

Le Bande de Théâtre Olodum et ses précédents culturels.

Par Catarina SANT'ANNA¹

La plus grande difficulté du Bande est celle d'être noir au Brésil. De ce fait proviennent tous les autres problèmes.

(Marcio MEIRELLES, *Folha da Bahia*, le 04/03/2005)

Un soir, un comédien me demanda d'écrire une pièce qui serait jouée par des Noirs. Mais qu'est-ce que c'est donc un Noir ? Et d'abord, c'est de quelle couleur ?

(Jean GENET, *Les Nègres*, 1958)

Introduction

Provenant d'un rêve du « Groupe Culturel Olodum »², le « Bande du Teatro Olodum », surgit en 1990 et toujours en activité, s'émancipe très tôt et devient compagnie résidente du Théâtre Vila Velha à Salvador de Bahia. A la différence des initiatives du TEN- Théâtre Expérimental du Noir (1945-1968) à Rio de Janeiro, l'Olodum développe son projet artistique de construction identitaire ethnico-culturelle dans un contexte bien plus complexe, qui va laisser ses marques sur son travail esthétique. Cette fois, la « négritude » et « l'africanité » sont réalisées bien autrement sur scène, sous l'influence d'un riche réseau de matrices culturelles concernant un monde « globalisé » et d'une identité fort sensible aux appels transnationaux. Nous proposons de présenter ce groupe théâtral de Bahia dans ce contexte de multiples choix et déterminations, tout en comparant son expérience avec celle du TEN qui le précède de 45 ans.

Le nom du groupe vaut tout un programme esthétique par la richesse de ses suggestions : le mot Bando a quelque chose à voir avec la « marge », le hors norme, l'existence parallèle et représente aussi une attitude effrontée, le courage, l'aventure, l'irrévérence, la connivence, l'énergie et le pouvoir d'assaut ; comme « bande de théâtre », une certaine précarité, mais aussi un pouvoir d'improvisation, d'adaptation, d'errance et de disponibilité ; l'appellation « Olodum » (« dieu des dieux, ou, dieu tout puissant » en yoruba) est porteuse du mystère provenant d'Afrique et peut annoncer un goût des origines et de l'ancestralité, de jeu avec le sacré, mais aussi avec le profane, en raison d'une ascendance avec le groupe de carnaval « Olodum ». Le nom du groupe, finalement, fait penser à un théâtre ancré sur un engagement esthétique qui suppose une recherche langagière en phase avec une certaine réalité sociale actuelle, mais aussi un désir d'« ailleurs », aussi étendu dans le temps que dans l'espace. Ces deux pulsions, vers le local et vers l'universel qui le dépasse, sont garants de la réussite du groupe, dirigé par Marcio Meirelles (assisté par Chica Carelli), et dont les aspects de cérémonie rituelle et de célébration alliés à l'esprit critique de ses mises en scènes nous renvoient à des expériences théâtrales significatives du XX siècle, dont celles de Genet, ou de Grotowski, par exemple.

¹ Professeur de l'Ecole de Théâtre de l'UFBA-Université Fédérale de Bahia. Chargée de cours au Département des Arts du Spectacle, de l'Image et de l'Ecran, de LESLA-Faculté des Lettres, Sciences du Langage et Arts, de l'Université Lumière Lyon 2. Auteur de *Metalinguagem e Teatro – a dramaturgia de Jorge Andrade*, préfacé par Sabato Magaldi, EDUFMT, 1997, 390 p. et de plusieurs articles sur le théâtre et la culture brésilienne. Traductrice du théâtre de Michel Vinaver pour le portugais (Brésil) pour l'EDUSP-Editeur de l'Université de Sao Paulo, 2005. Ses dernières recherches portent sur le théâtre contemporain, sur les apports des poétiques de Gaston Bachelard pour les arts de la scène et sur le carnaval brésilien et ses enjeux historiques, sociaux et esthétiques.

² Association qui réunit le fameux groupe afro-carnavalesque Olodum créé en 1979, la bande musicale Olodum et aussi une action pédagogique-artistique et d'assistance auprès des enfants noirs démunis de Salvador de Bahia – une structure d'ailleurs caractéristique des associations carnavalesques des noirs de Bahia, depuis la moitié des années 1970.

Le parcours artistique de la « Bande de Théâtre Olodum » compte sur des spectacles qui témoignent d'une ambition vers l'au-delà du tout simplement « ethnique » : Voilà Notre Truc³ (1991) ; Le nouveau monde (1991) ; Le monstre et la mer (1991) ; Le tournant (1992) ; Vois ça, tiens ! (1992) ; Woyzek (1992) ; Médée matériel (1993) ; Adieu adieu Pélo ! (1994) ; Zombi (1995) ; Zombi est vivant et continue à lutter (1995) ; Erê pour toute la vie – xirê (1996) ; L'Opéra des Trois Sous (1996) ; Cabaret de la RRRRRace (1997) ; Un certain Dom Quixote (1998) ; L'Opéra des trois royaux (1998) ; Songe d'une nuit d'été (1999) ; J'en ai marre (1999) ; Matériel Fatzer (2001) ; Un morceau de rêve (2002) ; Rapport d'une guerre qui n'est pas finie (2002) ; Le mur (2005). Ces mises en scène, cependant, basées sur des créations textuelles collectives du groupe ou sur des textes de la dramaturgie classique et contemporaine - Shakespeare, Büchner, Brecht, Heiner Müller -, gardent toujours une « marque » du groupe, ce qui nous oblige à toucher à la question de la représentation sociale et artistique du noir.

