



UNIVERSITY OF LEEDS

This is a repository copy of *Vers un théâtre du corps habité : Actualisation scénique du corps et de la guerre dans Chemin de der de Julien Mabiala Bissila*.

White Rose Research Online URL for this paper:  
<http://eprints.whiterose.ac.uk/160060/>

Version: Accepted Version

---

**Article:**

Allen-Paisant, J [orcid.org/0000-0002-5705-0522](https://orcid.org/0000-0002-5705-0522) (2020) *Vers un théâtre du corps habité : Actualisation scénique du corps et de la guerre dans Chemin de der de Julien Mabiala Bissila*. *Nouvelles Études Francophones*, 35 (1). pp. 138-152. ISSN 1552-3152

<https://doi.org/10.1353/nef.2020.0009>

---

© University of Nebraska Press. This is an author produced version of an article published in *Nouvelles Études Francophones* (NEF) and accessed on Project MUSE. Uploaded in accordance with the publisher's self-archiving policy.

**Reuse**

Items deposited in White Rose Research Online are protected by copyright, with all rights reserved unless indicated otherwise. They may be downloaded and/or printed for private study, or other acts as permitted by national copyright laws. The publisher or other rights holders may allow further reproduction and re-use of the full text version. This is indicated by the licence information on the White Rose Research Online record for the item.

**Takedown**

If you consider content in White Rose Research Online to be in breach of UK law, please notify us by emailing [eprints@whiterose.ac.uk](mailto:eprints@whiterose.ac.uk) including the URL of the record and the reason for the withdrawal request.



[eprints@whiterose.ac.uk](mailto:eprints@whiterose.ac.uk)  
<https://eprints.whiterose.ac.uk/>

## Vers un théâtre du corps habité : Actualisation scénique du corps et de la guerre dans *Chemin de fer* de Julien Mabilia Bissila

Jason Allen-Paisant, University of Leeds

### Résumé

Cet article fait ressortir les traits majeurs du texte *Chemin de fer*, pièce de théâtre écrite par le Congolais Julien Mabilia Bissila – à savoir, le traitement de la thématique de la guerre civile au Congo Brazzaville par l’entremise d’une dramaturgie du corps-mémoire et d’une esthétique de l’absurde – dans son rapport avec le geste artistique du metteur en scène et comédien haïtien Miracson Saint-Val dans le cadre du Festival Quatre Chemins en Haïti (2017). Ce spectacle qui, sur le modèle du palimpseste, donne à voir et à penser les tragédies quotidiennes traversant le réel haïtien, s’il constitue le cœur de l’étude, se trouve ici en perpétuelle tension avec le texte du dramaturge congolais Mabilia Bissila. L’article montre ainsi comment la problématique de l’inénarrable du traumatisme de la guerre, problématique centrale dans le texte de Bissila, trouve pleinement échos dans la mise en scène et le jeu de Miracson Saint-Val, qui font appel aux ressources du rituel Vodou et au mécanisme d’identification-métamorphose propre au phénomène de possession. À partir de ce spectacle contemporain, cette contribution présente ainsi un cadre théorique pour appréhender les enjeux anthropologiques, esthétiques et politiques des dramaturgies africaines et afro-diasporiques qu’elle qualifie, adaptant une formule de David Lescot, de “théâtre de l’état de guerre”, dans le contexte du traumatisme colonial.

**Mots clés :** Vodou ; théâtre; rituel ; corps ; possession ; Julien Mabilia Bissila ; guerre civile ; Congo ; Miracson Saint-Val ; Haïti

### Ethnodrame : Quelques réflexions sur les corps en guerre

Chez l’auteur congolais Julien Mabilia Bissila, le corps fait place aux *multiples présences* (et donc voix) qui l’habitent. À travers la glossolalie, les cris, le trop-plein de langage, Bissila recherche autre chose que l’auto-exhibition du discours. La démarche est plutôt d’autoriser de nombreuses voix de témoigner, de permettre au corps de l’acteur de se faire le foyer de différentes présences, de rendre possible une immédiateté sensorielle, une confrontation avec le spectateur qui opère donc à un niveau irréductiblement somatique. Ce spectateur n’est plus le simple témoin de la construction d’un récit, si par “récit” on veut dire représentation séquentielle d’événements. Il est amené à comprendre que l’acteur est habité par d’autres présences, que ces présences exigent d’être entendues et que des devoirs soient accomplis pour elles. Autrement dit, le récit fait place à la voix, qui est incarnée au sens propre – et dans la perspective de cette incorporation, le lien entre la voix et le corps se trouve souligné comme il l’a rarement été.

Chez Bissila, l’acteur est donc “habité”. De fait, sa condition d’autant plus équivoque fait de lui le locuteur à travers lequel d’autres que lui expriment leur présence au monde, le médium qui rend l’horreur du réel exprimable. Il doit se laisser posséder par la voix des autres, son corps se constituant comme un lieu habitable. En effet, dans ce théâtre, la présence du mort est une obligation, d’autant que le protocole de la représentation ne se trouve pas en adéquation avec le devoir de témoignage.

Bissila a donc recours à une écriture centrée sur le corps et sur l’incarnation charnelle, et qui se sert de scénarios-rêves pour figurer les expériences physiques et visuelles de la vie en

zone de guerre. *Chemin de fer* a pour toile de fond la guerre civile congolaise (1993–99). Le point de départ du poème dramatique de Bissila est « une série de bombardements sur la ville de Brazzaville [...où] les corps se retrouvent dans les couloirs des hôpitaux éventrés » (Site web des Francophonies en Limousin). L’auteur cherche à exprimer les préoccupations liées à la guerre civile du Congo-Brazzaville dans un langage théâtral qui va au-delà des limites étroites d’une “réalité vécue” transmise en mode réaliste.

