



UNIVERSITY OF LEEDS

This is a repository copy of *Penser et jouer l'absurde dans le théâtre haïtien: Corps, mémoire, possession* [Thinking and playing the absurd in the Haitian theater: Body, memory, possession].

White Rose Research Online URL for this paper:  
<http://eprints.whiterose.ac.uk/154695/>

Version: Accepted Version

---

**Article:**

Allen-Paisant, J [orcid.org/0000-0002-5705-0522](https://orcid.org/0000-0002-5705-0522) (2019) *Penser et jouer l'absurde dans le théâtre haïtien: Corps, mémoire, possession* [Thinking and playing the absurd in the Haitian theater: Body, memory, possession]. *International Journal of Francophone Studies*, 22 (3-4). pp. 251-269. ISSN 1368-2679

[https://doi.org/10.1386/ijfs\\_00004\\_1](https://doi.org/10.1386/ijfs_00004_1)

---

© 2019 Intellect Ltd. This is an author produced version of an article published in *International Journal of Francophone Studies*. 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/>

## Penser et jouer l'absurde dans un théâtre haïtien

Jason Allen-Paisant, University of Leeds

### Résumé

Cet article propose une lecture critique de *Chemin de fer*, pièce de théâtre écrite par le Congolais Julian Mabilia Bissila et *mise en scène* par le comédien haïtien Miracson Saint-Val dans le cadre du Festival Quatre Chemins en Haïti (2017). A travers la manifestation de la violence dans l'œuvre, nous verrons que se dégage une esthétique de la performance de l'absurde qui lie la représentation scénique de la pièce au travail de l'écriture, les deux ouvrant sur une théâtralité que l'on pourrait qualifier de 'rituelle' (soit basée sur les techniques de l' 'ethnodrame' élaborées par Louis Mars). Il s'agit également de voir combien la pièce se prête à une juxtaposition possible de plusieurs réalités historiques, la guerre civile congolaise entrant sur scène en résonance avec l'actualité haïtienne. Ces questions en suscitent une autre, à laquelle cet article tentera de répondre : Peut-on parler d'un 'théâtre de l'absurde' où l'absurde, le tragique et le rituel fonctionnerait ensemble dans le continuum du colonialisme?

### Abstract

This article offers a critical reading of *Chemin de Fer*, a play written by Congolese author Julian Mabilia Bissila and directed by Haitian director Miracson Saint-Val as part of the Quatre Chemins Theatre Festival in Haiti in 2017. I discuss the uses and meanings of the absurd in both the text and the performance, showing its links to the theme of violence as this relates to the Congolese Civil War, the immediate context of the play. I also show how Haitian director and actor Miracson Saint-Val grounds his performance in Vodou, using the theory of "ethnodrama" developed by the ethno-psychiatrist Louis Mars. This approach enables us to see how the play lends itself to the juxtaposition of several historical realities, and the possible resonances between the Congolese Civil War and Haitian history and contemporary reality. All of this raises an important question which this paper tries to answer: can we speak of a 'theatre of the absurd' in the context of colonialism, one in which the absurd, the tragic and ritual performance are necessarily intertwined?

### Mots clés

Haïti

Vodou

théâtre rituel

théâtre de l'absurde

Julien Mabilia Bissila

Miracson Saint-Val

*Chemin de fer* est une pièce de théâtre écrit par Julien Mabilia Bissila, auteur congolais (Congo-Brazzaville) et mis en lecture pour la première fois au Festival d'Avignon en juillet 2015. La pièce, récompensée par le Prix RFI Théâtre, a été reprise à Limoges et à Paris dans le cadre des Nouvelles Zébrures en mars 2016. Elle a pour toile de fond la guerre civile congolaise (1993–99). Le point de départ du scénario est 'une série de bombardements sur la ville de Brazzaville [...où] les corps se retrouvent dans les couloirs des hôpitaux éventrés' (Limousin, 2015). Il n'y a pratiquement aucune didascalie et la pièce n'est pas organisée selon des répliques identifiées et groupées comme dans le schéma classique d'un texte de théâtre. C'est un texte composé de récits fantasmagoriques, de fragments de poésie, de tableaux surréalistes,

un texte de théâtre qui brouille, donc, les frontières entre les genres littéraires. De fait, l'auteur Julien Mabiala Bissila vise ici 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. Miracsson Saint-Val, acteur et metteur en scène haïtien, y accordera d'ailleurs une importance toute particulière dans sa *mise en scène* de la pièce réalisée à Port-au-Prince en novembre 2017 dans le cadre du 14<sup>e</sup> édition du Festival Quatre Chemins, un festival de théâtre qui se déroule tous les ans à la même période dans la capitale haïtienne.