La question de la représentation du noir

Pour revenir sur la citation de Genet en épigraphe ci-dessus, la question qui se pose également pour le théâtre au Brésil c'est comment représenter le noir, ou « quel noir » représenter, une fois que ses images sont aussi nombreuses que les visions de sa présence dans la société. Et si, pour tenter une synthèse, on voulait saisir quelques éléments communs à toutes les constructions idéologiques du noir au long du temps, nous arriverions à un concept ultime, épuré à l'extrême, celui d'un individu opprimé, exploité. Or, de cette façon, combien de couleurs s'abriteraient sous la dénomination de « noir », et quelles couleurs auraient, finalement, le « noir » ? Des questions qui, si d'un côté, essaient d'élargir le champ du problème et d'échapper aux pièges qui centrent la polémique sur la seule question de la « race », d'un autre côté elles gênaient -et elles gênent toujours- les « mouvements noirs » au Brésil⁴, qui s'en prennent aux modèles des luttes d'affirmation ethnique afro-nord-américaines, ancrées justement sur la question raciale des discriminations.

Les discussions à ce sujet sont longues, complexes et polarisées : les uns postulent que dans les discriminations brésiliennes du noir est en jeu le seul statut social, et non pas la race – dans ce sens, ils seraient discriminés comme n'importe quel autre misérable d'autres races et il suffirait d'une ascension sociale pour faire taire tout préjugé. Les noirs, par contre, constatent que, même dans la couche sociale des démunis, ce sont eux, les noirs, qui finalement sont les plus défavorisés ; et que l'ascension sociale n'empêche pas qu'ils continuent d'être discriminés d'une façon ou d'une autre.

En fait, ces problèmes reflètent le mauvais héritage des 300 ans d'esclavage des peuples noirs au Brésil, dont la libération en 1888 s'est réalisée, d'ailleurs, sans aucun plan pour les insérer ni dans l'économie, ni dans la société. Du côté de la culture, cependant, la résistance noire quotidienne, anonyme, a vu quand même ses produits culturels – en tête les danses et les formes musicales – être reconnus et intégrés sous la rubrique « culture brésilienne » - et cela peu à peu, notamment au long des années « nationalistes » 1930-1940

³ Titres originaux en portugais du Brésil : *Essa é nossa praia* (1991) ; *Onovomundo* (1991) ; *O monstro e o mar* (1991) ; *A Volta por cima* (1992) ; *O' pai, o'* (1992) ; *Woyzek* (1992) ; *Medeamaterial* (1993) ; *Bai Bai Pelô* (1994) ; *Zumbi* (1995) ; *Zumbi esta vivo e continua lutando* (1995) ; *Erê pra toda a vida – xirê* (1996) ; en yoruba : *êrê, enfant et xirê, roue*) ; *Opera de Três Mirreís* (1996) ; *Cabaré da RRRRRaça* (1997) ; *Um tal de Dom Quixote* (1998) ; *Opera de três reais* (1998) ; *Sonho de uma noite de verao* (1999) ; *Jà fui* (1999) ; *Material Fatzer* (2001) ; *Um pedaço de sonho* (2002) ; *Relato de uma guerra que nao acabou* (2002) ; *O muro* (2005).

⁴ Ces mouvements sont nés les années 1930 (« Frente Negra Brasileira », Front Noir Brésilien) et à la fin des années 1970 - ces derniers déjà sous l'inspiration du « Black Power » nord-américain et des mouvements pour l'indépendance des pays africains. En 1978, il y a une unification nationale des associations sous la dénomination MNU-Mouvement Noir Unifié.

(par exemple, l'« officialisation » de la samba, à travers les défilés autorisés des groupes carnavalesques en centre ville, l'autorisation de la pratique de la capoeira, la reconnaissance de l'excellence des noirs dans le jeu anglais de football, qui échappe des mains des clubs élitistes à Rio de Janeiro, et qui se professionnalise et se popularise).

Malgré l'insertion progressive des produits culturels d'origine africaine sous la rubrique « culture brésilienne », la question des représentations sociales du noir brésilien n'a presque rien changé. Le noir a été toujours pris dans une toile d'images, toujours comme un « signe vivant », jamais comme une personne réelle, un citoyen concret : signe social du « désoccupé », du marginal ; signe biologique de la race inférieure qui doit se « nettoyer » au moyen des métissages avec les blancs ; signe culturel du primitivisme folklorisé ou devenu « national populaire » par l'appropriation « blanche » ; signe politique de l'ignorant manipulable ; signe religieux du « sorcier », de l'hystérique passible d'être suggestionné ; signe historique de l'absence, de la passivité et du retard ; signe esthétique du pittoresque, de ce qui est comique, du magicien acrobate.