La *mise en scène* réalisée par Miracson Saint-Val à Port-au-Prince en novembre 2017 dans le cadre du 14e édition du Festival Quatre Chemins<sup>1</sup> a su, quant à elle, actualiser le texte de *Chemin de fer* de manière innovante auprès d’un public haïtien. Si le Vodou revêt une importance première par cette *mise en scène*, c’est que celle-ci semble apte à évoquer aussi le réel haïtien. Par “réel haïtien”, je parle notamment des traumatismes corporels, psychiques et sociaux d’un pays en prise avec des catastrophes provoquées par un ensemble de facteurs non seulement historiques et sociologiques, mais aussi naturels. Je pense ici, évidemment, au séisme dévastateur de 2010 qui est venu s’ajouter à une détresse sociale et économique déjà étouffante. Il convient donc ici de parler ici d’une “dramaturgie de la guerre” (Lescot). Car tout en provoquant ou alimentant des guerres au sens physique, le capitalisme en Afrique et dans ses diasporas a pour mission de tuer les âmes tout en exploitant des corps qu’il veut réduire à une “vie nue”, produisant ainsi des morts sociaux. C’est bien ce que le philosophe camerounais Achille Mbembe a désigné sous le nom de “nécropolitique”. Il convient d’y voir une guerre au sens amplifié, une guerre contre l’âme et contre les corps, et de voir le théâtre qui nous occupe ici comme un “théâtre de l’état de guerre” au sens double – guerres aux conflits armés, guerres du déchirement social, où la lutte ontologique s’actualise dans la forme même du spectacle.

Dans *Chemin de fer*, le corps est l’enjeu du conflit, l’ “épaisseur” qui habite le texte, pour employer une formule de Sylvie Chalaye (29). Présidant à une écriture fragmentaire et non-rationnelle, avec ses tableaux épars, ses mini-fables, ses récits d’événements éclatés, ce corps, qui fait souvent entendre une voix absurde, est loin de suggérer un “absurde” intrinsèque à une prétendue “condition humaine” telle que le veut le “théâtre de l’absurde”, du moins dans la fameuse articulation proposée par Martin Esslin (1961). Au contraire, il met au jour les sources de cette “condition” d’un point de vue historique. Car les théâtres des Caraïbes et de l’Afrique noire ont toujours souligné le fait que l’aliénation de l’humain est le produit d’une histoire de l’humanisme occidental, d’un *paradigme occidental de l’humain* édifié sur le capitalisme rapace et ses technologies d’exploitation. Ainsi, Sylvia Wynter l’a souvent remarqué : la lutte tragique de la diaspora africaine est avant tout une lutte pour l’humain (voir Wynter, “Jonkunnu”). Elle ne réside pas dans “l’angoisse métaphysique” mais dans la possibilité, voire l’impulsion, de réparer le corps et de restituer son rapport au réel. Cette impulsion mobilise une conception de l’humain ancrée dans les cosmogonies traditionnelles de l’Afrique noire et de ses diasporas. Ainsi s’agit-il, souvent dans les dramaturgies afro-diasporiques, de la quête d’un *autre paradigme de l’humain*, où le corps n’est pas coupé de l’esprit, et où, selon les traditions ancestrales, il exprime une totalité, une voie incontournable au réel, l’emprise du rythme, qui est élan vital. Il n’est donc, de ce point de vue, nullement étonnant de constater dans cette dramaturgie la tension entre un corps brutalisé, traumatisé, voire massacré, d’une part, et de l’autre, un corps qui est vibration indomptable et irrépressible, le corps qui, mis en action, “entre dans l’expression du dieu”, pour reprendre Syto Cavé (Cavé, “Quand le théâtre créol émane du vaudou”).

Le titre de la pièce, *Chemin de fer*, fait référence, quant à lui, à toute une histoire. Le chemin de fer, symbole phare de l’ambition coloniale en Afrique, est un champ de gravitation de la violence, ponctuant ainsi l’arc narratif de la présence européenne - de la colonisation à la guerre civile. C’est aussi cette histoire qui est évoquée dans la pièce de Bissila – l’histoire d’une guerre contre les corps noirs. Ainsi, l’histoire racontée par *Chemin de fer* est bien évidemment celle

du Congo, mais aussi celle de tout un phénomène, la guerre d'un capitalisme placé sous l'égide de la race, celle qui a profondément marqué l'Afrique et ses diasporas, dont Haïti.

En effet, si la *mise en scène* de Saint-Val rend bien compte d'une période de l'histoire congolaise telle que racontée par Bissila, son tour de force a été de rapprocher cette réalité aux traumatismes quotidiens et banalisés de la vie haïtienne. L'enjeu est de montrer l'influence sur les corps de la violence exercée notamment par les problèmes structurels laissés par le colonialisme: guerres, vulnérabilités écologiques, fragilités sociales, etc. Néanmoins, son objectif est tout autant de montrer que c'est *le corps même* qui est appelé à canaliser, voire transcender cette violence par le biais d'une théâtralité rituelle. Travailler à partir du Vodou, c'est mettre l'accent sur le corps. C'est parler d'une tentative séculaire de retrouver une humanité alors que celle-ci s'est retrouvée brisée. C'est pourquoi le texte de Bissila n'a offert aucune résistance à un langage scénique ancré dans le Vodou. Chez Saint-Val, l'incarnation multiple de *Chemin de fer* est assimilée au rite de possession dans le Vodou, où les esprits incarnés correspondent à des morceaux d'une histoire qui permet à l'«homme» de revivre, malgré la perte, les trous (de mémoire), (soit) une partie de lui-même disparu (Saint-Val, «Entretien avec l'auteur»).