### **La réalité à travers l'absurde**

L'objectif du texte de Mabiala Bissila est de présenter la guerre, de s'interroger sur sa réalité tout en transcendant le réalisme du langage. Ainsi, la réalité de la guerre est-elle présentée sous les traits de l'absurde mais d'un absurde s'écartant toutefois de celui de Beckett ou d'Ionesco, même si l'on y retrouve, inévitablement, des points de convergence.

Dans son théâtre, Ionesco, en transmettant un sens du désespoir et d'"un monde ayant perdu sa dimension métaphysique" (Esslin, 2001: 122), cherche à exprimer le caractère surprenant du banal, à forcer le spectateur à "voir toute l'horreur dans les aspects les plus banals de nos vies" (Esslin, 2001: 122). Beckett, quant à lui, se sert de l'absurde pour créer un choc tirant le spectateur d'une existence devenue trop banale, mécanique et complaisante. Certes, comme Ionesco et nombre d'auteurs du registre qu'on a qualifié de "théâtre de l'absurde", Beckett intervient dans un contexte marqué, lui aussi, par la guerre. Et, comme Bissila, ils tentent de défamiliariser une réalité devenue *trop* réelle, autrement dit, une réalité qui, à force d'être accablante, aliène l'être humain. Les motifs sont donc similaires jusqu'à un certain degré, mais encore faut-il savoir de quelle "réalité" parle-t-on. Si l'absurde dans la pièce que nous allons traiter est avant tout une affaire de violence, nous y retrouvons aussi des résonances du tragique telle qu'il est conçu dans la cosmogonie mythique de l'Afrique noire. Dès lors, dans cet univers, comme nous le verrons, l'absurde impliquera une tentative de réparation de et par le corps.

Ce que l'on entend par "absurde" dans le "théâtre de l'absurde" tel que défini par Martin Esslin, a bien sûr des résonances avec le tragique. Pour Wole Soyinka, le tragique dans la tradition yoruba se rapporte à une "rupture par rapport à l'essence de soi". Dans la tradition africaine de la tragédie, ceci implique un besoin de réparation par des mesures rituelles. La lutte tragique est donc une lutte pour parvenir à un recalibrage dans l'ordre divin dans lequel l'homme et les dieux retrouvent un état primordial d'harmonie.

Rappelons, comme le souligne Esslin, qu' 'absurde' signifie à l'origine 'en désharmonie'" (Esslin, 2001: 18). Quant à lui, Ionesco cite Kafka pour définir sa compréhension du terme: "l'absurde, c'est ce qui est privé de but... coupé de ses racines religieuses, métaphysiques et transcendantales, l'homme est perdu : toutes ses actions deviennent dépourvues de sens, absurdes, vaines" (Ionesco, 1957; cité dans Esslin, 2001: 18).

Ainsi, la séparation de l'être humain de sa dimension métaphysique est reconnue dans ce qu'Esslin baptise "théâtre de l'absurde" dans le contexte européen. Pour Esslin, ce théâtre de l'absurde concrétise un "sentiment d'angoisse métaphysique face à l'absurdité de la condition humaine" (Esslin, 2001: 18). Cependant, ce qui doit distinguer ce "théâtre de l'absurde" européen de l'absurde qui naît dans le théâtre de l'histoire coloniale et que nous retrouvons ici dans le texte de Bissila ainsi que dans la mise en scène réalisée par Saint-Val, est que cet "absurde", loin de suggérer une absurdité intrinsèque à la "condition humaine" comme le veut Esslin, met au jour les racines historiques de celle-ci. Car les théâtres des Caraïbes et de l'Afrique noire soulignent largement l'idée selon laquelle l'aliénation de l'humain est le produit d'une histoire de l'humanisme occidental, d'*un paradigme occidental*

