Skén&graphie

Coulisses des arts du spectacle et des scènes émergentes

6 | 2019

Voyages des cultures et des mémoires dans les arts de la scène

Enjeux et migrations du patrimoine immatériel via la manifestation de danse-théâtre de lutte entre les Chrétiens et les Maures

Christine Douxami

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/skenographie/2908>

DOI : 10.4000/skenographie.2908

ISSN : 2553-1875

Éditeur

Presses universitaires de Franche-Comté

Édition imprimée

Date de publication : 1 novembre 2019

Pagination : 57-72

ISBN : 978-2-84867-673-9

ISSN : 1150-594X

Référence électronique

Christine Douxami, « Enjeux et migrations du patrimoine immatériel via la manifestation de danse-théâtre de lutte entre les Chrétiens et les Maures », *Skén&graphie* [En ligne], 6 | 2019, mis en ligne le 01 juin 2021, consulté le 27 septembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/skenographie/2908> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/skenographie.2908>

Ce document a été généré automatiquement le 27 septembre 2021.

Presses universitaires de Franche-Comté

Enjeux et migrations du patrimoine immatériel via la manifestation de danse-théâtre de lutte entre les Chrétiens et les Maures

Christine Douxami

- 1 Des formes spectaculaires ont été appelées « *danças dramaticas* » (danses dramatiques) par les folkloristes brésiliens car elles ont des parties jouées avec une intrigue et d'autres dansées¹. Nous partons ici de la présence de ces danse-théâtres au Brésil pour nous pencher ensuite sur leurs diverses formes, notamment dans l'ère d'influence lusophone². Maria Isaura Pereira de Queiroz a relevé ce terme « *danças dramaticas* » dans les documents de l'époque coloniale qui se rapportent à ces traditions³. L'auteur décrit ces représentations comme des « défilés dansés qui s'arrêtent de temps en temps pour représenter une pièce dramatique ou picaresque. Elles se constituent de deux parties, l'une est le "cortège" qui annonce par ses chants et ses danses la seconde partie du spectacle. Celle-ci est appelée "ambassade" et constitue le spectacle en lui-même⁴ ». Ces manifestations composées de danses, de chants, de musiques, de courtes scénettes théâtrales ou clownesques, sont menées par des « Maîtres ».
- 2 Elles portent également le nom de *folguedos* qui vient de *folga* signifiant détente, repos, pause. Christina Valle définit le *folguedo* comme un terme ayant plusieurs significations comme celles de : « diversions, jeu, fête, expression folklorique, création culturelle contextualisée dans un environnement naturel et socio-culturel de l'ensemble d'une société »⁵. Elle insiste sur le fait que ces *folguedos* sont interdépendants des autres manifestations, comme les fêtes religieuses et autres célébrations culturelles, incluant les cérémonies qui lui sont rattachées comme les neuvaines, les prières, les lavages, les cortèges terrestres, fluviaux et maritimes, les fêtes de quartier, les pèlerinages, les feux d'artifice, les kermesses. Enfin, Christina Valle pointe « la diversité et la simultanéité des fonctions de ces derniers : ils font office à la fois de cultes de dévotions, de moments de célébrations, de récréation, d'association, de résistance culturelle.

L'ensemble de ces fonctions orientent et mobilisent la réalisation de ces derniers »⁶. Ces *folguedos* impliquent une notion de collectif et de communautaire.

