

Maures et chrétiens- chemins, scènes, croyances et créations: analyse des spectacles de tradition carolingienne “Auto de Floripes” (Principe, São Tomé-et-Príncipe, Afrique) et “Lutte entre Maures et Chrétiens” (Prado, Bahia, Brésil).

La thèse intitulée *Maures et chrétiens- chemins, scènes, croyances et créations: analyse des spectacles de tradition carolingienne “Auto de Floripes” (Principe, São Tomé-et-Príncipe, Afrique) et “Lutte entre Maures et Chrétiens” (Prado, Etat de Bahia, Brésil)* a pour objet d’analyse deux spectacles qui représentent des combats entre les maures et les chrétiens, ces spectacles étant ainsi intitulés : “Lutte entre Maures et Chrétiens” (Prado, Etat de Bahia, Brésil) et “Auto de Floripes” (Santo António, Ile de Principe ,U São Tomé-et-Príncipe).

La “Lutte entre Maures et Chrétiens” a lieu le 2 février, jour de la fête de Notre Dame de la Purification, dans la ville de Prado, Etat de Bahia, Brésil, en hommage à Saint-Sébastien.

D’une manière générale, ce spectacle se déroule selon les étapes suivantes :

- 1- La veille au soir, une image de Saint-Sébastien est “volée” dans l’église par les maures et gardée dans le fort du groupe.
- 2- Le jour de la fête, dans la matinée, les groupes adversaires – les maures en rouge et les chrétiens en bleu – marchent dans des rues distinctes;
- 3- Dans certains lieux définis, rues ou places, se déroule la rencontre en vue de la bataille;
- 4- La lutte débute par une joute verbale, dénommée ambassade, où chacun des groupes cherche à convertir l’autre;
- 5- N’ayant aucun accord à l’issue de l’ambassade, les groupes s’engagent dans un combat d’épées;
- 6- Ils se séparent et répètent la marche, la rencontre, l’ambassade et la lutte d’épées qui se prolonge toute la journée.
- 7- En début de soirée, se déroule le combat final face à l’église, avec des ambassades et des luttes d’épées. Le groupe chrétien est déclaré vainqueur et convertit le groupe maure;
- 8- L’image de Saint-Sébastien est restituée à l’Eglise.

Situé de l'autre côté de l'Atlantique, l'Auto de Floripes a lieu le 15 août dans le village de Santo António, sur l'île de Principe, à São Tomé-et-Principe, en hommage à Saint-Lourenço. La mise en scène correspond aux chapitres I à XLVII du Livre Second et de la Première Partie du livre *L'Histoire de l'Empereur Charlemagne et les douze pairs de France*. Dans une longue mise en scène qui commence le matin, aux alentours de sept heures et qui va jusqu'à 20 heures environ, sont représentés des passages du livre sus-cité.

A suivre, les principales scènes qui composent "l'Auto de Floripes":

- 1- La formation des groupes maures et chrétiens s'effectue avec le recueillement des pairs, qui débute par un aller à la demeure de chacun des participants sans exception, en suivant un ordre hiérarchique des personnages dans la corporation;
- 2- Des révérences sont effectuées dans le cimetière afin de rendre hommage aux morts;
- 3- Les groupes occupent la Place de l'Indépendance, des espaces étant déterminés pour les maures et les chrétiens;
- 4- Le vol des saintes reliques par les maures provoque le début du combat;
- 5- Les ambassades ont lieu;
- 6- Une partie du groupe chrétien est capturée par les maures;
- 7- La princesse maure Floripes, amoureuse du chrétien Guy de Bourgogne, trahit son père, ce qui favorise le groupe chrétien;
- 8- Les chrétiens vainquent exterminent les maures, à l'exception seulement de leur plus grand chef Almirante Balão, qui, devant l'Empereur Charlemagne refuse de se convertir au catholicisme.

Pour la contextualisation des spectacles analysés, dans le premier chapitre de la thèse, sont réunies des informations nécessaires à la construction d'un panorama concis relatif à la colonisation portugaise et ses conséquences dans ses deux colonies, le Brésil et São Tomé-et-Principe: peuplement, stratégies d'occupation culturelle, production agraire, traite d'esclaves et échanges culturels. C'est-à-dire un ample cadre relatif aux liens historiques qui justifient l'existence des drames carolingiens, actuellement, dans ces deux pays, en particulier dans la ville de Prado et dans le village de Santo-António à Principe.

Le premier pas, en direction de leurs points de contact, concerne la colonisation portugaise.

De la colonisation lusitanienne et des relations historiques entre le Brésil et São Tomé-et-Principe...

A l'intérieur du projet d'expansion portugaise en outre-mer démarrée au XV^{ème} siècle, ayant pour but d'incorporer des nouveaux territoires à exploiter, les deux pays en question, ont passé des siècles sous le joug de la Couronne lusitanienne. Le Brésil, de 1500 à 1822, et São Tomé-et-Principe, une plus longue période, de 1470 à 1975. Cependant, même partant de points communs, chaque pays présente des particularités dans leurs histoires.

Après la découverte des archipels atlantiques, le Cap Vert et São Tomé-et-Principe, les portugais ont rencontré de l'autre côté de l'Océan Atlantique d'autres terres à exploiter. C'était en 1500, date symbole de l'arrivée des premiers portugais au Brésil. A la différence de l'archipel africain, dès les premiers instants en terre ferme, ils ont déjà pris connaissance de la présence d'une population native. Ce point de différenciation par rapport à São Tomé-et-Principe revêt un aspect particulier et significatif dans la trajectoire culturelle de chacune des ex-colonies.

Alors qu'à São Tomé-et-Principe le peuplement s'effectuait prioritairement grâce aux portugais et aux africains, au Brésil, outre ces derniers, il y avait déjà des groupes ethniques présents : les diverses tribus indigènes.

La colonisation portugaise au Brésil s'est concrétisée initialement dans la région sud de l'état de Bahia, sur la côte atlantique de la région du nord-est brésilien. Le projet d'appropriation du nouveau territoire est passé par l'implantation agraire qui avait déjà été expérimentée dans la colonie santoméenne: l'exploitation de la plantation orientée vers la canne à sucre, et celle-ci vers la main d'œuvre esclave. Après avoir vécu son apogée sur les îles de la côte africaine, l'industrie sucrière a traversé l'Atlantique et s'est établie aux Amériques. D'abord au Brésil, en 1540, et ensuite aux Caraïbes.

Partant de la culture agraire prédominante à l'époque coloniale, les exploitations de canne à sucre ont occupé une grande partie de l'économie coloniale brésilienne et santoméenne. A cette époque, la traite d'esclaves était intense entre l'Afrique et le Brésil, entre São Tomé-et-Principe et, principalement, le littoral du nord-est, incluant Bahia, des nefes transportant des personnes pour travailler dans les exploitations rentables.

En 1529, par exemple, peupler le Brésil était une idée qui circulait : un certain João de Mello, appartenant probablement à la famille de Fernão de Mello écrit à la Couronne portugaise manifestant son intérêt à financer le transfert de deux mille personnes de São Tomé vers les terres brésiliennes, ce qui démontre la relation de São Tomé avec le Brésil depuis très tôt (Henriques, 2000, *apud* GUIMARÃES, 2008, p. 9).

Cité comme “laboratoire tropical“ par Alencastro, São Tomé a servi d’espace d’adaptation outre-mer. Avant d’arriver aux Amériques, les esclaves passaient un certain temps sur le sol santoméen pour y vivre une sorte de préparation, développer leur résistance aux maladies européennes, suivre un apprentissage de la langue ou de la propre fabrication du sucre. Parmi les actions de la colonisation culturelle, les esclaves recevaient un nouveau nom, portugais et catholique, afin de les éloigner de leur origine et incorporer au maximum les références lusitaniennes appartenantes à leur condition de marchandise de la Couronne. Dans cette perspective, l’historien Alencastro emploie la dénomination “luso-tropicalisme atlantique”: “[...] le complexe de Madère et santoméen configure un vecteur propre d’amplification et d’adaptation de la présence portugaise en Amérique. Dans cet ordre d’idées, le long XVIème siècle constitue l’époque privilégiée d’un luso-tropicalisme atlantique”. (ALENCASTRO, 2000, p. 64)

Après avoir été le principal producteur sucrier de la Couronne de 1530 à 1560, léguant postérieurement cette charge au Brésil, São Tomé-et- Príncipe est devenu le principal agent de la triangulation atlantique de la traite négrière vers les Amériques. Les îles sont devenues la “[...] troisième pointe d’un triangle commercial qui préfigure le commerce triangulaire vers le Brésil. São Tomé et Príncipe sont le banc d’essai des grands bouleversements à venir. Elles sont aussi le véritable laboratoire du Portugal pour le commerce et l’agriculture”. (SOUSA, 2008, p. 18).

Au-delà de l’aspect agricole, la colonisation portugaise a eu une grande influence dans le domaine religieux, celle-ci jouant un rôle moralisateur. L’orientation première était de prêcher un idéal comportemental orienté vers les préceptes religieux. Pour cela, on rejetait les attitudes qui déviaient de la norme établie par l’Eglise.

L’opposition entre le Bien et le Mal était le principe directeur de l’évangélisation des indiens et des noirs, groupes subalternes présents sur les terres occupées. Les stratégies d’implantation de la foi catholique dans les colonies passaient par l’affirmation morale dans laquelle le portugais, l’homme blanc, représentait le Bien, alors que l’infidèle, l’indien ou le noir représentaient le Mal. L’intention des ordres religieux responsables de la catéchisation sur les nouvelles terres découvertes était de transformer les “infidèles” en “bons chrétiens” et être un “bon chrétien”, c’était aussi acquérir des habitudes de travail des européens, avec lesquelles était créé un groupe de cultivateurs indigènes, flexible par rapport aux nécessités de la Colonie” (FAUSTO, 2009, p. 23).

Le pacte entre le pouvoir administratif et le pouvoir religieux rendait extrêmement importante l’évangélisation des peuples qui habitaient les colonies. “En 1545, débutait le Concile de Trente, et la christianisation des populations des deux côtés de l’Atlantique

devint un des points d'honneur du programme tridentin (SOUZA, 1993, p. 23). C'était à ce contexte européen que les colonies lusitaniennes étaient soumises.

Pour la réalisation de l'idéal évangéliste, les jésuites recouraient, parmi d'autres stratégies, à des fêtes et à des activités culturelles attrayantes, incluant l'intégration et l'adaptation de quelques usages locaux tels que les danses et des instruments musicaux pratiqués usuellement par les natifs, mais à contenu catholique.