*de l'humain*. Et l'absurdité du colonialisme, quant à lui, est celle du colonisé réduit aux seuls postulats de l'Europe, à ses épistémologies, à "ses catégories propres" (Césaire, [1987] 2013: 1590). Sylvia Wynter l'a souvent souligné : la lutte tragique de la diaspora africaine est avant tout une lutte pour l'humain (voir Wynter, 2018). 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; et 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, en somme, 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 devient un canal de communication avec le divin. Notons au passage que dans le Vodou, les dieux, s'ils sont divins, sont aussi terrestres (voir Deren, 2004; Heaven, 2003), et, ainsi, il n'est pas surprenant que les rapports entre l'homme et les dieux passent nécessairement par le corps.

Je ne diminue pas la signification du corps dans le 'théâtre de l'absurde' européen, où il fait souvent l'objet d'une attention considérable (Maude, 2015; Gontarski, 2001). Au sujet du corps dans le théâtre de Beckett, Pierre Chabert note que celui-ci:

approaches it – just as he approaches space, objects, light and language – as a genuine raw material which may be modified, sculpted, shaped and distorted for the stage. [...] It is *worked*, violated even, much like the raw materials of the painter or sculptor, in the service of a systematic exploration of all possible relationships between the body and movement, the body and space, the body and light, and the body and words.

(l'aborde – tout comme il aborde l'espace, les objets, la lumière et le langage – comme une véritable matière première pouvant être modifiée, sculptée, façonnée et déformée pour la scène. [...] Elle est *travaillée*, pétrie, un peu comme les matières premières du peintre ou du sculpteur, au service d'une exploration systématique de toutes les relations possibles entre le corps et le mouvement, le corps et l'espace, le corps et la lumière et le corps et les mots). (Chabert, 1982: 23; original emphasis)

Ce qui distingue l'absurde dans le théâtre qui nous intéresse ici, et qui souligne certaines homologies entre les univers africain et haïtien, est, fondamentalement, une ontologie différente du corps et de sa fonction au sein de la communauté. Dans l'œuvre de Beckett, l'écrasement de l'individu dans la société occidentale est représenté par un corps anéanti dont le mouvement est limité, voire totalement inhibé, car, comme le remarque Chabert,

The Beckettian body is not only fragmented to the viewer, eroded by shadows, covered and closed in, annulled or annihilated; it is also, in its most typical manifestation, deprived of the faculty of movement. Beckett never takes the attributes of movement for granted. The attribute is characteristically exposed or explored only in relationship to the difficulty or impossibility of moving. The bodies of Beckett's characters always exist in a state of lack or negativity: unable to be seen, or to move, or to see (Hamm is blind, Krapp is nearsighted and has no glasses) or hear (Krapp is hard of hearing), etc. And yet it is precisely this lack which gives the body its existence, its dramatic force and its reality as a working material for the stage. (Chabert, 1982: 23)

Dans le théâtre de Beckett, pour reprendre les termes d'Arka Chattopadhyay, la vie est 'defined in a static, silent body' ('définie par rapport à un corps statique et silencieux' (Chattopadhyay, 2018: 279; ma traduction). Or, dans la cosmogonie haïtienne, le rituel est un moyen d'affirmer la vie, une sorte de pratique réparatrice qui spiritualise le corps. Le rituel implique une

impulsion au mouvement, voire, un *besoin* de mouvement, et une lutte tragique et humaine pour l'acquérir malgré les obstacles, et ainsi vaincre, ne serait-ce que momentanément, la pulsion 'nécropolitique' visant à détruire l'âme et à abolir 'toute idée de connexion ancestrale' (Mbembe, 2002: 269; ma traduction). Voilà l'enjeu du mouvement et du corps dans le théâtre rituel haïtien, y compris dans les créations scéniques de Frankétienne, de Syto Cavé, ou encore de Paula Clermont Péan, et de metteurs en scène de la jeune génération tels que Guy Régis Jr., John Vanyan, Billy Éluçien, Ketsia Alfonse et Miracson Saint-Val. Nulle surprise que pour ces femmes et hommes de théâtre, le Vodou offre un terreau fertile de création.