L'approche du corps chez Miracson Saint-Val s'inscrit dans les stratégies psychophysiologiques de l'ethnodrame, terme formulé par le Dr. Louis Price-Mars dans les années 1970 pour décrire les expériences collectives dans le Vodou. L'ethnodrame, selon Price-Mars, c'est la 'religion dramatique' que constitue le Vodou et, plus particulièrement, "l'intervention [...] des dieux sous forme de crise de possession" (Price-Mars 29). Car le Vodou, pour Price-Mars, est foncièrement *théâtral* – c'est une réflexion qui sera poursuivie notamment par Franck Fouché (1976) dans son ouvrage *Vodou et théâtre*. L'ethnodrame serait ainsi un système de signifiante où la possession « composée d'une gamme de gestes marqués » (Price-Mars 34) serait le signifiant, et où le signifié est l'esprit, le dieu. Quant à la crise de possession, elle se définit comme étant "un état psychologique conditionné, une métamorphose ou bien un état psychologique normal qui reproduit le visage et les gestes des dieux à la manière d'une personification dramatique" (Price-Mars 33). En ces circonstances, les croyants "présentent l'habitus extérieur, les attitudes, l'intonation vocale des dieux tels qu'ils sont transmis par la tradition" (Price-Mars 33). Les cultures concernées par la possession rituelle utilisent, donc, "d'une façon extraordinaire, le corps entier comme instrument du langage, la possession comme symbole du divin, la danse comme moyen de communication" (Price-Mars 37).

Le travail et l'esthétique de Saint-Val s'inscrivent ainsi dans une démarche pleinement formelle, qui se fonde sur les principes de l'"ethnodrame". Il puise dans le mécanisme d'identification-métamorphose propre au phénomène de possession pour illustrer les ressources proprement théâtrales par lesquelles le Vodou permet à l'exécutant de répondre, via le corps, au trauma du vécu, à une vie qui étouffe et écrase l'humain.

Saint-Val associera à l'"ethnodrame" un autre corps théorique, lui européen, de Grotowski (Saint-Val, «Entretien avec l'auteur»). Certes, le travail de celui-ci est situé dans un contexte culturel très différent de celui des Caraïbes avec son histoire de violence coloniale, laquelle histoire n'est pas sans rappeler les tentatives européennes d'éliminer les traditions ancestrales des peuples colonisés. Toutefois, l'intérêt de Saint-Val pour Grotowski réside dans le fait que ce dernier offre une méthodologie utilisable pour la formation de l'acteur, ce qui n'est pas le cas chez Price-Mars.

Le système de Grotowski, amalgame de techniques de performances orientales et occidentales, est conçu pour incorporer l'être entier de l'acteur dans le fait théâtral (Grotowski 133-73). Des exercices faciaux du Kathakali au Nô japonais, en passant par la biomécanique de Meyerhold et la méthode des actions physiques de Stanislavski, il explore en permanence les moyens de faire participer et d'exprimer l'essence psychophysique de l'acteur.

Le concept de “théâtre pauvre” de Grotowski insufflera aux recherches de Saint-Val une certaine hardiesse et s’inscrira comme une confirmation de ce qu’il avait déjà trouvé dans l’“ethnodrame” (Saint-Val, “Entretien avec l’auteur”). Car, pour Grotowski, l’acteur, comme le “criseur” Vodou, est un homme “sacré” dont « le corps doit être libéré de toute résistance. Il doit virtuellement cesser d’exister” (Grotowski 34) afin qu’en lui puisse se révéler le nouveau personnage. Cela implique que l’acteur doit jouer dans un état de transe. La terminologie de Grotowski montre les liens essentiels qu’il conçoit entre les “techniques des sources” (dont la possession), et son approche du jeu de l’acteur. Il convient, d’ailleurs, de ne pas oublier que dans le cadre de ses recherches sur les “Théâtres des sources” entre juillet 1979 et février 1980, Grotowski séjourna en Haïti où il étudia les pratiques du Vodou auprès de la communauté Saint-Soleil (Slowiak and Cuesta 32). Les techniques relatives au mouvement et à la voix qu’il y a puisées allaient être des outils importants pour ses travaux à Irvine (Université de Californie) au moment de son exil politique aux États-Unis, comme en témoigne son élève James Slowiak dans son livre (Slowiak and Cuesta 37).

Par “théâtre pauvre”, Grotowski affirmait l’idée selon laquelle l’acteur “atteint l’essence de sa vocation quand il s’engage dans un acte de sincérité, quand il se dévoile, s’ouvre et se donne dans une réaction extrême, solennelle” (Grotowski 93). Son travail est influencé par Artaud, qui plaide, en effet, pour un théâtre dans lequel l’acteur et le spectateur subissent un changement analogue à une transformation spirituelle. Usant de la métaphore de l’alchimie médiévale, il décrit ainsi un processus chargé de “chaos” et de “chaleur” qui se traduit par une altération de l’être, tant pour l’artiste que pour son public. Le théâtre devient ainsi une esthétique “métaphysique” comparable à une cérémonie religieuse, car les échanges viscéraux entre le spectateur et l’acteur, qui sert de chaman, ont le potentiel de former une “sainte” communion qui est à la fois spirituelle et sociale (Artaud 48). Cela n’est évidemment pas sans évoquer l’ancrage communautaire du théâtre caribéen, qui souligne une certaine vision de l’art, où le potentiel d’humanisation de celui-ci réside dans son essence rituel.