Outre les rituels festifs façonnés selon le comportement chrétien, les activités scéniques n'ont pas été limitées à l'espace clos des églises construites au cours du XVI^{ème} siècle. Le caractère collectif et participatif a pris une dimension plus marquante dans les rituels ayant lieu dans les rues.

Ce mouvement dans le sens d'un acheminement des festivités, de la surface limitée de l'intérieur des temples vers le ciel ouvert de l'espace public, allait dès lors provoquer un déplacement approprié de la directive religieuse de telles manifestations (basée sur l'incitation à la foi et à la dévotion) vers des objectifs profanes (dont l'intérêt majeur était l'affirmation du pouvoir séculier et la recherche de diversion). (TINHORÃO, 2000 b, p. 63)

Les actions scéniques proposées par les jésuites, par conséquence, ont concentré leurs efforts sur des événements qui réunissaient une multiplicité de langages artistiques à forte teneur religieuse. Les "autos" étaient des mises en scène représentatives de l'époque coloniale. Ces types de textes mis en scène avaient une intention moralisatrice et avaient déjà été diffusés par le dramaturge Gil Vicente, au Portugal, dans des représentations publiques accompagnées de musique et de danse.

Au Brésil, de telles pièces étaient mélangées avec des fragments de la culture indigène, identifiant l'indien comme le représentant du mal. Ronaldo Vainfas fait référence à un de ces autos au moyen de "situations historiques et traits de la culture native", mis en scène au Brésil, à Niterói^a, en 1560.

Des fêtes civiles et religieuses célébraient à travers la mise en scène des saints, des mariages, des arrivées de gouvernants, parmi d'autres événements, rendant plus étroites les relations entre le sacré et le profane. Dans les premières fêtes réalisées par les portugais au Brésil, il y avait déjà "l'annonce de ce qui allait constituer, dans les siècles à venir, le phénomène de la théâtralisation des propres fêtes publiques, à travers la vocation baroque à transformer ses thèmes en spectacles pour le peuple (TINHORÃO, 2000 a, 43)

Les manifestations scéniques introduites par les portugais ont été annonciatrices de ce qui allait devenir la marque des principales fêtes de leurs ex-colonies. De caractère populaire, moralisateur, contemplatif et participatif, occupant les espaces ouverts des rues ou des places, les drames carolingiens – et beaucoup d'autres fêtes populaires actuelles –

qui ont lieu à São Tomé et au Brésil, maintiennent encore aujourd'hui de telles caractéristiques.

De cette façon, la relation du drame théâtral avec l'objectif d'affirmer le catholicisme comme religion a été une stratégie importante pour l'implantation des drames carolingiens sur les sols santoméens au XIX^{ème} siècle et pour leur continuité jusqu'à nos jours. On peut imaginer la même logique pour le Brésil.

D'ailleurs, la relation entre les drames carolingiens brésiliens et santoméens peut être comprise en tant qu'espace commun d'un point de vue religieux. Pendant près de deux siècles, São Tomé a appartenu à l'archidiocèse de Bahia. Mais, après avoir envoyé des esclaves libérés dans les séminaires brésiliens pour y recevoir une formation cléricale, la relation religieuse avec Bahia s'est refroidit en raison des circonstances de l'indépendance brésilienne, en 1822. Les îles ont vécu un déclin sur le plan de l'investissement sur le plan religieux, repris postérieurement pendant la période de la recolonisation au XIX^{ème} siècle. Suite à de diverses plaintes formulées auprès du pouvoir catholique basé à Lisbonne, en ce qui concerne la conduite des prêtres accusés de pratiquer des usages locaux, comme la polygamie, et de s'adonner à de pratiques religieuses natives, l'Eglise a aussi résolu de mettre en pratique un projet de catéchisation de plus dans le pays, exécuté à travers des actions missionnaires pour rétablir l'ordre chrétien. Et, comme l'observe Seibert,

Bien que le nombre de prêtres fût insuffisant pour renforcer toutes les paroisses, les créoles cessèrent d'être formés comme prêtres, parce qu'en raison des doctrines racistes émergentes du XIX^{ème} siècle, ils étaient considérés inconvenants pour cette fonction. En contraste avec la messe et le mariage, la population créole participait massivement aux processions et aux fêtes religieuses dans les diverses localités. (SEIBERT, 2002, p. 55)

Même n'ayant pas de preuves testimoniales et documentaires, on pense que ça a été à cette époque que les drames carolingiens, le "Tchiloli" et l'Auto de Floripes, sont arrivés respectivement sur les îles de São Tomé et de Príncipe.

Fernando Reis met en avant comme étant la source d'introduction de ces fêtes les maîtres sucriers venus de l'île de Madère, qui ont apporté de mémoire et sous forme de livres les histoires développées dans les spectacles qui ont lieu tant au Brésil qu'à São Tomé -et- Príncipe. Mais en ce qui concerne le livre "L'Histoire de l'Empereur Charlemagne et des douze pairs de France", œuvre référence des drames carolingiens, l'ethnographe a publié en 1969 que: "Dans cette île là nous ont été concédés deux de ces livres: l'un, très ancien, imprimé au Brésil; l'autre très vieux, dont le nom est illisible mais nous présumons qu'il est du XIX^{ème} siècle" (REIS, 1969, p. 127). Même ayant des liens effectivement et apparemment au point mort entre les deux pays, ce qui est passé par

les eaux de l'océan, ce qui est arrivé et sorti, a continué à se manifester dans une dynamique propre et complexe en ce qui concerne la culture et ses formes de transmission et de survie.

De même que sur les îles africaines, au Brésil, il n'est pas non plus possible d'attester la généalogie des drames carolingiens tels que les "Cheganças", les "Cavalladas" et les Luites entre Maures et Chrétiens. Mais, certains récits de voyageurs nous permettent d'affirmer qu'au XVIIIème siècle il y avait déjà des histoires carolingiennes représentées en terres brésiliennes. Ces célébrations spectaculaires étaient liées aux fêtes de la Couronne et de l'Eglise.

Les stades de la colonisation santoméenne dépeignent un lien de plus résultant de l'échange culturel. L'insertion de la culture agraire, de la traite des esclaves et des fêtes populaires sont des points représentatifs du flux et de la communication identitaire dans la formation du monde atlantique, en ce qui concerne la triangulation Portugal, São Tomé-et-Principe et Brésil.

Il devient important d'identifier l'idéal catéchiste imprimé dans la culture santoméenne et dans celle du Brésil à l'époque de la colonisation et de reconnaître les traces de cet idéal dans l'Auto de Floripes, de Principe, São Tomé-et-Principe, et dans la Lutte entre Maures et Chrétiens, de Prado, au Brésil. Rappelant que ces deux pays ont vécu près de trois siècles sous la domination de la Couronne portugaise et celle-ci sous la protection du catholicisme.

Cela a été des ports de Salvador^b et de São Tomé-et-Principe qu'une bonne partie des voyages de connexion entre l'Afrique et le Brésil ont eu lieu entre les XVIème et XIXème siècles. Parmi les échanges réalisés entre les colonies et le Portugal, on peut identifier des références culturelles qui se manifestent encore actuellement, comme les spectacles populaires, objets de cette recherche.

Les drames carolingiens qui se déroulent encore aujourd'hui dans les deux ex-colonies révèlent une caractéristique commune dans le scénario en ce qui concerne le principe évangéliste du Bien contre le Mal. Dans la Lutte entre Maures et Chrétiens il y a une association du groupe maure, qui s'habille en rouge, aux indiens, le groupe "infidèle" d'autrefois. Ce rapport apparaît dans les discours des amuseurs ou figurants, acteurs des spectacles qui disent: "Nous sommes des guerriers, indigènes comme le saint [Saint-Sébastien]"^{1c} affirme le maure de Prado, Irzinho, ce qui met au même niveau les indiens et les maures (DUMAS, 2005, pp 43- 85).

¹ Hidilberto Coelho Ferreira est né le 16 janvier 1925 et est mort en janvier 2003. Témoignage accordé le 02/02/2002

En revanche dans l'Auto de Floripes, l'axe dramaturgique se rapproche du spectacle brésilien en ce qui concerne l'opposition binaire Bien-Mal. Cependant, la localisation de ces principes chez les groupes ethniques respectifs, noirs et blancs, à Principe, est moins évidente. Dans cette mise en scène, le Mal est situé verbalement dans la culture musulmane et l'idéal du Bien mis en rapport avec les personnages catholiques. Le cavalier chrétien santoméen Osvaldo Moreira affirme: "Chez les chrétiens, toutes les choses ont à voir davantage avec Dieu, la prière, la Bible et c'est tout. Le maure est une chose de Lucifer, du Diable" (BAPTISTA, 2001, p.15).

Encore aujourd'hui, à Principe et à Prado, tous les ans, les spectacles carolingiens sont mis en scène et, même avec des changements significatifs, il reste en eux l'axe dramaturgique qui les rapproche du même principe catéchiste de la colonisation.

Les relations historiques entre São Tomé-et-Principe et le Brésil ont eu des liens forts avec la culture coloniale. Les stratégies d'exploitation agraire ont rendu possible un large flux et un échange entre les groupes ethniques impliqués dans la culture de la canne à sucre, dans la catéchisation et dans les autres négociations culturelles et économiques entreprises.

L'église fut l'une des institutions qui a ajouté à ses intérêts pour le pouvoir des références aux cultures locales. Elle a joué un rôle prépondérant dans l'insertion des drames, danses et fêtes dans ses colonies. Le but était catéchiste, mais les fêtes, au-delà de l'idéal colonisateur, présentaient de nouvelles motivations.

Si le caractère évangéliste de la dramaturgie et de la mise en scène a répondu aux aspirations de la Couronne, dans la scène actuelle, ce principe converge vers d'autres croisements, intérêts, interprétations et autres significations. C'est en assimilant l'espace atlantique en tant qu'espace de rencontres et de croisements culturels englobant des populations africaines, brésiliennes et ibéro-lusitaniennes que les manifestations populaires traditionnelles s'actualisent et se singularisent.