Ce n'est pas par hasard que la « négritude »⁵, qui a culminé dans le mouvement des indépendances africaines dans les années 1960, s'est trouvée, dès ses origines, engagée dans la mission difficile de lutter sur le terrain de la représentation. De ce fait, ses fondateurs, le martiniquais Aimé Césaire (1913-), le sénégalais Léopold Sédar Senghor (1906-2001) et le guyanais Léon Gotran Damas (1912-1978) ont entrepris leur action politique à l'aide d'une construction artistique des plus importantes dans la poésie et dans le théâtre.

Or, dans les dernières années du XXème siècle, ce n'est pas la littérature, ni le théâtre non plus, qui prennent la relève dans les constructions identitaires des noirs. C'est plutôt à travers un moyen de communication de masse tel que la télévision que les noirs brésiliens - en l'occurrence ceux des périphéries des grandes métropoles telles Rio, Sao Paulo et Salvador de Bahia - vont trouver des modèles d'émancipation à suivre. Si critiquée jusqu'aujourd'hui comme une forte cause d'aliénation des masses, la télévision a exercé, par contre, une fascination inouïe sur les jeunes noirs marginalisés des banlieues brésiliennes, qui ont tous mimé les idoles noires de l'univers musical de l'industrie culturelle transnationale, projetées sur l'écran et diffusées par l'industrie phonographique (James Brown, The Jackson Five, Jymmi Clif, Bob Marley) : d'abord la mode⁶ (habits, cheveux, gestes, danses), qui les fait glisser tout de suite vers les slogans (black is beautiful), vers les comportements d'auto-affirmation et, finalement, vers des inventions culturelles métissées (à Salvador de Bahia, la « samba-reggae », les groupes « afros » de carnaval, la « musique axè », etc.), des associations pour « sauver » les enfants de la rue à travers l'enseignement des danses et de la musique, des écoles modestes pour éduquer les petits noirs à apprendre à lire, écrire et leur transmettre systématiquement leur culture d'origine africaine et aussi une initiation à la

⁵ La **Négritude** est un mouvement d'idées plus spécialement francophone, né à Paris, dans l'entre-deux-guerres (1932), à l'initiative d'étudiants noirs, au Quartier Latin, pour l'union de leurs forces et pour la fin de la « tribalisation », ou système clanique en vigueur entre eux ; pour rattacher les noirs à leur histoire, leurs traditions et leur langues. La « Négritude » puise dans les cadres préparés par le « Panafricanisme », d'abord spécifiquement anglophone, qui prônait la prise de conscience raciale et l'affirmation de l'**africanité** des Noirs de la diaspora. Négritude et **Panafricanisme** finissent par s'opposer : la première pense à la formation de l'Etat-Nation, les pan-africanistes, à leur tour, rêvent de l'utopie fédéraliste des « Etats-Unis d'Afrique » et échouent comme mouvement. Synthèse du parcours de l'idéologie pan-africaine : au milieu du XIXè s, le désir de retour en Afrique des Noirs nord-américains, concrétisée d'abord au Sierra-Leone et, en 1847, avec la création de la République indépendante du Liberia. En 1900, pendant un congrès à Londres, s'explique le « pan-africanisme », lancé par le philosophe et écrivain américain William Edouard Burghardt DU BOIS, qui dirige le mouvement jusqu'à 1945 ; il défend les droits des Noirs d'Amérique en tant que Nord-Américains et suggère également que les Africains se libèrent eux-aussi de leur propre continent. En 1920, le jamaïcain Marcus Aurelius GARVEY fonde le mouvement « Come Back Africa ». Voir, B. FULCHIRON et C. SCHLUMBERGER : *Poètes et romancier noirs*. Nathan Afrique, 1980.

⁶ Voir RISERIO, Antonio : *Carnaval Ijexà*, Salvador, Corrupio, 1981.

langue africaine Yoruba, des fédérations de religieux pour défendre le candomblé (culte d'origine africaine très diffusé au Brésil) et finalement des associations spécifiques de lutte contre le racisme, réunies plus tard dans un seul mouvement national (le MNU).

Mais la réussite (relative, car elle ne leur assure pas les moyens de subsistance) dans le domaine des arts populaires et de l'industrie culturelle (shows, disque, carnaval) n'est pas le garant d'une circulation aussi dans les milieux culturels proprement « blancs », comme celui des théâtres fermés dans des bâtiments – pour revenir au sujet qui nous intéresse ici. Il faut rappeler que, quand la profession d'acteur manquait absolument de respectabilité civile, au XVIIIème siècle, c'étaient les noirs qui, les visages maquillés en blanc et en portant des gants blancs, occupaient la scène des premiers édifices théâtraux du Brésil. Mais au XIXème siècle, les noirs se voient écartés des plateaux et ce sont les blancs qui prennent le relais, en noircissant le visage quand il faut représenter un esclave ou valet. Déjà au XXème siècle, en 1946, une pièce écrite par Nelson Rodrigues (1927-1980) spécialement pour le TEN-Théâtre Expérimental du Noir, n'est allée sur scène que sous la peau d'acteurs blancs, peints toujours en noir !! Et le grand metteur en scène Antunes Filho, à Sao Paulo en 1987, pour faire *Xica da Siva*, en ne trouvant pas d'acteurs noirs pour la distribution, décide de publier des annonces de recrutement dans les journaux, ce qui a produit des amples débats.

