexão* », *Aletria*, n° 1, v. 21, 2011.
- MNOUCHKINE Ariane, « *Le masque, une discipline de base*, dans *Le masque. Du rite au théâtre* », textes réunis et présentés par Odette ASLANet Denis BABLET, éd. CNRS, Paris, 1999.
- MNOUCHKINE Ariane, *Ariane Mnouchkine*, dirigé par Béatrice Picon-Vallin, Actes Sud – Papiers, Paris, 2009.
- OLIVEIRA, Erico José Souza de, « *Por Trás da Mascara: Transculturalidade em Vsevolod Meierhold e Jacques Lecoq* », dans *DAPesquisa*, v.9, n.12, 2014 .
- OLIVEIRA, Erico José Souza de, « *ATRÁS DA MÁSCARA: trânsitos trançados entre corpo, cena e cultura* », dans *anais VIII Congresso da Abrace*, UFMG, Belo Horizonte, 2014.
- OLIVEIRA, Erico José Souza de, « *Comicidade e máscara na Roda do Cavalo Marinho de Pernambuco*, dans *Ideias de gericó: ensaios sobre o cômico* », organisé par Sergio Nunes Melo UFSC, Florianópolis, 2018.
- OLIVEIRA, Erico José Souza de, « *Corpo-máscara: considerações acerca do ator e do encenador entre teatros e culturas* », dans *Mimus – Revista online de mímica e teatro físico*. Ano 5, no.5. Padma, Salvador, 2015. p. 13-25.
- OLIVEIRA, Erico José Souza de,, *A Roda do Mundo Gira : um olhar etnocenológico sobre a brincadeira do Cavalo Marinho Estrela de Ouro (Condado - Pernambuco )*, tese de doutorado, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Salvador, 2006.
- PEACOCK Ronald, *A arte do drama*, Trad. de Barbara Heliadora, Realizações Editora, São Paulo, 2011.
- PICON-VALLIN Béatrice, « *Les Annés 10 a Petersbourg Meyerhold, La Commedia dell'Arte et le Bal Masqué* ». dans *Le masque. Du rite au théâtre*, textes réunis et présentés par Odette ASLANet Denis BABLET, éd. CNRS, Paris, 1999.
- PICON-VALLIN Béatrice, *Meyerhold*, coll. « Les voies de l'acteur », éd. CNRS, Paris, 2004,
- PICON-VALLIN Béatrice, *A arte do teatro, entre tradição e vanguarda. Meyehold e a cena contemporânea* , obra organisé par SAADI, Fátima Saadi, Teatro do pequeno gesto, Rio de Janeiro, 2006.
- RANGEL Sonia, « *Processos de Criação : Atividades de Fronteiras* », dans *ftc*, éd. 1 Ano 3, 2006.

RANGEL Sonia, « *Imaginário e Processos de Criação : um Espetáculo-Exposição* », dans *ftc*, éd. 1 Ano 3, 2010.

SAGEL Paul-André, *Le théâtre du Monde Une histoire des masques*, illustrations de Nicolas RACCAH, Les Belles Lettre/Archimbaud, 2009.

SANTOS Maria Thais Lima, « *Moi et l'autre : entre le théâtre et l'ethnographie* », dans *La direction d'acteurs peut-elle s'apprendre ?*, ouvrage coordonné par Jean-François DUSIGNE, éd. Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 2015.

SCHECHNER Richard, *Performance. Expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, traduit par Marie PECORARI et Marc Boucher, THÉÂTRALES, Montreuil-sous-Bois, 2008;

SCHECHNER Richard, « *Treinamento Intercultural* ». dans *A arte secreta do ator – Dicionário de antropologia teatral*, textes réunis et présentés par Eugenio BARBA; Nicolas SAVARESE, Ed. da UNICAMP/HUCITEC, Campinas, 1995.

STELZER Andréa, « *O Corpo Mascara do Ator Contemporâneo* », dans *Cadernos Virtuais de Pesquisa em Artes Cênicas*, 2009.

## Candomblé

ADOLFO Sérgio Paulo, *Nkisi Tata Dia Nguzu. Estudos sobre o candomblé Congo-Angola*. eduel, Londrina, 2010.

AGIER Michel, *Anthropologie du carnaval. La ville, la fête et l'Afrique à Bahia*, éd. Parenthèses, 2000

AMARAL Rita, *Xirê! O modo de crer e de viver no Candomblé*, EDUC & Pallas Editora, Rio de Janeiro, 2002.

ARAUJO DE ALMEIDA Alisson, « *Candomblé e as duas diásporas do povo negro : o país mítico e a intolerância* », dans *Revista Periferia*, v.10, n.1, 2018.

AUGRAS Monique, « *Transe e construção de identidade no Candomblé* », dans *Psicol., Teori., Pesqui.*, V. 2 N.º 3, Brasília, 1986.

BARBARA Rosamaria, *A Dança das Aiabas, Dança, corpo e cotidiano das mulheres de candomblé*, Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

- BARROS Elizabete Umbelino. *Línguas e Linguagens nos Candomblés de Nação Angola*, Tese de doutorado, Universidade de Sao Paulo, Sao Paulo, 2007.
- BARROS, José Flavio Pessoa de. *O Banquete do Rei – Olubajé – Uma Introdução à Musica Sacra Afro-Brasileira*. 2. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2005.
- BASTIDE Roger, *Poètes et dieux. Etudes afro-brésiliennes*, Trad. par Luiz Ferraz. L’Harmattan. Paris, 2002.
- BASTIDE Roger, *Le rêve, la transe et la folie*, Éditions du Seuil. Paris 2003.
- BRUNO André C. Paula, « *Cantos de máscaras no nordeste brasileiro e na África Central e do Oeste: pistas para uma análise comparativa* », Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia, São Paulo, 20: 381-391, 2010.
- BATISTA Milena Xibile, « *Candomblé: memória e transmissão cultural em uma comunidade religiosa de matriz africana* », dans Anais do Seminário Nacional da Pós-Graduação em Ciências Sociais - UFES, v.1, n.1, 2011.
- BERRUEZO Luna Borges, « *Os Candomblés Angola – Ngoma e as sonoridades sagradas de matriz Banto no Brasil* », dans Blucher Social Sciences Proceedings, v.1, n°1, 2014.
- BORGES JUNIOR Mauricio Ferreira, « *Da Diaspora ao Terreiro : Os Processos Rituais do Candomblé no Egbé Onigbadamu, Estética e Performance* », UFG, Goiânia, 2014.
- BOTÃO Renato Ubirajara dos Santos, « *Volta à Africa, (RE)Africanização e idêntica religiosa no Candomblé Paulista de Origem Bantu* », dans *Aurora*, a II, n° 3, 2008
- BOTELHO Pedro Freire, « *O Segredo das Folhas e os Rituais de Cura na Tradição Afro-Brasileira* », dans *VI ENECULT, encontro de estudos multidisciplinares em Cultura*, Facom-UFBA– Salvador, 2010.
- BOTELHO Pedro Freire, « *EWÉ AWO: O Segredo das folhas no Candomblé da Bahia* », dans *Educação, Gestão e Sociedade: revista da Faculdade Eça de Queiros*, ISSN 2179-9636, ano 1, n° 4, 2011.
- CAPONE, Stefania. *La quête de l’Afrique dans le candomblé. Pouvoir et tradition au Brésil*, Édition KARTHALA, Paris, 1999.
- COUTO Flavia, *Mitopoética do corpo*, dissertação de mestrado, Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2008
- CUNHA JUNIOR Henrique Antunes, « *Quilombo: patrimônio histórico e cultural* », dans *Revista Espaço Acadêmico* - n° 129, 2012

DAMASCENO Tatiana Maria, « *Xirê uma performance corporal de restaurava da energia vital* », dans *VI congresso de pesquisa e pós-graduação em Artes Cênicas*, 2010.

DAMASCENO Tatiana Maria, *NAS ÁGUAS DE IEMANJÁ: um estudo das práticas performativas no candomblé e na festa à beira-mar*, UNIRIO, Rio de Janeiro, 2015.

EVARISTO Maria Luiza Igino, « *O útero pulsante no candomblé: a construção da “afroreligiosidade” brasileira* », dans *Revista dos Alunos do Programa de Pos - graduação em Ciências da Religião*, UFJF, v. 9, n° 1, 2012.

FLAKSMAN Clara, « *Enredo de santo e sincretismos no candomblé de Salvador, Bahia* », dans *Revista de Antropologia da UFSCar*, 2017.

FERREIRA SILVA Conceição de Maria et ALVES DE MORAES Silvânia, « *O conceito de Quilombos e (re)construção de identidades e especialidades negras* », dans *Revista Interdisciplinar, Univar*, 2009.

GAMA SANTOS Anselmo José da, *Terreiro Mokambo : Espaço de aprendizagem e memória do legado Bantu*, Universidade do Estado da Bahia, 2008.

GARRABE Laure, « *Negra ou popular ? Esthétique et musicalités des maracatus de Pernambuco* », dans *revues.org*, v.8 : 1, 2011.

GOMES, Joelma Cristina. *O Corpo como expressão simbólica nos rituais do Candomblé: iniciação, transe e dança dos Orixas*, Tese de doutorado, PUC Goiás, Goiânia, 2003.

GONÇALVES Renata de Sá, « *Edison Carneiro e o samba: reflexões sobre folclore, ciências sociais e preservação cultural* », dans *revues.org*, 2013.

KOLELAS Bernard Bakana, *Les épreuves initiatiques chez les Bantu*, Collection Interdépendance africaine, Menaibuc, Paris, 2007.

LEANDRO Marcos Eduardo et SANFILIPPO Lúcio Bernard, « *Deus e o Diabo na Prateleira do Mercado : Reflexões e Narrativas de um racismo religioso vigente* », dans *Revista Periferia*, v.10, n.1, 2018

LOPEZ Laura Álvarez, *A língua de Camões com Iemanjá. Forma e funções da linguagem do candomblé*, Doctoral Dissertation, Stockholm University, Stockholm, 2004

MANDARINO Ana Cristina de Souza et GOMBERG « *Estélio, Candomblé, corpos e poderes* », dans *Perspectivas*, v. 43, Sao Paulo, 2013.

MARTINS Suzana, « *O Corpo Divinizado no Candomblé da Bahia* », dans *Anais ABRACE*, Unicamp, 2008.

MELO Aislan Vieira de, « *Reafricanização e dessincretização do candomblé: Movimentos de um mesmo processo* », dans *Revista Antropológicas*, ano 12, v. 19, 2008.

