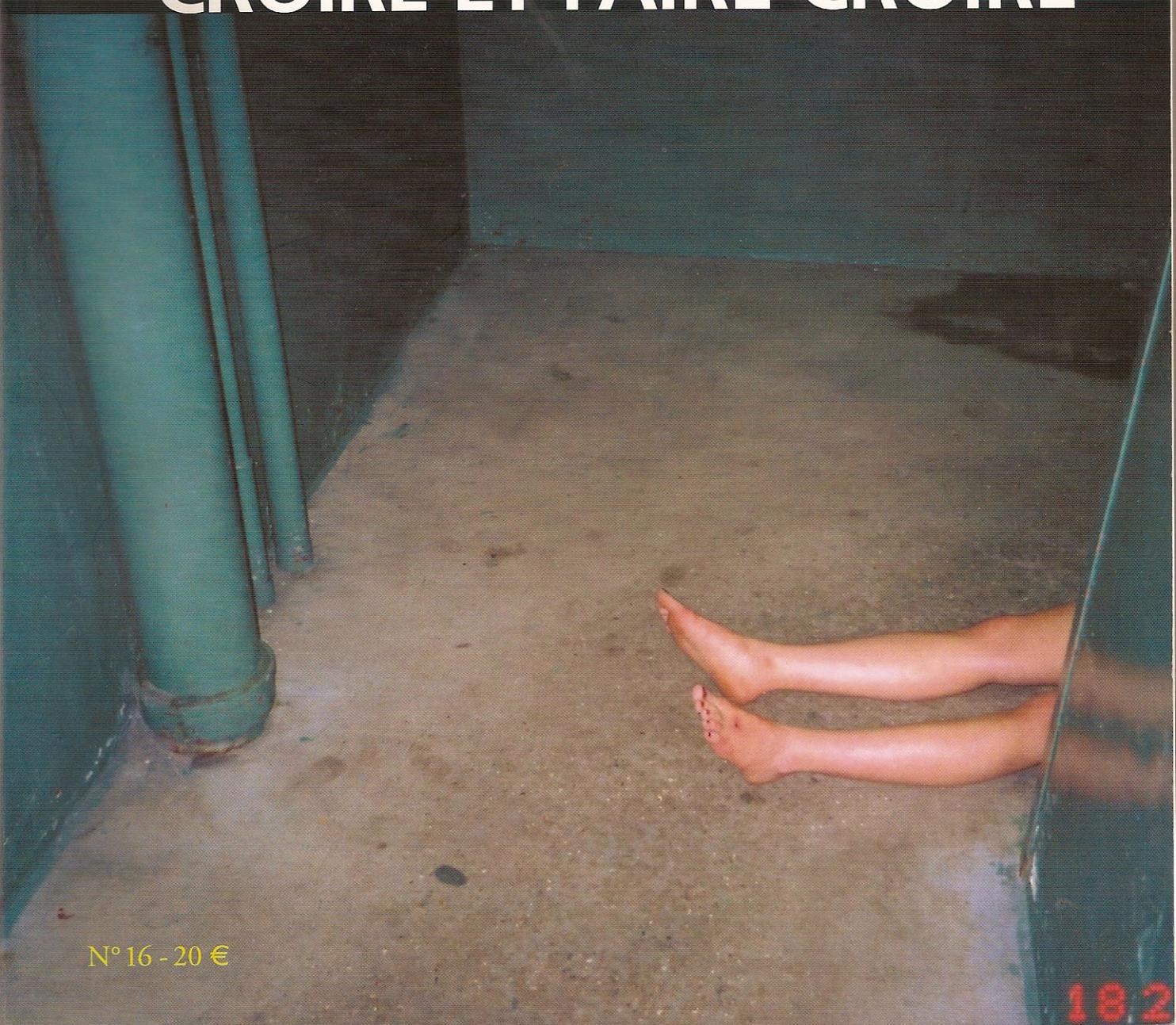


LA VOIX

*Revue littéraire
sur les arts de l'image*

DU REGARD

CROIRE ET FAIRE CROIRE



N° 16 - 20 €

182

Le rituel chamanique, un spectacle à la mode ?