Avant de présenter rapidement l'expérience du TEN, fondé par Abdias do Nascimento, il ne faut pas oublier les initiatives artistiques de Lima Barreto (1881-1922), qui précède toute autre faite par un noir au Brésil, dans le sens de chercher à critiquer le racisme contre les afro-descendants.

La voix isolée de l'écrivain Lima Barreto (1881-1922).

La « négritude » de 1945 a eu un précédent littéraire au XXè s. dans la figure du romancier et journaliste noir Lima Barreto (1881-1922). Ses critiques de la vie brésilienne du début du siècle, ses analyses très lucides de la politique, de l'économie, de la culture et de la société en général, réalisées au moyen d'un langage direct et communicatif – si différent du style rhétorique de l'époque -, reflètent sa posture de militant, qu'il exerçait dans le journalisme et qu'il exigeait d'ailleurs du théâtre de son temps. Pour l'auteur, c'était le devoir de tout écrivain d'« essayer de réformer certains usages, suggérer des doutes, éveiller des jugements endormis, diffuser de grandes et hautes émotions en face du monde et de la souffrance des hommes », pour réaliser « la communion de toutes les races et classes », afin de « lier l'humanité » (préface de 1916, pour *Histoires et Songes*).

Cette sorte de « négritude avant la lettre » ressemble à celle prévue par Sartre, vingt deux ans plus tard dans *l'Orphée Noir*, une forme de négritude dans une étape plus avancée du dépassement de soi-même et d'union avec les causes communes des hommes. En 1912, Lima Barreto, dans *Les Aventures du Docteur Bogoloff*, fait une comparaison entre le trafic d'esclaves noirs et la migration blanche en quête de travail en Amérique – une nouvelle diaspora : des voyages dans des conditions sous-humaines à travers la mer Egée et l'Atlantique, l'exploitation de l'homme par l'homme, le débarquement humiliant d'italiens, russes, arméniens, grecs, juifs, bref, « l'énorme allégorie de l'esclavage moderne », selon lui. Dans ce roman satirique d'aventures sur un pseudo- révolutionnaire russe immigré au Brésil en raison d'une accusation d'anarchisme et de complot contre le gouvernement, Lima Barreto réalise sa plus grande satire de la vie brésilienne et attaque son racisme, en mettant en question les concepts de « peuple » et de « patrie ».

En 1905, l'auteur craignait déjà la propagation de la notion de « races supérieures » et de « races inférieures » et ses conséquences « désastreuses », en critiquant la soumission de l'époque au pouvoir de persuasion de la langue allemande, qui affirmait ces prétendues vérités et jouait d'un prestige semblable à celui du latin au moyen âge, en tant qu'instrument de communication « entre sages » : « Actuellement, (ces vérités) ne sont pas encore sorties des

cabinets et laboratoires, mais, demain, elles se répandront, arriveront dans les mains des politiques, tomberont sur les têtes rudes de la masse, et nous devons peut-être subir des carnages, des écarts humiliants, et nos années très libérales verront de nouveaux juifs » (*Journal Intime*, 1905).

Sa perplexité et sa souffrance face au racisme au Brésil est présente dans toute son œuvre et finit par lui inspirer le projet d'écrire une « Histoire de l'Esclavage Noir au Brésil » et son influence sur la nationalité brésilienne. C'est en 1905 également qu'il songe à écrire un chef-d'œuvre sous la forme de romance, qui décrirait la vie et le travail des noirs dans une ferme, une sorte de « *Germinal* noir », « drame sombre, tragique et mystérieux », afin de rendre service aux gens de sa race. Cette même année, il ébauche une pièce de théâtre⁷ nommée « Les Nègres », dont la première scène montrait, avec une grande force visuelle, la peur et l'espérance d'un groupe de noirs de différents âges, qui fuient et finissent par se trouver coincés entre la mer – d'où ils attendent un salut miraculeux-, d'un côté, et la forêt, de l'autre côté, d'où arrivent les bruits des tirs et des chiens de leurs persécuteurs. Ce texte n'a pas été achevé. L'auteur meurt justement en 1922, sans pouvoir participer aux nouveaux temps qui allaient s'ouvrir progressivement à partir des idées lancées par les artistes et intellectuels au cours des événements de la « Semaine d'Art Moderne » à Sao Paulo, lesquels revendiquaient une « identité nationale brésilienne », calquée justement sur la contribution des trois races en jeu au Brésil - la blanche, la noire et l'indienne- pour briser la dépendance culturelle envers l'Europe.

Le TEN-Théâtre Expérimental du Noir.