MENDES Andreia Luciane Rodrigues, *Vestido de Realeza : Contribuições Centro-Africanas no Candomblé de Joazinho da Goméia (1937-1967)*, Dissertação de Mestrado, Campinas, 2012.

MENEZES SANTOS Eufrazia Cristina, *RELIGIÃO E ESPETÁCULO : Análise da dimensão espetacular das festas públicas do candomblé*, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

MORAES-JUNIOR, Mário Pires de, *Candomblé – Discurso em transe*, Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2014.

MOTTA, Cristiane Madeira, « *KUBANA NJILA DIÁ ANGOLA, TRAVESSIAS DO ATOR-SACRÁRIO POR ENTRE AS DIVINDADES ANGOLANAS* », Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2013.

NASCIMENTO, Alessandra Amaral Soares., « *Candomblé e Umbanda: Práticas religiosas da identidade negra no Brasil* », dans *RBSE*, 2010.

NASCIMENTO Wanderson Flor do, « *Olhares sobre os Candomblés na Encruzilhada : sincretismo, pureza e fortalecimento da identidade* », *Revista Calundu*, v.1, nº 1, 2017.

NAVARRO Gracia, « *O Corpo Cênico e o Transe, um estudo para a preparação corporal do artista cênico* », dissertação de mestrado, Campinas, 2000.

NIGRI Bruno Silva et DEBORTOLI José Alfredo Oliveira, « *O Samba no Contexto do Candomblé : Festa, Mito e Sacralidade como Experiência de Lazer* », dans *Licere*, UFMG, V. 18, nº. 3, 2015.

OLIVEIRA Amurabi et ALMIRANTE Kleverton Arthur, « *Criança e aprendizagem : um olhar sobre a infância no Candomblé* », dans *Estudos de Religião*, v. 31, nº 3, 2017

OMINDAREWA COSSARD, Gisèle, *Awô, Mistérios dos Orixás*, Pallas, Rio de Janeiro, 2011.

OPIPARI, Carmen, *O Candomblé imagens em movimento*, edusp, São Paulo, 2010.

PAIVA Kate Lane Costa de, « *Corpo e candomblé - conhecimento e estética na cultura popular* », dans 16º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores de Artes Plásticas Dinâmicas Epistemológicas em Artes Visuais, Florianópolis, 2007.

PAIVA Kate Lane Costa de, *O Conhecimento Encorporado : Aspectos da Dança dos Orixás no Candomblé*, dissertação de Mestrado, UERJ, Rio de Janeiro, 2009.

- PAIVA Kate Lane Costa de, « *Odara : comunicação estética da dança no Candomblé* », dans *concinntas*, v 2, n° 15, 2009.
- PAZ Francisco Phelipe Cunha, « *Do “só o espaço” ao lugar de memória: preservação de bens culturais de matriz africana uma questão de “lugar”?* » dans *Revista Calundu* - vol. 1, n.1, 2017.
- PETRONILIO Paulo, « *Corpo-Transe no Candomblé : Performance e Cotidiano* », dans *ARTEFACTUM - Revista de estudos em Linguagens e Tecnologia*, v8, n°1, 2014.
- PREVITALLI, Ivete Miranda. *CANDOMBLÉ: Agora é Angola*, Dissertação de Mestrado. Universidade Católica de Sao Paulo. Sao Paulo, 2006;
- PREVITALLI, Ivete Miranda, « *Tradição Oral e novos caminhos de aprendizados nos Terreiro de Candomblé* », dans *CONINTER3*, n° 3, Salvador, 2014
- POLICE, Gérard. *La Fête Noire au Brésil. L’Afro-Brésilien et ses Doubles*, L’Harmattan, Paris, 1996.
- PORTZ Renata Moschen, *Abrinco Caminho : A mitologia dos orixás na cultura popular brasileira e nas salas de aula*, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.
- RABELO Miriam C. M., « *Aprender a Ver no Candomblé* », dans *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, 2015.
- RATTS Alex, *Eu sou atlântica sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento*, ISTutonin Zaakun fliiiioemnPaaacd, Sao Paulo, 2006.
- RIOS Luís Felipe, « *O paradoxo dos prazeres: trabalho, homossexualidade e estilos de ser homem no candomblé queto fluminense* », dans *Etnográfica, Revista do Centro em Rede de Investigação em Antropologia*, v. 16 (1), | 2012
- RODRIGUES MENDES, Andrea Luciane. *Vestido de Realeza: Contribuições Centro-Africanas no Candomblé de Joazinho da Goméia (1937-1967)*, Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2012.
- RODRIGUES JUNIOR Luiz Rufino et LOPEZ Laura Álvarez, « *Pedagogias das Encruzilhadas* », dans *Revista Periferia*, v.10, n.1, 2018
- RODRIGUES Raymundo Nina, *Os africanos no Brasil*, Centro Edelstein de Pesquisas Sociais, Rio de Janeiro, 2010.
- ROUGET, Gilbert. *La musique et la transe*, Gallimard, Paris, 1990.

SANTIAGO Ana Rita, RIBEIRO Denize de Almeida, BARROS Ronaldo Crispim Sena SILVA Rosangela Souza da (Organizadores), *Tranças e Redes : Tessituras sobre Africa e Brasil*, éd. UFRB, Cruz das Almas, 2014.

SANTIAGO JÚNIOR Francisco das Chagas Fernandes, « *Imagens do Candomblé e da Umbanda : etnicidade e religião no cinema brasileiro nos anos 1970* », Universidade Federal Fluminense, Niterói / Teresina, 2009.

SANTOS Milton Silva dos, « *Mito, possessão e sexualidade no Candomblé* », dans *Revista Nures*, n°8, Sao Paulo, 2008.

SANTOS Milton Silva Dos, *Religião e Demanda : O Fenômeno Religioso em Escolas Publicas*, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2016.

SANTOS Nagila Oliveira dos, « *Do calundu colonial aos primeiros terreiros de candomblé no Brasil: de culto doméstico à organização político-social-religiosa* », dans *Revista África e Africanidades* - Ano I - n. 1 – Maio. 2008.

SANTOS Tadeu, *O Corpo como um texto vivo. A Festa e a Dança no Candomblé*, Universidade Metodista de Sao Paulo, Sao Paulo, 2003.

SERRA Ordep, *Antropologia nas Encruzilhas : « Que é feito da etnociência ? » Algumas reflexões teóricas a partir de pesquisa sobre etnomedicina e etnobotânica no mundo do Candomblé* », dans *Revista de Ciências Sociais*, v.32, n° 1/2, 2001.

SERRA Ordep, *Rumores de Festa. O Sagrado e o Profano na Bahia*, EDUFBA, Salvador, 2009.

SILVA Francisco Thiago, « *Candomblé Ioruba : A Relação do Homem com seu Orixá Pessoal* », dans *Ultimo Andar*, 2013.

SILVA Mary Anne Vieira, Morato Herta Camila Cordeiro, « *Depois do Trabalho a Festa : O Xirê como expressão de socialização no Candomblé* », dans *Revista Brasileira de História das Religiões*, v. III, n°.9, Maringá ,2011

SODRÉ, M. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Mauad,1998.

SOUZA Julianna Rosa de, « *A Dramaturgia da Dança dos Orixás: Entrevista com Augusto Omolú* », dans *Urdimento*, v.1, n.24, 2015.

TEIXEIRA Janaina Couvo et AGUIAR Maia de, « *Os Orixás, o Imaginario e a Comina no Candomblé* », GEPIADDE,, Ano 6, v.11 ,2012.

VIEIRA DA SILVA Mary Anne, « *Xirê - A festa do Candomblé e a formação dos « entre-lugares* », dans *Habitus*, v8, n°12, Goiânia, 2010.

VILAS Paula Cristina, « *A voz dos quilombos : na senda das localidades afro-brasileiras* », dans *Horizontes Antropológicos*, ano 11, n°24, Porto Alegre, 2005.

## Fête, Jeu, *Brincadeira* et Anthropophagie

ALMEIDA SALLES Cecilia, *Imagens em Construção*, dans *Revista Olhar*, Ano 2, n°4, 2000.

ANDRADE Oswald, *Anthropophagies, Mémoires Sentimentaux de Janot Miramar, Séraphin Grand-Pont, Manifeste de la Poésie Bois Brésil, Manifestes et textes « antropophages » Ant(h)ologie*, traduits du brésilien par Jacques Thiérot, Flammarion, France, 1982.

ANJOS Camile Cecília dos, *A Brincadeira de Antônio Nobrega : Uma técnica a partir da recriação das tradições populares brasileiras*, UFRJ, Rio de Janeiro, 2009

AZEVEDO Beatriz, *Antropofagia. Palimpsesto Selvagem*, Sao Paulo: Cosac Naify, 2016.

BAKTHIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento – O contexto de François Rabelais*, Editora HUCITEC/Ed. UnB, São Paulo/Brasília, 1999.

BERNARD Michel, *L'Altérité Originnaire ou les mirages fondateurs de l'identité*, dans *Protée*, 2001.

BITTENCOURT MANHAES Juliana, « *A performance do corpo brincante* », dans *anais VI Congresso de Pesquisa e pós-graduação em Artes Cênicas*, 2010.

BITTENCOURT MANHAES Juliana, *Memórias de um Corpo Brincante : A Brincadeira do Cazumba no Bumba-Moi Maranhense*, Uni-RIO, Rio de Janeiro, 2009.

CAILLOIS, Roger. *L'homme et le sacré*, Paris, Gallimard, Paris, 1950.

CAILLOIS, Roger. *Les Jeux et les Hommes. Le masque et la vertige*. Gallimard, Paris, 1958.

DURKHEIM, Emile. *Les Formes élémentaires de la vie religieuse*. Librairie Générale Française, 1991;.

DUVIGNAUD, Jean. *Fêtes et Civilisations. Suivi de La Fête Aujourd'hui*. Weber, ACTES SUD, Paris, 1991;

DUVIGNAUD, Jean. *Le Jeu du Jeu*. Balland, Paris, 1980;

EISNER Will, *Narrativas gráficas: princípios e práticas da lenda dos quadrinhos*. Trad. de Leandro Luigi Del Manto., Devir, São Paulo, 2008.

