

## Mises en scène de la possession à l'ère postdramatique

Gérard Toffin

Numéro 177 (1), 2021

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/95352ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Toffin, G. (2021). Mises en scène de la possession à l'ère postdramatique. *Jeu*, (177), 76–79.

# MISES EN SCÈNE DE LA POSSESSION À L'ÈRE POSTDRAMATIQUE

Gérard Toffin

Donnant suite à un texte paru dans *Jeu 147*<sup>1</sup>, l'auteur met en lumière l'héritage d'Artaud et de Nijinski. Il montre comment les rituels de possession inspirent l'esthétique contemporaine chez plusieurs metteur-es en scène et chorégraphes, dont Jan Fabre et Marie Chouinard.



Le théâtre de la cruauté d'Antonin Artaud (1938) et le *Sacre du printemps* chorégraphié par Vaslav Nijinski (1913) ont profondément marqué l'histoire du théâtre et de la danse. En créant des spectacles violents, chaotiques, qui plongent dans la vie intime des artistes et montrent les corps dans un grand tourbillon, à la limite de la transe, les avant-gardes artistiques des 20<sup>e</sup> et 21<sup>e</sup> siècles ont pleinement revendiqué cet héritage subversif. Elles se sont souvent inspirées pour cela des sociétés préindustrielles, qui mêlent théâtre, danse et musique, et ont volontiers fait appel au rituel, à la possession pour renouveler des productions scéniques jugées trop classiques, déphasées par rapport aux réalités de leur monde. Elles ont mis en scène un « sacré sauvage », comme le dit le sociologue Roger Bastide<sup>2</sup>, porté par des corps bruts, chargés d'émotions, loin du sacré institutionnel des églises.

Encore aujourd'hui, un grand nombre de metteur-es en scène/chorégraphes semblent hanté-es par les formes d'incantations et d'incarnations archaïques, proches de l'*hybris* grecque préaristotélicienne, synonyme de démesure et d'excès. Comment considérer cette quête d'altérité : faut-il y voir un pastiche, une réinterprétation, un abus de langage ? À ces questions, la réponse d'un ethnologue naviguant entre mondes anciens et univers modernes n'est pas inutile, d'autant que les rapports entre possession et esthétique contemporaine conservent un caractère vague, indéfini, qui frôle la métaphore.

### THÉÂTRES DE LA POSSESSION ET DE LA PERFORMANCE

Le théâtre dit postdramatique, selon l'expression du théoricien allemand Hans-Thies Lehmann<sup>3</sup>, met de l'avant aujourd'hui un

tel désir de sacré. Ce courant artistique, qui regroupe des dramaturgies très variées, a progressivement abandonné la centralité du texte et la narration d'un récit. Il tente le plus souvent d'effacer la distinction entre l'art et la vie, et d'émanciper le théâtre de toute fonction illusionniste. Le rêve plus que le réel, l'inconscient plus que le dominé, voilà les mots d'ordre. Ce théâtre substitue la performance à la représentation et entend figurer l'humain sous ses aspects instinctifs. Les personnages mis en scène sont des antihéros, au genre parfois indéterminé, auxquels il est difficile de s'identifier. Cette volonté passe souvent par un retour aux cérémonies primitives, à l'archaïsme et aux forces occultes. Le rituel et la possession, la frénésie et les spasmes sont alors des moyens d'atteindre des états physiques inhabituels, de créer de nouvelles énergies et de jeter le trouble chez le spectateur, la spectatrice. Les chorégraphies volontiers ténébreuses tranchent avec l'atmosphère féerique des ballets classiques.

Le théâtre du dramaturge flamand Jan Fabre en est un exemple. Inspiré de la tragédie grecque ancienne, son *Mount Olympus* (2014) met en scène 24 heures durant des héroïnes et des héros meurtris, déments, débarrassés des manières policées. La scénographie dionysiaque de cet épigone d'Artaud est marquée par une violence démesurée, l'outrance et la férocité, la grandiloquence. C'est un théâtre pulsionnel, riche en cadavres, animé par l'esprit de la tragédie. Le religieux est partout, bien que métamorphosé. Les textes sont pratiquement éliminés, la spontanéité prend le pas sur la réflexion. Un désastre imminent rôde autour des personnages.