De la matrice littéraire carolingienne

Dans le second chapitre de la thèse, est tracée une espèce de généalogie possible pour la formation des drames carolingiens. En partant des données documentées et biographiques sur l'empereur Charlemagne et en mettant en évidence la création à son sujet dans l'imaginaire populaire, est présentée une ligne de construction historique et culturelle qui démarre au cours de la vie de l'empereur catholique et qui s'étend dans les manifestations construites et divulguées à son sujet, à caractère oral, littéraire et scénique. Le passage du temps et les contextes culturels des époques adjacentes ont été propices pour que les narrations carolingiennes se développent et restent dans l'imaginaire

populaire de plusieurs époques, y compris actuellement, tant à Prado qu'à Principe. Le but du second chapitre de cette thèse est de comprendre les drames carolingiens actuels ayant comme référence la mémoire, le passé et ses stratégies de transmission, la continuité, la sélection, le choix, l'actualisation de thèmes et les formes d'expression.

Personnage épique, Charlemagne peut être considéré comme un objet représentatif d'un contexte de disputes religieuses et aussi de thèmes parallèles tels que le roman et le mysticisme. C'est-à-dire que ce sont un thème et une forme qui se présentent comme un carrefour de faits historiques, de réalité biographique et de création populaire au sein d'associations religieuse, artistique, réelles et dramatiques.

Il a été au commandement de plusieurs guerres et, avec une maîtrise reconnue, a été protagoniste de nombreuses conquêtes. Son armée était organisée en cavaleries: la cavalerie lourde et la cavalerie légère. Outre le fait que les deux aient en commun l'utilisation du cheval, la première disposait d'équipements d'attaque et de défense qui la préparaient à un combat différencié. Les combattants, hommes libres, utilisaient des casques, lances, jambières – partie de l'armure qui protège la jambe – boucliers et épées. Favier les décrit ainsi:

Chaque combattant a, naturellement, son bouclier et son arme. Le bouclier, à l'époque, n'est encore qu'un disque de bois recouvert de cuir. Les cavaliers sont armés d'un légère lance en bois dur et à la pointe endurcie au feu, et d'une longue épée – la lame mesurant près d'un mètre – à deux tranchants, pour le combat à pied. Ceci parce que le cheval n'est pas protégé comme son cavalier, et celui-ci doit être préparé, après les premières confrontations, à continuer les combats à pied. (FAVIER, 2004, p. 165)

L'autre cavalerie, appelée légère, ne disposait pas de tout le matériel de la cavalerie lourde. Elle était plus nombreuse, car elle réunissait des hommes libres pour qui il n'était pas nécessaire de se présenter à l'armée en possession d'un équipement dispendieux tel que le casque, entre autres, mais seulement d'un cheval. Ayant le corps plus libre de vêtements et d'objets de protection, ils avaient une plus grande mobilité et agissaient dans les attaques surprise. Les stratégies de combinaison des deux types d'attaque, en utilisant les deux corporations, ont eu comme résultat les nombreuses conquêtes du règne franc, dont la supériorité fut reconnue de la part des propres ennemis. La découverte et le recours à la cavalerie ont été aussi une marque de reconnaissance dans l'armée carolingienne.

Un autre point de contact entre l'histoire et les drames carolingiens concerne les costumes et les éléments de guerre utilisés dans les attaques de la cavalerie menées par Charlemagne aux VIIIème et IXème siècles. Les soldats, personnages de l'Auto de Floripes, ont, comme objets importants pour leur caractérisation, le bouclier et l'épée,

outre la lance. Dans la Lutte entre Maures et Chrétiens l'épée occupe une place éminente dans la composition des costumes et dans le jeu de ceux qui représentent tant les maures que les chrétiens. Dans ces deux spectacles il n'y a pas de participation directe de chevaux, mais ceux-ci apparaissent dans les scènes sous forme de référence à travers les dialogues des personnages. Dans les drames carolingiens les plus populaires qui ont lieu au Brésil, les "Cavalcadas", l'interprétation des maures et des chrétiens a lieu encore à cheval².

La mosaïque historique composée de faits diffusés sur la vie de Charlemagne de même que les faits de batailles impliquant les maures et les chrétiens, ayant eu lieu pendant une période d'affirmation du catholicisme, en particulier en Occident, ont formé un environnement propice à la création et à la propagation des narrations qui traitent des combats entre groupes religieux.

Outre le fait de posséder une figure emblématique pour la diffusion de ses fondements, le christianisme a compté sur des structures attrayantes déjà expérimentées telles que le théâtre, les chansons et les arts en général, qui ont été très bien exploités au cours des siècles qui ont suivi l'époque vécue par l'empereur, en particulier pour la catéchisation des "infidèles" des nouveaux territoires conquis. Faisant une référence directe aux drames qui exploitent la thématique de conversion au catholicisme, tels que les drames carolingiens, Marlyse Meyer dit que "[...] les jeux, la fiction, la réalité se confondent pour dire la même chose: le désir d'un monde unique qui impose son moule avec une violence légitimée par les héros, qui le propose comme modèle". (MEYER, 1993, p.157)

Les espaces de mémoire des narrations carolingiennes, créations autour des combats entre les maures et les chrétiens ayant Charlemagne comme guide catholique, se sont concrétisés en matière écrite, orale et mise en scène. La chanson de geste a été une des expressions populaires créées sur le thème et est devenue un élément significatif dans la genèse des drames carolingiens.

D'ailleurs, de l'histoire aux drames, il existe une trajectoire de la biographie carolingienne – qui passe tant par ce qui fut écrit que par les récits légendaires – qui s'ancre et se recrée dans l'imaginaire populaire. De ce qui fut écrit, le contenu transcrit

² Ayant comme référence d'origine les tournois équestres, les "cavalcadas" se déroulaient de manière compétitive, car "initialement, tant dans la Colonie qu'au Portugal, la "cavalcada" était seulement sportive, sans le complément dramatique" (MEYER, 1995, p. 28).

dans le livre *L'Histoire de l'Empereur Charlemagne* est devenu la matrice, principale référence, dans la création de mises en scène impliquant les maures et les chrétiens.

Possédant dans sa base d'origine des chansons appartenant au cycle carolingien ou au cycle du roi, le livre "L'Histoire de l'empereur Charlemagne et des douze pairs de France" est l'œuvre de référence dans l'Auto de Floripes et dans la Lutte entre Maures et Chrétiens. On suppose que les chansons de geste ont été des formes embryonnaires dans la transposition et la genèse des histoires carolingiennes dans le format roman, car on sait que:

[...] à partir du XII^{ème} siècle, le romanesque envahit de plus en plus l'épopée française et la simplicité des premières chansons donne lieu à des aventures extravagantes et merveilleuses, où le héros rencontre des sorciers, des magiciens, lutte contre des monstres et voyage dans des pays féériques. L'amour, pratiquement inexistant dans la Chanson de Roland, joue un rôle important, et l'astuce y acquiert autant d'importance que les prouesses des héros. (RIBEIRO, 1987, p. 83)

L'ancrage du roman se réalise, à partir de 1350, "avec la décadence des trouvères, dont la production devint moindre. Dès lors, les dénommés troubadours commencèrent à avoir du succès. En France, à cette époque, les chansons de geste ont été abandonnées aux aveugles, ambulants et mendiants qui s'accompagnaient à l'archaïque cyfoine^d ou à la viole" (RIBEIRO, 1987, p. 84). Le roman carolingien s'est institué peu à peu sur le territoire français, où il y a la trace des premières publications, jusqu'à ce qu'il se concrétise en matière populaire.

De l'édition française ont surgi les éditions espagnoles et portugaises. L'œuvre sévillane était composée d'un prologue et de soixante-dix chapitres distribués en une introduction et en trois parties. L'explication donnée par le traducteur dans le prologue se charge de donner des pistes sur le développement historique du livre carolingien. "Por onde, yo, Nicolás de Piamonte, propongo de trasladar la dicha escriptura de lenguaje francés en romance castellano, sin discrepar, ni añadir, ni quitar cosa alguna de la escriptura francesa".

Le livre utilisé dans sa version pour la traduction se divise en trois parties. La première relatant l'origine de la France et l'ascendance de Charlemagne, "fue trasladado de latin en lengua francesa". La deuxième, relatant des batailles entre Oliveiros et Ferrabrás, fut traduite du "metro francés muy bien trovado". Enfin la dernière partie, elle, qui rapportait quelques prouesses et conquêtes de l'empereur, la trahison de Galalão et la mort des douze pairs, fut extraite d'un "libro bien aprobado, llamado Espejo Historial". (CASCUDO, 1953, p. 444).

Il est possible qu'il ait existé des éditions antérieures à ce qui a servi comme base à la traduction de Piamonte, mais l'absence d'exemplaires ayant résisté au temps fait que l'édition sévillane soit le point initial des études sur le thème dans le contexte lusophone, principalement du fait qu'elle soit l'œuvre qui sert de base à la traduction portugaise effectuée par Jerônimo Moreira de Carvalho. Celle-ci, postérieurement diffusée dans les colonies lusitaniennes, a été divisée en deux parties, la première ayant été imprimée à Lisbonne en 1728 et la seconde en 1737, quand ont été ajoutés des extraits de Boiardo (Orlando Innamorato, 1495) et de Ariosto (Orlando Furioso, 1532) "en amplifiant les aventures, en reproduisant les pérégrinations", en investissant dans les passages les plus tumultueux et captivants pour le goût populaire" (CASCUDO, 2001, p. 45).