Un « indigène » dans la ville occidentale

Kim Kum-Wha, célèbre chamane¹ coréen, est venue accomplir un rituel chamanique au théâtre des Bouffes du Nord à Paris, en novembre 2002. Depuis plusieurs années, nos institutions culturelles accueillent des personnes de sociétés lointaines, pour qu'elles exécutent leurs rituels et danses traditionnelles devant nous autres Occidentaux. Dès le début du siècle, des personnalités telles que Joséphine Baker, le boxeur Al Brown, et des musiciens de jazz noirs représentaient la culture lointaine et inconnue, et répondaient au goût prononcé de l'époque pour la « négritude ». Ils étanchaient la soif d'exotisme, de folklore musical, de sensualité et de fascination pour le corps noir. Bref, ils étaient la mise en scène heureuse et la caricature de l'idée occidentale du nègre, et remplissaient sans le vouloir une mission politique : celle de rapprocher les colonisés des colons, en rendant l'indigène familier, sympathique, proche.

Rien à voir donc avec la connaissance réelle et objective de ces pays lointains : Joséphine Baker, mulâtresse originaire de la Nouvelle-Orléans surjouait sa négritude façon « bananes et seins nus », Al Brown, boxeur dandy poids plume ne correspondait pas vraiment à l'idée que l'on peut se faire de l'athlète noir, tandis que le jazz laissait de marbre les Africains auxquels on faisait écouter quelques disques... Ainsi, le « nègre » était mis en spectacle. Parallèlement, par un travail ethnographique et muséal en effervescence, les populations indigènes furent réduites à l'état d'objets d'étude. En effet, la connaissance ethnologique et l'intérêt sociologique pour les cultures dites « primitives » se développaient au travers d'expéditions à caractère scientifique, une des plus notables étant la mission Dakar-Djibouti de 1931-1933, dont Marcel Mauss et Michel Leiris firent partie. Les ethnographes rapportaient de leurs expéditions nombre d'objets destinés à être mis sous vitrine après avoir été dûment étiquetés, et de

films en noir et blanc où l'on voyait les « indigènes » gesticuler, danser, etc. Les cérémonies et autres rites parvenaient aux Occidentaux au travers de quelques objets rapportés, dont la fonction était mentionnée, et de quelques films où l'on voyait l'objet dans son usage cérémoniel.

Aujourd'hui, les exécutants de ces cérémonies, tels Kim Kum-Wha, se déplacent eux-mêmes dans nos lieux culturels pour présenter ou effectuer leurs rituels. Ils font *comme* là-bas, mais sur des planches, dans nos capitales. Que signifie alors ce « comme », qui en principe est un terme de comparaison ? Dans le cas précis de Kim Kum-Wha, s'agit-il pour elle de produire un rituel authentique, ou de se produire dans un théâtre ? Quelle est sa véritable position, en tant que chamane, face à ce public particulier ?

Le public semble en un premier temps la cantonner dans un rôle d'acteur. Cette position est d'autant plus accentuée que le rituel s'effectue dans un théâtre, espace où l'on joue

1. « Chamane », nom commun masculin, s'écrit avec ou sans « e » final (cf. *L'Encyclopédie Quillet*). Actuellement, la graphie la plus courante est avec un « e » (voir les nombreux ouvrages actuels sur ce thème).



Dessin de Hervé Lesieur.