Adaptabilité et transformations des danse-théâtres d'origines ibériques

- 3 Maria Isaura de Queiroz définit cinq types de représentations qui seront ici cités par leurs noms brésiliens pour une meilleure compréhension : la « *Chegança* », farce mimant l'arrivée d'un bateau, le « *Pastoril* », fête qui a lieu au moment de Noël et représente des scènes pastorales suivies de concours de chants, la « *dança-cortejo* » qui se compose d'une trame de base portugaise à laquelle sont venus s'ajouter des éléments afro et amérindien, aussi appelée « *Combat entre Maures et Chrétiens* », car elle mime cette lutte. Le « *Reisado* » qui se réalise pour la fête des Rois, est tout d'abord précédé d'un cortège qui annonce sa venue puis la représentation elle-même tourne autour d'une histoire dont un bœuf est l'épicentre. Le nom de bœuf en portugais est « *boi* » d'où le nom habituellement donné à ces manifestations comme *Bumba Meu Boi* au nord-est du pays ou *Boi-Bumba* en Amazonie ou *Boi de Mamão* au Parana. Originaires d'une danse du Portugal, et des corridas de même provenance, il mime la mort du bœuf puis sa résurrection qui signifie le retour de l'harmonie dans la communauté. Autour de cette trame principale se développent de nombreuses intrigues, souvent liées à des événements conjoncturels.

Photo 1

Le Bumba meu Boi, Companhia Boi Barrica (Maranhão), Photographie Christine Douxami (1998)

- 4 Ceci constitue des schémas-types de manifestations. En réalité, elles se sont interpénétrées et ont créé une quantité innombrable de variantes, toutes sous de nouvelles appellations. Les danses-théâtres, notamment pour celles d'origine ibérique, et particulièrement pour les « *cortejos* », viennent des mystères du Moyen-Âge, des danses de bâtons ibériques, des saynettes en hommage à tel ou tel saint patron, des romances médiévales ; elles se sont métissées de chansons de geste également médiévales. Comme l'explique plus précisément Milena Caceres Valderrama qui travaille sur la *Lutte de Chrétiens et de Maures* au Pérou, et qui reprend les écrits de Arturo Warman :

la danse des Maures et des Chrétiens résume et synthétise beaucoup de manifestations populaires : l'idéal chevalier avec le simulacre de la lutte et des jeux de lances entre chevaliers au combat ; les histoires traditionnelles des petits villages dans lesquels circulent les romances historiques ; les représentations théâtrales et les autos sacramentales (acte ou pièce dans la péninsule ibérique pour la fête du Saint sacrement) pour leur aspect dramatique ; les processions et leurs défilés stimulant l'unité et la sensation de force de tout un peuple contre un ennemi commun, le Maure, image du Mal [...]. Grâce à son aspect malléable la danse adopte deux caractéristiques : a) Elle se transforme en une pièce prédominaamment théâtrale, adoptée pour des fêtes religieuses importantes comme celles dédiées aux Saints patrons dans les villages et b) se convertit en un spectacle de masse dans lequel interviennent tous les membres de la communauté, de toutes les couches sociales, nobles, militaires et plébéiens, où chacun trouve sa place⁷.

- 5 En voyageant, ces manifestations ont été totalement adoptées par leurs nouveaux interprètes qui y ont vu, pour les esclaves notamment, un moyen d'échapper à leur quotidien mais également d'introduire des croyances religieuses distinctes (souvent liées à leur foi d'avant leur conversion obligatoire au christianisme). Les Amérindiens, d'après des témoignages des missionnaires jésuites, auraient également été très attirés par la musique des *folguedos* et par les mises en scène d'influences ibériques et catholiques en milieu rural. Au Brésil, les maîtres sont majoritairement devenus spectateurs du peuple qui représentait ces danses-théâtres et non plus acteurs. Elles ont donc été profondément transformées par les performers, venus de cultures amérindiennes ou africaines, qui ont introduit d'autres esthétiques comme la *toada* amérindienne (battement de pieds très accentué), comme les miroirs pour renvoyer les mauvaises intentions à celui qui pourrait potentiellement en avoir, également par la simultanéité du « *dançar-cantar-batucar* » (danser-chanter-jouer de la percussion) qui définit, selon Zeca Ligiero, la performance afro-amérindienne⁸. Aujourd'hui, ces danses-théâtres au Brésil ou en Afrique ont, à mes yeux, une force d'expression scénique et une esthétique beaucoup plus percutantes que leurs sœurs ibériques.