L'éditeur Simão Tadeu Ferreira a ajouté dans l'œuvre signée par Alexandre Caetano Gomes Flaviense les deux premières parties de la traduction de Jerônimo Moreira de Carvalho. Cela a été cette version ayant comme base la traduction de Moreira de Carvalho qui remporta un grand succès au début du XIX^{ème} siècle (CASCUDO, 1953, p.445). Cascudo désigne l'édition de 1863 comme un modèle plus proche des exemplaires qui ont atteint l'apogée de leur succès auprès du public lusophone (CASCUDO, 1953, p.446). Il est à préciser qu'auparavant, en 1789 "(...) est apparu, sans nom de traducteur ni de compilateur, une édition, je résume, moins chère et qui a amené Charlemagne aux classes les plus pauvres et aux terres les plus lointaines". (CASCUDO, 1984, p. 208)

Au-delà de la création de voies d'accessibilité, la propre structure et l'organisation du livre et de son utilisation révèlent des aspects favorables à son acceptation populaire. Diverses éditions ont présenté les histoires en divisions et subdivisions ainsi dénommées: parties, livres, chapitres. Même étant un livre contenant beaucoup d'histoires, la structuration en divisions plus courtes fonctionne comme s'il était composé d'unités plus petites qui permettent une exploitation diversifiée de la lecture et même la mémorisation de son contenu évoquant le but pratique de la fonction de la littérature à cette époque et son étroite relation avec l'oral. Ce sont ces éléments qui ont interféré dans la propre conception du livre carolingien qui est arrivé à l'époque actuelle. Roger Chartier expose un exemple qui peut être comparé à ce qui a été vécu par le classique carolingien. Pour cet auteur, quelques œuvres, comme Don Quichotte de Cervantès ont été:

[...] organisées en courts chapitres, parfaitement adaptés aux nécessités de la "*performance orale*", qui suppose un temps d'élocution limité de façon à ne pas fatiguer le public et faire disparaître ses difficultés à mémoriser une intrigue excessivement complexe. De brefs chapitres, chacun composant une unité textuelle, peuvent être considérés comme

des unités de lecture, formant un tout à lui seul. (CHARTIER, 2002, p. 24)

En ajoutant des histoires mettant en évidence l'héroïsme chrétien, les traducteurs et les éditeurs ont misé sur la relation du livre avec le public, sans ignorer les intérêts du pouvoir en vigueur, qu'il soit politique ou religieux. Chaque histoire qui a été ajoutée a un rapport avec la confirmation du catholicisme en tant que religion souveraine. En incorporant les personnages traditionnels de l'épique carolingien, tant dans les luttes traditionnelles entre chrétiens et maures que dans les histoires merveilleuses et les trames de roman, les responsables de l'édition ont misé sur le goût populaire.

Dans ces circonstances, l'éditeur jouait aussi le rôle d'auteur lorsqu'il décidait de ce qui ferait partie ou non de la publication. L'audience occupait un lieu non révélé explicitement dans le texte, ce qui ne signifie pas que l'interférence du lecteur ait été écartée dans les diverses créations, traductions, et éditions subséquentes du livre *L'Histoire de l'Empereur Charlemagne et des douze pairs de France*.

Ancrées dans l'imaginaire ibérique comme "signe du pouvoir de conversion et de la conquête" (FERREIRA, 1996, p. 135), les histoires carolingiennes se sont étendue à ses colonies. Avec l'intensification de la navigation maritime au XIX^{ème} siècle, une grande quantité de ce qui a été narré, lu et mis en scène sur les prouesses de l'héroïque Charlemagne au Portugal est arrivé au Brésil s'établissant, principalement, dans le sertão^e du nord-est. Cela est arrivé tant via la mémoire, qu'à travers les pages imprimées des livres de cavalerie des voyageurs qui venaient de l'autre côté de l'Atlantique européen pendant la période coloniale. Dans le nord-est brésilien, "Charlemagne a joué le rôle héroïque indispensable parce que, dans le cas du nord-est, les exploits du banditisme et du brigandage ne rencontreraient pas la nécessaire légitimité sociale pour configurer la plénitude de la figure du héros" (FERREIRA, 1996, p. 144). Peter Burke pense que l'acceptation des thèmes carolingiens, en particulier celui des cavaliers, a fonctionné du fait qu'il existe déjà un "certain degré d' 'intégration' entre la tradition et les circonstances fertiles" d'un sertão brésilien marqué par une culture agraire, patriarcale, avec une forte présence de chevaux et qui se reconnaissait dans les disputes et les luttes pour la terre (BURKE, 2000, p. 210). Diégues Júnior présente comme des conditions favorables:

[...] l'organisation de la société patriarcale, le jaillissement de manifestations messianiques, l'apparition de bandes de brigands ou de bandits, les sécheresses périodiques provoquant des déséquilibres économiques et sociaux, les luttes de famille, entre autres facteurs, représentèrent l'opportunité pour que se réalisât le surgissement de groupes de chanteurs en tant qu'instruments de la pensée collective, des

manifestations de la mémoire populaire (DIÉGUES JÚNIOR, 1986, p. 14)

L'acceptation des histoires carolingiennes passe aussi par l'approbation et le soutien de la Couronne et de l'Eglise. Miser sur l'empereur en tant qu'icône catholique à travers des œuvres qui l'associent aux actions d'un vaillant guerrier, héroïque et intrépide, influence sa vénération et favorise sa diffusion. La littérature a été une voie importante de communication de cet idéal. Dans le processus colonisateur brésilien, ce véhicule a agi en apportant des histoires carolingiennes venues d'outre-mer. Le nombre réduit de lecteurs et la nécessité d'occuper le temps du long voyage entre le Portugal et le Brésil, et vice-versa, ont fait de l'activité de lire l'occasion de se réunir entre voyageurs. La pratique de la lecture collective était fréquente chez les navigateurs lusitaniens, reproducteurs d'une action déjà habituelle dans leur pays d'origine.

Il est important de remarquer que les narrations carolingiennes qui sont encore transmises au Brésil et à São Tomé-et-Principe ont eu non seulement la référence matricielle portugaise, mais aussi le propre échange culturel entre les deux ex-colonies. En 1969 Fernando Reis affirmait que :

[...] le peuple de Principe est guidé par les œuvres qui sont éditées sur les 'Histoires de l'Empereur Charlemagne'. Sur cette île, nous furent concédés deux de ces livres: l'un très ancien, imprimé au Brésil; l'autre, vieillissime, dont le nom de l'éditeur est illisible, mais nous présumons qu'il est du XIXème siècle. (REIS, 1969, p. 127)

Assumant l'aspect évangélisateur des oeuvres de tradition carolingienne, leur arrivée au Brésil est associée à un objectif politique colonisateur. C'est au début du XIXème siècle que l'on rencontre la plus grande partie des registres des fêtes de tradition carolingienne au Brésil³, lorsque la cour portugaise s'est réfugiée dans sa colonie américaine. Etant donné que São Tomé-et-Principe était considéré comme le "laboratoire tropical", tel un modèle de colonisation à appliquer aux Amériques, on peut penser que les pratiques de fêtes de cette nature, dérivées de la matrice littéraire, documentées comme des événements promus par la Cour sur le territoire brésilien, peuvent avoir davantage été expérimentées dans la colonie africaine. Finalement, la majeure partie de ce qui a été implanté au Brésil, est venue avec la garantie d'avoir déjà été testée et approuvée de l'autre côté de l'océan.

Si l'on pense l'insertion de ces types de drames comme faisant partie d'un projet de colonisation dans les nouveaux territoires de domination portugaise, on peut ajouter

³ Témoignages de voyageurs tels que: Emanuel Pohl (1820), Spix e Martius (1819).

encore une donnée qui corrobore l'hypothèse que le Tchiloli, le texte de Baltasar Dias, l'Auto de Floripes et le livre sur Charlemagne se sont mis à exister à São Tomé-et-Principe au XIX^{ème} siècle, lorsque les narrations carolingiennes étaient très bien sédimentées dans l'imaginaire et dans la littérature populaire portugaise, au point d'être très bien diffusées dans ses colonies.

Comme exposé antérieurement, les drames et les textes fruits de la matrice carolingienne qui ont été recréés au Brésil et sur l'île de Principe présentent une relation explicite avec la religion. Ils représentent des combats entre les maures et les chrétiens en affirmant un idéal moralisateur, avec l'établissement de l'ordre et de la foi catholique, à travers la révérence à un héros qui incarne ce modèle d'excellence : Charlemagne.

Au fur et à mesure que les narrations carolingiennes ont perduré à travers les siècles, en maintenant une matrice thématique, elles se sont aussi transformées constamment. Du fait qu'elles exploitent une structure, la structure scénique, qui rend possible l'"oubli" et sollicite la mémoire du spectateur, ces narrations adaptent beaucoup plus facilement le langage et les termes au contexte dans lequel elles sont représentées, favorisant l'intégration et l'appartenance culturelle à l'époque et au lieu où elles ont lieu.

Aujourd'hui, la continuité de la thématique carolingienne dans le drame et une fragilisation de la pratique de la littérature – au contraire de ce qui se passe à Principe, ce qui sert d'appui à la mémoire des mises en scène – ouvre le chemin à une réflexion sur les intérêts et les pratiques culturelles contemporaines et l'hyper textualité. L'auto de Floripes et la Lutte entre Maures et Chrétiens exploitent des formes de communication diverses telles que la forme visuelle, la forme musicale, la gestuelle et se situent encore dans le champ esthétique, spectaculaire, religieux et collectif. Pour de telles raisons, la forme de communication scénique caractéristique des spectacles populaires carolingiens de l'île de Principe et de la ville de Prado occupe un espace de mémoire préférentiel des narrations carolingiennes dans le contexte contemporain.

Même ayant le livre imprimé comme référence très active dans la continuité des histoires carolingiennes à São Tomé-et-Principe, la voie orale n'a jamais été écartée en tant que moyen de transmission traditionnel. Comme le nombre de non-lecteurs était très important à l'époque de la grande popularité du livre carolingien, la pratique de la lecture collective faisait que la communication entre l'oral et l'écrit se fonde dans un réseau de communication efficace qui opérait en transmettant et en établissant les histoires de l'empereur et de ses pairs.

De par la teneur évangélisatrice, de par la relation avec les festivités de la Cour dans le Brésil Colonial, de par l'étroite relation entre l'Eglise Catholique et le pouvoir administratif, de par le contexte culturel de l'époque, on peut en déduire que les drames de tradition carolingienne à São Tomé-et-Principe et au Brésil ont connu une insertion ou un développement qui ont été loins d'être négligés par la Couronne. Si leurs justes introductions dans les territoires coloniaux n'ont pas eu lieu sur proposition directe du Gouvernement, très probablement, celui-ci a dû les stimuler ou au minimum les autoriser. Selon une donnée présentée par Ambrósio (1985), on peut penser que ce n'a pas été un simple hasard le fait que la personne, qu'il désigne responsable de la première représentation du Tchiloli, ait été un portugais, fonctionnaire du gouvernement et qu'il y ait eu comme base de la mise en scène, un texte écrit par Baltasar Dias, auteur qui avait l'autorisation du gouvernement lusitanien pour publier ses œuvres.

A Prado, des phrases écrites, qui ont déjà été lues et entendues par les "maures et les chrétiens", à partir du livre de base, n'existent actuellement que dans l'espace de la mise en scène. Les acteurs/amuseurs plus anciens désignent le processus oral comme étant la méthode principale de l'apprentissage des "ambassades" — le texte des capitaines et des ambassadeurs. Romildo Machado, 81 ans, "ambassadeur maure" depuis près de soixante ans ininterrompus dans la ville de Prado, affirme: " Tout est dans le livre ! J'ai appris avec le petit monsieur Moysès.⁴ Il avait le livre, il se mettait à lire, à extraire les vers et nous on se mettait à répéter et à apprendre par cœur. Les ambassades... Tout est là-dedans. Ce qu'on va dire, tout est dans le livre ".⁵ Le livre cité a cessé d'être la référence des amuseurs qui se sont initiés à la fête populaire de Prado, l'espace de la mise en scène restant le lieu principal de la mémoire carolingienne dans la ville.