10 07 03

le drame. De fait, il est certain qu'au-delà d'un intérêt réel pour le chamanisme, le public vient « au spectacle », plus précisément voir la performance d'un personnage exotique, le chamane. Le rituel chamanique devient dans cette perspective un rite-spectacle, au sens occidental². D'ailleurs, le rituel de Kim Kum-Wha se rapproche d'une certaine conception contemporaine d'art total, mêlant l'action physique, la mise en scène et la musique. Il s'agit d'un spectacle vivant, ayant des similitudes avec le théâtre avant-gardiste : « La théorie de la séance, où le rituel chamanique se révèle proche du théâtre post-moderne, dans lequel la représentation n'est pas tant un produit fini qu'un processus d'auto-expression en cours. »³ Cette perception occidentale de rite-spectacle, de performance artistique mettrait-elle en cause l'authenticité du rituel effectué ? Autrement dit, est-ce un véritable rituel censé « agir », ou bien un rituel joué ? Et cette notion de jeu, de théâtralité n'est-elle pas présente dans tout rituel ?

La question théâtrale du « faire-croire » chez l'acteur et le chamane

Si leur but diffère, le chamane et l'acteur de théâtre agissent tous deux dans le registre du « faire croire ». Au sein de l'activité chamanique, la théâtralité de ce que l'on appelle la séance est essentielle. Elle est même nécessaire à la réussite du rituel : « L'odeur (...), la musique, le chant, la danse, le drame et le mime – tout cela se

mêle inextricablement aux méthodes rituelles pour produire l'expérience plénière du rite chamanique »⁴. L'ethnologue Michel Perrin insiste sur le fait que le chamanisme est un art oral et théâtral. Chaque chamane est reconnaissable à son style, ce qui fait de lui un artiste. La part spectaculaire, avec tours de passe-passe, déclamations, performances physiques est particulièrement appréciée du public. Le patient comme le public attendent du chamane la fertilité de son imagination créatrice ; ils veulent être éblouis.

Michel Leiris, lui, mettra en avant la théâtralité des possessions, quand il assistera à des séances nocturnes chez les Éthiopiens de Gondar : « La possession en elle-même est déjà du théâtre puisqu'elle revient objectivement à la figuration d'un personnage mythique ou légendaire par un acteur humain »⁵. Il pose explicitement la question de l'incarnation réelle ou jouée d'un personnage. En s'interrogeant sur la sincérité des possédés, il oppose deux concepts : le théâtre joué et le théâtre vécu. Le premier correspond au jeu, à la comédie, au simulé, le second à l'authenticité, au subi⁶. Dans le théâtre joué, « le vestiaire des personnalités » (expression de Leiris) ne serait qu'allégorique. Dans le rituel, le chamane représente d'une manière objective un lot de personnalités, muni souvent d'accessoires et parures qui tendent à l'effacement du porteur derrière l'entité dont il joue le rôle. Il ne s'agirait donc que de jouer un rôle. Au contraire, dans le théâtre vécu, un phénomène de « dépersonnalisation », de « déréalisation », de transformation de soi,

s'effectue, jusqu'à ce que le théâtre joué devienne théâtre vécu ? Ce passage du théâtre joué au théâtre vécu sera mis en relation implicite par Leiris avec la mauvaise foi⁷ telle qu'elle est définie par Sartre. Jean Jamin, dans son introduction à *L'Afrique fantôme* écrit : « Leiris reprenait l'exemple du garçon de café, dont la conduite analysée par Sartre n'est pas sans évoquer celle que Leiris prêtera en 1958 à la grande prêtresse des génies Zar, Malkam Ayyahou, laquelle semble jouer avec sa condition de possédée pour la réaliser »⁸. Jouer la possession pour ensuite y entrer ? Leiris est obsédé par cette frontière fragile entre possession authentique et inauthentique, entre le vécu et le joué, le subi et le simulé, le ressenti et le feint. Il se demande si l'étanchéité entre la personnalité revêtue par le possédé durant sa crise et sa personnalité normale est vraiment aussi parfaite que les intéressés le prétendent. Mais au-delà – c'est en cela que le rapprochement avec la mauvaise foi est saisissant – il recherche dans sa propre vie « quand [il] était vraiment naturel, à quels moments [il] incarnait un personnage »⁹.