Les enjeux de la lutte des Chrétiens et des Maures et l'incroyable présence de Charlemagne

- 6 Les *folguedos*, dans la péninsule ibérique, en Afrique ou au Brésil, peuvent mobiliser les foules. À Valongo, au Portugal, la *Bugiada* – une variante de la *Lutte des Chrétiens et des Maures* – connaît plus de 1 000 participants dans ses cortèges et entre 10 000 et 20 000 spectateurs chaque année pour une représentation qui dure plus de 18 heures. Ces danses-théâtres ont gardé au Brésil la fonction sociale de ciment communautaire évoqué par Warman. Et l'idée d'une lutte entre le Bien et le Mal s'est ancrée au cœur de

ces manifestations des « *cortejos* ». Les couleurs rouge et bleue respectivement pour les Maures et les Chrétiens perdurent également. Elles sont d'ailleurs présentes chez les danseurs du *Quilombo*, du *Pastoril*, dans certains *reisados* ou dans le *Moçambique*. Dans cette dernière s'affrontent les fidèles en rouge et bleu de deux saints vénérés par les Afro-Brésiliens São Benedito et Nossa Senhora do Rosario, à l'origine des confréries des Esclaves (*irmandades*) depuis le XVII^e siècle.

Photo 2

Quilombo à Limoeiro, (Brésil, Alagoas), la reine des Chrétiens. Photo extraite des rushes du film *Os Guerreiros do Guerreiro* (Douxami-Degaille)

Photo 3

Quilombo à Limoeiro, (Brésil, Alagoas), les clowns, cordons en rouge et bleu. Photo extraite des rushes du film *Os Guerreiros do Guerreiro* (Douxami-Degaille)

Photo 4

Quilombo à Limoeiro, (Brésil, Alagoas), les clowns, cordons en rouge et bleu. Photo extraite des rushes du film *Os Guerreiros do Guerreiro* (Douxami-Degaille)

Photo 5

Quilombo à Limoeiro, (Brésil, Alagoas), les clowns, cordons en rouge et bleu. Photo extraite des rushes du film *Os Guerreiros do Guerreiro* (Douxami-Degaille)

- 7 Ces confréries, selon Tinhorão, sont elles-mêmes à l'origine de fortes modifications-appropriations des *folgedos*. Il cite l'exemple des couronnements des rois Congo qui ont été totalement transformés au sein des confréries depuis le XVII^e siècle jusqu'à avoir une dramaturgie complexe faite de cortèges, de cantiques, de costumes très élaborés au XIX^e siècle⁹. Nossa Senhora do Rosario, au visage blanc, est parfois remplacée par la sainte patronne du Brésil Nossa Senhora Aparecida, au visage noir. Au Pérou, dans les fêtes de Paucartambo, c'est également La Virgen del Rosario qui est vénérée, vierge des Amérindiens et des métis¹⁰. On assiste à une inversion à Paucartambo puisque ce sont les riches familles de métis blancs qui jouent le rôle des subalternes noirs dans ces danses qui appartiennent à la catégorie du *Cortejo* défini ci-dessus par Maria Isaura de Queiros.
- 8 *Le Combat des Chrétiens et des Maures* au Brésil, selon Bastide, retracerait la domination de la dramaturgie blanche. En effet, d'après l'auteur, si le Noir a une place importante dans la dramaturgie, c'est parce que sa couleur de peau le pose comme le meilleur interprète de l'ennemi Maure. Ce faisant « ils [les Afro-descendants] étaient mis à égalité avec leurs Maîtres dans un combat où ils défendaient l'honneur de leur tribu, exactement comme les Blancs défendaient l'honneur de la civilisation occidentale »¹¹. Puis le peuple s'est approprié les deux rôles, celui des Maures et des Chrétiens. Pour Bastide, les Maures seront toutefois les éternels vaincus, mais peuvent être intégrés à la société globale s'ils acceptent d'abandonner leur religion, de se « désafricaniser » et d'occuper une place de subordination dans une société coloniale.
- 9 Dans le *Guerreiro* d'Alagoas, une des parties théâtralisées intitulée « *parte* » dans laquelle le personnage s'exprime en son nom propre, distincte d'un « *entremeio* » (intermède) où

le maître raconte l'histoire (généralement d'animaux), la partie de l'Indien, correspond à une représentation de la *Lutte des Chrétiens et des Maures*. L'Indien joue, seul, le rôle des Maures et est également vaincu par les forces chrétiennes au service de la reine chrétienne qu'il épousera finalement, celle-ci ayant été charmée par son courage.