Si le rituel imprègne le théâtre en Haïti et est indispensable à la notion même d'un théâtre proprement haïtien, c'est que son rôle, comme l'indique Adorno (et comme sait tout metteur en scène haïtien qui s'en inspire), est la spiritualisation de l'être humain grâce à la capacité de l'art à confronter celui-ci au 'frisson premier' (Adorno, 2002: 83-84) de l'univers. Cela signifie que la fonction du rituel consiste, au moins en partie, à lutter contre l'aliénation humaine (Soyinka, 1976a: 145), résultat de la fracture entre nature et culture en Occident. Par conséquent, dans le contexte contemporain, le rituel devient aussi la lutte contre l'art devenu marchandise – il est spiritualisation de l'art et, en tant que spiritualisation, met l'accent sur les liens entre l'humain et la nature et entre les êtres humains eux-mêmes. Ce fait confère au rituel, dans le contexte haïtien, une dimension d'art tragique, puisque la pratique rituelle cherche à rétablir, par un combat ontologique, le lien entre l'homme et la nature, entre l'homme et le monde, en pleine destruction environnementale et naturelle.

Incarner les dieux par des actes rituels, la danse et le son, témoigne du désir de coordonner l'individu à une ontologie ancestrale. Le sacré devient ainsi un moyen de 'résister' à l'aliénation spirituelle du système colonial. Pour Sylvia Wynter (2018), les danses sacrées afro-caribéennes sont 'une expression et un renforcement de la relation de l'homme avec la Terre' (Wynter, 2018: 202, ma traduction) et sa puissance – concept qui, nous le rappelle Wynter, est au cœur des croyances traditionnelles de l'Afrique noire, et qui, dans la culture des Afro-Caribéens, fonctionne comme une 'résistance de guérilla culturelle contre l'économie de marché' (Wynter, 2018: 199). En conséquence, l'une des fonctions premières des pratiques sacrées telles que le Vodou est 'la réaffirmation des liens entre les esprits ancestraux, la communauté et la Terre, par la possession' (Wynter, 2018: 203, ma traduction). Autrement dit, le rituel est une tentative d'assurer la connectivité entre l'homme et lui-même en mettant l'accent sur la connectivité entre l'homme et le monde.

Ainsi, la conception chamanique de l'acteur que l'on retrouve dans le travail scénique de Saint-Val, comme je le montrerai, s'appuie sur l'ancrage communautaire du corps. Que le corps dans l'espace sacré est un garant des liens entre l'homme et la communauté, est une conviction qui imprègne la production théâtrale à travers les Caraïbes, où, durant des siècles, le rythme et la mémoire corporelle ont été, 'l'arme de légitime défense' (Nettleford (1985: 20) des Caraïbes contre les régimes coloniaux. Un théâtre basé sur la corporéité de l'acteur permettrait de renouer les liens non seulement avec des cosmogonies ancestrales, mais également avec des mémoires submergées. Pour Derek Walcott (1970), célèbre auteur et metteur en scène saint-lucien, un théâtre de la mémoire est bien plus qu'un théâtre montrant la dimension matérielle de l'Histoire, mais aussi la manière dont cette dimension existe, se transmet et se transforme de manière non-matérielle, ce qui implique une vision du corps comme foyer où coexistent à la fois traumatisme et réparation dans un rapport parfois ambivalent (Best, 2018: 100). Un théâtre de rituel transcende, en somme, le monde quotidien, ou la 'réalité empirique' (Adorno, 2002: 83), grâce à la transcendance du et par le corps. C'est cette idée de transcendance de la 'réalité empirique' qui est le pari de Saint-Val dans sa rencontre avec le texte de Bissila.