ELIADE Mircea. *Aspects du mythes*. Gallimard, Paris, 1963;

ELIADE Mircea. *Images et symboles*. Gallimard, Paris, 1952;

FANON Frantz. *Pele Negra Mascaras Brancas*. Trad. Renato da Silva. EDUFBA, Salvador, 2008;

GEERTZ Clifford C, *Savoir local, savoir Global. Les lieux du savoir*, traduit de l'anglais par Denis Paulmer, QUADRIGE / PUF, Paris, 2012.

GHASARIAN Christian. *De l'ethnographie à l'anthropologie réflexive, Nouveaux terrains, nouvelles pratiques, nouveaux enjeux*. Armand Colin. Paris, 2004.

HUIZINGA Johan. *Homo ludens. Essai sur la fonction sociale du jeu*. Gallimard, Paris, 1951.

JOUSSE, Marcel, *L'Anthropologie du Geste*, Gallimard. Saint-Armand Montrond, 2008.

KOLEAS, Bernard Bakana, *Les épreuves initiatiques chez les Bantus*, Paris, Menaibuc, 2007;

LAPLANTINE, François, « *Le métissage, moment improbable d'une connaissance vibratoire* », dans *Multiculturalisme, métissage et démocratie* ». dir. Henri Vaugrand. L'Harmattan, Paris. 2012;

LAPLANTINE, François, *La description ethnographique*, Armand Colin, Paris, 2015.

LAPLANTINE, François. *Je, nous et les autres. Être humain au-delà des appartenances*. Le Pommier-Fayard, France, 1999;

LAPLANTINE, François. NOUSS, Alexis. *Le Métissage*. DOMINOS Flammarion, France, 1997.

LARANJEIRA Carolina Dias, *Níveis de Dramaturgias no Corpo da Brincadeira*, dans, *portal da Abrace*, 2008

LEVINAS, Emmanuel. *Altérité et transcendance*. Fata Morgana, 1995;

e masque au XXème siècle. Volume X - n° 1, 1961.

LEWINSOHN Ana Caldas Lewinsohn, *O Ator Brincante; no contexto do Teatro de Rua e do Cavalo Marinho*, Dissertação de mestrado, Unicamp, CAMPINAS, 2008.

LOURENÇO SILVA Kleber Rodrigo, *Da Dança Armorial ao Corpo Motriz : em busca do corpo brincante*, São Paulo, 2015.

MOREIRA Adressa Urtiga, « *Brincante é um estado de graça* » : *Sentido do Brincar na Cultura Popular*, UnB, Brasília, 2015.

NEVES, Larissa de Oliveira. *Os folguedos brasileiros e a formação da nacionalidade* 2o volume dos Cadernos Letra e Ato

OLIVEIRA Mariana, *O jogo da cena do Cavalo Marinho: diálogos entre teatro e Brincadeira*, Dissertação Mestrado em Teatro - PPGT, UNIRIO, Rio de Janeiro, 2005.

ORTIZ, Fernando. *Controverse cubaine entre le tabac et le sucre*. Traduit de l'espagnol par Jacques-François Bonaldi. Mémoire d'encrier. Montréal, Quebec, 2011;

SAURA Soraia Chung, *O Imaginário do lazer e do lúdico anunciado em praticas espontâneas do corpo brincante*, dans revista Bras Educ Fis Esporte, Sao Paulo, 2014.

SILVA Ana Cláudia Rodrigues da, *Vamos Maracuta!!! Um estudo sobre os maracatus cearenses*, Recife - Pernambuco, 2004.

VIVEIROS DE CASTRO CAVALCANTI, Maria Laura *Cultura Popular e Sensibilidade Romântica: as danças dramáticas de Mario de Andrade*, Revista Brasileira de Ciências sociais - Vol. 19 N° 54

TEIXEIRA Maria das Graças Souza, *Brinquedo e Brincadeira e a construção do conhecimento*, Revista Educação Especial, n° 19, 2002.

## Documentaires

DEL NERY Angélica, *O Turista Aprendiz, A Barca*, Brésil, 2005.

DJORDEJEVIC Zoran, *Nkisi na Diaspora. Raizes Religiosas Bantu no Brasil*, Acubalin, Associação de Cultura Banto do Litoral Norte - SP, 2007.

DOURADO Paulo, *Nos Transatlânticos - Yeda Castro - Pessoas, Línguas e Culturas Africanas no Brasil*, Brésil 2016-2017.

DOURADO Paulo, *Nos Transatlânticos - Makota Valdina - Negra, Candomblé e Cidadania*, Brésil 2016-2017.

FARIA Lázaro, *Cidade das Mulheres*, Brésil 2005.

GALLI Guta, *Brincando com os Deuses*, IGBI, Brésil, 2012,

GARCIA Eduardo, *Casa Fanti Ashanti*, grupo A Barca e Olhar Imaginário, Sao Paulo, 2005.

GARCIA Eduardo, *Redanda*, grupo A Barca e Olhar Imaginário, Sao Paulo, 2005.

GERBER Raquel, *Ori*, Angra Filmes, Sao Paulo 1989.

LECOQ Jacques, CARASSO Jean-Gabriel, LALLIAS Jean-Claude, ROY Jean-Noël, *Les Deux voyages de Jacques Lecoq*, réalisation Jean-Gabriel Carasso, Jean-Noël Roy, On Line Productions, ANTRAT, Paris 1999 pour les filmes, 2006 pour le DVD.

LIMA Mirela, *Candomblé : paz e fraternidade*, Mauricio Nassau, Brésil, 2011.

MESQUITA Soraya Públio de Castro, *Gaiaku Luiza: FORÇA E MAGIA DOS VODUNS*, IRDEB - TVE Televisão Educativa da Bahia, 2004/05.

MILITAO Wilson et PEREIRA Manoel Passos, *Povo de Santo*, Nucleo Omi-Dudu, Salvador

MIXO Mazé, *Hùndàngbènã - O Ninho da Serpente*, Duque de Caxias-RJ, 2014.

NETO Márcio Brito, *Candomblé - Rito Sagrado*, Pontificia Universidade Católica do Rio de Janeiro - PUC-Rio. 2011.2.

PASTORI Antonio, *Casa de Santo*, casa do verso. Empreendimentos Culturais.

PEIXOTO Clarice Ehlers, *Gisèle Omindarewa*, Da Terra produits culturels, Inarra, UERJ, Rio de Janeiro 2009.

RHODEN Cacau, *Tarja Branca : A Revolução que Faltava*, Brésil, 2013.

SANZ, Sergio, *Devoção*, production J. Sanz, Brésil, 2004.

WERNECK Heitor, « *Candomblé* », Divina Vitória Produções, Brésil, 2015.

ZEPTEP Fred, *Candomblé*, Rio de Janeiro, 2002.

*Falando de Axé*, Registro da Memoria do Candomblé Brasileiro, grupo de estudos Braulio Goffman, vídeos mensuelles, de 2014 à présent.

*Dialogos do Brincar*, « A Criança e as Culturas Populares, Réalisation Territorio do Brincar et Alana, Brésil, 31/05/2017

*Babalarisa Rufino do Beiru (O Bom do Po)*, Produção e Idealização: ILÉ ASÈ TOMI BOKUM - Salvador - Bahia, 2017.

*I Encontro de Subjetividade e Cultura Afro-brasileira*, réaliser par Kitembo, Laboratorio de Estudos da Subjetividade e Cultura Afro-brasileira, Brésil, 2016.

## Table d'Images

Image 1 -	25
Image 2	36
Image 3	88
Image 4	91
Image 5	92
Image 6	96
Image 7	97
Image 8	124
Image 9	154
Image 10	155
Image 11	155
Image 12	163
Image 13	164
Image 14	165
Image 15	168
Image 16	172
Image 17	175
Image 18	179
Image 19	181
Image 20	184
Image 21	189
Image 22	197
Image 23	198
Image 24	198
Image 25	201

Image 26	208
Image 27	213
Image 28	217
Image 29	222
Image 30	257
Image 31	258
Image 32	259
Image 33	260
Image 34	264
Image 35	265
Image 36	265
Image 37	275
Image 38	276
Image 39	277

## Table des vidéographies

1 - Pemba	du 1' : 35' jusqu'au 4' : 05
1 - Nkosi	du 4' : 06 jusqu'au 7' : 10
1 - Première sortie de Muzenza	du 7' : 55 jusqu'au 14' : 14
1- Sortie d'Angola	du 15' : 25 jusqu'au 19' : 17
1- Le moment du nom	du 39' : 00 jusqu'au 54' : 40
1 - Rum	du 1h : 01' jusqu'au 1h : 26'
1 - Quitanda d'Erê	du 1h : 30' jusqu'au 1h : 37
1 - Divina	du 1h : 37' jusqu'au 1h : 55'
2 - Cortège Kukuana	toute la vidéo
3 - Cortège Kukuana Nourriture	toute la vidéo
4 - L'effet domino	toute la vidéo
5 - Bolado	du 3' : 00 jusqu'à la fin
6 - Changement de la main de Do	du 17' : 43 jusqu'à la fin
7 - Entrée Kissimbi	toute la vidéo
8 - Rum Kissimbi	toute la vidéo
9 - Rum Nsumbos	toute la vidéo
10 - Fin Kukuana	toute la vidéo
11- Banda divindade féminine	toute la vidéo
12 - Quartinha Angorô	du 0' : Jusqu'au 8' : 45
12 - Banda divinité masculine	du 12' : 00 jusqu'à la fin
13 - Cortège Cuia	toute la vidéo
14 - Suspendre Makota	du 17' : 00 jusqu'au 21' : 00
15 - Invitation Cortège Cuia	du 3' : 45 jusqu'à la fin
16 - Entrée en transe pas prévue	toute la vidéo
17 - Lembá, toutes les divinités reviennent	toute la vidéo
18 - Olubaje (Kukuana) Nação Ketu	toute la vidéo

# Fascicule Du Candomblé



Ce fascicule est un outil pour mieux comprendre le *Candomblé*. Il est composé d'un glossaire possédant des images qui peuvent être partagées. Les éléments secrets du *Candomblé* restent cachés.

Dans ce fascicule, il y a aussi des renseignements généraux sur les divinités.

## 2.1 - Glossaire

### A

Abassa - Un des noms donné pour le lieu où se réalisent les cultes du *Candomblé*. La nomination d'*Abassa* appartient à la *Nation Candomblé d'Angola*. On l'appelle aussi *Nzo*, (en rapport avec Angola). On peut aussi nommer cet espace *Egbe* et *Ilê*. Ce sont des noms utilisés dans les Candomblés Nation Jeje-nagô.