La danse contemporaine glisse aussi souvent du côté du rituel. L'une des doyennes de ces entreprises, la chorégraphe et danseuse québécoise Marie Chouinard, qui a beaucoup voyagé au Népal et à Bali, et qui fut directrice de la danse à la Biennale de Venise de 2017 à 2020, crée depuis 40 ans une danse organique qui rompt avec les canons anciens. Ses

1. Gérard Toffin, « Antonin Artaud et le théâtre oriental », *Jeu* 147 (2013.2), p. 165-169.

2. Roger Bastide, *Le Sacré sauvage et autres essais*, Paris, Éditions Stock, 1975, 236 p.

3. Hans-Thies Lehmann, *Le Théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002, 320 p.



*Le Jardin des délices*, chorégraphie de Marie Chouinard, d'après le triptyque de Jérôme Bosch, sur la musique de Louis Dufort (coproduction Compagnie Marie Chouinard et la Jheronimus Bosch 500 Foundation), créée au Theaterfestival Boulevard, à Bois-le-Duc, aux Pays-Bas, en août 2016. Sur la photo : Paige Culley, Valeria Galluccio, Morgane Le Tiec et Megan Walbaum. © Nicolas Ruel

ballets conjuguent perfection technique et inventivité esthétique. Son *Sacre du printemps* (1993) est un hymne à la vie teinté d'une sensualité exaltante. Maquillages, coiffures, griffes ou appendices cornus transforment les danseurs et danseuses en créatures surnaturelles. Mis à nu, les corps se révèlent dans toute leur beauté. Dans cette œuvre, la possession apparaît souvent frontalement ou incidemment, comme dans *Le Jardin des délices* (2016), inspiré du triptyque de Jérôme Bosch, et dans *Le Cri du monde* (2000), avec ses corps tremblants et gémissants. Dans un état proche de l'extase, les interprètes nous emportent grâce au souffle d'une partition puissante, sexualisée.

De manière assez similaire, la chorégraphe et performeuse franco-helvétique Marie-Caroline Hominal a plongé dans le vaudou pour monter son spectacle *Froufrou* (2013), dont le titre évoque autant le music-hall que certains poissons aux propriétés magiques de l'imaginaire haïtien. L'œuvre s'inspire librement d'un contexte ethnographique cérémoniel particulier, sans chercher à le recopier ou à le reconstituer sur scène. Des masques apparaissent et la danse fait revenir les morts dans l'ici-bas. Cette performance

à la recherche d'un rituel chorégraphique contemporain joue avec la transe pour faire surgir ce que l'on pourrait appeler, après Artaud, le double du théâtre.

### ETHNOLOGIE ET POSSESSION

Comment réagit l'ethnologue à ces actions scéniques et à ces références, le plus souvent transgressives, à la possession ? Les différences de cultures et de contextes sont frappantes. Il faut se souvenir qu'en dehors de l'aire des pays dits développés, un grand nombre de trances individuelles et la plupart des théâtres sacrés collectifs mettant en scène des danseuses et danseurs possédés se tiennent en plein air, près d'un temple ou d'un autel, et non dans un lieu clos. Il faut aussi se rappeler que le théâtre sacré d'Asie, celui des villes comme celui des campagnes, est dans une grande majorité des cas gratuit, et que ses interprètes sont le plus souvent des villageois-es et non des professionnelles. Les rôles sont parfois même hérités au sein de la famille ; ils supposent un lien direct, transmis de génération en génération, entre l'interprète et la divinité qu'il ou elle va représenter. Ces théâtres de possédés sont de ce fait complètement insérés à la vie

socioreligieuse du groupe, et non coupés du corps social comme dans nos sociétés occidentales modernes.

Les trances ne sont pas, de surcroît, des créations artistiques au sens propre du terme, nécessairement éphémères et faisant une large place à l'improvisation, mais des phénomènes régis par la coutume, institutionnalisés, revenant généralement à intervalles réguliers, et qui s'en tiennent à un répertoire précis, sous peine de perdre de leur efficacité religieuse — une notion importante car dans ces mondes anciens, les puissances surnaturelles sont partout présentes, à la différence de nos milieux de plus en plus laïcs. Le chamanisme s'ordonne ainsi autour d'une pensée symbolique complexe ancrée dans une cosmogonie spécifique. Il présuppose des relations de contiguïté particulières entre le règne animal ou végétal et les êtres humains, ainsi que la croyance en des univers invisibles.

