

# Rite de possession et théâtre

## ou De la vérité du théâtre\*

Tania Rivera

*“Qu'est-ce donc que le vrai talent? Celui de bien connaître les symptômes extérieurs de l'âme d'emprunt, de s'adresser à la sensation de ceux qui nous entendent, qui nous voient, et de les tromper par l'imitation de ces symptômes, par une imitation qui agrandisse tout dans leurs têtes et qui devienne la règle de leur jugement; car il est impossible d'apprécier autrement ce qui se passe au-dedans de nous.”*

Denis Diderot

### La psychanalyse au risque de la culture

La voie tracée par Freud se devait naturellement d'effectuer des excursions sur des terrains hétérogènes à son sol originel, le champ des maladies névrotiques. Car ce fut d'emblée une véritable anthropologie clinique qui se dessinait, et qui devait donc englober le domaine de l'humain dans sa totalité. L'invention de l'inconscient sera ainsi, très tôt, mise à l'épreuve de la vie quotidienne et attestée dans le rêve, le mot d'esprit, l'oubli, l'acte manqué. Des domaines spécifiques de la connaissance, comme la linguistique et l'ethnologie de l'époque de Freud, seront aussi à visiter. Quelques-unes de ces expéditions fournirent du matériau conceptuel à la pensée psychanalytique en train de se construire — pensons à l'exemple primordial de l'utilisation de l'ethnologie, notamment celle de Frazer et celle de Robertson Smith, dans la formulation du mythe de *Totem et tabou*<sup>1</sup>. D'autres excursions servirent surtout à illustrer la théorie: ce fut le cas dans l'appel à des œuvres littéraires d'auteurs comme Shakespeare, Jensen, Goethe ou Dostoïevski.

Pourrait-on appeler cela de la psychanalyse *appliquée*? De fait, des exemples d'analyse de produits culturels à la façon de l'interprétation dans la cure ne sont pas absents de l'œuvre freudienne. Et c'est là une voie qu'après Freud de nombreux psychanalystes ne manquèrent d'ailleurs pas de suivre... Si la

\* Cet article s'inscrit, comme une petite excursion anthropologique, dans une recherche sur la notion de “perte de réalité” (*Realitätsverlust*) dans l'œuvre de Freud, dans le cadre d'une thèse de doctorat développée à l'Université catholique de Louvain, sous la direction de Jean Florence. Les idées ici exposées doivent leur instigation à des très riches discussions avec Léandre Nshimirimana.

1) S. Freud, *Totem et tabou — Quelques concordances entre la vie psychique des sauvages et celle des névrosés*, Paris, Gallimard, 1993 (Connaissance de l'inconscient).

voracité interprétative de la psychanalyse vis-à-vis de phénomènes qui sortent de son cadre est souvent critiquée, il n'empêche que sa méthode interprétative est devenue, *grosso modo*, un patrimoine universel à l'usage de tout herméneute. Une telle démarche présuppose bien évidemment que l'édifice conceptuel de la psychanalyse soit achevé, et soit devenu un outil légitime d'interprétation, *applicable* comme tel à toutes les manifestations de l'humain.

Mais est-ce la seule voie qui s'offre au psychanalyste face aux manifestations humaines extérieures à son domaine classique d'action? Ne pourrait-on pas chercher à maintenir la tension structurale existant entre la psychanalyse et les phénomènes culturels, dans l'espoir de parvenir à une compréhension de leurs conditions réciproques? Nous estimons qu'il faudrait même travailler à susciter cette tension, à la faire jaillir dans toute son ampleur, quitte à prendre le risque d'exposer la psychanalyse à l'action de ces corps étrangers. La démarche à développer s'énoncerait dès lors ainsi: de la psychanalyse *au risque de la culture*... Entreprise osée, que l'on devra mener à ses risques et périls. La présente étude n'a néanmoins pas la prétention de la mener jusqu'à son terme; il en reste que tel est l'esprit qui l'anime. Nous allons donc effectuer, assez modestement, une confrontation entre deux manifestations culturelles, avec la psychanalyse comme pierre de touche. Cette démarche ne manquera pas, en retour, d'indiquer incidemment des pistes à explorer dans le champ même de cette dernière. Notons que cette position méthodologique n'est finalement pas tellement éloignée de l'attitude de Freud à certains endroits — comme, justement, dans son approche du théâtre que nous examinerons ici.