### **La possession et l’incorporation multiple**

La *mise en scène* de *Chemin de fer* de novembre 2017 s’inscrit bien dans une esthétique de “théâtre pauvre”. L’acteur est placé au centre du fait théâtral comme élément unique (à ceci près qu’un guitariste, dont la musique acoustique rythmera les différents tableaux de la pièce, se trouve debout, en retrait, dans l’aire de jeu pourtant déjà étroite). Par ailleurs, l’acteur assume ici des rôles qui ne lui reviennent habituellement pas. Or, le fait qu’il soit à la fois metteur en scène du spectacle et directeur d’acteur, permet d’effacer la dualité entre le “directeur” (formateur-accompagnateur du théâtre occidental moderne) et l’exécutant, et d’accorder ainsi au travail scénique un cachet particulier. En effet, l’acteur n’ayant plus en le directeur cette figure d’“accoucheur” qui le révèle à lui-même, son travail devient un tout englobant, celui d’un entraînement et d’une ascèse (il s’apparente au travail de l’athlète). Il en arrive à se passer des éléments d’une scénographie riche, voire plus modestement étoffée, car les seuls objets de décor sont des bougies placées sur une table de salon, qui, une fois allumées par le comédien au début du spectacle, le resteront durant toute la durée de celui-ci. Le travail corporel dans l’espace se réduit à l’exploration et l’apprentissage des capacités infinies du corps même.<sup>2</sup>

Nous verrons les fonctionnements d’un acteur “saint” qui construit son propre langage en allant au plus profond de ses impulsions organiques, physiques et vocales. Il s’agit d’une métaphysique du corps de l’acteur exposé, à tel point qu’il était inévitable que la recherche de Saint-Val finisse par renoncer à la notion même de représentation, comme nous verrons plus loin. Grâce à l’utilisation très forte du corps, et au “training”, inspirés par le Vodou, l’acteur constitue tout le théâtre.

Au début du spectacle, on est face à un personnage (dont on ne connaîtra jamais le nom) se trouvant sur l'une des routes les plus connues du pays (Congo-Brazzaville): La route du pont du centenaire. C'est la voix de l'acteur qui va incarner cet homme qui nous le dit. L'homme est "souvent là [...] assis ou debout". On raconte "qu'à l'époque" (autrement dit, avant la guerre) il était médecin. Or, on apprend aussi par le prologue que cet homme serait également "un homme de théâtre". Cette désignation nous introduit d'entrée de jeu à une thématique importante de cette œuvre: le jeu théâtral comme surenchère du réel et instinct de survie. Or il s'agit d'une théâtralité qui ne se réduit pas aux salles de théâtre – c'est l'une des choses que cette *mise en scène* haïtienne va souligner – mais qui habite la vie du quotidien et occupe les lieux les plus inattendus. On retiendra, entre parenthèses, que ce spectacle de 2017 se joue dans un bar de quartier, et on reviendra sur ce fait.

Le rapport entre théâtralité et possession (voir Fouché) sera souligné dans la *mise en scène*. Le locuteur du prologue attend le bus. Il est "surprise" par la présence de "cet homme" à côté de lui. Cet homme, est-ce le locuteur lui-même? Est-ce lui dans un autre temps? L'homme est "si calme" à côté du locuteur du prologue. "Puis sa voix [...] sa voix sans introduction, sa voix s'engage dans un discours interminable [...] Dans la nuit juste son souffle, ses souffles [...]" Ainsi, ce locuteur est une sorte de présentateur, relais entre les différents tableaux et le public, regard extérieur sur la fiction mais qui endosse aussi toutes les voix de celle-ci, comme pour souligner l'état de dédoublement qui est le propre de l'acteur et de l'initié Vodou, mais qui peut aussi être un mécanisme d'adaptation – le texte le sous-entend – pour ceux qui sont soumis à des violences quotidiennes et banalisées.<sup>3</sup>

La voix du comédien est très importante. Ce sont ses changements qui signaleront l'avènement d'un nouveau "chevauchement", mot qui dans le Vodou haïtien veut dire "possession par les esprits". Le souffle est un signe de la puissance du dieu, du *loa*, de ses prouesses vocales, qui font advenir un autre monde, d'autres présences, dans l'espace théâtral, à tel point que la frontière entre jeu d'acteur et performance s'estompe. Quand la voix de l'homme fou (c'est-à-dire de l'homme de théâtre), fait irruption "sans introduction", on assiste à des hurlements gutturaux et sauvages, accompagnés de bonds, de sauts, de coups qu'il s'assène à la poitrine, aux cuisses, tout comme le ferait un animal emmuré. L'homme, comme rendu au stade de la bête, émet des grognements. C'est comme s'il avait perdu la faculté de la parole. Enfin, d'une voix toute aussi gutturale que ses mugissements, il annonce:

Je viens de là où la terre est à même le sol  
 Je viens de là où la mort est l'œuvre du sous-sol  
 Je viens de là où le ciel s'emballe et vomit du retard  
 On court, on tombe et succombe  
 Sous le bruit des pétards  
 Pour un centime de galère, ta vie échoue sous les décombres  
 Tu te poses la question  
 Pourquoi tu deviens une ombre? (Bissila 92)

La voix est grave, rageuse. Puis elle s'évanouit, tout comme les gestes de la "bête encagée", tandis que l'on voit s'élever doucement une autre voix. Celle-ci est calme et posée au début. C'est une voix qui *raconte* un événement que son "personnage" a vécu. C'est une voix qui se replace dans l'événement, d'où l'usage du présent de l'indicatif (une fois le contexte établi grâce au passé composé):

Tout a commencé par un Boom!  
 Puis le vide.  
 Le trou.