La « négritude », au Brésil, en tant que premier mouvement revendiquant ce drapeau et organisé par des noirs, en envisageant des effets socio-culturels précis et dotés d'une vision politique éclairée, a surgi à Rio de Janeiro en 1944, avec la création du TEN-Théâtre Expérimental du Noir, par Abdias do Nascimento (inspiré du « Teatro del Pueblo », qu'il avait connu à Buenos Aires/Argentine), qui ambitionnait notamment : la récupération des « valeurs de la culture africaine, marginalisée, en raison de préjugés, réduite à la simple condition folklorique, pittoresque ou insignifiante » ; la tentative « d'éduquer la classe dominante «'blanche', à l'aide d'un travail dans l'art et dans la culture, pour les libérer de la perversion ethnocentriste de s'auto-considérer supérieurement comme européenne, chrétienne, blanche, latine et occidentale». De ce fait, ce mouvement théâtral envisageait deux fronts de bataille : d'un côté, s'adresser au nègre pour le conscientiser à sa « négritude » ; d'un autre côté, s'adresser également au « blanc » pour le libérer de son « complexe de 'blanchitude' », censé lui faire rejeter les importants et incontestables composants noirs de la culture brésilienne.

Pour ce qui nous intéresse, c'est avec ce « théâtre noir » de 1945⁸ que vont surgir des textes dotés de personnages noirs dans les rôles principaux, des thématiques et des traits esthétiques concernant l'univers existentiel des noirs. La première du TEN a eu lieu justement dans la nuit de l'Armistice de la 2^e Grande Guerre, le 08/05/1945, quand on commémorait la

⁷ Lima Barreto a été bien mis en valeur par le théâtre au Brésil, lors des commémorations du centenaire de « l'Abolition de l'Esclavage », autour du 13 mai 1988. En 1987, est mise en scène à Rio une adaptation du conte « L'Homme qui savait le Javanais », qui met en jeu la question « des bonnes apparences », source d'équivoques et de discrimination raciale qui mène la société à se tromper à l'égard d'un homme blanc pseudo-savant. En 1986, l'auteur devient protagoniste de la belle pièce « Le Troisième Jour », de Luis Alberto Abreu, qui porte sur la vie et l'œuvre de Lima Barreto et se structure en quatre plans : la réalité, la fiction, la mémoire et le délire.

⁸ Il y a eu aussi bien sûr l'initiative du poète noir Solano Trindade, en 1949 et 1950, qui a réalisé des tournées hors du Brésil avec sa compagnie de trente artistes noirs et mulâtres, pour la présentation d'un « théâtre folklorique », de caractère populaire et calqué sur la danse. Dans une ligne de travail, donc, tout à fait opposée à celle du TEN, et sans aucune répercussion, l'initiative atteste cependant de l'esprit enthousiaste et aguerrri des artistes noirs de cette époque entre deux grandes périodes de régimes politiques forts : 1930-1945 et 1964-1985.

paix mondiale dans les rues de Rio de Janeiro avec un grand carnaval. C'était un fait symbolique aussi puissant que polémique, puisque cette expérience se trouvait localisée justement dans le temple théâtral de l'élite de la ville, le belissime Théâtre Municipal, considéré par Abdias comme la « forteresse du racisme » et dont l'accès au TEN a été autorisé par le président de la république lui-même, en raison des pressions d'Abdias. Faute de textes brésiliens, est présenté *L'Empereur Jones*, d'Eugène O'Neill, sur la vie d'un porteur de valises noir qui, en fuyant les USA, devient un empereur tyrannique du peuple noir dans une des îles des Indes Occidentales. Le texte est calqué sur un motif légendaire de « mort par une balle en argent », courant en Haïti, au son des tamtams – comme dans les fêtes religieuses « du roi du Congo » ; il s'agit d'une régression de Jones vers l'inconscient collectif de la race noire en tant que progressif enlèvement de masques. L'année suivante le TEN présente une autre pièce d'O'Neill : *Tous les Fils de Dieu portent des ailes*, en attendant des textes brésiliens ayant des noirs comme protagonistes.

D'abord accusé de « raciste », le TEN arrive à révéler de très bons acteurs – Agnaldo Camargo, Ruth de Souza, Haroldo Costa, Léa Garcia- dans des spectacles reconnus de qualité, ce qui attire l'attention de dramaturges blancs, qui finissent par contribuer avec quelques textes. Le TEN rend possible la formation des acteurs, y compris leur alphabétisation, puisqu'il s'agissait de personnes qui se débrouillaient dans de petits métiers – comme domestiques, chauffeurs de taxi, maçons et autres. La compagnie produit de grosses polémiques autour de la prétendue image de « cordialité » de l'homme brésilien, au moyen de grands débats lors de conférences, congrès, du journal « Quilombo », de la « Convention nationale du Noir » (1945 et 1946), du « I Congrès du Noir Brésilien » (1950), des concours de beauté de la femme noire, du « Concours du Christ Nègre » et finit par recevoir l'adhésion d'importants intellectuels, notamment de sociologues, comme Guerreiro Ramos et Florestan Fernandes. Avec une cinquantaine d'acteurs, le groupe a perduré jusqu'en 1968, quand Abdias Nascimento a dû s'exiler du pays, en raison de la dictature militaire installée au Brésil depuis 1964. Dans l'exil, Abdias fera des conférences, écrira bien de livres et articles, réalisera beaucoup de rencontres avec la « négritude » d'autres pays et, plus tard, aidera à la fondation d'instituts et de centres de culture avec des intellectuels engagés dans la cause, jusqu'à devenir un politique élu.