### **Rite théâtral, théâtre ritualisé**

Venons-en aux deux termes que nous souhaitons mettre ici en tension: le théâtre et le rite de possession. Ils font preuve d'un rapport quasi spontané, qui se reflète dans la question que soulève à coup sûr une possession dans l'esprit de l'homme de la rue (du moins, concevons pour l'instant: chez celui qui ne partage pas les croyances religieuses liées au rite en question): est-ce *vrai* (ce qui implique, bien entendu, la reconnaissance de l'existence des esprits possesseurs), ou bien est-ce *du théâtre*? A première vue, ce rapprochement ne nécessite pas de justification, il paraît aller de soi. Evidence apparente qui suffirait à elle seule à nous faire questionner ce rapport, en nous efforçant de chercher les présupposés qui le soutiennent, car d'être notoire la relation signalée risque de devenir indiscutable.

Les scientifiques ou les "esprits éclairés" qui se consacrent à l'étude des rites de possession ne sont eux-mêmes pas toujours à l'abri de cette aporie. Ainsi Michel Leiris, dans son ouvrage classique sur la possession chez les Éthiopiens de Gondar, est pris dans la tension entre ce qu'il appelle un «pieux

mensonge» et la «fraude intéressée».<sup>2</sup> Il esquisse les aspects qu'il considère à juste titre comme des éléments théâtraux présents dans de tels rites, telles l'importance donnée à des aspects esthétiques (l'attirail vestimentaire, par exemple), la stylisation de la transe conformément au caractère attribué au personnage-esprit qu'il y a lieu d'incarner, et l'existence de formules stéréotypées ou de sortes de tirades semi-improvisées qui doivent être récitées dans certains rituels; et il propose, en tant que solution à cette question, la définition du rite de possession comme un *théâtre vécu*. Citons-le:

*«Il s'agirait, en somme, de moments privilégiés où c'est la vie collective elle-même qui prend forme de théâtre.»<sup>3</sup>*

Le théâtre vécu ne serait ni un «théâtre joué» ni «l'expression d'un délire collectif», mais une espèce particulière de théâtre, un théâtre qui «ne peut jamais avouer sa nature théâtrale» et qui serait vécu par l'acteur comme par le spectateur. Ce dernier n'y occupe pas la place d'un simple observateur, mais contribue et participe à l'événement: même s'il n'intervient que de façon secondaire, il n'est pas un témoin passif. Or, dans les rituels rapportés par Leiris, il y avait bien un observateur désintéressé, ou mieux, hyper-intéressé au rite, mais qui ne pouvait pas quitter sa place extérieure par rapport à la possession: *Michel Leiris lui-même*. Il y occupait la place du «public», et l'on pourrait soutenir que la parenté évoquée entre ces rites et le théâtre tient en vérité au point de vue étranger, décentré, artificiel, où cet ethnologue est irrémédiablement situé. Dans une telle perspective, certes excessive, ces rites ne seraient théâtraux que pour Leiris, ou, plus rigoureusement, ne se poserait que pour lui la question de savoir s'il s'agit, dans le spectacle rituel, de théâtre ou pas<sup>4</sup>.

Les données ethnologiques nous montrent néanmoins que cette question n'est pas extérieure au rite de possession. Toujours d'après Leiris, «l'accusation de supercherie est fréquente de possédé à possédé»<sup>5</sup>. Ce n'est donc pas seulement à l'observateur extérieur au rite que se pose la possibilité qu'il s'agisse

2) M. Leiris, *La possession et ses aspects théâtraux chez les Ethiopiens de Gondar*, Librairie Plon, 1958.