Il est possible que ce processus soit lié au fait que la matrice littéraire, aujourd'hui à Prado, apparaisse comme une brève allusion dans la mise en scène de la lutte, la littérature mentionnée étant déclarée seulement comme inspiration pour la construction

⁴ Moysés dos Santos Almeida (1897-1989) fut cité comme étant l'un des possesseurs du livre "de Charlemagne". Antonio Filoteu (1906- 2005), ancien amuseur maure, fait des références au livre carolingien pour son apprentissage des ambassades et révèle, outre Moysés Almeida, monsieur Paulo de Panta comme étant l'un des possesseurs d'un exemplaire du livre mentionné. Madalena Ferreira (1927), priant beaucoup, éprouvant l'intérêt d'en savoir davantage sur l'histoire de "la lutte" de Prado, recourut au chef des amuseurs, à l'époque, monsieur Néelson Filoteu, qui lui prêta le livre en question, déclara, lors d'un témoignage (en décembre 2005) avoir lu quelques passages et, en décrit le format, la taille et les histoires recoupées à partir de la lecture faite "il y a longtemps". Actuellement, aucun exemplaire de l'œuvre carolingienne n'a été localisé dans la ville de Prado.

⁵ Témoignage recueilli en novembre 2004

des dialogues lorsque se déroule une étape déterminée de la représentation, l'ambassade, en ne reproduisant pas de passage spécifique du "livre de Charlemagne".

A Principe, le drame carolingien a de tout évidence un aspect littéraire dans sa mise en scène. L'Auto de Floripes dramatise un extrait déterminé du livre, écrit en prose, à savoir les chapitres XVIII à XLVI de la première partie du livre II. Il existe un rapport plus direct entre ce qui est mis en scène et ce qui fait partie du livre. Les écrits carolingiens servent de consultation constante dans l'apprentissage du texte et la composition des personnages.

La présence du livre en terres bahianaises est moins évidente, pas seulement dans la mise en scène de Prado, mais aussi en tant qu'objet littéraire existant et usuel. Actuellement, la littérature carolingienne, tant populaire dans le sertão du nord-est au XIXème siècle jusqu'à la première moitié du XXème siècle, en gros, reste limitée à la timide vente du livret de cordel dont l'auteur est Leandro Gomes de Barros, réédité par l'éditeur Luzeiro, et dont la deuxième de couverture annonce les histoires "extraites du livre de Charlemagne".

Joignant les côtés: une rencontre entre l'Auto de Floripes et la Lutte entre Maures et Chrétiens

Les drames carolingiens ici analysés ont comme axe la représentation scénique de combats entre maures et chrétiens. Une telle base narrative est caractérisée par des éléments communs aux deux spectacles, à l'exemple des couleurs qui définissent chaque groupe – le rouge pour les maures et le bleu pour les chrétiens, le caractère catéchiste qui place les groupes religieux adversaires dans des catégories telles que le Bien, associé aux chrétiens et le Mal, associé aux maures. Ce principe, de caractère plus abstrait, est défini scéniquement par des éléments tels que:

1. La dramaturgie: la trame, les intrigues, les conflits et les résolutions montrent un conflit où les chrétiens sont toujours consacrés vainqueurs, remportant la victoire grâce à l'extermination ou la conversion des maures au christianisme;
2. Les éléments visuels: la couleur chaude, le rouge infernal, caractérise les maures et le bleu céleste, les chrétiens;
3. Les éléments sonores: le rythme de la musique, qui cadence diverses scènes, est présenté de façon plus accélérée pour le groupe maure et de façon plus lente et calme pour les chrétiens;

4. La gestuelle: des expressions vocales et corporelles sont associées à des principes dramaturgiques directeurs. De cette manière, les maures s'expriment avec plus de véhémence et d'agressivité et les chrétiens, au moyen de gestes et de timbres vocaux plus amènes.

L'auto de Floripes, de l'île du Principe, tout comme la Lutte entre Maures et Chrétiens, de la ville de Prado, sont des fruits d'une longue trajectoire culturelle et temporelle. Ils sont représentés de nos jours avec des vestiges du passé provenant de la biographie de l'Empereur Charlemagne, des faits historiques, des chansons de geste et de la littérature en prose. La majeure partie des éléments qui composent les drames carolingiens, aujourd'hui, sont des références récentes, situées dans les cultures où ils sont représentés et issues de la dynamique scénique, traitant de la mémoire et de l'oubli, du passé et du présent, des continuités et des actualisations.

L'analyse effectuée de l'Auto de Floripes met en avant son caractère spectaculaire dans la compréhension de sa dimension théâtrale. Cette caractéristique ne détonne pas de la perception du drame qu'ont ses acteurs et une partie de la communauté: "L'Auto de Floripes est un théâtre, mais un théâtre de rue", affirme Carlos Gomes, secrétaire du Gouvernement Régional de l'île de Principe. João Cassandra, ex-figurant (acteur) et actuel membre de l'association organisatrice de l'auto, déclare: "L'Auto de Floripes est une forme de représentation théâtrale, populaire tant et si bien qu'il y a un endroit dans lequel se font les répétitions: soit de la marche, soit du texte, soit de la mimique. Et tout le processus est effectué au moyen des répétitions".⁶

L'identification des éléments d'un spectacle théâtral est facilement reconnaissable: le texte, la mise en scène, la répétition, les costumes, le scénario... Cependant, certains mots, avec des significations analogues à ceux utilisés dans le théâtre conventionnel se singularisent. Par exemple: acteur ou actrice correspond à figurant(e), personnage à figure, dialogue à réplique, costumes à uniforme.

En dépit de la reconnaissance d'éléments communs tant dans la Lutte entre Maures et Chrétiens que dans l'Auto de Floripes, et bien que ceux-ci soient dérivés d'une même matrice littéraire, sont également prises en considération les différences

⁶ Les témoignages et les photographies contenus dans cette thèse, sans mention d'auteur, ont été recueillis et enregistrés par moi-même, sur l'île de Principe, en août 2009. Le texte des personnages ont comme référence la transcription de l'Auto de Floripes réalisée par Fernando Reis (Pôvô Flogá, 1969) et revue par Augusto Baptista (Floripes Negra, 2001).

d'interprétation et de compréhension des objets qui révèlent des particularités significatives.

La lutte entre Maures et les Chrétiens de Prado montre dans l'expression scénique et dans son histoire des éléments qui la différencient par rapport aux drames carolingiens européens. La culture indigène marque de son empreinte la composition conceptuelle, qui associe l'indien à l'"infidèle" d'autrefois, devant être catéchisé par les portugais qui sont arrivés ici pour coloniser la nouvelle terre découverte.

Saint-Sébastien est associé de manière évidente à l'univers local indigène dans le discours des acteurs ou amuseurs. L'image du saint, de la manière dont elle est reproduite officiellement par l'Eglise Catholique, sert à prouver son appartenance à l'ethnie indigène, dans l'entendement de ceux qui jouent dans la Lutte entre Maures et Chrétiens: flèches dans le corps – icône des indiens –, le tissu rouge qui enveloppe le saint, rappelant la couleur qui identifie les maures, le tronc auquel il est attaché, représentant la forêt, lieu préférentiel d'habitation des principales tribus qui se sont établis pour former la ville. Ce sont quelques justifications qui démontrent l'ancrage de l'imaginaire catholique dans les références locales.

L'Auto de Floripes exprime aussi la matrice carolingienne, ibérique, fusionnant avec l'histoire locale. La culture religieuse africaine y est aussi présente, cohabitant avec le catholicisme. L'actrice qui interprète la princesse Floripes, par exemple, est soumise, avant la présentation, à un bain rituel dans une infusion de feuilles et d'herbes, pratique typique de la culture traditionnelle afro-religieuse, réalisée avec l'intention de protéger le corps contre la malchance ou le mauvais-œil. Sur les plans métaphysique et scénique, les relations spirituelles et religieuses font partie de la préparation du corps qui entre en scène.

Visuellement, les costumes santoméens portent la caractéristique des vêtements de la cavalerie médiévale européenne adaptés à l'exigence du mouvement corporel sur scène, de même qu'ils exploitent, parmi les éléments décoratifs, des objets locaux, tels que les "rosettes" – morceaux de tissu ronds, plissés et cousus, qui se plient en deux (appelés "fuxico" au Brésil) qui embellissent toute la tenue.

Le phénotype du personnage Floripes, dans la matrice littéraire, le livre "L'Histoire de l'Empereur Charles Magne et des douze pairs de France", rapproche la princesse turque d'un idéal de beauté européen, ouvertement décrite comme étant "blanche comme la neige". Cependant, du fait de la réalité ethnique santoméenne, il est très

fréquent que soit mise en scène une femme noire ou métisse pour jouer le rôle de la princesse.

La comparaison entre la Lutte entre Maures et Chrétiens et l'Auto de Floripes permet de mettre en évidence les chemins communs qui ont eu comme résultat les similitudes et les différenciations découlantes de la dynamique culturelle de chacun des endroits où se déroulent les drames carolingiens ci-mentionnés. Le point commun entre les maures et chrétiens de Principe et ceux de Prado, en ce qui concerne les motivations qui amènent certains habitants à participer directement à ces spectacles, se trouve dans les critères esthétique, religieux et familial, questions passant par des points qui touchent à l'aspect personnel ou collectif. Sur le plan personnel, l'incorporation dans les spectacles populaires est associée, de préférence, à l'identification esthétique.

A Prado, la filiation religieuse, venue sous forme de promesse à Saint-Sébastien, renvoie au critère esthétique. Cette motivation est plus évidente dans la Lutte entre Maures et Chrétiens que dans l'Auto de Floripes, où la participation de l'Eglise et l'évocation de la foi sont pratiquement inexistantes. Etant donné que le spectacle de Prado a eu, pour sa réalisation, la participation directe du prêtre dans la scène finale du baptême et le recours aux espaces tels que l'église, l'association de la fête à la pratique catholique devient plus évidente.