Je suis couché.  
 Je saigne mais je ne le sais pas encore.  
 J'entends des voix mais je ne sais de qui.  
 Je n'ai pas mal. Non pas vraiment!  
 Impossible de bouger.  
 Envie de sourire mais ma bouche  
 Je me vois debout, droit!  
 En train de marcher,  
 De m'activer. (Bissila 92)

On comprend qu'on est face au médecin, à "l'autre homme" du prologue. Dans un service d'urgence de l'hôpital, au moment qui fait suite à un bombardement, ce médecin intervient auprès des blessés: Une salle aux murs gris. Ça sonne! Tu vois?/ Les téléphones en transe font vibrer leur combiné./ Dring, dring! Dring!/ Lignes saturées, ça sonne, ça saigne, saigne./ Les téléphones saignent, sonnent. (Bissila 92). Ici, la multiplication des sifflantes – "sonne", "saturées", "saigne" – sert à reproduire le vertige du moment, une surcharge émotionnelle de sensations – les téléphones du service d'urgence sonnont sans répit, la vue du sang partout répandu. Par ailleurs, l'obsession du souvenir est traduite par une frénésie corporelle de l'acteur qui l'entraîne dans la transe. La distance entre parole et mémoire est annulée.

En outre, toutes les images fantasmagoriques de la violence (les obus, les bruits de la ville, les morts étalés sur le chemin de fer, etc.) et tous les traumatismes engendrés ("Amputation, impuissance, confusion, hallucination") se retrouvent mis en images dans ce dédale surréaliste que devient l'hôpital par une série de voix incarnées par l'acteur ("un homme pris dans les labyrinthes du chaos" (Site web des Francophonies en Limousin)). Cette arrangement, dépouillée en apparence (un seul acteur doit jouer un grand nombre de personnages et une multitude de scénarios sur scène), offre pourtant les potentialités d'une scénarisation vibrante. Car les diverses incarnations (de conteur en médecin, de médecins en fou, de fou en ouvrier, d'ouvrier en conducteur de train, etc.), les hurlements, les grognements, les contorsions, les sauts et acrobaties, les convulsions du corps, et la transe mènent vers un sentiment d'excès du réel.

Le corps de l'acteur donnera lieu ainsi à une démultiplication des réseaux d'images. En effet, sous l'emprise de la possession, le corps devient pluriel, multivocal, collectif. Le langage du dépouillement, du "théâtre pauvre" et de "l'espace vide" devient ainsi, paradoxalement, le langage de l'expansion, d'un espace multisignifiant; car le corps évoluant dans l'espace, devient un foyer de signes. Par ailleurs, il est habité par plusieurs voix, plusieurs consciences, plusieurs mémoires. En outre, la *mise en scène*, qui a lieu dans un bar, se joue dans un rond; des spectateurs se retrouvent donc encerclant la scène. Les gestes du comédien ne sont donc pas émis dans une seule direction mais dans tous les sens, et les spectateurs, eux, sont sollicités de toutes parts, ce qui diffracte la communication (je reviendrai sur ce point). Ainsi, à partir d'une scénographie raréfiée, le théâtre multiplie et fait éclater, s'entrechoquer les images; le théâtre du dépouillement en arrive à être un théâtre riche du corps vibratoire.

L'événement se déroule au Yanvalou,<sup>4</sup> dans le quartier de Pacot, à Port-au-Prince, un bar dépourvu de décor de théâtre, de toile de fond, ou d'accessoires (mises à part quelques bougies allumées et posées sur une table du côté gauche de l'aire de jeu). Il n'y a aucune machine, aucun éclairage spécial (à ceci près que l'espace de jeu est dans la pénombre avant le début de la représentation). C'est un lieu non-théâtral que la scénographie devra investir dans son identité propre, et non pas dans une démarche de création d'un espace théâtral cadré et traditionnel. Un *lieu*, donc, qui est un bar.

S'y trouve un cadre scénique somme toute insolite. Devant le spectateur, dans son axe de vision, un poteau de soutien – un pilier du bâtiment (en Haïti, on n'a pas à choisir des espaces de jeu insolites, l'espace non-institutionnalisé s'impose par la force des choses: aucun bâtiment de théâtre fonctionnel à l'heure de l'écriture de cet article), des murs, gênants eux aussi, qui délimitent les espaces, séparant celui dans lequel se trouvent les spectateurs en cercle d'une autre zone de bar où l'acteur se trouve parfois (même s'il est le plus souvent près de nous). Le comédien peut être masqué par les murs asymétriques de la structure. Mais le Yanvalou est aussi une aire de jeux intime, un lieu d'assemblée et aussi de fête. Un lieu où théâtre et ville s'interpénètrent, et qui, grâce à sa disposition de formes et d'objets, de structures en saillie, de comptoir protubérant, oblique (ou *favorise*) aussi une interpénétration de l'espace du spectateur et de celui du comédien: on se retrouve en face-à-face, le comédien se voit par moments quasiment cerné. On le voit et le sent tout près, on essuie même ses postillons. Quand c'est nécessaire, il se fraye un chemin parmi le public. À un moment donné de la pièce, il serre la main à des spectateurs et leur fait des saluts rituels Vodou. Durant ses crises, il lui arrive même de sortir de la salle et de se mêler à la foule.