3) *Ibid.*, p. 96.

4) Faisons encore référence à Michel de Certeau qui effectue un rapprochement entre théâtre et possession dans un tout autre sens. En étudiant dans une perspective historico-sociologique la possession démoniaque du XVII<sup>e</sup> siècle, cet auteur propose de la considérer comme un théâtre socio-culturel, en examinant la construction, bien située historiquement, de cette «scène» où se jouent des questions fondamentales qui tiennent aux conflits sociaux de l'époque. Ce phénomène de la «scène de possession» serait d'ailleurs, toujours selon De Certeau, chronologiquement parallèle à la création du théâtre aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles. Ce point de vue implique un certain regard sociologique sur la fonction du théâtre (envisagé comme composition figée d'une scène et ses personnages, avec lequel contraste le «théâtre diabolique» où les possédés font preuve d'une mobilité étrange, troublante et rebelle) qui n'est pas ici le nôtre. Pour plus de détails, voir M. De Certeau, *L'écriture de l'histoire*, NRF, Gallimard, 1978, surtout le chapitre VI.

5) *Ibid.*, p. 90.

le tricherie ou de mauvaise foi dans une possession; les participants de la cérémonie eux-mêmes semblent hantés par ce danger, et préoccupés de la vérité ou non de telle ou telle manifestation. Une hésitation paraît être maintenue. Plus précisément, on retrouve, dans le cadre même du rituel, un jugement qui déciderait de la question de l'authenticité de la possession. Plus que d'un simple souci de vigilance visant à préserver la dignité de ces manifestations religieuses, il nous semble — et nous nous efforcerons de le démontrer — que ce litige est au coeur même du rite de possession et est en mesure de nous en fournir un modèle distinctif par rapport au théâtre.

Car, au théâtre, la question concernant la vérité de la représentation jouée ne se pose évidemment pas. Ceci nous semble être lié à un facteur spécifique et essentiel du théâtre, facteur que nous aurons à considérer plus loin. Mais cette question de l'authenticité, à laquelle nous accordons tant d'importance dans le rite de possession, serait-elle effectivement en mesure de représenter un aspect essentiel de tels rites? Afin de mieux en saisir la portée, faisons appel à d'autres exemples, comme la description, rapportée par Didier Michaux, de la nomination du *rab* (esprit ancestral qui possède le malade), une des étapes du rite de possession *ndöp*<sup>6</sup>.

### D'une contrainte propre au rite de possession

La nomination de l'esprit ancestral, du *rab*, ne consiste pas seulement, selon Michaux, en «une des étapes» du rite du *ndöp*, elle en constitue le moment fondamental. Zempleni abonde dans le même sens, en affirmant qu'il s'agit, sans nul doute, de l'événement le plus important du *ndöp* et du *samp*.<sup>7</sup> Par ailleurs, l'existence d'un moment de nomination de l'esprit possesseur ne se restreint pas à quelques rites de possession épars, et tend peut-être à une portée universelle; Michaux affirme, par exemple, que «l'on retrouve la nomination au coeur de toutes les thérapies qu'il nous a été donné de connaître ou de rencontrer au Sénégal.»<sup>8</sup>

La nomination, comme reconnaissance et baptême de ce qui est à la base des troubles dont souffrent les patients des rites thérapeutiques, ne saurait de fait y jouer un rôle secondaire. L'inscription d'un *nom* sur un discours mythologique sous-jacent est sans doute d'importance majeure; ce signifiant tisse un

6) D. Michaux, "La démarche thérapeutique du *ndöp* — *ndöp* et sevrage", in *Psychopathologie africaine*, 1972, vol. VIII, 1, 17-57. Le *ndöp* est un rite des Wolof et des Lebou du Sénégal, prescrit dans les cas de possession par les esprits ancestraux (les *rab*), qui, une fois domestiqués et "fixés", s'appellent *tuur* (ou *tuuru*).