- 10 À Alagoas, *La Lutte des Chrétiens et des Maures* s'intitule parfois *Quilombo*, comme dit précédemment. Or le terme *Quilombo* signifie communauté de marronnage au Brésil. Le nom même de la manifestation est bien celui de la révolte des esclaves¹², indiquant la liberté que cette manifestation représentait pour les esclaves qui s'étaient appropriés cette danse-théâtre. Pourtant à Limoeiro de Anadia où j'ai pu assister au *Quilombo* le jour de la São Sebastião le 20 janvier 2003, alors que nous suivions le *Guerreiro* qui ne se présenta pas ce jour là, les élites (blanches) ne participèrent pas à la danse et les deux groupes qui s'opposaient avaient la même origine socio- raciale (métis afro-amérindiens à très faibles revenus). Le maire du village avait invité tous les partisans de l'ancien président Collor de Mello démis par « *impeachment* » et originaire d'Alagoas, et Collor lui-même pour assister à la manifestation. Tous avaient leur arme sur la table et buvaient du whisky. Des repas étaient abondamment distribués au public et aux performers, contrastant avec le traitement habituel fait aux détenteurs de *folgado* dans le Nordeste tout du moins. Les haut-parleurs diffusaient en continu le nom du maire. Nous avons eu interdiction de les filmer. Il s'agissait plutôt d'une reproduction de la domination coloniale des élites blanches. La question de l'utilisation politique du folklore au Brésil est centrale mais ne peut être abordée ici.
- 11 Dans la Municipalité de Valongo, à Sobrado, au Portugal, seules les grandes familles de la ville peuvent jouer le rôle des Maures. Au Portugal nous assistons à une véritable inversion¹³. Cette inversion touche également le personnage de Floripes : elle peut être la fille du roi chrétien qui va faire se convertir le roi Maure au Christianisme pour l'épouser, mais elle peut également figurer la fille du roi « turc » – en fait de l'empereur ottoman chassé d'Istanbul par les Croisés – qui se convertit à son tour au catholicisme pour épouser le chevalier chrétien. Cette version de *La Lutte des Chrétiens et des Maures*, dans laquelle Floripes est maure, existe dans tout le Brésil.
- 12 Or, cette variation de Floripes, de la fille du roi « turc » et non du roi chrétien comme initialement, se retrouve également au sein de la religion afro de l'*Umbanda* en tant qu'entité surnaturelle. Le chercheur de l'Université Fédérale de Rio de Janeiro (UNIRIO), Zeca Ligiero, qui était professeur invité à l'Université de Franche-Comté pendant un semestre en 2016, a effectué une adaptation théâtrale de cette légende qu'il a entendue au sein de l'*Umbanda*¹⁴ ; je l'ai traduite en français et elle sera publiée dans un prochain numéro de *Skén&graphie*. Or, il s'agit de cette même expression dramatique initialement catholique, évoquant les croisades, qui a circulé et s'est retrouvée au sein de l'*Umbanda*. Les fidèles de l'*Umbanda* sont possédés par cette entité qui représente la guérison et aide les sages-femmes. Cette déesse est à la fois « turque » et blonde telle que décrite dans la *Lutte des Chrétiens et des Maures*, chamane amérindienne à la peau mate et « Arara », immense perroquet bleu dans le panthéon de l'*Umbanda* de Bélem. La circulation entre théâtre et religion s'effectue ici de façon fluide, à tel point que le chercheur Zeca Ligiero lui-même n'avait pas fait le lien avec ces manifestations médiévales.
- 13 Des éléments de la *Chanson de Roland* peuvent être retrouvés aujourd'hui dans leur intégralité dans le Nordeste brésilien, dans la littérature de Cordel (littérature de colportage, sous forme de petits livrets en papier bon marché) mais également dans ces