Abebê - Objet sacré utilisé par la divinité de la rivière, de l'amour et de la richesse. C'est un



miroir à main qu'elle porte. Ce miroir est aussi utilisé par la divinité de la mer. Les deux divinités, de la rivière et de la mer, l'utilisent comme une arme. Kissimbi (divinité de la Rivière), le porte avec la glace dans sa direction, ainsi elle se sert de sa beauté pour séduire celui qui est reflété par ce Miroir. Quant à Mikaia, elle utilise l'Abebê avec la glace dans la direction de l'autre pour se servir de la propre image de l'ennemi contre lui.

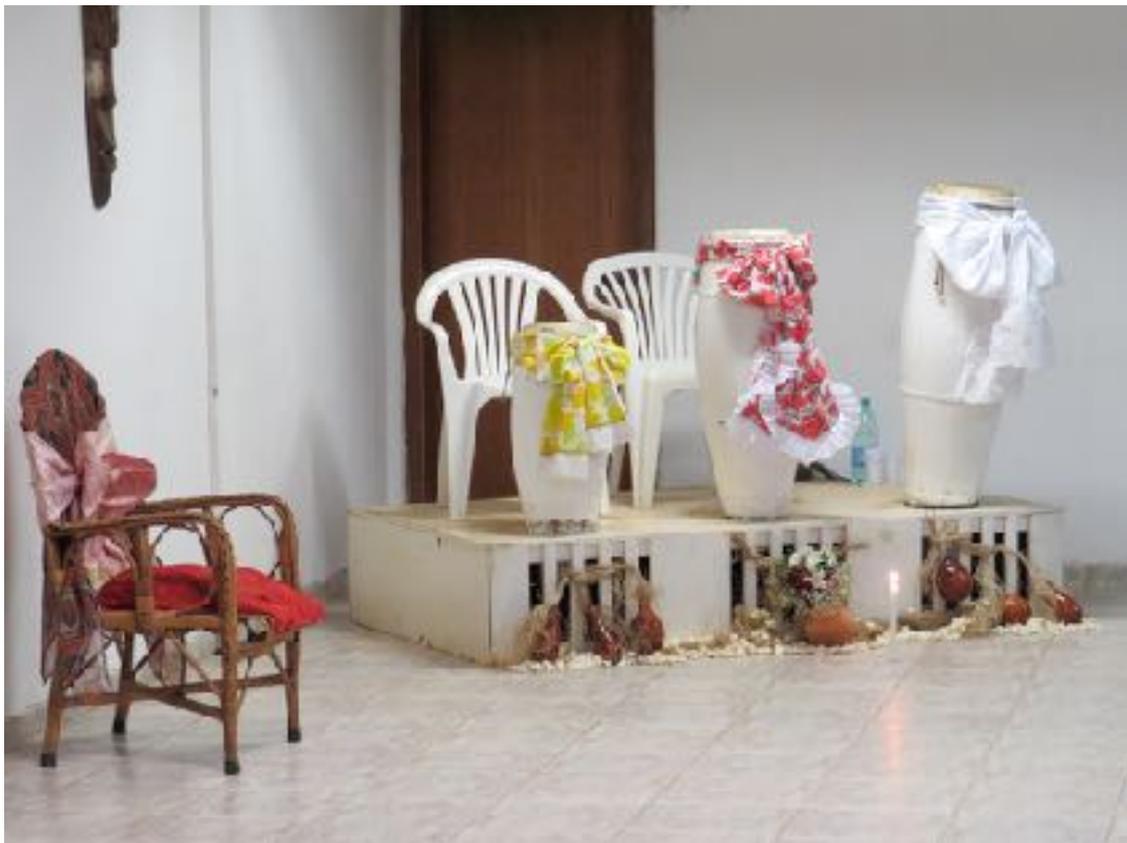
Adê - Nom que l'on donne aux couronnes utilisées par les divinités féminines dans une fête de *Candomblé*.



Agôgo - Instrument de métal, formé souvent par deux cloches que l'on frappe avec un bâton de bois. Il a un son aigu et donne l'indication aux tambours de commencer à jouer et de s'arrêter.



Atabaques - Ce sont les tambours qui, avec l'*Agogô*, forment l'orchestre des instruments du *Candomblé*. Ils sont toujours trois et ils sont sacrés. Ils sont des divinités recevant des offrandes qui leur permettent de réaliser toujours l'invocation d'autres divinités dans la fête. Les *Atabaques* sont plus connus par les noms *nagô* : *Rum* - le plus grand qui fait des variations rythmiques; *Let* et *Rumpe* - le moyen et le plus petit qui marquent le rythme d'orchestre.



*Ato* - La chorégraphie mimétique que la divinité réalise pendant sa danse. L'*Ato* fait allusion à la puissance de la divinité et il retient des énergies vitales de la divinité. Par exemple, le bain de *Kissimbe* ou *Mikaia* dans les eaux de la rivière ou de la mer, la danse avec une casserole de feu de *Nzaze* et *Matamba* représentant leur rapport avec cet élément, ainsi qu'*Angoro* qui boit de l'eau dans une bassine et la recrache en l'air comme si c'était de la pluie.

Ala - Grand morceau de tissu que l'on étire au-dessus de la tête de la divinité *Lemba*, mais que l'on met aussi pendant les premières sorties de la *Muzenza* dans le salon. Ce tissu peut être attaché à des bâtons ou tenu par les mains de praticiens. Il faut au moins quatre personnes pour le porter. Parfois, quand la divinité *Lemba* est dans le salon, il est possible que toutes les autres divinités apportent l'Ala.



Assentamento - Ce sont des objets en argile ou en porcelaine sur lesquels on dépose une partie de l'énergie de la divinité. Ce sont des autels personnels qui représentent la divinité. Ces *Assentamentos* doivent être nettoyés selon un rite que l'on appelle *Osse*. Celui-ci se réalise après une *obrigação*, ou à des moments déterminés par le prêtre ou la prêtresse.

Axé - Si l'on veut une représentation plus proche du sens chrétien, on dirait que la meilleure traduction pour *Axé* est "ainsi soit-il". Mais *Axé* est plus que cela. Il est l'énergie vitale qui produit l'équilibre entre l'être humain et la force divine. Avoir *Axé* ou recevoir *Axé* est une manière d'harmonisation de l'être humain. Quand on va dans une fête de *Candomblé*, on va à la recherche d'*Axé* pour notre vie.

Azé - La couronne de paille utilisée par la divinité *Nsumbo*.



Azuelar - Signifie parler, dire. Quand la divinité souhaite parler, elle azuela. C'est la façon de parler, on dit que la divinité azuela son nom, ou qu'elle azuela une chanson.

B

Banda - Morceau de tissu que l'on attache sur l'épaule ou sur la poitrine de la divinité au moment où le praticien entre en transe. Surtout quand la divinité n'est pas habillée avec les *Paramentas*. Avec la *Banda*, on indique que la divinité est sur terre.



Barco - Un des noms que l'on donne au processus d'initiation. On dit : « Le *Barco* va sortir »!, ou « Le *barco* a été formé par une *Muzenza* de *Kabila* et une de *Nkosi* ». Cela fait référence au bateau qui a transporté les noirs vers le Brésil.



Bolar - On appelle *Bolar* quand le praticien (ou même un non praticien) tombe par terre sans réaction. Le corps devient inerte. Cela signifie que la divinité a un rapport avec l'individu et lui demande l'initiation. C'est l'appel le plus fort que la divinité fait. Quand une personne *bola* dans une fête, on la couvre avec un tissu blanc. Sous ce tissu, on amène la personne qui a *bolou* (qui est entré en transe) vers le *Ronco* pour faire sortir la divinité de son corps.



Braja - Collier formé de coquillages, utilisé surtout par des membres qui ont accompli les cycles de sept ans de renouvellement de vœux. Le *Braja* peut aussi être utilisé par des divinités liées à la Terre, car le coquillage est leur symbole et représente leur richesse, notamment, les divinités : *Nsumbo*, *Nzumbaranda*, *Angorô*, *Katendê*, *Kitempo*. Celles-ci peuvent aussi porter le *Braja*, quelque soit le nombre d'années où elles ont fait leur initiation.

Buzios - Coquillage très utilisé dans le *Candomblé*. On l'utilise pour représenter la richesse des divinités et on les utilise comme oracle. C'est à travers le *Jogo de Buzios* (jeu de coquillage), que les divinités communiquent directement avec les prêtres et prêtresses. On lance les *Buzios* et leur manière de tomber ouvre un canal de communication à être investigué par le prêtre ou la prêtresse.

## C

Camisu - Un type de chemise utilisé par les femmes du *Candomblé*. Le *camisu* est d'habitude de couleur blanche, vêtu par un membre féminin du *Terreiro*. Cela montre qu'elle a un statut de *Kota*, c'est-à-dire qu'elle est passée par au moins sept rites de renouvellement des vœux.

Catular - C'est l'action d'entailler la peau du néophyte. Catular fait référence aux tribus africaines où les blessures provoquées par ce type de rituel restent fixées sur la peau de l'individu. Au sein du *Candomblé*, ces petites blessures sont presque imperceptibles. Seuls les personnes concernées savent où elles sont localisées. Il y a même de *Terreiros* qui ont abandonné cette action de leurs rites. Néanmoins, la plupart de *Terreiro* font toujours l'action de *Catular*.

Caxixi - C'est un instrument fait de fibres de paille avec des graines à l'intérieur. Quand on le secoue, il fait un son qui ressemble à une crécelle. C'est avec le *Caxixi* que les membres les plus hauts gradés du *Terreiro* se servent pour guider les divinités dans le salon. Comme les divinités ferment les yeux pendant leur danse lors de la transe, le *Caxixi* les aide à s'orienter dans l'espace.



Cuia - Objet de Calebasse que l'on reçoit pendant la fête de sept ans de renouvellement des vœux. La *Cuia* retient à l'intérieur les objets nécessaires pour la pratique de la nouvelle *Kota*.