7) A. Zempleni, "La dimension thérapeutique du culte des *rab*. *Ndöp*, *tuuru* et *samp*. Rites de possession chez les Lebou et les Wolof", in *Psychopathologie africaine*, 1966, vol. II, n° 3, p. 367. *Apud* Michaux, p. 24.

8) *Ibid.*, p. 24. L'auteur souligne.

point de jonction entre le registre des phénomènes morbides et le plan du savoir, ce qui permettra que celui-ci sous-tende celui-là par un jeu de pivotements et d'articulations à haute valeur transformatrice. Michel de Certeau souligne ce processus dans son étude des exorcismes de possédées au XVII<sup>e</sup> siècle: à partir de récits, il dévoile le discours du possédé comme un discours à la première personne qui énonce en son essence la devise de Rimbaud: «Je est un autre»<sup>9</sup>. L'essentiel de la thérapeutique exorciste consisterait alors à *nommer cet autre*, de façon à “normaliser” le discours en le fixant dans l'ordre socio-linguistique. La nomination serait sans doute à rapprocher, dans cette perspective, du discours médical contemporain dans son souci diagnostique.

Cet aspect classiquement souligné pourrait donner lieu à une série différentielle: dans le rite de possession, c'est le malade lui-même qui nomme, en contraste avec le discours médical qui impose son diagnostic imbu de pouvoir au patient muet; dans le théâtre, par contre, rien d'analogue ne se retrouve, les personnages comme les acteurs se trouvant, de façon générale, nommés d'avance. Mais l'on pourrait rétorquer à cette simplification l'argument légitime selon lequel, dans certains rites de possession, c'est également le prêtre ou le shaman qui effectue la nomination de l'esprit possesseur. En tout cas, il nous faut admettre qu'une telle formule différentielle ne résiste pas à une analyse plus attentive, et que vraisemblablement on ne peut pas avoir la prétention d'arriver, à partir du questionnement de la fonction de la nomination en tant que telle, à un modèle spécifique de la structure du rite de possession. Cette impossibilité tient à la généralité même d'une telle fonction: l'entreprise de dénomination paraît traverser, voire soutenir, plusieurs types de phénomènes humains où se profile une visée curative.

Notre but, ici, n'est toutefois pas de fouiller la fonction de la nomination dans les rites de possession en relation à sa force thérapeutique repérable dans des pratiques diverses. Nous demandons au lecteur de nous accorder la liberté de ne pas revisiter l'album de photographies de la vaste bibliographie ethnologique concernant ce sujet, dans le dessein de confirmer ou d'infirmer l'incidence universelle de la nomination dans les rites de possession. Car la dénomination du mal, qu'il soit incantation, invocation des esprits ou altérations physiologiques, nous semble en somme offrir à notre regard une sorte de cristallisation privilégiée du principe d'efficacité symbolique<sup>10</sup>. Tout en tenant pour établie et communément admise l'hypothèse structuraliste du rôle essentiel et proprement “thérapeutique” de l'imputation symbolique, c'est plus spécifiquement sur un certain aspect qui traverse, en l'occurrence, la nomination dans le rite étudié par Michaux que nous voulons attirer l'attention. Cet aspect ne s'y trouve pas, comme nous allons le voir, limité au moment de la

---

9) Ce qui rapprocherait ces possédées, note De Certeau, de ce que la tradition psychiatrique nomme hystérie. M. De Certeau, *op.cit.*, p. 261. Voir, au sujet de ce rapprochement, l'article de L. Nshimirimana, signalé note 30.

10) Cf. évidemment l'œuvre majeure de référence que continue d'être l'*Anthropologie Structurale* de Claude Lévi-Strauss (Paris, Plon, 1958).

nomination: il se manifeste dans ce type de rite de manière plurielle, et il nous semble qu'il soit en mesure d'en indiquer une caractéristique spécifique. Or il se trouve que cet élément présente, nous allons le constater, des rapports indéniables et très intéressants avec le théâtre.