chansons de geste que constitue la *Lutte des Chrétiens et des Maures*. Les personnages d'Olivier, de Fier à Bras, de Roland devenu Orlando ou Roldão, de Charlemagne, sont régulièrement évoqués¹⁵. Quand j'ai posé la question aux interprètes de ces danses-théâtres, certains avaient entendu parler de la chanson de geste célébrant Charlemagne et la lutte contre les Maures, tout comme du texte original *Charlemagne et les douze Pairs de France*, même s'il s'agissait d'une minorité. Le folkloriste Camera Cascudo, en 1968, estimait que ce livre était, pour les Brésiliens, « indispensable à tous nos chanteurs »¹⁶. La tradition orale et la littérature de colportage ont permis cette transmission.

- 14 De fait, une représentation théâtrale populaire intitulée *Auto da Florípes*¹⁷, se déroule annuellement dans le petit village de Neves, dans le district de Viana do Castelo, au nord du Portugal¹⁸. Or le même événement existe tous les 15 août à São Tome et Príncipe avec ses propres performances tout comme son parcours distinct de celui de Neves au Portugal. Elles ont fait l'objet d'appropriation et d'esthétisation distinctes par les élites locales et/ou nationales.
- 15 Cette représentation, d'expression populaire, a pour origine le texte de *Charlemagne et les douze Pairs de France*, bien qu'avec de nettes adaptations liées à chacune des deux cultures. La mise en scène se déroule durant toute la journée sur l'île de Principe et dure seulement deux heures au Portugal, et, dans les deux lieux, oppose les Chrétiens et les Maures. Lors de la bataille, les Chrétiens sortent vainqueurs. Florípes, fille du Roi Turc, tombe amoureuse de Guy de Bourgogne, soldat chrétien, ce qui conduit à leur mariage et à la conversion chrétienne de Florípes, de son frère Ferrabrás et de toute l'armée turque. Comme l'indique Alberto Abreu, les anachronismes sont nombreux, mélangeant l'invasion de l'Espagne par les Maures de 711 à 1492, les croisades médiévales vers l'Orient du XI^e au XIII^e siècle et les conquêtes de l'Empire Ottoman du XVI^e siècle. Le contexte guerrier demeure flou, dans ses versions brésiliennes notamment¹⁹.
- 16 Le rôle de cette représentation au sein de chaque communauté, sur le continent africain, européen mais également Sud américain, reste très distinct. L'ouvrage de Augusto Batista, *Florípes Negra*, cité plus haut, indique que depuis la péninsule ibérique, de l'Espagne comme du Portugal, la chanson de geste et sa mise en scène se retrouvent sous des formes esthétiques très variées. Suite à la présence des missionnaires portugais venus de Goa, la chanson de geste a été intégrée sous une forme de Kathakali. Dans de très nombreux pays latino-américains comme le Brésil, le Mexique, le Honduras, le Pérou²⁰, elle peut prendre des formes de cortèges dansées mi-processions, mi-danses de cour, mi-farces (comme au Pérou ou à Valongo au Portugal), mais également joutes équestres reproduisant les joutes médiévales dites de l'anneau (vers l'État de Goiás), ou encore des joutes nautiques où s'affrontent des navires ennemis (sous le nom de *cheganças* dans les États de Sergipe ou Bahia²¹) ou encore sous des formes mi-dansées-jouées mi-joutes d'escrime comme dans le *Quilombo* de Alagoas.
- 17 De plus, comme l'indique Luis Soler dans son ouvrage *Origens árabes no folclore do Sertão brasileiro*²², les conquistadores portugais, lorsqu'ils arrivèrent au Brésil étaient encore très fortement marqués par la présence mauresque tant dans leurs musiques que dans leurs joutes poétiques, dont l'esthétique s'est transmise comme « ibérique », au sein des différentes danses-théâtres. Luis da Camara Cascudo dans son ouvrage *Mouros, franceses e Judeus*, cite les habitudes maures présentes au Brésil, tant corporelles que proverbiales et bien évidemment théâtrales²³. Les clowns du *Guerreiro*, par exemple, pour annoncer le *Guerreiro* dans le village mais également pour se faire quelque argent,