## D

Delogum - Nom que l'on donne aux colliers utilisés par les membres du *Candomblé*. Le *Delegum* donne des indications sur le niveau hiérarchique de l'individu dans la communauté. Les plus anciens utilisent dans leurs *Deleguns* des perles plus grandes et somptueuses. Le *Braja* fait aussi partie des *Deleguns* des membres plus anciens. Les autres membres portent le *Delegum* comme un ensemble de fil de petites perles. Ces fils sont de couleurs de l'ensemble de divinité qui composent l'ancestralité du praticien. Par exemple : 11 fils pour la divinité principale, 9 fils par la deuxième divinité, 7 fils pour la troisième, 5 pour la quatrième et 3 fils pour les autres. Les membres qui ne sont pas passés par les rites d'initiation, mais qui sont passés par le *Kibane Mutue* utilisent le *Delegum* d'un seul fil pour toutes leurs divinités : un fil pour la première, 1 fil pour la deuxième, un fil pour la troisième, etc. Dès qu'il y a un changement de statut du praticien, il change ses *Delegum*. S'il est *Ndumbe*, il utilise qu'un fil de chaque divinité, ensuite quand il devient *Muzenza*, il utilise des fils plus nombreux et finalement quand il devient *Kota*, ce sont des perles plus grandes.



Dendê - Un type d'huile de palme très utilisée pour la préparation des plats et pour quelques rites du *Candomblé*.



Dijina - Nom initiatique, que l'on reçoit dès le processus de « Feitura de Santo ». C'est une partie du nom de la divinité qui servira d'appellation au néophyte au sein de la communauté du *Candomblé*. Ainsi, dès qu'il reçoit sa Dijina, ils ne sera que connu par sa puissance divine plutôt que par son nom « quotidien ».

Disxiça - Un type de tapis fait de paille. Il est très important dans les rites du *Candomblé*. La Disxiça rend l'espace sacré, en séparant les objets et les personnes du sol.

## E

Ebiri - Objets sacrés utilisés par la divinité *Angorô*. Ce sont deux petites lances en forme de serpent, que *Angorô* apporte pendant sa danse.

Egum - Esprit des morts. Toutes les êtres-humains vont devenir *Eguns*, mais il y a les *Eguns* qui deviennent des forces ancêtres, qui viennent à l'aide de leurs descendants pour les apprendre à mieux vivre et il y a aussi les *Eguns* maléfiques. Comme protections contre ces deniers, on utilise un objet de paille qui s'appelle *Contra-egun* (Contre-Egun). Il sert surtout quand le praticien réalise ses rites de nettoyage d'esprit, pour faire dégager les mauvais esprits (les mauveis *Eguns*).

Ekê - Ce mot a le même signification que mensonge. Il est associé à une fausse transe. On dit : « Esta pessoas esta de Ekê » (Cette personne fait l'*Ekê*)! C'est-à-dire qu'elle simule la transe. Néanmoins l'*Ekê* est acceptée dans des moments détendus quand on joue à être en transe comme une *Brincadeira*. Il s'agit d'un jeu d'enfants où il y a des moments d'*Ekê* pendant la réalisation des activités quotidiennes de la *Roça*, et aussi pendant que l'on se rappelle d'une fête passée. En revanche, quand une personne fait l'*Ekê* pendant une fête, cela est mal vu car cela représente une mensonge pour la divinité.

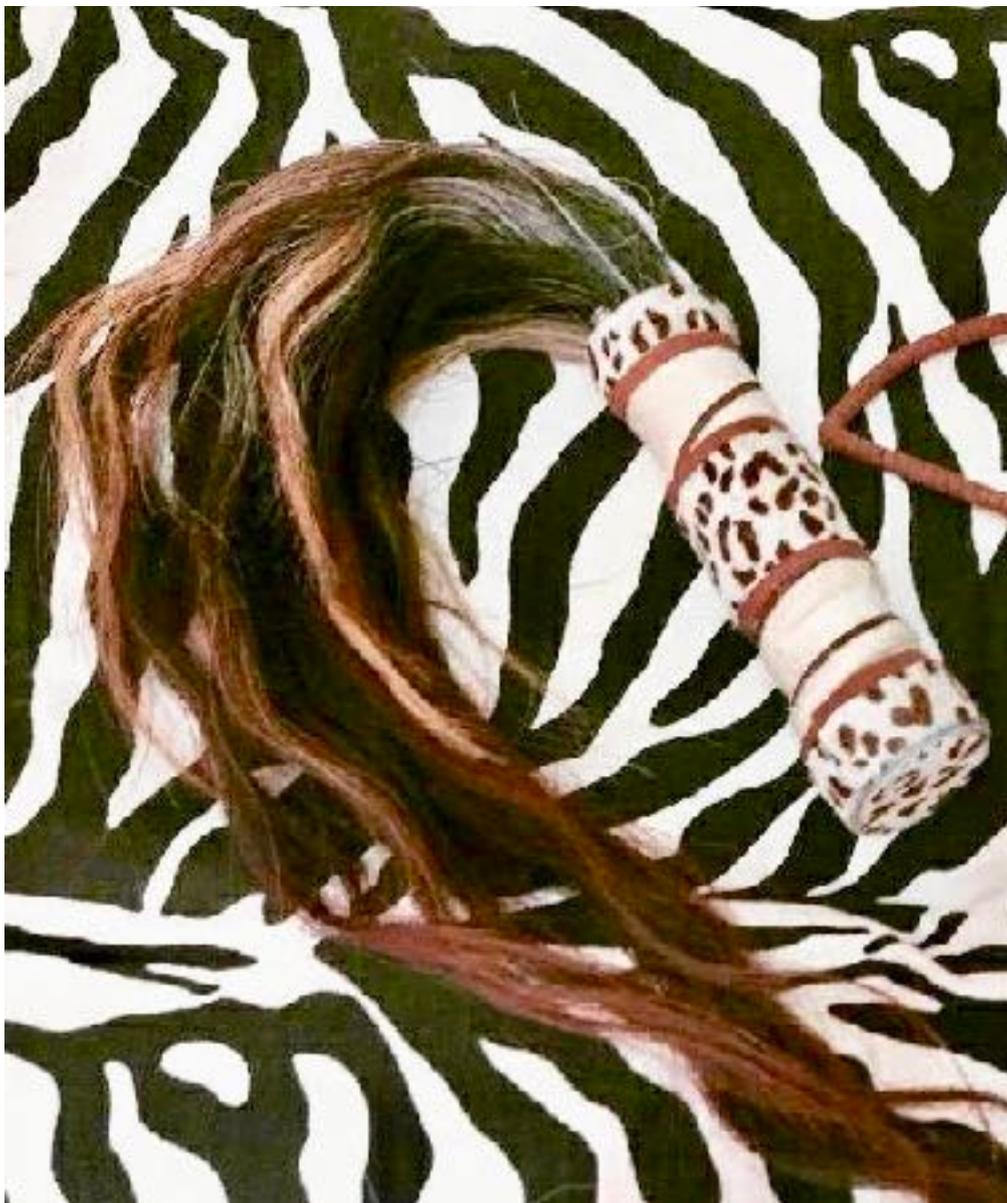
Eketê - Petit boné utilisé par les hommes du *Candomblé*. Il fait partie des vêtements des praticiens de haut poste aux rites : les *Tatas Nkisi*, les *Tatas Kambono*, les *Kotas*. Il y a des études qui montrent que l'utilisation de l'*Eketê* met en évidence l'influence arabe dans le *Candomblé*, car il semble que beaucoup de boné soient utilisés par les arabes.

Encruzilhada - Croisement de chemins et royaume de la divinité *Ahuvaia*. Il y a deux types d'*Encruzilhada*, la masculine en X et la féminine en T. L'*Encruzilhada* est l'endroit où l'on peut avoir de nombreuses décisions, car une *Encruzilhada* est formée par les chemins possibles à chaque individu.



Eruexin - Objet sacré utilisé par la divinité *Matamba*. Il s'agit d'un type de fouet qu'elle se sert pour contrôler et dégager les *Eguns*. Elle a gagné cet objet de la divinité *Kabila*. L'*Eruexin* est composé d'un bâton (celui-ci peut être de bois ou de métal) et de la crinière de cheval ou de bison.

Erukeré - Objet sacré utilisé par la divinité *Kabila*. Il ressemble à celui de la divinité *Matamba*. Ce qui est différent est que le *Erekeré* est composé de la queue du cheval.



## F

Fazer o Santo - Le nom « populaire » pour le processus d'initiation aux rites du *Candomblé*, on dit « faire de saint » comme une allusion au fait que la force divine sera personnalisée dans le praticien. On dit « né un nouveau saint ».

Ferramentas - Ce sont des objets en métal que l'on utilise dans les *assentamentos* des divinités. Les *Ferramentas* sont composées de symboles de la divinité, et les variations des dessins montrent l'individualité de chaque divinité.

Fila - C'est une espèce de rideau formé de perles qui couvre le visage des divinités. On appelle aussi de *Fila* le rideau de paille qui compose la *Paramenta* de la divinité *Nsumbo*.

Firma - C'est une pièce de perle plus somptueuse et que l'on utilise pour fermer les fils de perle du *Delegum*.



## I

Ibiri - C'est un objet sacré utilisé par la divinité *Nzumbaranda*. Il est composé de fibres du *Dendezeiro* (plante sacrée dans le *Candomblé*, la même plante avec laquelle on prend l'huile de *Dendê*) et décoré avec ruban et *buzios*. Il représente les corps des morts qui reviennent au royaume de *Nzumbaranda*. Il y a un mythe qui raconte que quand *Nzumbaranda* a donné l'argile comme matière pour former les être humains, l'unique condition qu'elle a imposé est qu'à la fin de la vie, ces corps lui reviennent. L'*Ibiri* représente donc ces morts et la manière que *Nzumbaranda* l'utilise montre le soin que cette divinité a avec l'humanité.



Ilà - C'est le son que la divinité fait avec sa voix. D'habitude, ce sont des sons liés avec la nature de la divinité, un son d'animaux associé à la divinité un cri. Chaque fois que la divinité prend son fils/sa fille en transe elle fait l'*Ilà*. Elle peut aussi le faire à de nombreux moments de la fête et des rites secrets. L'*ilà* représente la joie, le contentement de la divinité d'être sur terre, mais aussi sa colère.

## J

Jamberessu - Nom du rassemblement des divinités pendant la fête. C'est-à-dire, la séquence des chansons et danses qui va d'*Aluvaia* jusqu'à *Lemba*.



Jinka - Geste de salutation fait par les divinités. Cela consiste à poser les mains l'une au-dessus de l'autre et à s'appuyer à hauteur des genoux. Ensuite, il y a un tremblement qui commence aux épaules et parcourt le corps jusqu'au coccyx. Ce tremblement est répété trois fois. Après avoir fait le *Jinka* la divinité peut reprendre la position debout ou peut sortir du *Jinka* directement par la danse. D'habitude, quand il y a un changement de chanson, sans changer le rythme et par conséquent sans avoir une interruption,

la divinité fait le *Jinka* pour indiquer sa perception du changement de chanson.