Le Bande de Théâtre Olodum et le TEN

Nous pouvons synthétiser sous cinq aspects les relations de similitude et de différence entre l'avènement du groupe carioca de 1945 et celui du groupe bahianais de 1990, comme suit : espace, époque, milieu culturel, contexte théâtral et, finalement, le langage choisi.

En ce que concerne l'espace où ont surgi respectivement le TEN et l'Olodum, il s'agit de Salvador de Bahia et de Rio de Janeiro, première et deuxième capitales du pays (1549 et 1763), et actuellement deuxième et troisième villes en importance après Sao Paulo. Ce sont deux grandes villes qui ont concentré et concentrent toujours, en raison de l'histoire du pays, un nombre fort significatif de noirs qui, soumis au travail esclave durant trois siècles, ont été abandonnés à leur propre sort, suite à leur libération officielle en 1888. Le contraste entre les conditions de la vie urbaine menée par les blancs et par les noirs est, par conséquent, plus frappant et facilement visible, dans ces deux villes, jusqu'à présent; condition apparemment nécessaire, mais pas suffisante, bien sûr, pour expliquer la réussite de tels projets théâtraux.

Quant au contexte historique, l'année 1945 et l'année 1990 font partie d'une période qu'on pourrait nommer « anomique » (J. Duvignaud/Durkheim), de grands bouleversements et de changements de paradigme, aussi bien sur le plan national qu'international. Le Théâtre Expérimental du Noir, en 1945, profite de l'atmosphère d'ouverture démocratique dans l'air,

après les 15 ans de régime politique fort de Getulio Vargas⁹. La première présentation a eu lieu juste le jour de l'Armistice, le 08/05/1945 ; les théories racistes sont mises en question et sont objets de scandale. Mais le TEN s'estompe avec le coup militaire de 1964 et finit définitivement ses activités en 1968, comme nous avons déjà dit.

Le Bande de Théâtre Olodum, à son tour, a bénéficié également de l'ouverture politique réussie après 21 ans de dictature militaire. La spécificité du groupe théâtral de Salvador, par contre, se trouve dans son action directement engagée dans la vie de la ville¹⁰ autour de 1990, lors des mutations urbaines pratiquées par la coalition de trois pouvoirs gouvernementaux (de la ville, de l'Etat et de la fédération) sur le centre historique de Salvador, le Pelourinho. Abandonné pendant environ quatre décennies, cet espace habité par une population noire spécialement démunie, se voit soudain comme la cible de projets de restauration à des fins touristiques, pour gagner le statut de « Patrimoine Historique de l'Humanité » - en tant que le plus grand ensemble architectural baroque de l'Amérique du Sud. La population noire expulsée résiste avec difficulté à ce nouvel essai historique de blanchiment de la ville. Ce drame est accompagné sur le terrain par le Bande avant, pendant et après les chantiers, et dramatisé dans ce qui deviendra leur « Trilogie du Pelô », tout à fait orale, écrite et publiée cinq ans plus tard. Il faut remarquer, finalement, que le développement de l'industrie à Rio au cours des années 30 et 40 avait favorisé un petit peu la population noire, ce qui n'arrive pas à Salvador, où l'inertie de la vieille république s'est prolongée jusqu'à la fin des années 1950.

Le contexte culturel des deux expériences est plutôt favorable, malgré tout. Le groupe de 1945 à Rio a été conforté sans doute par les transformations alors récentes qui touchaient la culture d'expression noire, notamment le droit de défiler au centre ville concédé officiellement aux écoles de samba, qui étaient marginalisées depuis leur naissance en 1928 ; la samba, musique et danse, gagnent leur légitimité à travers le carnaval, l'industrie phonographique et le succès à la radio. Le football également, pratiqué avec excellence par les noirs, est légalisé entre 1933 et 1936, par la législation sociale et du travail, ce qui favorise la participation des joueurs amateurs noirs et métis, qui forment les trois quarts des équipes professionnelles et salariées déjà en 1940. La capoeira, également, persécutée tout au long du XIX^e s. et criminalisée officiellement pendant la vieille république (1889-1930), est légalisée à la fin des années 1930. Progressivement Abdias va connaître la « négritude » francophone », mais c'est durant son exil, en vivant longtemps aux Etats-Unis qu'il va développer ses idées d'une façon plus radicale, comme il l'expose dans plusieurs de ses ouvrages, dont *Le Genocide du Noir*, qui a été divulgué par lui à Bahia lors de son orientation des mouvements noirs locaux, à partir des années 1970.

Pour le cas du Bando, à Bahia, en 1990, l'expérience de la musique et du carnaval se trouve au cœur de différentes déterminations. Les mécanismes d'administration du carnaval par la municipalité ont laissé apparaître très tôt pour les noirs une discrimination à leur égard, malgré le succès remporté par le carnaval « afro ». C'est alors que l'idée de faire aussi du théâtre s'intensifie au cœur des communautés. Mais c'est l'Olodum qui est le groupe le mieux placé à l'époque en termes de notoriété médiatique, en raison du succès international de sa Bande Musicale ; le théâtre deviendra un moyen de pénétration dans le territoire « blanc » de la culture à Salvador ; un moyen d'échapper à « Bahiatura » (organisme d'état chargé du tourisme et des productions culturelles d'origine populaire) et de se mettre peut-être en relations avec la « Fondation Culturelle de l'Etat de Bahia ». Le passage à l'action compte sur

⁹ Il faut remarquer qu'Abdias Nascimento avait eu des liaisons avec les « fronts noirs » dissolus en 1937 en raison de la dissolution du Parti Politique Intégraliste par Getulio Vargas.