pratiquent le *repente*, poésie chantée, rimée et improvisée sous forme d'un duel de questions-réponses, qui rappelle les « *battle* » de rap contemporaine, qu'on attribue à la poésie d'Afrique du Nord mais également aux troubadours médiévaux. Ils s'accompagnent de tambourins (*pandeiros*) et pratiquent une forme de *repente* dénommée *coco de embolada*, très rythmée. Le *pandeiro* lui même étant, selon Camara Cascudo, d'origine mauresque en péninsule ibérique même s'il a été inventé en Asie²⁴.

Photo 6

Clown et membre du *Guerreiro* jouant du *pandeiro* (tambourin) sous forme de question-réponse (*repente*). Photo C. Douxami

Photo 7

Membre du *Guerreiro* jouant du *pandeiro* (tambourin). Photo C. Douxami

Photo 8

Guerreiro Treme Terra Mundial da cidade de Atalaia, les clowns annoncent la manifestation avec leurs tambourins, photo extraite du film *Os Guerreiros do Guerreiro*.

- 18 À Vianna do Castelo, au Portugal, où nous avons effectué un travail de terrain, la manifestation semble être restée marquée par l'interprétation nationaliste qu'en avait faite Salazar²⁵. La manifestation est plus populaire sur l'île de Principe. De plus, à Vianna do Castelo, les costumes ont gardé un aspect moyenâgeux très sobre pour les chrétiens et coloré et « exotique » pour les Maures. Comme à Sobrado, les participants insistent sur leur volonté de garder les éléments « à l'identique », se revendiquant d'une connaissance historique de l'événement, au détriment d'une certaine plasticité de la culture.
- 19 Sur l'île de São Tomé il existe une variante de la chanson de geste émanant d'un autre texte colporté par les baladins portugais à l'époque coloniale, *La Tragédie du Marquis de Mantoue et de l'Empereur Charlemagne*, intitulé *Tchiloli*. Selon Françoise Gründ, il s'agit d'une réappropriation par les esclaves d'une histoire de sang et de justice qui leur a permis d'exprimer des revendications identitaires :
- Les esclaves vont s'approprier l'œuvre et la transformer pour en faire un objet de revendication contre l'oppression colonisatrice mais aussi pour se réapproprier les liens avec les ancêtres africains désormais interdits. Sous cette dramaturgie déroutante émerge un territoire identitaire que les premiers acteurs s'approprient pour exister²⁶.
- 20 Ainsi, la *Lutte entre les Chrétiens et les Maures* au Portugal a subi de profondes transpositions dans les colonies portugaises (Goa, Brésil, São Tome et Principe, Les Açores) et espagnoles (Bélize, Honduras, Mexique, Pérou). Le Maure, l'ennemi donc, est représenté par le Noir ou l'Amérindien mais aussi parfois, étonnamment, par les grandes familles du lieu (au Portugal à Valongo, à Paucartambo au Pérou)²⁷. Les missionnaires portugais ont même étendu leurs pérégrinations dans des zones proches de Goa et on retrouve ces manifestations dans plusieurs régions du sud de l'Inde, comme l'indique Moser²⁸.

NOTES

1. Des folkloristes comme Camara Cascudo, Mario de Andrade, Maria Isaura de Queiroz, notamment.

2. Luis da CAMARA CASCUDO, *Dicionário do folclore brasileiro*, Instituto nacional do livro, Rio de Janeiro, 1962, 2^e ed. 2 V. Ainsi que : de ANDRADE, *Danças dramáticas do Brasil*, ed. Itatiaia, Belo Horizonte, 1982, 3 volumes. En ce qui concerne spécifiquement le nord-est et l'Etat d'Alagoas, lire : Théo Brandão, *Folgedos natalinos de Alagoas*, ed. personnelle, Maceió, 1961 et Théo BRANDÃO, « Um auto popular brasileiro nas Alagoas », *Boletim do Instituto Joaquim Nabuco de pesquisas sociais*, Recife, 1961.