L'expression de la foi catholique se trouve aussi dans le discours des amuseurs qui vont jusqu'à affirmer que leur participation à la Lutte est due aux rogations faites au saint: la guérison d'une maladie pendant l'enfance a fait que l'actuel capitaine chrétien Artur Marques entre et reste dans le spectacle populaire.

En revanche, à Santo António, bien que l'Auto de Floripes soit une mise en scène à caractère chrétien, le rapport avec l'Eglise locale n'est pas visible. Seulement l'espace du château chrétien, situé en face de l'église mère, fait une mention directe à la paroisse locale. La dramaturgie fait des références au catholicisme, mais il n'y a pas de dépendance directe à l'église dans la réalisation du spectacle. La foi en Saint-Lourenço, saint associé à la fête, n'apparaît ni en images ni dans la procession, au contraire de ce qui se passe à Prado.

Le désir de perpétuer une tradition héritée d'ascendants fait que les habitants réalisent leur inclusion dans la Lutte entre Maures et Chrétiens et l'Auto de Floripes. Le lien de parenté dans ces spectacles permet que, dès l'enfance, le rapport avec l'événement soit vécu de manière plus proche, rendant possible une cohabitation qui va au-delà de ce qui est représenté dans les rues et facilitant une connaissance plus approfondie du

spectacle. Le point relatif au lien familial favorise des opportunités pour la mémorisation à travers le souvenir de la composition des costumes, l'exécution de la musique, l'écoute des ambassades et des répliques et l'apprentissage des rituels de préparation.

Dans les deux représentations, des particularités culturelles définissent les initiatives de préparation corporelle à l'entrée en scène. Les maures et les chrétiens de Santo António frottent leurs corps avec des feuilles et des herbes dans le but de créer des défenses contre les possibles regards maléfiques du public. A Prado, de façon moins ritualiste, on procède, éventuellement, à l'ingestion de boisson alcoolique comme une forme de préparation à l'entrée en scène, de façon à jouer dans un corps libre. L'intention déclarée pour ceux qui recourent à cette stratégie est de rendre le corps moins tendu, plus dilaté et propice à l'exécution de mouvements plus beaux, directement destinés à l'exhibition et à attirer le regard du public. La relation entre le jeu spectaculaire de l'acteur et le regard du public revêt des dimensions différentes. Alors qu'à Prado la préparation est tournée vers l'attrait du regard des spectateurs, à Principe, le rituel est destiné à la répulsion de certains regards, les "mauvais-yeux". C'est-à-dire, alors que la pratique santoméenne vise à "fermer le corps", les amuseurs de Prado cherchent à attirer le regard du public au moyen d'un corps plus libre.

Les processus d'apprentissage des manifestations populaires passent par des étapes communes. La première d'entre elles est l'observation. Des témoins oculaires, avant de faire partie des participants, apprennent et développent leurs connaissances sur les spectacles en question en les observant. L'intérêt initial se manifeste à travers la curiosité, l'attrait esthétique et le partage d'un espace identitaire commun aux habitants des petites localités, que ce soit à Prado, ou à Santo António. Le contact avec la Lutte entre Maures et Chrétiens et avec l'Auto de Floripes est rendu possible grâce à l'accès facile aux scènes qui ont lieu dans les rues et à la cohabitation au quotidien, les jours où il n'y a pas de fêtes dans la ville.

Une fois passée l'étape de l'observation, l'apprentissage du spectacle santoméen se différencie de celui de Prado. La plus grande preuve réside dans l'utilisation du livre, exploité en tant que support de la compréhension et de la mémorisation du texte dramaturgique.

Etant donné que l'Auto de Floripes présente un script contenant une plus grande quantité de scènes et de dialogues, la lecture du texte de "Charlemagne" est un recours exploité constamment pour la fixation de la séquence de scènes et des répliques, en

particulier pour ceux qui jouent le rôle de Floripes, Ammirante Balão, Charlemagne, Ferrabrás et Oliveiros, possesseurs du plus grand nombre de répliques dans l'Auto.

Dans la ville de Prado, l'apprentissage des scènes s'effectue essentiellement à travers le contact direct avec le spectacle. Pour ceux qui ont des répliques, il y a le renfort de l'oral appuyé par l'écrit, ce qui a lieu grâce à l'écoute, la répétition, l'annotation, la lecture et la mémorisation des ambassades entre un débutant et un amuseur plus ancien. Par conséquent, la production et la transmission de connaissances dans la Lutte entre Maures et Chrétiens vivent une dynamique davantage sujette aux modifications. L'observation de plusieurs représentations du spectacle permet de remarquer qu'une partie des dialogues est modifiée en fonction des conditions de la situation, de la réaction du public et de l'amuseur qui les récite.

La structure dramatique de la Lutte entre Maures et Chrétiens suit une séquence de scènes. Toutefois, bien que restreinte, la place faite aux improvisations et aux innovations dans les répliques y est davantage possible et acceptable que dans l'Auto de Floripes. En dépit d'être cité comme étant la source des processus de mémorisation des amuseurs les plus anciens, le livre n'est actuellement même pas évoqué par les plus jeunes et on ne le trouve pas non plus en ville.

En revanche, l'Auto de Floripes fonctionne selon une obéissance au livre matrice quasiment illimitée. Le texte de la mise en scène existe de manière fixée dans son format écrit, ce qui permet que le même contenu, l'histoire et les dialogues soient lus pour être reproduits par les figurants. Le développement scénique obéit à une structure écrite, ce qui facilite la reproduction d'une façon plus fidèle au support original. De plus, la reproduction scénique effectuée en toute fidélité à la matière imprimée lui confère un gage de qualité selon le jugement du public.

La réception de l'Auto de Floripes par la communauté de Principe révèle l'acceptation, l'implication et le sentiment d'appartenance des habitants de l'île au spectacle. Dans ce sens, ce drame carolingien s'alimente de la réciprocité existante entre ceux qui sont en scène et ceux qui l'observent.

Les motivations qui poussent les futurs amuseurs et figurants à faire partie des spectacles carolingiens et, par conséquent, à perpétuer la connaissance de la narration peuvent agir de manière conjuguée. Souvent les décisions qui les amènent à participer aux manifestations varient en intensité et vont même jusqu'à se juxtaposer. Ainsi, les raisons esthétiques peuvent cohabiter avec les raisons religieuses et la tradition et peuvent encore varier selon différents degrés différenciés d'influences.

On suppose que le fait d'avoir la scène comme principal véhicule de mémoire pour son exécution, la structure scénique étant éphémère et, par conséquence, moins rigide dans la fixation de contenus, la mise en scène à Prado se déplace du texte matrice pour générer à l'intérieur du propre spectacle, son organisation spatiale, étant ainsi moins littérale que l'Auto.

En dépeignant les atmosphères définies dans les histoires venues de la littérature, l'Auto de Floripes reproduit scéniquement et de forme littérale les espaces énoncés dans la narration. Ainsi, les prisons, les potences, les châteaux se concrétisent au sein de la scénographie, alors qu'à Prado, les annonces spatiales apparaissent seulement à travers les voix des amuseurs. La Mauritanie, La Turquie, des champs de bataille peuvent devenir des lieux selon l'imagination du public.

L'opposition de couleurs caractérise une bonne partie des représentations des luttes entre les maures et les chrétiens. L'antagonisme rouge-bleu renforce le sens de la dispute religieuse dans l'Auto de Floripes et dans la Lutte entre Maures et Chrétiens. Dans la Lutte, l'opposition est plus explicite et directe du fait de la plus grande simplicité dans la composition des costumes. Dans l'auto, outre l'exploitation des couleurs en question, il y a une utilisation de tons complémentaires et secondaires, en particulier dans la décoration des vêtements de base tels que les culottes bouffantes, les chemises, les capes et les chapeaux.

Pour les maures, la couleur secondaire est le jaune. Dans la Lutte entre Maures et Chrétiens, elle est exploitée seulement pour les détails, sous forme de rubans fixés sur les chapeaux, les ceintures, le soleil qui orne les capes et le drapeau et sur les plumets au cimier des casques. En revanche, dans l'Auto de Floripes, la couleur jaune est davantage utilisée. Elle est en effet employée pour les chemises et les ornements qui décorent les capes et les volants. En plus des deux couleurs chaudes sus-citées, des rubans et des rosettes estampés, de couleurs verte, violette et rose embellissent les vêtements et les accessoires des maures de l'île.

Les chrétiens de Prado exploitent une seconde couleur afin de compléter leur caractérisation, dans laquelle prédomine le bleu. Des rubans de satin blanc enjolivent les casques et les ceinturons, de la peinture blanche avec des paillettes grises représentent la croix et l'étoile des capes et du drapeau. Alors que deux couleurs seulement composent la caractérisation des chrétiens de Prado, outre le bleu et le blanc, les personnages de l'armée de Charlemagne de l'Auto de Floripes ont adopté le vert comme couleur

secondaire et, pour ce qui est de la décoration sous forme de rosettes et de rubans, exploitent à moindre échelle, le jaune et le bleu marine, parmi d'autres couleurs.

Il existe des similarités dans la confection des costumes composés de tissus synthétiques et de coton, matière à bas coût. En général, ils sont larges, ce qui permet une plus grande amplitude gestuelle.

La grande différence entre les costumes des deux spectacles réside dans la décoration, davantage exploitée par les maures et les chrétiens de Principe. Des rosettes, des rubans de couleurs diverses sont fixées sur les chaussures, jupons, volants et casques, ce qui offre un visuel riche en caractérisation et multiplicité de couleurs. Le costume des comédiens de Prado est beaucoup plus discret et obéissant à une normalisation respectée par tous les amuseurs. La permission quant à la personnalisation et la création individuelle est très restreinte.

Les costumes des maures et chrétiens de l'Île du Principe et de Prado reçoivent le renfort de certains objets dans la caractérisation des personnages. Ils apportent un complément à l'aspect visuel et ont une fonction dans l'action des personnages.

Parmi les armes de protection et d'attaque, l'épée se distingue du fait de sa présence et qu'elle soit le principal instrument d'action dans les scènes de combat, que ce soit dans la Lutte entre Maures et Chrétiens, ou bien dans l'Auto de Floripes. Elle reçoit toute l'attention de la part des combattants, depuis sa confection jusqu'à son maniement avec précaution. Dans les deux spectacles, elle est fabriquée à partir d'une matière première commune: des suspensions ou des ressorts de vieilles voitures. Préparée de manière artisanale par des serruriers locaux, sa finition est réalisée selon des techniques similaires.