¹⁰ Aujourd'hui, en 2005, lors de la commémoration de ses 15 ans d'existence, les acteurs du groupe continuent attachés à leur communauté d'origine, qu'ils aident et où ils puisent leur énergie exhibée sur scène. Voir témoignages des acteurs Jorge Washington et Erico Bras, in : *Folha da Bahia*, le 04/03/2005.

le soutien fondamental du metteur en scène et artiste plastique Marcio Meirelles, futur directeur du Théâtre Vila Velha, un temple de la résistance politico-culturelle et berceau du mouvement artistique « Tropicalia ». Le travail du Bando sera toujours collectif, à partir d'improvisations et ancré sur la recherche sur le terrain, sur l'observation et la critique sociale notamment du quotidien de la ville. Ce « théâtre vital », qui compte sur le chant, la musique (entretenu par la « Bande Mirim Olodum »), la danse, l'oralité et la tradition orale, s'en prend à des références historiques du peuple noir du Brésil et d'ailleurs, se profite des traditions culturelles de racine africaine, tout en se penchant sur l'actualité culturelle de la diaspora - actualité affichée par les médias et qui avait déjà influencé les jeunes de Salvador et inspiré la fondation des groupes afro-carnavalesques les années 1970. L'esthétique théâtrale du Bando reflète alors tout le complexe métissage culturel en cours dans une réalité « rurbaïne »¹¹ qui s'intensifie avec les apports d'un monde rapidement « globalisé ».

En termes de contexte théâtral, les efforts d'Abdias Nascimento en 1945 pour construire un Théâtre Noir avaient été presque insurmontables, d'autant plus qu'il n'y avait pas encore de théâtre proprement professionnel au Brésil, ce qui va changer justement avec l'arrivée de metteurs en scène européens exilés surtout à Sao Paulo et à Rio ces années-là. L'Olodum à Bahia bénéficie par contre de l'accueil du Théâtre Vila Velha, qui mène une politique de programmation artistique de même style que les TNP français et où le groupe devient compagnie résidente et professionnelle, en se chargeant à présent, en 2005, de la formation d'autres acteurs noirs. La cohésion et la longue vie du Bande sont dues en grande partie à ce soutien¹², qui leur assure une identité et un ancrage dans la ville : « une marque », comme on aime dire à Salvador. Il n'empêche que la classe théâtrale de la ville, après tout, leur attribuait toujours le qualificatif péjoratif de « théâtre axé », c'est-à-dire, de théâtre médiatique, commercial, comme l'« axé music », considérée comme un phénomène de la mode, pas sérieux – nous croyons par contre que cela résulte du nom surmédiatisé « Olodum », qu'ils portent toujours, malgré la perte de liens avec le groupe carnavalesque – une fois que les chemins du théâtre « engagé » les ont écarté.

Du côté du langage théâtral, nous pouvons constater que le drame et le mélodrame étaient prédominants dans le travail du groupe de 1945 - un théâtre très discursif et timide du point de vue esthétique ; son directeur, au nom d'un refus de « folkloriser » la culture noire (même un tambour, bien justifié du point de vue dramatique, était rarissime), n'a pas su tirer profit du potentiel fort en théâtralité d'une telle culture. Par contre, quoiqu'il représentait un théâtre amateur de plus dans la ville de Rio, le seul fait d'être constitué par des noirs aux ambitions artistiques élevées suffisait déjà pour placer le groupe parmi ceux qui cherchaient le renouvellement du théâtre brésilien à l'époque et qui, donc, ont contribué à la naissance du moderne théâtre brésilien.

Le groupe de Salvador, 45 ans après, surgit également dans un moment de renaissance théâtrale à Bahia, en se profitant du chemin ouvert en 1989 par le groupe « Cia Baiana de Patifaria », dont le spectacle « A Bofetada » - fait d'humour, d'improvisation, de musique, de travestissements, bref, d'une satire débridée qui ne négligeait pas le contact avec la salle -, a réveillé le goût des bahianais pour le théâtre. Le Bande, par contre, tout en sauvegardant le plaisir du spectateur, fuit au rire léger et choisit la trille du théâtre « engagé » aux allures naturellement un tant brechtiennes - du côté thématique, dramatique, scénique ; il s'est fondé sur la réalité la plus proche du public local – dont 80% sont des noirs en situation de pauvreté.

¹¹ Terme diffusé par Gilberto FREYRE in : *Rurbanização que é ?* Recife, Massangana, 1987. Un processus de développement socio-économique qui combine comme formes d'une seule expérience valeurs et styles de la vie urbaine et valeurs et styles de la vie rurale.