Le corps chez celui-ci est un corps qui 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, ou l'oralisation à la Novarina. La démarche est plutôt d'autoriser de nombreuses voix de témoigner, de permettre au corps de l'acteur-performer 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-performer 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 'ventriloqué'. 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 un absurde *incarné*, qui se sert de scénarios-rêves pour figurer les expériences physiques et visuelles de la vie en zone de guerre. La *mise en scène* réalisée par Miracsson Saint-Val a, quant à elle, su 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.

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, 2017).

Au départ, ce que montre le texte de *Chemin de fer*, c'est l'impuissance du langage à dire le traumatisme de la guerre. Or la contradiction du texte, du fait d'être un texte, est de tenter de rendre opérante une chose, à savoir le langage, qui, en soi, ne l'est pas. L'un des enjeux de l'écriture est donc pour Mabiala Bissila de transcender les frontières du langage. Mais comment donc montrer l'inadéquation du langage par le langage lui-même? Bissila, dans son texte, a recours à des accumulations baroques, à des tautologies, à des parodies, à des flots de parole, comme autant d'esthétiques renvoyant à l'absurde du langage même. Toutefois, le texte fait si souvent référence au corps lui-même qu'il semblerait bien que l'auteur ait imaginé un rôle important à sa matérialité sur scène. Pour Saint-Val, il y a nul doute: seule une poétique de la corporalité peut donner à ce texte toute sa puissance. Le langage de *Chemin de fer*, abondant et baroque *a contrario* du théâtre de l'absurde de Beckett, d'Ionesco, de Weiss, ou encore de Pinter, est perçu par le metteur en scène (Saint-Val 2017) comme un moyen de

communication efficace *parce qu'*allant de pair avec une grammaire gestuelle inspirée du Vodou. Cette dernière est mobilisée afin de faire advenir un genre d'écoute, et une relation entre l'acteur et le spectateur qui traduit une volonté (au départ, celle de l'auteur) d'empêcher la narration de succomber à un fatalisme stérile.

### **L'ethnodrame: Vers un 'théâtre pauvre'**

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, 1982: 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 signification où la possession 'composée d'une gamme de gestes marqués' (Price-Mars, 1982: 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 personnification dramatique' (Price-Mars, 1982: 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, 1982: 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, 1982: 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, 2017). 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 de 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 (1971: 133–73, *Towards a Poor Theatre*). 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, 2017). 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, 1971: 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, 2007: 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, 2007: 37).<sup>1</sup>

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, 1971: 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, 1958: 48).

Cela n'est évidemment pas sans évoquer l'ancrage communautaire du théâtre caribéen que j'ai décrit ci-dessus, et qui souligne une certaine vision de l'art, où le potentiel d'humanisation de celui-ci réside dans son essence spirituelle. Ainsi, dans la *mise en scène* de Saint-Val, les rites de possession ne font pas que souligner l'empreinte de la violence quotidienne et de l'héritage colonial, mais cherchent le pouvoir rédempteur de la connexion humaine avec le divin.

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' (Grotowski, 1971) 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 au travail de formation et de *training* inspiré par le Vodou (et par Grotowski), l'acteur constitue tout le théâtre.

Or, ce formalisme que nous avons décrit n'empêche pas une prise de conscience de la réalité sociale; bien au contraire, il l'enrichit. En effet, l'un des mérites du texte de Mabilia Bissila est de figurer le réel tout en se servant d'un langage qui, grâce à sa dimension absurde, accentue ses propres insuffisances, ainsi que la dimension 'éclatée' du monde qu'il tente de figurer, d'où les liens entre corps, possession et folie.

Si le phénomène de la possession peut ressembler, aux yeux du spectateur occidental, à un genre de folie, il peut être, pour le Vodouisant, une réponse à la folie du quotidien ou bien

une défense ou un refuge contre celle-ci, grâce à la théâtralisation de l'histoire et à son assimilation au drame des dieux. Ainsi, si la mise en scène risque de confondre la spécificité de la réalité congolaise et celle d'Haïti, elle a le mérite de souligner l'effet que produit dans une société une violence quotidienne et normalisée, que celle-ci soit physique ou psychologique. Cet effet peut bien sûr être qualifié de "folie", avec en toile de fond un héritage colonial de pauvreté systémique et d'exploitation, mais aussi de complicité néocoloniale des dirigeants actuels. En effet, la situation en Haïti, à l'heure où j'écris ces lignes, est caractérisée par beaucoup d'état de folie, en raison de la corruption systémique, de l'impunité des dirigeants et d'un système qui désavantage les plus pauvres de la société. Le mot d'ordre du festival de 2019, "Tous les hommes sont fous" est une tentative de convoquer l'art afin de réfléchir à cette situation.