Ce double problème du ressenti réel ou simulé et de l'incarnation réelle ou non de son propre personnage, présent dans la possession et la transe, se retrouve dans le théâtre classique. Depuis le *Paradoxe sur le comédien* de Diderot se pose cette question : l'acteur doit-il ressentir ce qu'il exprime ? Plus encore, à l'instar du passage entre théâtre joué et vécu défini par Leiris, l'acteur exerce-t-il sur lui-même une influence par son propre jeu ? Anne Souriau écrit : « Il peut

2. Notons que de nombreux artistes, que ce soit en peinture, poésie, théâtre, musique et danse, qualifient leur pratique de chamanique. Citons le plasticien allemand Joseph Beuys (1921-1986) : « Quand je suis considéré comme une sorte de figure chamanique ou que j'y fais moi-même allusion, c'est pour souligner ma croyance en d'autres priorités... Dans des lieux comme les universités, où chacun parle de manière si rationnelle, il est nécessaire qu'apparaisse une sorte d'enchantement... » (in Mickael Tucker, *Dreaming with open eyes : The shamanistic Spirit in Twentieth Century Art and Culture*, San Francisco, Aquarian / Harper, 1992, p. 289).

3. Piers Vitebsky, *Les Chamanes*, Collection Sagesses du monde, Taschen, 1995, p. 121.

4. *Ibid.*, p. 120.

5. Michel Leiris, « La Possession et ses aspects théâtraux chez les Éthiopiens de Gondar », in *Miroir de l'Afrique*, Quarto, Éd. Gallimard, Paris, 1996, p. 1058.

6. Longtemps, Michel Leiris ne fera pas de distinction entre chamanisme et possession. Ce terme de « subi » montrerait cependant que la personne est possédée par l'esprit, qu'elle ne peut lutter contre lui. Au contraire, le chamane maîtrise toujours les esprits qu'il rencontre. Leiris, après lecture des travaux de Luc de Heusch et de ceux de Gilbert Rouget opposant le chamanisme et possession, écrira : « (...) il n'est plus possible de regarder comme je l'ai fait le culte des génies zar comme un cas typique de chamanisme, étant permis d'assimiler à des chamanes les grands possédés professionnels qui dirigent les opérations et dont on peut dire qu'ils usent de leurs zar comme d'instruments alors qu'en règle générale c'est l'inverse pour les possédés d'un moindre rang, conçus comme des jouets des esprits qui les dominent, ce qui n'est pas le cas des chamans. » (Préface de « La Croyance aux génies zar en Éthiopie du Nord », in *Miroir de l'Afrique*, éd. cit., p. 918).

7. Rappelons la définition qu'en donne le Petit Robert : « L'être humain peut être tenté de se mentir à lui-même, de se dissimuler à soi-même et aux autres en jouant sa vie, en passant son temps à s'hypnotiser sur ses tâches [cf. l'exemple du garçon de café], (...), cette démission est précisément la mauvaise foi. (...) » (in *Le Petit Robert des noms propres*, à « Sartre, Jean-Paul », édition 1990).

8. Jean Jamin, Introduction à *L'Afrique fantôme*, éd. cit., p. 43.

9. Michel Leiris, *L'Âge d'homme*, Éd. Gallimard, Paris, 1973, p. 149.

arriver à ressentir, comme effet et non comme cause de ce jeu, ce qu'il avait d'abord feint. »¹⁰ La conception théâtrale de Leiris rejoint celle de Sartre qui corrigera le paradoxe du comédien de Diderot en considérant que « ce n'est pas le personnage qui se réalise dans l'acteur, c'est l'acteur qui s'irréalise dans son personnage. »¹¹ Comme le souligne Jean Jamin, Leiris appliquera en quelque sorte cette conception au sujet du possédé : « ce n'est pas le zar qui le chevauche, c'est lui qui devient "cheval" du zar ». Si le rituel est très théâtral, cela ne signifie pas que le possédé ou le chamane ne font que jouer. L'assemblée, dans l'exemple de Leiris, « assiste » à la « montée en selle » de l'esprit possesseur sur la personne qu'il a choisie pour cheval.