Certain-es ethnologues ont insisté malgré tout sur les rapprochements entre théâtre et possession. Ce parallélisme est cependant trompeur. Au théâtre comme à l'opéra, le jeu, le décor, la virtuosité de l'artiste sont des



Théâtre sacré au Népal, vallée de Katmandou, 2016. La déesse Svet Kāī, de la troupe de Nardevi, marche en procession dans la rue, la tête ornée d'un masque. Soutenue par des participants qui la guident, elle tient dans sa main un sabre avec lequel elle pourfend les démons. Lorsqu'ils dansent ou cheminent à travers les rues, ces danseurs masqués sont censés être possédés par les dieux qu'ils incarnent. Ils se produisent en groupe une ou deux fois par an et miment des épisodes tirés de textes religieux indiens, généralement des *purāna*. Ces danses cérémonielles, au cours desquelles les danseurs boivent le sang des animaux qu'on leur sacrifie, garantissent santé et prospérité. Elles ont aussi le pouvoir de chasser les mauvais esprits et de repousser les épidémies. Le contexte, encore aujourd'hui, est toujours d'essence religieuse. © Gérard Toffin

éléments essentiels, ce qui est loin d'être le cas dans la possession, qu'elle soit conduite ou induite directement par une puissance divine. À la limite, dans le chamanisme ou les danses masquées, peu importe la qualité de l'interprétation, l'efficacité rituelle des gestes, des accessoires, des formules récitées ou chantées, prime. L'esthétique y est toujours subordonnée à une pensée religieuse.

Les mises en scène postdramatiques, qui expriment les incertitudes de notre temps, relèvent donc davantage de la culture occidentale que des cérémonies des sociétés indigènes dont elles s'inspirent. Les interprètes de danse et de théâtre contemporains ne sont pas réellement possédés. Quelles puissances surnaturelles pourraient les habiter ? Le spectacle transpose simplement ces célébrations dans un autre langage, de manière à renouveler l'univers de la scène. Ce glissement sémantique nous entraîne très loin du sens originel des trances dans les cultures extra européennes.

La possession dans les civilisations pré-industrielles partage toutefois un point

commun avec le théâtre et la danse de nos sociétés sécularisées : le dédoublement de la personnalité du chamane/de l'artiste, la création d'un rôle. La personne humaine se voit en quelque sorte débordée, dépassée par des forces extérieures. Elle a le sentiment d'être dans un état second, d'avoir franchi des espaces. On retrouve ici comme là une semblable dissolution du moi, une même faculté à endosser une autre personnalité, divine dans le premier cas, plus profane dans le second, à transformer son être intime et à extérioriser cette métamorphose. Certains théâtres postdramatiques font du reste rôder sur la scène des fantômes ou la mémoire d'ancêtres disparus d'une manière assez proche de celle d'une séance de possession.

Au-delà de ce dénominateur commun, les divergences s'imposent. Dans les mondes préindustriels et extra européens, la possession est un moyen, généralement contrôlé, pour entrer en contact avec le divin. Sur les scènes contemporaines dont il a été question ici, les dieux et déesses ont disparu. On explore les mouvements, les élans qui sont en soi, alternant tension et relâchement,

souvent à un rythme accéléré, proche du vertige. La nature spirituelle de ces performances est parfois revendiquée, mais c'est avant tout la créativité des corps et des âmes qui est donnée à voir. Le corps n'est plus seulement, comme dans les conceptions populaires anciennes, source d'impureté, d'abaissement, un organisme qu'il convient de dominer. Il se voit investi de nouvelles positivités ; il fait même parfois l'objet d'un culte. En somme, le sacré se cherche une nouvelle définition, cette fois-ci détachée des questions religieuses et théologiques. •

**Gérard Toffin**, ethnologue, directeur de recherche émérite au Centre national de recherche scientifique, a travaillé principalement au Népal et en Inde. Il mène depuis une dizaine d'années un programme de recherches sur les théâtres sacrés himalayens ainsi que sur les interactions entre Orient et Occident dans le domaine des arts de la performance.