3. Mário de Andrade emploie le même terme dans son ouvrage, *Danças dramáticas do Brasil*, Belo Horizonte, ed. Itatiaia, 1982, 3 volumes.

4. Maria Isaura PEREIRA DE QUEIROZ, « O Bumba Meu Boi, manifestação de teatro popular no Brasil », *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n° 2, S. Paulo, 1967, p. 87.

5. Christina VALLE, « Folgedos, cultura e o lúdico », *Revista da Bahia*, n° 38, 2004.1, Salvador, p. 5.

6. *Ibid.*, p. 6.

7. Milena CACERES VALDERRAMA, *La Fiesta de Moros y Cristianos en el Perú*, Lima, Fondo editorial de la Pontificada Universidad Catolica de Perú, 2005, p. 128. Lire également Warman Arturo, *La Danza de Moros y Cristianos*, Mexico, Instituto Nacional de Antropologia y Historia, 1985.
8. Voir Zeca LIGIERO, *Outro Teatro: do ritual à performance*. Thèse d'HDR soutenue à la Escola de Teatro da UNIRIO en 2015.
9. José Ramos TINHORÃO, *Música popular de Índios, Negros e Mestiços*, Petropolis, Ed. Vozes, 1975 et José Ramos TINHORÃO, *As Festas do Brasil colonial*, São Paulo, Ed. 34, 2000. Cité in Christina VALLE, *op. cit.*, p. 10.
10. Au sujet des danses-théâtres de Paucartambo lire Christine DOUXAMI, « La Virgen secuestrada », *La Republica*, Lima, Pérou, 1995, p. 16-19. Également Zoila S. MENDOZA, *Al Son de la danza : identidade y comparsas en el Cuzco*, Lima, Pontificada Universidad Catolica del Peru, 2001, p. 120-133.
11. Roger BASTIDE, « Sociologie du théâtre nègre brésilien », *Sciencia e Cultura*, vol. 26 (6), São Paulo, 1974, p. 553. Sur la Lutte des Chrétiens et des Maures au Brésil lire le master d'Alexandra DUMAS, *Mouros e Cristãos : Cenas de um folguedo popular da cidade de Prado, Bahia*, soutenu à la UFBA (Salvador, Bahia) en 2005.
12. Au sujet du statut des communautés de marronnage aujourd'hui lire Martha ABREU & Hebe MATTOS, 2011, « Remanescentes das Comunidades dos Quilombos : memória do cativo, patrimônio cultural e direito à reparação », in Matthias RÖHRIG ASSUNÇÃO (éd.), « Édition spéciale : Novas etnicidades no Brasil : Quilombolas e Índios emergentes », *Iberoamericana, America latina – España – Portugal*, n° 42, 2011.
13. Voir à ce sujet de la danse-théâtre de Valongo, intitulé Bugiada, Christine DOUXAMI, « Conclusion », in Christine DOUXAMI (dir.), *Théâtres politiques (en) Mouvement(s)*, *op. cit.* et Paula COSTA MACHADO, *Bugiada Valongo*, Valongo, ed. Elos, 2002. Au sujet de l'inversion lire : Aurelio LOPES, *A Festa dos Bugios de Sobrado*, Lisbonne, ed. Apenas Livros, 2008.
14. Il a monté la pièce avec des élèves de Licence 3 du Département théâtre de l'Université de Franche-Comté les 8, 9, 10 décembre 2016.
15. Une version est disponible dans l'anthologie de Francisca Neuma FECHINE BORGES (dir.) *Charlemagne, Lampião et autres bandits*, Paris, Chandeigne, 2005, traduit par Anne-Marie Lemos et Annick Moreau.
16. Luis da CAMARA CASCUDO, *Vaqueiros e cantadores*, Rio de Janeiro, ed. de Ouro, 1968, p. 274, cité in Augusto Batista, *Floripes negras*, Cena Lusofona, Coimbra, 2001, p. 173. Lire également le Chapitre 2, « Roland no Brasil », de l'ouvrage de Luis da CAMARA CASCUDO, *Mouros, Franceses e Judeus*, São Paulo, ed. Global, 2001, p. 42-48.
17. Teresa PERDIGÃO, anthropologue, chercheuse à l'Instituto de Estudos de Literatura Tradicional da Universidade Nova de Lisboa – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. Co-réalisatrice avec Alfonso Alves, du documentaire *Floripes o Auto de Floripes na Ilha do Príncipe* (1998).
18. Au sujet de la version de Floripes au Portugal lire Alberto A. ABREU, *Auto da Floripes*, Viana do Castelo, Ed. Camara municipal de Viana do Castelo, 2001, Augusto BATISTA, *op. cit.*, et également Luis Alberto Dias Franco, *Auto da Floripes*, Viana do Castelo, ed. Nucleo propomotor do Auto da Floripes, 2011.
19. Alberto A. ABREU, *op. cit.*, p. 79-80 et Milena CACERES VALDERRAMA, *op. cit.*, p. 125.
20. Augusto BATISTA, *Floripes Negra*, Coimbra, Cena Lusofona, 2001, p. 173. Pour le Pérou, lire Milena Caceres Valderama, *La Fiesta de Moros y Cristianos en el Perú*, *op. cit.*, 2005.
21. Alberto A. ABREU, *op. cit.*, p. 81.
22. Luis SOLER, *Origens árabes no folclore do Sertão brasileiro*, Florianopolis, ed. da UFSC, 1995, p. 15.
23. Luis da CAMARA CASCUDO, *Mouros, Franceses e Judeus*, *op. cit.*, p. 30.
24. *Ibid.*, p. 27.