Aucune scénographie, donc, qui dépasse le corps de l'acteur, sa voix, sa présence charnelle dans l'espace. Quand l'acteur change de rôle, assume des masques, il nous amène rapidement d'un "souffle" (d'un tableau) à l'autre, au seul moyen de son visage et de ses transformations, de sa voix, de ses gestes, de son jeu de physionomie. Via la voix, la gestuelle, le mouvement, et l'accompagnement musical, le corps a donc la charge de reconstruire le paysage social et mental de la guerre civile au Congo. Or, ce que fait ressortir ce travail de *mise en scène*, c'est une stratégie du dédoublement théâtral qui est commune à ces deux aires géographiques et culturelles ayant fait face à des traumatismes successifs (pour le Congo, la guerre civile racontée dans cette *mise en scène*; pour Haïti, la violence de l'occupation étrangère, la répression des dictatures, les crises sociales à répétition, et les catastrophes naturelles dont le séisme de 2010).

### **L'image (chevauchée par les souvenirs)**

La *mise en scène* quitte donc les repères traditionnels du théâtre du personnage et de l'action dramatique organique: elle ne constitue ni une représentation imitative du réel, ni une narration réaliste, mais plutôt une série de tableaux et d'images. Ces images, souvent hallucinatoires et incongrues, opèrent un décalage tout en rendant plus présent le réel. Mais la théâtralité se donne avant tout comme un mécanisme permettant à l'être de se multiplier, de transcender son enveloppe corporelle. Ainsi, le comédien, c'est le "médecin" urgentiste mais aussi le père de famille qui parle avec sa femme au téléphone. Parce qu'il y a deux réalités qui n'arrivent pas à fusionner, cela crée une scission du personnage qui se traduit par des transformations brusques de la voix et du corps: *Allô dis-lui que papa va revenir dans quelques jours et que [...]*.

- Ce n'était pas votre jour, ce n'était pas votre jour, oui je sais, tous disent ça, mais je n'y peux rien, monsieur!

Rien qu'à vous seul, vous empêchez des chirurgiens de s'occuper des autres blessés.

On est débordés, nous! Et vous, vous jouez à Lazare. Vous mourrez, vous ressuscitez, vous ressuscitez, vous mourrez en plus de ça, ça vous fait rire? Vous vous foutez de ma gueule!

Le savoir-vivre ce n'est pas facile. Alors ayez au moins un savoir-mourir.

Regardez autour de vous! Putain! (Bissila 92)

Il faut avoir "[...] au moins un savoir-mourir". C'est une idée fantasque, fantaisiste, c'est la vie du rêve, où le locuteur peut imaginer la réalité autrement. Extirpée du réalisme, la langue elle-même devient absurde, face à une réalité absurde: ne faut-il pas apprendre à vivre la mort? La langue est employée pour créer une diversion ou un abri contre l'ennemi qu'est le réel. En

d'autres termes, elle est ancrée dans une performativité qui entend empêcher l'effondrement total dans le désespoir. Elle est évocatrice en cela de l'absurde chez l'écrivain congolais Sony Labou Tansi. (En effet, les usages de la langue chez Bissila rappellent décidément *La parenthèse de sang* et autres pièces de Labou Tansi, ainsi que son roman *La vie et demie*. La langue sert donc à créer de la distance. En se faisant profusion baroque, elle devient le signe des efforts que déploie la psyché pour créer une nouvelle réalité, une réalité qui transcende le passé traumatisant.

Monsieur, repartez dans votre casier, vous êtes mort hier, je vous ai vu de mes propres yeux! Mais où allez-vous? Attends [...] C'est le bordel ici! Je ne comprends plus rien!

Monsieur, vous cherchez?

Non, monsieur, décidez-vous une fois pour toutes. La mort ce n'est pas une distraction. Soit vous êtes mort, soit vous êtes vivant mais pas en même temps. Non, on ne peut pas! Pas possible! Vous mettre dans un même casier, vous, votre femme et vos trois enfants. Non! Chacun reste dans sa mort de départ le temps de faire la correspondance [...]

Oui, il y a des gens qu'on a casés par famille parce qu'ils étaient déjà tous [...]

Je sais, vous avez raison sauf que vous, ce n'est pas pareil!

Votre femme est dans une mort d'accueil.

Vos enfants dans la mort de transit, donc encore vivants.

Et vous dans la mort de destination. C'est fini!

Respectons les consignes.

Sinon on ne va pas s'en sortir.

On risque d'enterrer des gens qui respirent et vice versa.

[...]

quoi? Une réservation?