Le rôle déterminant du public

La séance n'est pas qu'un spectacle joué, car elle transforme la conscience de l'ensemble des personnes concernées. C'est ce qui pour Piers Vitebsky rend caduc le problème de la tricherie. Il montre comment le comportement de l'auditoire fait partie intégrante de la réussite du rituel : « La séance chamanique est une activité hyper-technique au cours de laquelle la fragile humeur collective est susceptible de s'effondrer en entraînant l'échec du rituel. Sous cet angle, le pouvoir de guérir est une

espèce de génie artistique. »¹² Il ne s'agit pas de mettre en doute la volonté d'authenticité de Kim Kum-Wha ; elle dit dans une interview à propos de son rituel à Paris que « ce n'est pas un spectacle, mais un véritable rite religieux coréen »¹³. À Paris, en procédant au rite « Daedong », elle agit en faveur de la France et des Français. S'il reste un doute, c'est celui de la capacité qu'a le public parisien – qui n'est pas un patient – de croire à l'efficacité de la séance. Croire à l'efficacité réelle de la séance, ou même peut-être croire à sa part de mensonge... Leiris dira de la possession qu'elle est un mensonge auquel on croit¹⁴. Phrase qui est le pendant de la célèbre formule de Lévi-Strauss selon qui « l'efficacité de la magie implique la croyance en la magie. » Seul le comportement du public légitimerait le rite exécuté et le transformerait en réelle séance chamanique. Car dans la séance, il y a interaction entre le chamane, les esprits et le patient immédiat, ainsi qu'avec le public qui revient à la société elle-même. Le chamane sollicite son auditoire en lui demandant de répondre à un personnage qui ressemble à quelqu'un de familier, mais dont la conscience a été transformée par une association avec les esprits de « l'autremonde ». Le chamane qui incarne quelqu'un d'autre est donc simultanément lui-même – un être ordinaire – et un être habité spirituellement. Le public parisien est-il prêt à trans-

former le spectacle en séance vivante à laquelle il doit participer ? Si la séance est un spectacle, il s'agit donc d'un spectacle vivant, où le public est déterminant dans l'efficacité du rituel. Kim Kum-Wha pratique lors de son rite chamanique la danse de « Salpuli » qui résout les douleurs ; ces danses varient fortement, dit-elle, selon le motif de la cérémonie, les esprits présents et l'ambiance. Les spectateurs et les participants dansent ensemble à la fin de la cérémonie. Le public parisien n'a pas dérogé à cette règle, sous l'incitation de Kim Kum-Wha, qui lui demanda de participer activement.

Le problème que pose cette cérémonie ne vient donc pas tant du chamane que du public : le public parisien feint d'être un public de séance chamanique. Derrière la question première – le chamane qui porte un masque ou parle avec la voix d'un dieu ou d'un ancêtre est-il une véritable incarnation ou un simple dramaturge ? – apparaît une autre question. Le public parisien se sent-il réellement concerné – au sens fort du terme – par la séance chamanique qui a d'abord pour rôle d'assurer la conservation de l'âme de la communauté ? Être en décalage ou ne pas l'être, telle est la véritable question, pour que le rituel ne soit pas qu'un spectacle mais une séance où existerait une empathie naturelle entre le public et le chamane, dans ce jeu subtil du croire et du faire croire.

Hélène SINGER

10. Dans la définition du mot « expression » in *Vocabulaire d'esthétique*, sous la direction d'Étienne Souriau, Puf, Paris, 1990, p. 712.

11. Jean-Paul Sartre, *L'Imaginaire*, Éd. Gallimard, Paris, 1940, p. 243.

12. Piers Vitebsky, *Les Chamanes*, éd. cit., p. 121.

13. *Beaux Arts* magazine n° 222, novembre 2002.

14. Leiris écrit : « Si tant est que la possession soit un mensonge, il semble donc que pour les adeptes ce soit du moins un mensonge auquel ils croient globalement (...) » in *La Possession et ses aspects théâtraux chez les Ethiopiens de Gondar*, éd. cit., p. 1049.