Abordons, dans ce but, l'exemple du rite *ndöp* rapporté par Didier Michaux. Une caractéristique mise en évidence par cet auteur est la suivante: la nomination de l'esprit possesseur, cause de la souffrance de l'individu, présente comme exigence fondamentale qu'elle soit authentique, vraie, qu'aucun doute ne persiste sur qui exprime le nom de l'esprit en question. Car «ce n'est pas l'individu qui le nomme [le *rab*], mais les puissances ancestrales "qui l'habitent"»<sup>11</sup>. Toute nomination qui serait en apparence fournie par le malade lui-même est donc rejetée comme non-valable. Il faut que ce nom soit prononcé de façon à ce qu'il soit certain, pour ceux auxquels ce jugement incombe dans le cérémonial, que ce sont bien ces puissances ancestrales qui le font jaillir. D'après Michaux, cette exigence conditionne les comportements du malade selon trois règles fondamentales:

« — Tout d'abord, la parole doit venir des puissances ancestrales qui habitent le possédé; elle ne pourra donc être tenue pour authentique que dans la mesure où elle donnera l'impression d'ÉCHAPPER au malade. Si, par contre, en nommant le *rab*, il donne l'impression d'être à l'origine du nom, soit par le ton de sa voix, soit par des réticences, on continuera à le harceler jusqu'à ce que le vrai nom s'échappe de lui-même par ses lèvres.

« — Ce nom, puisqu'il est parole des esprits ancestraux, devra être empreint dans son expression de la puissance et du surnaturel qu'on leur prête.

« — De plus, un nom ne sera, en dernier lieu, reconnu comme véritable que dans la mesure où le malade ou la malade aura les conduites qui, d'après la tradition, caractérisent son *rab*, et dans la mesure où il répondra à son *bak* (chant-indicatif ou chant-devise) nommé.»<sup>12</sup>

Cette description des règles auxquelles doit se plier le moment clé de la possession qu'est la nomination du *rab* est très curieuse. Elle fournit une sorte de scénario de la possession, qui pourrait éventuellement servir de guide à une personne extérieure au rite, par exemple un acteur qui voudrait représenter une possession. Le possédé, lui, ne semble pas la représenter toutefois à la façon du théâtre; il la vit, et tous ceux qui l'entourent pendant le rite y participent, en exigeant de cette possession qu'elle soit *authentique*.

## De l'hypnose et d'autres jeux

Michaux fait appel à la notion d'un «état hypnotique», que les premières étapes du rite de possession auraient pour fonction de provoquer, et qui serait

11) A. Zempleni, *op.cit.*, p. 371. *Apud* D. Michaux, *op.cit.*, p. 25.

12) D. Michaux, *op.cit.*, p. 25. L'auteur souligne.

indispensable au sommet de ce rite qu'est la nomination du *rab*. Zempleni l'appelle «état de transe». Ces références à des états de conscience "seconds" pourraient aspirer à une portée explicative s'ils étaient eux-mêmes des phénomènes bien établis théoriquement. L'on sait que ce n'est malheureusement pas le cas. Freud nous permet néanmoins d'effleurer la question de l'hypnose d'un certain angle qui nous paraît valoir le détour.

*«Fréquemment la conscience morale de la personne hypnotisée peut se montrer elle-même résistante, avec par ailleurs une pleine docilité à la suggestion. Mais cela peut bien provenir de ce que, dans l'hypnose telle qu'elle est pratiquée la plupart du temps, un savoir a pu rester conservé, selon lequel il ne s'agit que d'un jeu, d'une reproduction non vraie d'une autre situation d'une importance vitale bien plus grande.»*<sup>13</sup>

Laissons de côté la question de savoir à quoi correspond cette "situation d'importance vitale" que l'hypnose met en jeu; cela dépasserait le cadre de cet article. Notons cependant, à partir de cette remarque, qu'il serait plus conforme à l'exigence de "vérité" à laquelle est soumise la possession qu'elle ne corresponde pas à un état hypnotique. Ou alors, pour maintenir cette correspondance, il faudrait élargir l'abord de l'hypnose de telle façon que ce «savoir resté conservé» n'y joue plus...