Jogo de Búzios - C'est l'oracle qui sert de communication entre les divinités et les praticiens ou même les clients. C'est à partir du *Jogo de Buzios* que l'on sait quelle procédure on doit faire pour avoir le bonheur.



## K

Kambono - Appelé aussi Tata Kambono, poste donné aux hommes qui n'entrent pas en transe. Ils sont responsables de jouer les tambours, de prendre soin des animaux pour le sacrifice et de prendre soin des plantes pour les rites. Oga est le nom donné pour les autres *Nações*.



Kelê - Petit collier par rapport aux *Delegoum*. Le *Kelê* a plus ou moins la taille du cou fermé par un noeud. Il doit vraiment rester très proche de la peau de manière à ce qu'il soit impossible de l'enlever (il ne passe pas par la tête). Il est composé de perles de couleurs de la divinité. Le *kelê* représente le cordon ombilical de la divinité avec son fil/ sa fille. On l'utilise pour toutes les rituels de renouvellement de vœux. Pendant l'utilisation de ce collier, le praticien ne peut toucher que les mains d'autres personnes.

Kibane Mutuê - Rite de « nourrir la tête ». C'est le premier rite dans le processus initiatique. Il faut que la tête soit nourrie pour avoir l'équilibre. C'est seulement après le Kibane Mutuê que la personne pourra entrer en harmonie avec sa divinité.

Kizila - Il s'agit des interdits imposés par la divinité à son fils/ sa fille. La *Kizila* est la prohibition physique que la divinité donne. D'habitude, il reste au champ alimentaire mais ça peut s'élargir à d'autres champs, par exemple une personne qui passe un parfum avec une essence X peut déclencher une allergie ou si elle mange un type d'aliment devient malade : avoir la diarrhée, avoir gonflement d'une partie du corps, etc. Il y a un numéro réduit de *Kizilas* collectives. La *Kizila* va se présenter différemment selon l'agencement de l'énergie de la divinité avec celle du praticien. C'est-à-dire qu'il y a des praticiens qui ont la même divinité, mais ils peuvent avoir des *kizilas* différentes. La *Kizila* est liée à puissance de la divinité, elle peut se présenter comme un refus, car l'énergie est très différente de sontessence, ou peut être aussi un refus parce qu'elle fait partie de la même énergie de la divinité et cela représente donc une sorte de cannibalisme. Par exemple, il arrive des filles de *Kissimbi* avoir la *Kizila* avec du poisson ou des crevettes. Depuis que la divinité montre la *kizila*, le praticien doit arrêter d'ingérer cet aliment ou cette boisson.

Kizomba - Autre nom que l'on donne à la fête du *Candomblé*. Elle signifie plus ou moins *Brincadeira*. On dirait que c'est une fête de *Candomblé* à *Nkosi* ou *Kizombaria* à *Nkosi*. (*Brincadeira* à *Nkosi*)

Kota - Nom féminin qui désigne le praticien (homme et femme) qui est passé par le rite de sept ans de renouvellement de vœux.

Kukuana - Fête dédiée à la divinité *Nsumbo*, sa signification est de la table abondante. Cette fête est réalisée au mois d'août pour presque tous les *Terreiros* de *Candomblé* au Brésil, car elle est le renouvellement de la santé pour la communauté. Quand un *Terreiro* ne réalise pas cette fête, il offre à *Nsumbo* un « *Tabuleiro* », c'est-à-dire un banquet que doit être partagé entre les membres de la communauté. Soit la *Kukuana*, soit le *Tabuleiro*, les offrandes à *Nsumbo* ont cette caractéristique : elles doivent être partagées entre tous les présents.

## M

**Maionga** - C'est l'action de prendre un bain d'herbes. Quant on arrive au *Terreiro*, il faut prendre une *Maionga* pour nettoyer le corps de l'énergie du monde extérieur et pouvoir réaliser les activités du *Terreiro*. On ne fait rien dans le *Terreiro* sans être passé par la *Maionga*.

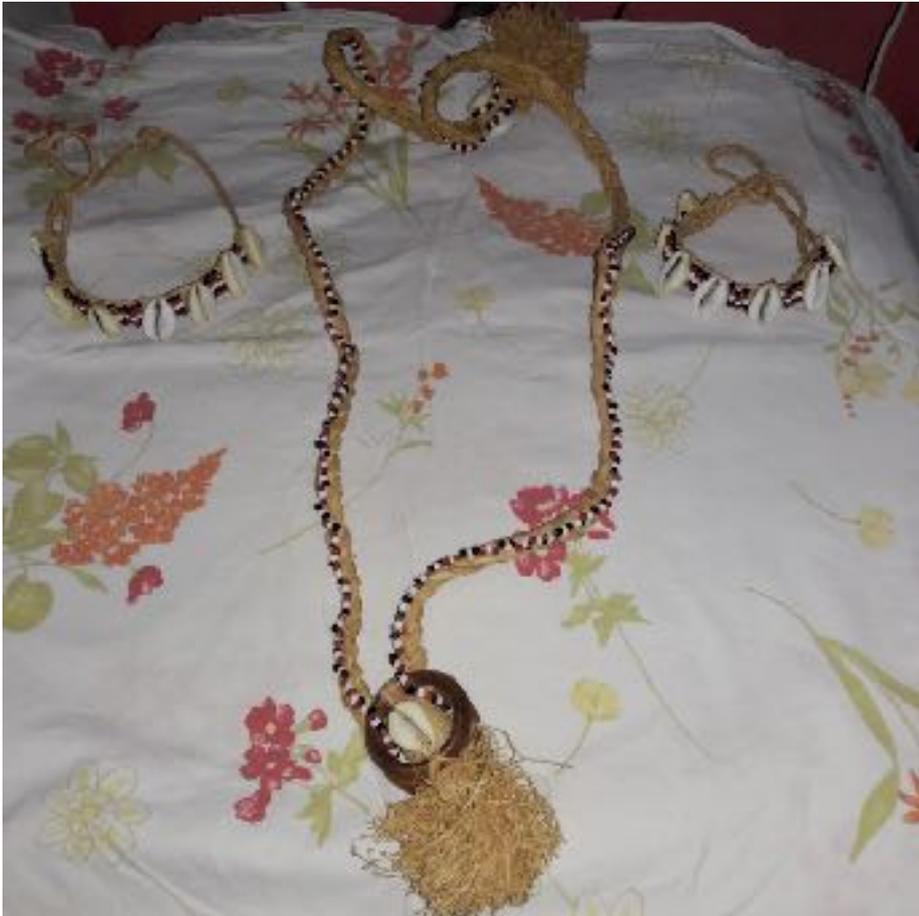
**Makota** - Poste donné aux femmes qui n'entrent jamais en transe. Elles sont considérées comme mères. La Makota qui va prendre soin du praticien en transe.



Mametu - Nom qui signifie « Mama » (Mère) dans les *Candomblés* Nations Angola. Toutes les praticiennes qui sont passées par les rites de sept ans sont appelées par Mametu, surtout la prêtresse du *Terreiro*. Un nom très connu qui appartient à le *Candomblé Ketu* est nommé aussi *Mametu* c'est *Ya*, la forme réduite pour *Yalorixa*.



Mokan - C'est un collier de paille utilisé pour tous les praticiens qui ne sont pas passés par les rites de sept ans. Le *Mokan* sert donc à protéger le praticien en le reliant avec sa divinité principale.



Muzenza - Nom féminin pour le néophyte (homme et femme) du *Candomblé Angola*. En effet, ce statut y reste jusqu'au moment où elle passe par le rites de sept ans.

Muila - Dans le *Candomblé Angola* c'est ce qu'on appelle la bougie. On utilise la *Muila* dans de nombreux rites.

## N

Ndumbi - L'aspirant à *Muzenza*. Ce sont tous les praticiens qui ne sont pas passés par le rites d'initiation. Ils peuvent être passés par quelques rites initiaux. On les appelle aussi pour *Abia*, plutôt au sein du *Candomblé Ketu-Nagô*.

Nkisi - Nom que l'on donne à la divinité de la Nature du *Candomblé Angola*. C'est l'équivalent d'*Orixá*, nom plus connu grâce à des nombreuses recherches sur les *Candomblé Ketu-Nagô*. *Nkisi* peut aussi s'associer au *Vodun* du *Candomblé Jeje*.

Nguzo - L'énergie vitale, c'est l'équivalent de l'*Axé* dans le *Candomblé Angola*.

## O

Oberò - Assiette en argile de nombreuses tailles où l'on offre les offrandes aux divinités.



Obrigaçào - Nom « populaire » des principaux rites du Candomblé comme l'initiation ou les renouvellements des vœux. On dit « Eu vou fazer minha obrigaçào » (Je ferai mon rite).

Ofa - Arme de Kabila, il s'agit d'un arc et de flèches miniatures.

Oja - Morceau de tissu utilisé plutôt pour les femmes comme partie de leurs vêtements. Il peut aussi être utilisé par les hommes qui sont en train de passer par les rites du *Candomblé*. L'*Oja* sert à protéger la tête du praticien qui au moment des rites devient un canal ouvert à de nombreuses énergies. On enlève toujours le *Oja* quand la divinité arrive chez les praticiens qui reçoivent une divinité masculine où on change sa position chez les praticiens qui reçoivent une divinité féminine.



Opajoro - Un bâton utilisé par la divinité *Lemba*. Ce bâton l'aide à marcher dans l'espace de la fête, car cette divinité est courbée pour marcher.

Oxés - Deux haches utilisées par la divinité *Nzaze*. Ces *Oxés* représentent la force de la foudre et la force de la justice.



P



Padê - Plat offert à la divinité *Aluvaia*. Le *padê* est composé de farine avec l'huile de *dendê*. Il peut être aussi préparé avec du miel pour les esprits que l'on appelle de *Pomba-gira*.

Pano da Costa - Morceau de tissu enroulé sur le ventre des praticiennes du *Candomblé*. Il sert à protéger l'utérus des mauvaises énergies. En revanche, quand une divinité féminine est dans le corps d'un praticien, on enroule le Pano da costa sur sa poitrine. Ce changement montre que la personnalité du praticien est remplacé par celle d'une divinité féminine.





Paramenta - Ce sont les « masques » que les divinités portent quand elles sont habillées au sein d'une fête. La *Paramenta* est une construction brésilienne qui métisse les éléments noirs avec ceux des blancs et des indo-brésiliens. La *Paramenta* est une manière de représentation spectaculaire de la métamorphose du praticien en être divin.