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

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, [1976] 2008) sera souligné dans la *mise en scène*. Le locuteur du prologue attend le bus. Il est 'surpris' 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, 2015: 92)

La voix est grave, rageuse. Puis elle s'évanouit, tout comme les gestes de la 'bête engagée', 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, 2015: 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, 2015: 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' (Limousin, 2015)). 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 baroque. 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 baroque.

### **L'utilisation de l'espace**

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, oblige (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 occidental: elle ne constitue ni une représentation dramatique 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, 2015: 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* (Labou Tansi 2002) et autres pièces de Labou Tansi, ainsi que son roman *La vie et demie* (Labou Tansi 1979).) 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, 2015: 92; original emphasis)

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, [1949] 1986: 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 obus, 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. En effet, 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 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, 2015: 101-102; original emphasis)

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, 2013: 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 Castellucci, *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.

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 et à la mort sociale. On peut ainsi voir dans les rituels sacrés 'l'espace de l'espèce humaine' (Lefebvre, 1991: 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. Selon Wole Soyinka qui propose une théorie africaine de la tragédie, les pratiques du sacré ('ritualistic earthing') libèrent l'humain du 'désespoir destructeur' (Soyinka, 1976a: 146) de l'aliénation.

Pour Soyinka, le point central de la vision africaine de la tragédie est une tentative de rétablir le lien entre l'homme et le divin, dont il a été séparé dans un 'trouble primordial' ('primordial disquiet') (Soyinka, 1976a: 144). Je soutiens que cette vision du tragique est également ressentie ici, dans le théâtre de Saint-Val et, à travers lui, dans le théâtre de la vie quotidienne haïtienne, où la pratique sacrée du Vodou renoue l'art avec les structures profondes du rituel et de la vie quotidienne auxquelles il est associé dans la cosmogonie haïtienne. Contre la violence normalisée, le rôle du rituel est de sauver l'humain de l'aliénation, qui est le 'gouffre infernal' (Soyinka, 1976a: 146).

Il ne fait aucun doute que dans certains cas, depuis la fin de l'esclavage, la culture Vodou a été cooptée dans l'exploitation capitaliste, notamment dans l'intérêt des classes dirigeantes d'Haïti, comme Willy Apollon a bien voulu le souligner (Apollon, 1999); cependant, j'ai le sentiment qu'il continue à exercer une forme d'autonomie en tant que rituel, en tant que mode de culture qui n'a jamais été entièrement sécularisé. C'est notamment ceci qui souligne le fait qu'Haïti est un 'pays en dehors' (Barthélémy, 1989), opposant une résistance farouche aux paradigmes de la modernité. En effet, Yanick Lahens nous rappelle qu'à la victoire de la Révolution de Saint-Domingue mettant fin à l'esclavage, la grande masse des paysans fonde un modèle de société autour de la vie communautaire, et autour du sacré.

‘Si on n’est pas encore tombé dans le chaos’, affirme Lahens, ‘c’est sans doute à cause de cela’ (Lahens, 2019).

Revenons donc à notre question de départ: Peut-on envisager des liens organiques entre tragédie, rituel et ‘théâtre de l’absurde’ dans le continuum de l’époque coloniale? Cette discussion autour de *Chemin de fer* et du théâtre en Haïti nous permet de répondre, me semble-t-il, par l’affirmative. Si pour Frankétienne, Haïti ‘ressemble plus à une tragédie grecque qu’à une entité géographique’ (Frankétienne, 2017), ce tragique ne se rapporte pas seulement à l’absurde de la violence et des souffrances liées à l’environnement et à un monde naturel ravagé. Il relève aussi d’une ‘séparation par rapport à l’essence de soi’ (Soyinka, 1976a: 145) que le Haïtien tente de réparer grâce aux pratiques du sacré, pratiques qui deviennent souvent pour lui le seul refuge contre l’absurde du quotidien.