25. Au sujet de la compréhension du folklore au Portugal Paulo RAPOSO, « O auto de Floripes, cultura popular etnografos, intelectuais e artistas », *Etnografica*, vol. II, n° 2, Lisbonne, 1998, p. 189-219.
26. Françoise GRÜND, « Tchiloli le théâtre de São Tomé », <http://www.sao-tome.st/Culture/Art/Le-Tchiloli>, consulté le 1^{er} août 2017. Lire Françoise Gründ, *Tchiloli : Charlemagne à Sao Tomé, sur l'île du milieu du monde*, Paris, Éditions Magelan et Cie, 2006, et Jean-Yves LOUDE, *Coup de théâtre à Sao Tomé*, Arles, Actes Sud, 2007.
27. Voir à ce sujet de la danse-théâtre de Valongo, intitulée *Bugiada*, Christine DOUXAMI, « Conclusion », *op. cit.*, dans Paula COSTA MACHADO, *Bugiada Valongo*, Valongo, ed. Elos, 2002, et le numéro de la série éditée par le ministère du tourisme portugais (Progestur) « Rituais com Máscara », intitulé *Rituais com mascara-Valongo* sorti en août 2017.
28. Gerald MOSER & Manuel FERREIRA, *Bibliografia das literaturas africanas de expressão portuguesa*, Lisbonne, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1983 dans lequel il indique qu'il existe l'ouvrage de Jagdish Chandra MATHUR, *Drama in ritual India*, New York, Asia Publishing House, 1964, des images relatives au drame chrétien au Kérala dans le sud de l'Inde.
-

AUTEUR

CHRISTINE DOUXAMI

Chercheuse en Anthropologie de l'Art à l'IMAF (EHESS-CNRS) et maitresse de conférences HDR à l'Université de Bourgogne Franche-Comté en Arts de la Scène. Son travail, à la jonction entre théâtre et anthropologie, cherche à envisager les formes d'arts engagés liées à la négritude et au panafricanisme particulièrement en Afrique et au Brésil au travers de différents festivals et diverses représentations scéniques tant dans des lieux officiellement dédiés à l'art que dans la rue ou au travers de l'étude des patrimoines immatériels.