Dans l'Auto de Floripes un armement de défense complète celui de l'attaque. Ce sont les boucliers utilisés par les maures et les chrétiens, pour protéger des coups d'épée assés par les ennemis, tout comme pour produire un effet sonore, développant ainsi l'atmosphère de guerre.

Les impressions sonore et visuelle dans la Lutte entre Maures et Chrétiens ne s'appuient pas sur la présence de boucliers. Cependant, le propre coup de l'épée produit un effet provenant du raclement du sol recouvert de pavés, ce qui provoque des étincelles et des bruits qui accentuent l'atmosphère belliqueuse. Tel effet n'est pas exploité dans l'Auto de Floripes, car le sol des rues de Santo António est recouvert d'asphalte ou d'argile, ce qui ne permet pas le résultat caractéristique de la lutte de Prado.

Renforçant la caractérisation, les drapeaux aux couleurs et ornés des symboles des maures et des chrétiens sont utilisés par les groupes de Prado et de Santo António. Montrant en leur centre les emblèmes respectifs de chaque groupe, les banderoles sont portées, ayant pour fonction d'identifier chaque corporation. Celles de Prado sont de plus grande taille et présentent un visuel plus discret par rapport à celles qui sont portées par les combattants de l'Ile de Principe. Bien qu'étant de moindre taille, les banderoles santoméennes ont davantage d'éléments dans leur décoration: des volants à leurs extrémités et des rosettes attachées aux tissus.

Quant au texte, l'Auto de Floripes montre une obéissance à l'œuvre matrice, en reproduisant au sein du spectacle les actions issues de la littérature et, scéniquement, il crée une certaine indépendance sur le plan plastique, en exploitant une marque identitaire dans la caractérisation visuelle orientée vers la personnalisation et la multiplicité de couleurs dans les costumes.

On peut en conclure que la Lutte entre Maures et Chrétiens et l'Auto de Floripes présentent comme points communs dans leurs genèses le livre "L'Histoire de l'Empereur Charlemagne et les douze pairs de France". A partir de ce point de départ, les deux spectacles présentent des ressemblances plus distantes dans le développement de leurs narrations. L'Auto de Floripes met en scène un extrait spécifique du livre et ce dernier est utilisé comme instrument pour l'apprentissage des dialogues et pour la compréhension du drame.

Cette relation entre la mise en scène et la matière écrite présente dans l'Auto de Floripes, le place face à une structure plus fixe. Comme résultat, on observe un spectacle avec peu de variations dans l'histoire et dans les dialogues prononcés. Cependant, les éléments visuels de la scène, qui ne sont pas déterminés dans le texte écrit, à l'exemple du costume et des objets, reçoivent une forte influence de la culture locale à travers la création et l'exploitation de couleurs et d'ornements.

L'éloignement de la Lutte entre Maures et Chrétiens du texte écrit, quant à lui, fait qu'elle se soumette à sa propre dynamique scénique, qui a une structure plus permissive aux changements, avec un fonctionnement davantage susceptible aux désirs du public et du propre événement spectaculaire. Pour cette raison, il n'est pas possible d'identifier une histoire ou un passage spécifique du livre matrice. On y retrouve un script commun à l'Auto de Floripes en ce qui concerne le thème des disputes religieuses.

Les personnages de l'Auto de Floripes sont des interprétations de ceux qui existent dans la littérature, individualisés par des noms et par des intrigues personnelles. En

revanche, dans la Lutte entre Maures et Chrétiens, les personnages sont caractérisés par des fonctions telles que: l'ambassadeur, le capitaine, etc. Une telle constatation permet une analyse sur le fonctionnement, la production et la transmission de connaissances réalisées par la voie scénique et par la voie de l'écriture. En exploitant la mise en scène en tant que chemin prioritaire dans la propagation de la narration carolingienne, la Lutte entre Maures et Chrétiens fait face aux variations de transformation vécue chaque année à travers les entrées et les sorties de personnes, l'incorporation de mots et, éventuellement, l'oubli d'autres mots. Sur ce point, la structure scénique opère à travers une forme d'enmagasinage et de transmission beaucoup plus fragile par rapport à une reproduction écrite. Cependant, la mise en scène vit une dynamique de changements beaucoup plus intense.

En analysant le rapport mise en scène - littérature dans l'Auto de Floripes, on observe que la sujétion et la révérence au texte écrit font que les altérations au sein du spectacle soient plus subtiles au fil des ans. En même temps, la relation avec une structure fixe de texte a garanti à l'Auto une trame plus fidèle au livre et plus complexe, remplie de scènes successives et non répétitives, débouchant sur une quantité plus grande de personnages et d'intrigues.

L'observation tant de la Lutte entre Maures et Chrétiens que de l'Auto de Floripes constitue une étape essentielle dans la trajectoire de connaissance de ces spectacles. Le mouvement, le timbre de voix, la gestuelle, et tous les autres éléments d'action et d'expression des personnages sont appris, reproduits et créés, la base étant l'observation. Le spectacle part du principe de la tradition, c'est-à-dire la transmission d'une connaissance qui se reproduit de manière la plus identique possible tous les ans. Le public a l'opportunité d'assister à la même mise en scène avec peu de modifications, la mémoire visuelle, auditive, gestuelle et scénique étant sollicitée à chaque observation, même si celle-ci a lieu seulement une ou deux fois par an.

S'exerçant à l'observation depuis l'enfance, les futurs maures ou chrétiens désignent l'aspect beauté^f comme le principal élément de motivation pour l'apprentissage et la participation aux spectacles. L'observation de la Lutte des Maures et des Chrétiens et de l'Auto de Floripes provoque surtout chez les spectateurs l'admiration et suscite tant le désir que l'intérêt d'y participer à posteriori.

La beauté s'ancre dans la réalisation individuelle, dans l'exécution de mouvements et de sons, dans la préparation des costumes, mais elle est complétée par la relation avec l'autre qui assiste au spectacle. Le sens relationnel entre l'amuseur et le public génère

chez Cosme Maciel une expansion de son corps, possiblement un état qui se rapproche de ce qu'Eugenio Barba appelle de "tension physique pré-expressive", "qualité extra-quotidienne de l'énergie qui rend le corps théâtralement 'décidé', 'vif', 'crédible'". (BARBA, 2009, p.25). Cosme dit, en ce qui concerne le moment où il est en train de jouer: "on dirait que mon corps s'ouvre, que mon corps devient heureux. Je ne sais pas comment ça se fait. Le corps devient si léger qu'on dirait que ce n'est pas même pas moi".

En vue de l'exécution du beau, il est nécessaire une préparation, un apprentissage à l'exécution de gestes et d'actions relatifs à chaque personnage. L'observation du spectacle, citée comme la première étape du processus d'apprentissage nous permet d'en conclure que c'est à travers la condition de spectateur que se font les acquis qui postérieurement seront considérés comme un élément important dans la trajectoire d'apprentissage de l'amuseur.

Dans une perspective plus individuelle, du point de vue de celui ou celle qui représente, le rapport avec la communauté, en qualité de public, se révèle tendu, en ce qui concerne la relation au beau, au désir d'être approuvé pour la qualité esthétique de la gestuelle, de la voix, de la mémorisation des répliques. João Paulo Cassandra, fonctionnaire public, membre de la commission organisatrice, révèle qu'il oubliait sa timidité quand il était en train de jouer les rôles chrétiens devant le public. Il se justifie ainsi: "Les personnes, quand elles mettent l'uniforme, une fois qu'elles sont au milieu des autres, même ne voulant pas être le diable, elles apprennent à l'être. Et toute cette agitation, le propre public exige beaucoup des personnes dans les batailles, dans le texte, dans toutes les scènes, ça oblige à plus de vigueur de la part du participant et cela amène à ce qu'on interprète très bien notre rôle, sans complexe, sans problèmes".

La réaction du public fonctionne comme une motivation ou comme une intimidation pour les figurants. La comparaison est un élément présent dans le jugement. Dans le cas de Floripes, comme le rôle est représenté par des personnes différentes, pratiquement tous les ans, la comparaison des interprétations et les commentaires à posteriori sont des pratiques fréquentes. L'espace et les conditions techniques et environnementales de l'organisation du spectacle favorisent la participation du public sous forme de réalisation de commentaires, d'applaudissements, de présence ou de sortie devant la scène.

Parmi les points communs vécus dans les échanges culturels dans l'axe atlantique sud-sud, les narrations de tradition carolingienne ont atteint une dimension légendaire: l'humain et le mythe se sont fondus dans la création d'un personnage marqué par la force,

le courage, l'audace, le savoir, à travers des histoires d'une empreinte évangélistrice, d'exaltation chrétienne et de défaite mulsumanne.

Ce sont des expressions qui se sont construites en formats à prédominance orale, écrite et scénique. Considérant ces trois formes comme distinctes et possiblement coexistantes dans la production, la transmission et l'immortalisation de connaissances, les narrations carolingiennes ont traversé des siècles en se matérialisant en littératures, dont un livre, matrice pour les mises en scène de la Lutte entre Maures et Chrétiens et de l'auto de Floripes. Je pense que les possibilités d'intersection de formes (écrite, récitée ou mise en scène) et, principalement, la relation poreuse entre l'œuvre et le public, ont permis la transformation et l'adaptation des narrations carolingiennes aux différentes époques et lieux. L'appréciation de ces œuvres s'est réalisée en contact direct avec le public, en acceptant et en incorporant, au sein même de la forme écrite, les réactions et les interventions de son assistance.

Le caractère dynamique de la mise en scène laisse de plus amples possibilités pour les modifications de texte, de scène. A cela, s'ajoute la réception du public qui accepte ou rejette et celle des propres amuseurs comme condition à l'introduction et au maintien de nouveaux vocables ou phrases dans le texte. En revanche, au sein du processus d'apprentissage du texte, la lecture, quand est elle utilisée aujourd'hui, est faite à partir des annotations de ce qui a été vu ou de ce qu'on a en mémoire et non plus à partir des pages de la littérature carolingienne.

Si le livre fixe le contenu de façon à limiter les innovations ou à empêcher toute modification, la mise en scène, elle, travaille au moyen d'une mémoire et de la fixation de la connaissance de forme plus libérée et dynamique, de manière à ce que les transformations dialoguent plus directement avec le produit – le spectacle – et avec le public. Un tel dynamisme apparaît dans la Lutte entre Maures et Chrétiens. Même ayant une structure de script orientée vers la répétition, il n'est pas difficile de percevoir quelques innovations venant de la suppression ou de l'ajout de gestes ou d'expressions.