*Insupportable cette insolence.*

*Il y a le fils de je ne sais qui, qui veut qu'on libère des casiers pour sa famille qui est soi-disant dans une mort 'banc de touche' alors qu'une colline de cadavres s'empile à l'entrée. (Bissila 92)*

Voici donc des scénarios réels métamorphosés en scènes de rêve. Si l'événement ne se laisse pas dire, comment faire pour qu'il se raconte? Cela fait penser à la célèbre déclaration du philosophe allemand Adorno, qui, s'interrogeant sur le fait d'écrire après les horreurs du Shoah, affirme qu'"écrire un poème après Auschwitz est barbare" (Adorno 23). "Humoriser" de tels scénarios macabres? L'humour est-il le dernier refuge, restituant à la vie celui qui est soumis à la mort? La langue se fait outil de (mise à) distance mais la langue à elle seule ne peut pas (ré)clamer la vie. Allant au-delà de la parole, le corps doit puiser des ressources en lui-même, pour apaiser le corps et anéantir, l'espace d'un instant, la violence de la mort, l'abomination des abus, du sang, des Kalachnikov; pour "narrer" autrement son rapport à l'espace. Le corps étant constamment soumis à la violence de la guerre des "barils de pétrole", il s'agit de le détourner de ces "usages", de le rendre à lui-même, objet vivant, sexuel, objet/sujet d'affect et de désir. Avec la déviance de ces usages survient donc le vieux désir d'irrévérence, de rébellion, la volonté/la soif de braver les principes de bienséance, les règles de bonne conduite. D'où le fantasme du locuteur de coucher avec la femme de son patron, figure d'autorité. Ce fantasme donnera lieu à une séquence entière du texte, reprise dans la *mise en scène*, dans

laquelle le médecin s'imagine avoir une liaison avec la femme de son chef qui lui doit cinq mois de salaire.

Défilent aussi ces remémorations du fameux chemin de fer, des voitures chargées de civils et de morts, du train qui n'arrive pas à circuler car les rails sont jonchés de victimes. C'est sur le chemin de fer qu'on assiste au massacre d'une foule de civils essayant de s'enfuir parce que les voitures pour voyageurs qui 'devaient servir à évacuer les civils hors de la zone de combat' ont été remplacées par des wagons de marchandises. C'est d'ailleurs dans une brouette que le médecin doit transporter sa mère jusqu'au train:

Hamlet, ma mère Moussilibili Henriette était bien calée dans sa BMW en brouette.

C'était moi le moteur. Sa malle souvenirs entre ses jambes inertes.

Elle ne marchait plus et avait refusé les béquilles et chaises roulantes.

La BMW en brouette brûlait les feux et les vitesses sur l'autoroute de la survie.

Entre la foule, le sable et les balles qui sifflaient, fallait vite arriver avant que le train ne s'en aille. Les jeeps, tanks et autres engins, bref.

*'Ceux qui n'auront pas la chance de grimper dans ce dernier train, ceux-là seront dans les livres d'histoire'.* (Bissila 101-02)

Avec la foule, le médecin et sa mère bravent les tirs des obus, les coups de feu, mais arriver à trouver une place dans le train relève de la gageure: "le train est là mais tu ne peux pas le voir, tu vois? Il est sous la foule. Les gens sont dans le train, sous le train, sur le train, sur la foule, sous la foule". Comment faire rentrer sa mère invalide, si ce n'est par le toit du train, là où celui-ci "passe sous des câbles électriques ou sous des branches d'arbres", là où les branches d'arbres coupent les têtes quand on ne s'aplatit pas quand il le faut? Le chemin de fer est un lieu où les morts s'amoncellent, un espace qui hante la mémoire du médecin.

Celui-ci, en effet, a nommé sa mère Hamlet. Elle devient ainsi pour lui l'image du mort-vivant. Hamlet, c'est celui qui devient fantôme, celui qui, obsédé par un père fantomatique, entre dans l'errance et finit par devenir totalement fou. Hamlet, à la fois texte et intertexte (Sofer 117), est le théâtre par excellence du spectre qui hante. De fait, les "voix" multiples du narrateur ne construisent pas le "récit de la guerre", elles ne manifestent que la non-advenue de ce dernier. Hamlet étant, en effet, la figure du récit différé comme chez l'Hamlet de Castelluci, *Amleto, la veemente esteriorità della morte di un mollusco* de la Societas Raffaello Sanzio, 1992,<sup>5</sup> il ne peut y avoir ni fabulation, ni révélation, ni interprétation finale; seulement recherche, présence sensible des spectres et tentative de raconter ce qui ne se laisse pas raconter. Hamlet, c'est l'image de la perte, non seulement la perte inexprimable de la mort, mais la perte de toute possibilité de *représentation*. Car seule la *présence* réelle peut être opérante.

## Conclusion

Pour Bissila, donc, et pour Saint-Val (dans leurs démarches respectives), transcender le traumatisme passe par un théâtre qui tente de donner voix aux morts qui sommeillent en soi. Ce qu'ils envisagent est, au sens propre, un théâtre de la possession, où 'possession' est considérée en dehors du prisme occidental de la pathologie. En effet, suivant les principes du Vodou, la possession est une manière d'être qui permet à l'acteur, à l'exécutant, au performer, une libération par rapport à la vie matérielle, et cela au moment même où celle-ci étouffe l'individu. Ainsi, envisageant le corps autant dans sa dimension spirituelle que matérielle, le Vodou fait de celui-ci une passerelle lancée à la mémoire à travers laquelle les morts peuvent eux-mêmes se manifester, témoigner, exiger justice.