En effet, nous voyons dans le théâtre qui nous intéresse ici, et dans la vision théâtrale qui le sous-tend, les homologues entre le tragique et l’absurde, déjà présentes, certes, dans le théâtre de l’absurde européen d’après-guerre. Or, dans le théâtre haïtien, l’absurde n’est pas celui de l’homme essayant de ‘concilier ses aspirations avec un monde qui ne leur confère aucune réalité’ (Sobosan, 1976: 181; my translation). Autrement dit, il ne s’agit pas ici de l’absurde de *l’individu*, encore moins d’une *ontologie de l’individu*, mais de cette rupture ontologique de toute la communauté, car c’est grâce à celle-ci que l’être humain se définit.

Le paradigme du théâtre rituel en Haïti répond à la violence de la modernité par une certaine vision de l’art et de l’homme. Par la volonté de s’accorder à cette idée du théâtre comme rite transformateur, ce théâtre s’accorde à son pouvoir de re-spiritualiser le monde. Il nous incite à envisager la possibilité, sans doute, que changement social peut rimer avec changement du paradigme de l’homme. Car le théâtre rituel, “théâtre des dieux” selon Soyinka (Soyinka, 1976b: 2), devient un moyen valable et utile de compréhension du réel.

## Références

Adorno, T. ([1949] 1986), *Critique de la culture et société*, Prismes, Paris: Payot.

\_\_\_\_ (2002), *Aesthetic Theory*, London and New York: Continuum.

Apollon, W. (1999), ‘Vodou: The crisis of possession’, CHASS Legacy website, <https://legacy.chass.ncsu.edu/jouvert/v3i12/apollo.htm>. Accessed 26 November 2019.

Artaud, A. (1958), *The Theatre and Its Double*, New York: Grove Press.

Barthélémy, Gr. (1989), *Le pays en dehors: Essai sur l’Univers rural haïtien*, Port-au-Prince: Editions Henri Deschamps and CIDIHCA.

Best, S. (2018), ‘Anger and repair: The art and politics of Judy Watson’s *the holes in the land* (2015)’, *Third Text*, 32:1, pp. 79–100.

Bissila, J. M. (2015), *Au nom du père du fils et de J. M. Weston, suivi de Chemin de fer*, Manage: Lansman Éditeur.

Césaire A. ([1987] 2013), Discours sur la Négritude, in AJ Arnold (ed), *Aimé Césaire: Poésie, Théâtre, Essais et Discours*. Paris: CNRS Éditions/ Présence Africaine Éditions, 1588-1593.

- Chabert, P. (1982), 'Le corps dans le théâtre de Beckett', *Journal of Beckett Studies*, 8, pp. 23–28.
- Chattopadhyay, A. (2018), 'Gazing still: Beckett's static bodies on stage', *Aujourd'hui (Samuel Beckett Today)*, 30: 2, pp. 279–90.
- Deren M. (2004), *Divine Horsemen: The Living Gods of Haiti*, New York: McPherson & Company.
- Esslin M. (2001), *The Theatre of the Absurd*, New York: Vintage Books.
- Fouché, F. ([1976] 2008), *Vodou et théâtre: Pour un théâtre populaire*, Montréal: Mémoire d'encrier.
- Frankétienne (2017), interview with the author, Port-au-Prince, 27 November.
- Gontarski, S. (2001), 'The body in the body of Beckett's theatre', *Samuel Beckett Today*, 11, pp. 169–77.
- Grotowski, J. (1971), *Vers un théâtre pauvre*, Lausanne: La Cité.
- Heaven R. (2003), *Vodou Shaman: The Haitian Way of Healing and Power*, Rochester: Destiny Books.
- Ionesco E. (1957), Dans les armes de la ville, *Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud-Jean-Louis Barrault*, 20.
- Labou Tansi, Sony (2002), *La parenthèse de sang*, Paris: Hatier.
- Labou Tansi, Sony (1979), *La vie et demie*, Paris: Seuil.
- Lahens, Y. (2019), 'Haïti, une histoire déniée et retrouvée', *Écrire Haïti Part 2. À voix nue*, France Culture, Paris, 12 November 2019, 28 minutes.
- Lefebvre, H. (1991), *The Production of Space*, Oxford: Blackwell.
- Les Francophonies de Limousin (2015), 'MABIALA BISSILA Julien', Les Francophonies de Limousin, <http://www.lesfrancophonies.fr/MABIALA-BISSILA-Julien>. Accessed 26 November 2019.
- Maude, U. (2015), 'Beckett, body and mind', in D. Hulle (ed.), *The New Cambridge Companion to Samuel Beckett*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 170–84.
- Mbembe, A. (2002), 'African modes of self-writing', *Public Culture*, 14:1, pp. 239–73.
- Métraux, A. (1958), *Le vaudou haïtien*, Paris: Gallimard.
- Nettleford, R. (1985), *Dance Jamaica: Cultural Definition & Artistic Discovery: The National Dance Theatre Company of Jamaica 1962–1983*, New York: Grove Press.