Il est facile de repérer la différence entre l'exigence essentielle d'authenticité à laquelle est soumise la possession et celle, constitutive du théâtre, qui pose d'emblée et sans équivoque que ce qui se passe sur la scène n'est *pas* réel. Tant le public que les acteurs acceptent cette règle de base, sur laquelle s'ouvrira la dimension du "comme si". Un contrepoint à cette position essentielle et partagée pourrait être donné, du côté du public, par l'exemple du spectateur qui, se situant hors de cette contrainte théâtrale, croirait à la "réalité" de la pièce: lors d'une scène de meurtre il se lève, épouvanté, et appelle la police... On voit bien l'absurde d'une telle réaction, déplacée et inacceptable dans le cadre du théâtre<sup>14</sup>. Ce spectateur naïf correspond à un fantasme du public qui, lui, s'allie et se plie de bon gré à cette contrainte théâtrale (sous peine de se voir exclu du monde du théâtre), bien qu'il sache que la croyance naïve à la représentation théâtrale persiste comme *possibilité* qu'instaure cette limite même du "ceci n'est pas réel". Car c'est bien du fait de jouer sur cette contrainte que dérive le plaisir théâtral. D'où le paradoxe du théâtre: tout en se fondant par cette négation (*Verneinung*) originelle qui pose que ce qui est représenté n'est pas réel, il n'est pas question que ce qui est représenté soit "faux". Ou, comme le dit Octave Mannoni:

13) S. Freud, "Psychologie des masses et analyse du moi", in *Oeuvres Complètes*, vol. XVI, P.U.F., 1991, p. 54. Les italiques sont nôtres.

14) Son pendant du côté des acteurs serait celui du comédien qui se prendrait pour le personnage qu'il était censé représenter. Réaction aussi absurde, qui mènerait probablement l'acteur en question à une clinique psychiatrique.

« Nous dirions, nous, que ce qui se passe sur la scène est nié d'une façon qui est propre au théâtre. Que le théâtre, en tant qu'institution, fonctionne comme un symbole original de négation (*Verneinung*) grâce à quoi ce qui est représenté le plus possible comme vrai est en même temps présenté comme faux, sans qu'aucune espèce de doute soit admis. C'est grâce à cette négation que nos puissances d'illusion peuvent être fortement sollicitées, mais qu'elles sont maintenues à leur place, et qu'il n'y a pas d'illusion du tout. »<sup>15</sup>

On voit bien que c'est précisément le statut de la représentation théâtrale qui est paradoxal: le représenté ne correspond pas à la réalité, tout en devant re-présenter quelque chose à laquelle il doit se mesurer. Dans le théâtre, les deux contraintes sont essentielles; la seconde est la condition même pour que le public puisse y participer, acceptant la négation théâtrale dans l'espoir de parvenir à en retirer du plaisir. Recourons à Freud dans le but de cerner à quelle "réalité" la représentation théâtrale est obligée de se référer. Freud nous fournit une clé précieuse dans un texte bâtarde, non signé et qui ne fut pas publié de son vivant, comme pour marquer l'aspect tragique du crime de lèse-majesté que commet le psychanalyste à se mêler de l'art sublime. Il s'agit de *Personnages psychopathiques sur la scène*<sup>16</sup>.