¹² Le Bando de Teatro Olodum vient de recevoir de « Fondation Palmares » un substantiel appui pour se consolider : R\$165 mille reais (environ 47 mille euros) libérés en dix mois. Ce qui démontre la visibilité du travail du groupe lié au Théâtre Vila Velha – ceci devenu un centre de référence pour les acteurs noirs au Brésil.

Donc, que le veuille ou non la société bahianaise (surtout la minorité considérée comme blanche), ce théâtre lui appartient, l'implique et la concerne et ne peut absolument pas être considéré comme un art à part, disons de « minorités ».

Conclusion

La négritude de la « Bande de Théâtre Olodum » ne s'approche pas beaucoup de la « négritude littéraire » des origines (celle francophone), ni même pas de la négritude plutôt discursive et intellectualisée d'Abdias Nascimento ; c'est au contraire une négritude calquée sur un corps scénique ritualisé, qui esthétise le corps quotidien des rues, tout en menant un travail de critique sociale des plus efficaces. L'Olodum qui se veut un « théâtre vital », puisse-t-il de cette façon ouvrir des portes pour une esthétique théâtrale différemment brésilienne, justement en raison de son courage à assumer une culture métissée pleine de contradictions, où s'auto-fermentent en continuelle actualité la tradition et la modernité, soit la postmodernité.

C'est la corporéité¹³ le trait peut-être le plus marquant de cette compagnie d'acteurs, qui non seulement remplit l'espace, mais crée l'espace avec les corps de ses acteurs, depuis ses origines, en pratiquant un théâtre plutôt dépourvu de scénographie, mais tout de même riche en volume (corps en mouvement, sons, couleurs, lumières). Sur scène, c'est la dramatisation du corps noir qui est en jeu, même quand ils représentent Shakespeare, Brecht ou Heiner Müller (il faut rappeler les deux Médées, une blanche et l'autre noire, en jeu de miroir). Ils nous présentent le corps épique des héros historiques chéris (Zombi en tête de file), le corps en sacrifice des esclaves et le corps abandonné des hommes « libres », le corps spolié par un travail mal payé ou bien improvisé tous les jours, le corps heureux du candomblé et du carnaval, bref, le corps qui éclate sur scène en célébration collective et fait du théâtre une vitrine pour sa différence, pour sa beauté, ses angoisses et ses anxiétés de libération.

Cette corporéité est présentée dans un théâtre que l'on pourrait nommer « rituel », qui mélange des éléments modernes et des éléments archaïques d'origine mythique et religieuse, aspects d'actualité et d'un temps sans temps/intemporel, mais aussi des éléments politiques, satiriques et poétiques tous mélangés dans un climat de célébration et de fête qui est la marque du groupe. Ces corps vibrent dans une performance culturellement marquée par les traditions, puisque le corps du noir est un corps qui danse, une danse qui dure depuis plusieurs siècles et qui s'est incorporée finalement à l'identité du corps brésilien : ils dansaient dans les processions catholiques baroques du Brésil Colonial, ils dansaient toujours dans le jeu de la capoeira, pour se divertir, pour lutter, voire pour faire la guerre¹⁴ autrefois, il danse toujours dans le candomblé et dans le carnaval et dans toute sorte de fête populaire et religieuse, il danse dans le football et il danse à présent dans le théâtre et même au cinéma¹⁵.

¹³ Voir, par exemple, le spectacle *Cabaré da RRRRRRaça* (1997), fait de dénonciation, de protestation, d'humour dérisoire, de témoignages, de célébration et où le corps du noir est exhibé sur scène comme une marchandise, non pour le travail ou la procréation en série, comme l'affichait le commerce colonial d'esclaves, mais pour le plaisir sexuel – en tant que métaphore du processus de prostitution symbolique des noirs et ses produits culturels, sans la contrepartie de la citoyenneté, de l'insertion pleine dans la société brésilienne. Une contre-image qui risquerait d'être jugée comme simple introjection d'un préjugé blanc multiséculaire, s'il ne s'agissait d'une satire (une parodie scénique de la performance des « trios électriques » carnavalesques et de leur exaltation de la puissance et beauté des corps de leurs participants, classe moyenne et « blancs »).

¹⁴ Au XIX siècle, à Rio de Janeiro, par exemple, les noirs libres joueurs de capoeira ont travaillé au service des chefs de la police lors des périodes des élections politiques et ont été recrutés par l'Armée lors de la « Guerre du Paraguai » (11/11/1864 - 01/03/1870). Voir TURINI BRUHNS, Heloisa : *Futebol, carnaval e capoeira*, Campinas, Papyrus, 2000, qui cite SOARES, Carlos E. Libano : *A negrada instituiçao- os capoeiras no Rio de Janeiro 1850-1890*, Campinas, Unicamp, dissertation de maîtrise, 1993, p. 392.

¹⁵ Au cinéma, voir par exemple l'ascension artistique vertigineuse de l'acteur Lázaro Ramos, du Bando de Teatro Olodum, et son rôle remarquable dans plusieurs films, dont par exemple *Carandiru*, *L'Homme qui copiait* et notamment *Madame Satan* (sur un « capoeira » mythique de Rio de Janeiro).