Peneira - Une passoire décorée avec les motifs des divinités du panthéon du *Candomblé*. C'est l'objet que la *Kota*, le prêtre ou la prêtresse réalise le *Jogo de Buzios*.



Q

Quartinha - Vaisseau d'argile ou de porcelaine utilisé pour de nombreux fondements des activités du *Terreiro*.



Quitanda - Rituel à la fin de la fête d'initiation quand l'*Ere* fait un marché de fruits dans un jeu avec les invités.



R

Roça - Un des noms que l'on donne à l'espace des pratiques du *Candomblé*. Le nom *roça* vient de l'association avec la ferme, c'est-à-dire un espace loin de la ville où l'on peut avoir un contact privilégié

avec la Nature. Cette proximité est fondamentale pour les pratiques du *Candomblé*. Dans une autre époque, les *Roças* de *Candomblé* était loin des villes, néanmoins, maintenant avec les explorations immobilières cette mise en distance n'est plus très possible. Il y a au sein du *Candomblé* la phrase « *Roça boa é roça longe* » (la meilleur *roça* est celle qui est plus loin), en référence à la distance



de la ville et la proximité de la Nature.

Rodante - Un autre nom pour les praticiens qui entrent en transe.

S

Saida de santo - Le nom plus connu pour la fête d'initiation, quand la divinité va se présenter la première fois devant la communauté du *Candomblé*.



Suspende - L'acte réalisé par une divinité pour donner un poste à un membre qui n'entre pas en transe.

## T

Tata - Nom pour les hommes de haute fonction du *Candomblé*. *Tata* signifie « Papa » (père) dans le *Candomblé Angola*, on l'utilise surtout pour le prêtre principal du Terreiro. Dans autres Nations *Baba* et *Doté* on la même signification.



Terreiro - Dans un premier sens, c'est la cour, mais au *Candomblé* on l'utilise pour désigner l'endroit où se réalisent les pratiques du *Candomblé*. Ainsi comme *roça*, le mot *Terreiro* montre le contact des praticiens avec la terre, source vitale d'énergie. De cette façon, on dit *Terreiro de Candomblé* ou *Roça de Candomblé*.

## V

Virar - Le verbe plus utilisé pour l'acte d'entrer en transe on dit « Virar no santo » (entrer en transe avec la divinité). Le verbe *virar* est associé au fait qu'au moment où l'on entre en transe, l'énergie qui est déjà présente dans le corps du praticien émerge en le mettant en transe. *Virar* est devenir la force de la divinité, est devenir la force de la Nature.

## X

Xaxara - Objet utilisé pour la divinité *Nsumbo*, une espèce de balai magique composé par des fibres du *Dendezeiro* - plante ritualiste - avec des *búzios*, des perles et tissus. Cet à travers le *Xaxara* que *Nsumbo* peut balayer les maladies en rétablissant la santé de la communauté.



## 1.8 - Divinités

Les masques au sein du *Candomblé* sont des symboles de l'invisible rendu visible. Ainsi, je considère comme masque l'ensemble des éléments symboliques mis sur le corps et qui changent celui-ci en le reliant à l'au-delà.

Les masques sont donc les vêtements, les colliers, les coiffures, les *Paramentas*, tous les objets qui sont mis sur le corps pour indiquer les divinités associées à l'individu.

Les divinités, à leur tour, sont plus que des êtres invisibles. On pourra les considérer comme des univers présents dans chaque élément de la Nature. L'élément se personnifie avec l'énergie personnelle de chaque praticien.

Je vais présenter une partie de l'ensemble invisible qui appartient à l'univers de chaque divinité.

*Aluvaia* - Divinité masculine responsable de la Communication entre les divinités et les êtres humains. *Aluvaia* est la divinité la plus proche de l'essence humaine, celle qui provoque la transformation et les échanges.

Son symbole est le phallus et ses domaines sont aussi la Sexualité et le Désir. C'est la divinité anthropophage par essence car « *Exu* mange tout ce que la bouche mange ». Ses couleurs sont le noir et le rouge. Sur ses vêtements, on met des calebasses et des búzios.

*Aluvaia* est le maître de la rue et règne sur les *encruzilhadas*, en nous rappelant toujours qu'on a plusieurs chemins à suivre.

Il peut être aussi nommé *Ngila*, *Pambo Gira*, *Mavambo*, *Exu*, *Lebara*.

Jour de la semaine : Lundi

Aliments rituels : *Padê*, *Cachaça* et cigare.

*Aluvaia* est une divinité liée aussi au feu, donc elle est chaude. Le *Azeite de Dendê* dans les ingrédients de ses aliments rituels montre sa caractéristique chaude.

Cette divinité, par son côté sexuel a été associée par les catholiques au démon. Ainsi, cela a mis mal à l'aise les praticiens fils/ fille de cette divinité. On a organisé des agencements pour remplacer cette divinité du statut de première à deuxième. Mais à un moment donné cela n'a plus été possible car *Aluvaia* a voulu sa place à côté de ses fils/filles.

Même si *Aluvaia* est très proche de l'être humain, il est une divinité rare. Dans l'*Abassa Nsumbo Kikongo* on n'a pas de praticiens initiés à cette divinité. C'est pour cette raison que je ne mets pas ici une photo d'elle. Dans les autres *Terreiros*, où je suis allé pendant ma recherche de Terrain, il n'y avait qu'un fils initié à cette divinité, mais néanmoins il n'était pas habillé avec sa *Paramenta*. Ainsi, je mets ici une photo pour que l'on ait une notion de sa représentation dans l'imaginaire du *Candomblé*.

Les fils/filles de *Aluvaia* ont pour des caractéristiques d'être joyeux, amusante. Ces personnes sont toujours prêtes à faire une blague et s'amuser, tout en étant généreuses et bienveillantes.



*Nkosi* - Divinité masculine du Métal, il rend possible le passage des activités de la rue aux activités domestiques, ainsi il règne sur la Technologie pour rendre meilleure la vie des êtres humains. Cette technologie apparaît avec des outils en fer.

Sur le chemin de la rue vers le domicile, on est confronté à des conflits qui provoquent des guerres. Celles-ci sont aussi du domaine de *Nkosi*. Sa couleur est le bleu foncé. Ses symboles sont les outils comme l'épée, la bêche, etc...

Il peut être aussi nommé *Roxi, Mocumbe, Ogun*.

Le jour de la semaine correspondant : Mardi

Les aliments rituels : *Macundê* ( haricots noirs avec crevettes et huile de *dendê*), *Feijoada*, pain et bière.

Les caractéristiques des fils/ filles de *Nkosi* sont l'impulsivité et l'agressivité. Il faut faire attention à la manière de parler avec la personne qui a *Nkosi* comme divinité principale, car elle change d'humeur très vite en devenant agressive.



Nkosi de Tatetu Monjouona

**Kabila** - Divinité masculine de la Chasse. Il protège le chasseur et également l'animal chassé. *Kabila* est la divinité de la Forêt, des bois et aussi le grand fournisseur des provisions, de la nourriture.

Il peut être aussi nommé *Mutalambo*, *Mutakalambo*, *Oxossi*.

Il est celui qui encourage les rapports entre les membres de la communauté car il amène les aliments nécessaires et protège la communauté des animaux dangereux.

Sa couleur est le vert clair. Ses symboles sont *l'Ofa*, un arc et une flèche miniatures ainsi que *l'Erukeré*, un objet fabriqué avec une queue de cheval. Parmi ses vêtements, on peut trouver des peaux d'animaux.

Le jour de la semaine correspondant : jeudi.

Les aliments rituels : maïs cuit avec tranches de noix de coco et fruits. *Kizila* - interdit alimentaire : miel. Les fils/filles ne peuvent pas manger du miel au risque d'avoir une intoxication alimentaire.

C'est une divinité tiède car comme la forêt, elle peut devenir chaude ou froide. Il y a des plats que l'on fait aussi avec *Azeite de Dendê*.

Les fils/filles de *Kabila* sont des personnes très communicatives et motivées, elles sont plutôt minces.



Kabila de Tatetu Ganzotan

***Katendê*** - Divinité masculine, le maître des Plantes. Il connaît les secrets des plantes et comment les utiliser pour guérir les gens. Ses symboles sont la calebasse et les feuillages. Ses couleurs sont le vert et le blanc. Pendant sa danse, à un certain moment donné, il se tient sur un seul pied qui symbolise un arbre.

Il peut être aussi nommé *Ossaie*, *Agué*.

Le jour de la semaine correspondant : Jeudi

Les aliments rituels : patate douce cuite, coupée en rondelles sur laquelle on verse du miel.

C'est aussi une divinité tiède comme les plantes qui peuvent se développer en régions chaudes ou froides. Il y a des plats que l'on fait aussi avec *Azeite de Dendê*.

Les fils/filles de *Katendê* sont des personnes anti-sociales et timides.



Katendê de la Muzenza

**Nsumbo** - Divinité masculine, il représente la Terre et le Soleil. Divinité en charge de balayer les Maladies et rétablir la Santé. C'est le médecin et celui qui aide au moment du passage dans l'au-delà. Il peut être aussi nommé *Kavungo*, *Kikongo*, *Kaviungo*, *Obaluaiê*, *Omulu*, *Xapana*, *Zapata*, *Azaoani*. Il se couvre avec une couronne de paille qui cache son visage et son corps. Ce vêtement que l'on appelle *Azé*, a pour fonction de protéger les yeux de tous ceux qui regardent le visage de *Nsumbo*, de la même manière que l'on ne peut pas contempler le soleil sans protection. Ses symboles sont le *Xaxara*, un balai mystique, qu'il utilise pour chasser les maladies. Il peut aussi porter une lance, les Calebasses et des *búzios*. Ses couleurs sont le noir, le blanc et le rouge.

Le jour de la semaine correspondant : Lundi

Les aliments rituels: Pop corn avec tranche de noix de coco, cacahuètes grillées, *macundê*. Les fils/filles de *Nsumbo* ne sont pas autorisés à manger des ananas et du crabe. *Nsumbo* est une divinité chaude, parfois il représente la chaleur de la fièvre.

Les fils/filles de *Nsumbo* sont râteurs, anti-sociaux, mais aussi gentils et généreux. Il y a toujours des traces et des cicatrices bizarres chez les fils/filles de *Nsumbo*, parfois même des déformations.