- Price-Mars, L. (1982), *Les maîtres de l'aube*, Port-au-Prince: Louis Price-Mars.
- Saint-Val, M. (2017), interview with the author, Port-au-Prince, 29 November.
- Slowiak, J. and Cuesta, J. (2007), *Jerzy Grotowski*, London: Routledge.
- Sobosan, J. G. (1976), 'Tragic absurdity: Hopelessness and stories of life', *Journal of Religion and Health*, 15, pp. 181–87.
- Sofer, A. (2013), *Dark Matter: Invisibility in Drama, Theater, and Performance*, Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Soyinka, W. (1976a), 'The fourth stage: Through the mysteries of Ogun to the origin of Yoruba tragedy', in *Myth, Literature and the African World*, Cambridge and New York: Cambridge University Press, pp. 144–60.
- \_\_\_\_\_. (1976b), *Myth, Literature and the African World*, Cambridge and New York: Cambridge University Press.
- Walcott, D. (1970), 'What the twilight says: An overture', in *Dream on Monkey Mountain and Other Plays*, New York: The Noonday Press (Farrar, Straus and Giroux), pp. 3–40.
- Wynter, S. (2018), 'Jonkonnu in Jamaica: Towards the interpretation of folk dance as a cultural process', in Jeremy Poynting (ed.), *We Must Learn to Sit Together and Talk About a Little Culture: Decolonizing Essays 1967–1984*, Leeds: Peepal Tree Press, pp. 192–243.

### Contributor details

Jason Allen Paisant is a lecturer in comparative literature at the University of Leeds, UK. His research combines theatre and performance studies with poetics and critical theory. He is the author of *Théâtre dialectique postcolonial: Aimé Césaire et Derek Walcott* (2017), and of several essays and book chapters on theatre, poetics and critical theory, with reference to the Caribbean and the black Atlantic.

Contact:

School of Languages, Cultures and Societies, University of Leeds, LS2 9JT, UK.

E-mail: [J.Allen1@leeds.ac.uk](mailto:J.Allen1@leeds.ac.uk)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5705-0522>

Notes

---

<sup>1</sup> Grotowski a également poursuivi sa collaboration avec la communauté Saint-Soleil, et notamment avec les artistes Tiga Garoute et Maud Robart, pendant dix ans (Slowiak and Cuesta 2018: 33). Ainsi, il est important de souligner l'attrait que les formes théâtrales haïtiennes ont pu exercer sur des praticiens reconnus dans le monde entier, et notamment sur Grotowski.

<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, 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 L. (1982) *Les maîtres de l'aube*, Port-au-Prince: Louis Price-Mars, Fouché F. ([1976] 2008) *Vodou et théâtre: pour un théâtre populaire*, Montréal: Mémoire d'encrier, Métraux A. (1958) *Le vaudou haïtien*, Paris: Gallimard.), 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.