Les narrations de thématique carolingienne sont caractérisées par la diversité de possibilités combinatoires. Dans son répertoire thématique, qui englobe tant les histoires romantiques que la guerre et les conflits religieux, elles se sont développées dans de multiples formats. A Prado, seul le thème du combat est exploré. En revanche à Santo António, à l'intérieur du conflit religieux, l'histoire d'amour entre la princesse turque et le cavalier chrétien occupe une place significative au sein du drame. Ainsi, développée en variations telles que les romans, les chansons, la littérature de cordel, les mises en scènes,

de même que dans divers contextes – Afrique, Brésil, Espagne, Portugal, France, etc- sa structure et son adaptabilité ont rendu possibles l’actualisation et la continuité au fil de l’histoire, dans des différentes circonstances temporelles et contextuelles.

Dans la ville de Prado, l’opposition religieuse a été reconfigurée en associant les ennemis maures aux peuples natifs du Brésil. De manière non explicite dans le spectacle, mais évidente à travers le discours des amuseurs, la Lutte entre Maures et Chrétiens rappelle les conflits religieux en incorporant des références à la culture locale. Ainsi, le groupe indigène joue le rôle de l’opposant, l’infidèle, celui qui avait besoin d’être converti à la foi chrétienne. Avec des arguments présentés au sein des éléments du spectacle, tels que la couleur qui représente les maures, le saint honoré, les gestes exécutés, la base matricielle de la narration carolingienne ne se situe plus seulement dans l’univers européen – musulman, mais se trouve aussi dans la réalité indigène, propre à la ville de Prado et au Brésil. Selon la logique du discours des amuseurs, les flèches dans le corps de Saint-Sébastien renvoient à la culture indigène, le tronc auquel il est attaché représente la forêt qui a déjà été typique de la région et la gestuelle plus agressive des “maures” est une référence au profil sauvage des indiens.

L’auto de Floripes, sous son aspect dramaturgique, accentue sa genèse et son appartenance à la littérature carolingienne, à travers une représentation qui reproduit des passages spécifiques du livre. Cependant, dans le domaine de la création visuelle et sonore et des rituels de préparation, l’auto santoméen exploite sa spécificité culturelle à travers la multiplicité de couleurs complémentaires des costumes et la personnalisation grâce aux fuxicos et aux éléments décoratifs. La préparation à la scène des figurants, même s’agissant d’un spectacle d’affirmation catholique, a absorbé la pratique religieuse typique des rituels africains, comme le recours aux feuilles pour la protection du corps du figurant exposé aux yeux du public.

Historiquement, l’interaction entre les personnes et l’environnement où elles s’expriment, est un trait récurrent dans la trajectoire de ces narrations, du fait qu’elles établissent une relation de réciprocité avec le public. Le livre “L’Histoire de l’Empereur Charlemagne et des douze pairs de France”, base des spectacles analysés ici, a fait l’objet de moments de lectures et d’accueil au sein de la collectivité, où des éditeurs attentifs supprimaient ou accentuaient certains passages, prenant en considération la participation de l’auditoire. Cette relation rapproche la pratique de la lecture collective de la nature des événements spectaculaires, qui, en général, se réalisent à travers l’attachement réciproque avec le public.

De la littérature on a migré vers l'Auto de Floripes et vers la Lutte entre Maures et Chrétiens. Dans cette dernière, la mise en scène a acquis le statut d'espace préférentiel de mémoire pour son existence, car le texte écrit n'est plus présent dans la ville de Prado. Pierre Lévy présente ses réflexions en affirmant que les drames carolingiens ont plus de chance de survivre grâce à la possibilité d'exploiter de multiples langages avec des musiques et des rituels. (LEVY, 1993, p. 82)

La Lutte entre Maures et Chrétiens tout comme des manifestations populaires telles que les Cavahadas sont des lieux de mémoire primordiaux des narrations carolingiennes, aujourd'hui, au Brésil. Au sein de l'environnement scénique, la mémoire dispose d'un réseau complexe pour des possibles combinaisons. Ainsi, pour celui assiste à un spectacle traditionnel tel que la fête de Prado, ce dernier faisant face à la répétition, est devant un objet qui met en action ses multiples sens, pouvant réveiller chez celui qui vit avec ce type de spectacle, la construction d'intenses et nombreuses associations qui rendent possible la création de diverses voies d'accès à ce qui a été regardé.

Dans le témoignage des amuseurs, sont évoqués des souvenirs associés aux émotions vécues lors de l'appréciation du spectacle: la peur des coups d'épée, l'excitation du combat, la vivacité des couleurs, l'odeur de sueur des gestes mélangée avec celle de la cachaça^g, le suspense accentué par l'explosion des feux d'artifice, le lien familial ou proche avec l'amuseur / personnage, la ténuité entre la fiction et la réalité...L'accueil, la réalisation et la signification du drame carolingien à Prado survivent en ayant comme référence sa mémoire construite à partir de la structure scénique.

Alors que l'Auto de Floripes exploite la relation entre le format scénique et le format écrit, ayant le livre matrice comme support de l'apprentissage des dialogues et du script, dans les villes de l'extrême sud de l'état de Bahia, où a lieu la Lutte entre Maures et Chrétiens, la présence du livre n'est pas même notée. En analysant le développement des narrations carolingiennes, je considère que le format scénique est caractérisé par une forme d'organisation spécifique dans la production, réception et transmission de connaissance, par rapport à l'oral et à l'écrit, formes mises en avant dans les processus de transmission de connaissances.

La distinction scénique par rapport à l'écrit et à l'oral, qui fait devenir la mise en scène une forme particulière de communication, se justifie par la mise en évidence des sens impliqués dans les processus de sa réalisation et réception. Alors qu'à l'oral, la technique mise en lumière est formée par la paire parole-écoute, et à l'écrit/lecture, par le lire et le voir, dans la mise en scène, il y a une implication des sensorialités corporelles

dans le procédé de l'annonciation et de la réception. Ce sont des perceptions sensorielles qui sollicitent tant l'audition que la parole mais aussi la vue, dans des simultanités de sens évoqués dans l'émission et la réception de connaissances.

Il est important de percevoir les circonstances de transmission et les modes de réalisation d'œuvres de narrations carolingiennes dans le passé et dans le présent. A quoi a répondu l'œuvre dans des moments historiques passés, et à quoi elle répond actuellement. La catéchisation catholique exposée dans le script dramaturgique de la Lutte entre Maures et Chrétiens, à travers la constante suprématie chrétienne, ne répond plus à la nécessité de propagation et d'affirmation du catholicisme. La constatation de l'actuel désintérêt croissant pour la réalisation de cette fête de la part de la communauté de Prado montre tant son caractère dispensable que la construction de nouvelles motivations et significations.

La Lutte entre Maures et Chrétiens tente d'ajouter de nouveaux sens pour sa réalisation, principalement exploités, bien que timidement, par le pouvoir exécutif dans le financement de la fête. Du fait qu'elle ait lieu lorsque la ville accueille des touristes, l'inclusion des fêtes traditionnelles locales dans la programmation des fêtes estivales, offre la possibilité d'investissement dans la "Lutte" comme une stratégie culturelle et économique de visibilité des traditions culturelles de la ville pour son public visiteur.

Prado, ces deux dernières décennies, a vécu des changements démographiques, ainsi qu'une croissance touristique accentuée. Le profil stéréotypé afro-bahianais divulgué nationalement a interféré dans l'insertion de nouvelles pratiques telles que la capoeira, les danses et les shows de musique *axé*. Cet actuel cadre identitaire de la ville relègue les manifestations populaires traditionnelles au second plan en ce qui concerne leur acceptation, réalisation et valorisation, malgré les récentes initiatives d'exploitation touristique du spectacle de la part du pouvoir public.

En revanche, l'Auto de Floripes, jouit d'un statut différent par rapport à la Lutte entre Maures et Chrétiens. Actuellement, le 15 août est le jour de la plus grande mobilisation et concentration d'habitants de l'Île de Principe dans la ville de Santo António. L'actualisation de la fonction poétique passe par le maintien de la réalisation du rituel collectif, ce qui permet aussi une plus grande visibilité de l'île qui reçoit l'attention de la capitale São Tomé, à travers la venue de politiques et de visiteurs, la production de matière télévisuelle et l'intérêt de quelques touristes et chercheurs. Cela a déjà été perçu et vécu par la troupe de l'Auto. Enfin, cela a été par cette voie que le groupe est sorti du pays à l'invitation d'institutions internationales, ce qui a permis la migration, bien

qu'illégale, d'une partie des membres du groupe, suscitant l'intérêt de nouveaux figurants d'utiliser la même stratégie pour sortir du pays.

Santo António, par rapport à Prado, vit de façon plus modérée les effets du monde globalisé contemporain. La propre situation d'insularité de l'île, la difficulté d'accès à son territoire, le faible développement techno-communicationnel, les transactions commerciales réduites, occasionnent un contact plus restreint avec le monde extérieur. Une telle situation renforce le lien avec la culture interne, dans un environnement moins propice aux échanges et changements.

Les observations exposées ci-dessus ont eu comme point central l'analyse des spectacles, l'abordage ne s'étant pas restreint à l'apparence du sujet présenté. L'analyse proposée a parcouru des chemins historiques, s'est appuyée sur l'anthropologie, mais s'est ancrée préférentiellement dans les études relatives aux Arts du Spectacle. Comme résultat, a été inaugurée une étude sur les relations entre les deux colonies lusitaniennes, ayant comme point central les objets à caractère spectaculaire.

Malgré le nombre réduit de productions bibliographiques et de recherches sur les drames carolingiens analysés, je crois que le panorama présenté dans cette thèse amorce une base de références et de réflexions sur le thème.

Notes de traduction:

^a Ville située dans la région métropolitaine de Rio de Janeiro

^b Capitale de l'Etat de Bahia, dans la région du nord-est du Brésil

^c Traduit du portugais: "Somos guerreiros, *cabôco* que nem o santo"

^d Instrument qui, d'après Laborde, fut en grande vogue sous Charles VI. Il pense que c'était un instrument de percussion, semblable à une espèce de tambour ouvert d'un côté comme un crible, et que l'on frappait avec des baguettes. (Dictionnaire de musique, Soulier, 1880)

^e Région aride des terres intérieures du nord-est brésilien.

^f Traduit du portugais: "beleza", "buniteza"

^g Alcool de canne à sucre