Nsumbo de la Muzenza Luandê

**Kitembo** - Divinité masculine représentant l'Atmosphère. C'est le roi de la « *Nação de Candomblé Angola* ». Il est très attaché à *Nsumbo*, car ce dernier est la Terre et *Kitembo* est son reflet dans le ciel. Sur ses vêtements, on utilise également de la paille. On lui couvre aussi le visage, mais les bouts de paille sont plus courts que ceux utilisés par *Nsumbo*.

Ses couleurs sont le blanc et le vert. Il utilise un outil carré et un drapeau blanc qui sont aussi ses symboles.

Il peut être aussi nommé *Iroko, Loko*.

Le jour de la semaine correspondant : Mardi

Aliments rituels : polenta avec du pop corn fait avec *Azeite de Dendê*.

Les caractéristiques des fils/filles de *Kitembo* sont très proches de celles de *Nsumbo*. Ils aiment bien boire des boissons alcooliques.



*Angorô* - Divinité masculine de la prospérité. C'est le serpent qui remonte au ciel en se transformant en Arc-en-Ciel et qui revient sur terre par la Pluie. Même si c'est une divinité masculine, *Angorô* a une qualité androgène.

Ses couleurs sont le jaune et le noir. Ses symboles sont les calebasses, les *búzios* et un outil de fer en forme de serpent.

Il peut être aussi nommé *Angoromé*, *Oxumaré*, *Dan*, *Béssem*.

Le jour de la semaine correspondant : Mardi

Aliments rituels : patate douce cuite en format de serpent et *Banana da Terra* (Banane) frite à l'*Azeite de Dendê*.

Les fils/filles de *Angorô* sont de beaux hommes et de belles femmes, très séduisants et fiers de soi.



Angorô da Muzenza Nvulakena

*Nzaze* - Divinité masculine du Feu et de la Justice. Le grand roi qui provoque le feu à travers la foudre. Ses couleurs sont le blanc et le rouge. Ses symboles sont deux haches qu'il utilise pour faire la justice. Il peut être aussi nommé *Monacaya*, *Xango*, *Ayra*.

Le jour de la semaine correspondant : Mercredi

Aliments rituels : Gombo coupé en fines tranches avec du miel, gombo cuit avec Azeite de *Dendê*, crevettes et oignon.

Divinité chaude qui partage le pouvoir du feu avec *Matamba* et *Aluvaia*.

Les fils/filles de *Nzaze* sont des personnes plutôt rondes et gourmandes. Ce sont des personnes qui ont des « habitudes des rois/reines ».



Nzaze de Tata Nuaji

**Matamba** - Divinité féminine du Vent et des Passions. Elle est très impulsive. Divinité de la guerre, elle est la reine des esprits. Elle va assister *Nsumbo* pour aider les esprits à passer dans l'au-delà.

Sa couleur est le rouge foncé. Ses symboles sont l'épée et l' *Eruexin*, un objet fait d'une queue de cheval et utilisé pour faire fuir les esprits. C'est un bison qui devient une femme et qui revient en animal quand c'est nécessaire.

Elle peut aussi être nommée *Baburucêma, Kayango, Oya, Iansa, Jo*.

Jour de la semaine correspondant : Mercredi.

Aliments rituels : *Acarajé* (une espèce de ravioli fait à partir de farine d'haricots - appelés au Brésil *feijao fradinho* - , frit à l'*Azeite de Dendê* et rempli avec des crevettes, des tomates, des oignons et du *vatapa* - une crème) ; du maïs blanc et pommes rouges. Divinité chaude.

Les fils/filles de *Matamba* sont impulsifs, agressifs, ils ne gardent pas un problème, ils veulent le résoudre tout de suite.



Matamba de la muzenza  
Nvulakena (sa deuxième divinité)

**Kissimbi** - Divinité féminine des Rivières, de l'Amour et aussi de la Vanité. Divinité de la maternité et du ventre. Elle garde les femmes quand elles sont enceintes.

Sa couleur est le doré et ses objets symboliques sont *l'abebé*, un miroir qu'elle utilise pour montrer l'image de l'autre sur elle, une épée. Malgré son côté coquet, *Kissimbi* est aussi une guerrière. *Kissimbi* est maligne, car elle sait se servir de sa beauté pour obtenir ce qu'elle veut



sans nécessairement utiliser de la violence. Elle peut aussi être nommée *Dandalunda*, *Oxum*, *Karê*, *Oapara*.

Jour de la semaine correspondant : Samedi

Aliments rituels : *Omulocum*, haricots - *feijão fradinho* - avec *Azeite de Dendê*, crevettes, oignons, accompagnés de huit oeufs ; purée préparée à partir de la farine d'igname et de miel. Divinité chaude et aussi froide. Les fils/filles de *Kissimbi* sont maternels, vaniteux et doux. Les fils/fille de *Kissimbi* ont beaucoup de talent pour la sorcellerie et la clairvoyance. Ce sont aussi des personnes mystérieuses comme la Rivière.

Kissimbi de la Muzenza Luandê (sa deuxième divinité)

***Terekompenso*** - Divinité masculine liée à *Kissimbi* et à *Kabila*, c'est la divinité des Arts. C'est une divinité aussi androgène car elle a les caractéristiques de vanité de *Kissimbi* et aussi les caractéristiques des chasseurs de *Kabila*. *Terekompenso* est donc le prince chasseur.

Ses couleurs sont le vert clair et le doré. Ses symboles sont l'*abebé* et l'*ofa*.

Il peut être aussi nommé *Gongobila*, *Logun Êde*.

Le jour de la semaine correspondant : Jeudi

Aliments rituels : les mêmes que pour Kabil et Kissilbi (la moitié de maïs cuit avec tranches de noix de coco et l'autre moitié de *omolocum*).

Les caractéristiques des fils/filles de *Terekompenso* sont les mélanges entre celles des fils/filles de *Kabila* et celles des fils/filles de *Kissimbi*.



Terekompenso de Tatetu Ileokê

**Mikaia** - Divinité de la Mer. C'est la mère supérieure et la responsable du maintien de l'équilibre de la tête. On dit qu'elle est la maîtresse de toutes les têtes humaines.

Sa couleur est le cristal et ses symboles sont l'épée et l'*abebé*, mais la manière dont Mikaia utilise l'*abebé* est différente de *Kissimbi*, car elle l'utilise vers l'extérieur en montrant l'image de l'autre, en faisant que l'ennemi s'effraie par sa propre image.

Elle peut être aussi nommée *Kayala*, *Iemanja*.

Le jour de la semaine correspondant : Samedi

Aliments rituels : riz et *Manjar* - flan de lait. Divinité froide

Les fils/filles de Mikaia sont très équilibrés et maternels, mais ils se méfient beaucoup de tout le monde avant de donner leur confiance.



Mikaia de Mometu Celemim

***Nzumbaranda*** - Divinité de la Boue et de la Mort aussi. *Nzumbaranda* a donné la boue pour créer l'être humain, et c'est elle qui va recevoir le corps en le rendant à la terre.

La plus vieille des divinités féminines. Elle est une divinité effrayante, mais représente aussi l'amour qui accueille, comme une grand-mère, elle aide aussi à la naissance.

Ses couleurs sont le blanc et le bleu clair. Ses symboles sont les *búzios* et un objet mystique qui ressemble au *Xaxara* de *Nsumbo*, *l'Ibiri*.

*Nzumbaranda* est une divinité ancienne, elle précède l'ère de fer. Dans les mythes, c'est la mère de *Nsumbo*, *Angoro*, *Kitembo* et *Katendê*.

Elle peut aussi être nommée Nana.

Le jour de la semaine correspondant : samedi

Aliments rituels : *Mungunza* - maïs blanc cuit avec lait de coco et sucre. Divinité Froide.

Les caractéristiques des fils/filles de *Nzumbaranda* sont très proches de celles des fils/filles de *Nsumbo*, mais ils peuvent être très maternels et affectueux comme des grand-mères.



Nzumbarada de la muzenza Lemba Mueji

***Kassunté*** - Divinité masculine, liée à *Lemba*. *Kassunté* est considéré comme le guerrier du blanc immaculé, celui qui fait la guerre pour profiter de la Paix.

*Kassunté* est aussi lié à la Technologie et à *Nkosi*, il est responsable de la création du pilon, et ainsi il aide les êtres humains à préparer les farines.

Il peut être aussi nommé *Oxaguian*.

Le jour de la semaine correspondant : Vendredi

Aliments rituels : boules de purée d'igname avec du miel ainsi que celles que l'on donne à *Lemba*. Divinité froide

Les fils/filles de *Kassunté* sont des personnes qui semblent tranquilles mais soudain ils peuvent devenir très agressifs. Ils sont aussi un peu questionneurs et obstinés.



Kassunté de la Muzenza Ndelembura

*Lemba* - Divinité masculine de la tranquillité et de la création. La plus vielle des divinités. *Lemba* est celui qui a utilisé la boue de *Nzumbaranda* pour créer l'être humain. Sa couleur est le blanc, ses symboles sont *l'opajoro*, un bâton qui l'aide à marcher, *l'Ala*, un tissu au-dessus de sa tête, car c'est une divinité très pure, et on ne peut même pas toucher son ombre.

*Lemba* s'est déguisé en femme avec les vêtements de *Nzumbaranda* pour pouvoir entrer dans la chambre des morts, domaine de *Nzumbaranda*. Celle-ci a découvert sa tromperie et *Lemba* a été obligé de porter jusqu'à l'éternité des vêtements de femme, c'est pour cela qu'il peut aussi porter un *abebé*. Il peut aussi être nommé *Lembarenganga*, *Lembafurama*, *Oxala*, *Olissa*.

Jour de la semaine correspondant : Vendredi

Aliments rituels : *Canjica* - maïs blanc cuit sur lequel on verse du miel ; *acaça*, purée de farine de maïs blanc couverte par des feuilles de banane. Divinité froide, on n'utilise jamais d'*Azeite de Dendê* pour la préparation des ses éléments rituels, car le *Dende* est interdit à cette divinité, on le remplace par Huile d'Olive.

Les caractéristiques des fils/filles de *Lemba* sont des personnes tranquilles mais avec beaucoup d'humour.



Lemba de la muzenza Mariewala

*Nvunji* - Divinités infantiles liées à la naissance, ce sont des jumeaux.

Ils sont aussi appelés *Nvunji* les esprits enfantins provenant de chaque divinité. Ce sont des divinités qui viennent pour donner des messages sur les fondements de chaque divinité.

Ils peuvent être aussi nommés *Erê, Ibêje*.



Kilumbê, Nvunji (erê) de la muzenza Luandê