Au cœur du travail de *mise en scène* que nous avons analysé se trouve l'idée fondamentale du rituel comme création d'un espace alternatif à la "nécropolitique" capitaliste (Mbembe 269) et à la mort sociale. On peut ainsi voir dans les rituels sacrés "l'espace de l'espèce humaine" (Lefebvre 423), dans la mesure où ceux-ci s'appuient explicitement sur la notion de l'art comme rite transformateur, c'est-à-dire, rite qui transcende le cadre exclusivement humain et affirme les liens entre le monde des vivants, celui des morts, et celui des êtres futurs. Dans le contexte colonial, le rituel devient alors une lutte. Si l'évocation de la possession dans le texte de Bissila ne fait pas explicitement référence à des pratiques de performance rituelles telles que le Vodou, c'est tout au moins une possibilité que Saint-Val voit dans les événements traumatisants décrits dans *Chemin de fer* ainsi que dans la démarche de Bissila de créer, pour et à travers le corps, un espace pour les morts. Le rituel en tant que lutte – et stratégie de reprise d'humanité – doit en ce sens être placé au cœur d'une vision du tragique à la mesure de l'histoire coloniale.

## Références

- Adorno, Theodor. "Critique De La Culture Et Société." *Prismes*. Paris: Payot, [1949] 1986. Print.
- Artaud, Antonin. *The Theatre and Its Double*. Trans. Richards, Mary Caroline. New York: Grove Press, 1958. Print.
- Bissila, Julien Mabilia. *Au Nom Du Père Du Fils Et De J. M. Weston, Suivi De Chemin De Fer*. Manage: Lansman Éditeur, 2015. Print.
- Cavé, Syto. "Quand Le Théâtre Créole Émane Du Vaudou: Entretien Avec Jean-Durosier Desrivières." Potomitan (Site de promotion des cultures et des langues créoles)2012. Print.
- Chalaye, Sylvie. *Corps Marron: Les Poétiques De Marronnage Des Dramaturgies Afro-Contemporaines*. Caen: Éditions Passage(s), 2018. Print.
- Esslin, Martin. *The Theatre of the Absurd*. New York: Eyre and Spottiswoode, 1961. Print.
- Fouché, Franck. *Vodou Et Théâtre: Pour Un Théâtre Populaire*. 1976. Montréal: Mémoire d'encrier, [1976] 2008. Print.
- Grotowski, Jerzy. *Vers Un Théâtre Pauvre*. Théâtre Vivant. Lausanne: La Cité, 1971. Print.
- Lefebvre, Henri. *The Production of Space*. Oxford: Blackwell, 1991. Print.
- Lescot, David. *Dramaturgies De La Guerre*. Belfort: Circé, 2001. Print.
- Les Francophonies en Limousin. "Mabilia Bissila Julien." Les Francophonies en Limousin 2015. Web. 15 January 2018 2018.
- Mbembe, Achille. "African Modes of Self-Writing." *Public Culture* 14.1 (2002): 239-73. Print.
- Métraux, Alfred. *Le Vaudou Haïtien*. L'espèce Humaine. Paris: Gallimard, 1958. Print.
- Price-Mars, Louis. *Les Maîtres De L'aube*. Port-au-Prince: Louis Price-Mars, 1982. Print.
- Saint-Val, Miracson. "Entretien Avec L'auteur." 2017 of *Port-au-Prince*.
- Slowiak, James, and Jairo Cuesta. *Jerzy Grotowski*. London: Routledge, 2007. Print.
- Sofer, Andrew. *Dark Matter: Invisibility in Drama, Theater, and Performance*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2013. Print.
- Wynter, Sylvia. "Jonkonnu in Jamaica: Towards the Interpretation of Folk Dance as a Cultural Process." *We Must Learn to Sit Together and Talk About a Little Culture: Decolonizing Essays 1967-1984*. Leeds: Peepal Tree Press, 2018. 192-243. Print.

## Notice biographique

Jason Allen-Paisant est chercheur en études théâtrales et critique postcoloniale à l'Université de Leeds (Royaume-Uni). Il est l'auteur de *Théâtre dialectique postcolonial: Aimé Césaire et Derek Walcott* (2017), de *Staging Black Futures in the 21<sup>st</sup> Century* (à paraître chez Duke University Press), et de nombreux articles portant sur le théâtre, la poésie et la "critical theory", en référence aux Caraïbes et à la diaspora africaine.

## Notes

---

<sup>1</sup> Festival de théâtre dirigé par l'auteur et metteur en scène haïtien Guy Régis Jr. et qui se déroule tous les ans à la même période dans la capitale haïtienne.

<sup>2</sup> Pour le lecteur averti, ceci évoquera évidemment Artaud, mais il est important de souligner toujours que, dans ce cas, ces approches sont directement liées à l'ethnodrame haïtien, Ceci peut avoir le mérite de problématiser, pour la critique, l'idée qu'elle peut se faire d'une histoire du théâtre au vingtième siècle, tout du moins en ouvrant, d'une part, le corpus théorique à des sources non-européennes, et en s'interrogeant, d'autre part, sur les influences qu'ont pu exercer celles-ci sur le théâtre en Europe.

<sup>3</sup> Or, en tant que mécanisme d'adaptation, cet état de dédoublement ne s'inscrit pas forcément dans les cadres occidentaux de troubles dissociatifs. En effet, comme l'ont démontré de nombreux chercheurs ((Price-Mars; Fouché; Métraux)), le Vodou lui-même est une pratique spirituelle *et théâtrale* qui participe de la neutralisation de la violence coloniale.

<sup>4</sup> Le mot 'yanvalou' fait d'ailleurs référence à une danse Vodou; ainsi la symbolique du lieu est-elle d'autant plus signifiante.

<sup>5</sup> Sur cette mise en scène, voir l'analyse faite par Christian Biet et Christophe Triau (aux pages 500–06 notamment, et à la page 906) de leur ouvrage *Qu'est-ce que le théâtre?*, Paris, Gallimard, 2000.