### La re-présentation théâtrale, ou: Le théâtre et son double

Au contraire de ce qu'indique le titre de son article, Freud ne s'y limite pas à analyse du rôle que des personnages atteints de pathologie dans le théâtre. Il va beaucoup plus loin, en décelant une *analogie structurale* entre théâtre et psychonévrose. Dans ce texte fort précoce, on a bien affaire au Freud toujours fasciné devant l'art; il n'y est pourtant pas question d'un Freud interprète de l'art, position qui se retrouve assez souvent dans son oeuvre, et qui se légitime dans la mesure où les productions artistiques, prises comme expression privilégiée de la nature humaine, servent de terrain de confirmation, ou, plus précisément, d'illustration de la théorie. Non, Freud n'interprète pas en 1905/1906 la "scène" où s'inscrivent des personnages névrotiques: il propose un modèle du théâtre à l'instar du modèle de la névrose et en relation avec lui.

Car, pour tout dire, au fait que le théâtre *mime* la configuration conflictuelle névrotique que Freud attribue son pouvoir d'induire, chez le spectateur, une identification au personnage. Précisons. Le théâtre représente la névrose à deux niveaux: non seulement il *reproduit* un conflit, mais également il en *suscite* un, en éveillant à la fois chez le spectateur de la jouissance et de la résistance<sup>17</sup>. C'est donc dans la mesure où ce dernier est lui-même névrosé

15) O. Mannoni, O., *Clefs pour l'Imaginaire ou l'Autre Scène — Le théâtre et la folie*, Paris, Seuil, 1969 (Le Champ Freudien), p. 304. Nous soulignons.

16) Cf. S. Freud, "Personnages psychopathiques sur la scène" (écrit probablement en 1905 ou 1906, première publication en 1942), in *Digraphe*, 1974, n° 3, pp. 63-69.

17) *Ibid.*, p. 68.

— son inconscient témoignant de l'existence de certains conflits primordiaux — que la représentation théâtrale aura le pouvoir de se superposer à cette base conflictuelle de manière effective. Néanmoins, il ne suffit pas que cette superposition consiste en une re-présentation du conflit; elle doit effectuer sur lui une opération capable de le transformer en partie, de le remodeler, bref de le *re-crée*r. Le terme "superposition" n'est donc pas adéquat à décrire cette opération complexe qui se produit sur le symptôme à travers l'imitation de celui-ci — non seulement du point de vue du contenu en question<sup>18</sup>, mais aussi du point de vue de sa structure même. Il faudrait nommer autrement ce mouvement théâtral qui coopte subrepticement le symptôme et le transpose à un autre niveau. Déplacer, transférer, *transposer ailleurs* (sur une *autre scène*) le conflit névrotique universel: voilà ce qu'une pièce de théâtre réussie doit pouvoir accomplir, selon Freud.

*«La tâche du poète serait donc de nous transporter [versetzen] dans cette même maladie [névrose], ce qui se fait au mieux lorsque nous en parcourons avec lui le développement.»<sup>19</sup>*

Que le public puisse parcourir avec l'auteur les origines et le déroulement du conflit en jeu, voici une des contraintes formelles que l'artiste doit, s'il veut que sa pièce soit réussie, suivre attentivement. Freud nous indique de la sorte la fonction essentielle des règles formelles qui délimitent une spécificité du spectacle théâtral. Le "conflit artificiel" que ce dernier crée a ceci de particulier que le refoulé qu'il présente au public trouve, grâce à l'«attention détournée» qu'il lui prête (en fonction des «conditions de la forme artistique», c'est-à-dire, de l'aspect spectacle), une voie spéciale, celle de l'identification affective au lieu de la reconnaissance intellectuelle: «C'est avec une attention détournée *que s'accomplit à nouveau le processus* dans l'auditeur, qui est pris par les sentiments au lieu de se rendre compte»<sup>20</sup>. Car se rendre compte du conflit en jeu serait insupportable, et mettrait le théâtre en échec.

### **“Ceci n'est pas réel, mais quand même...”**

Nous soutenons, suite à Octave Mannoni, que le théâtre s'étaye sur une négation qui pose d'emblée que la représentation théâtrale n'est *pas* réelle. Cette *Verneinung* qui instaure une limite — vrai partage des eaux marqué par le mouvement du rideau qui se lève au début de la pièce pour se refermer à

18) Les contenus présentés au théâtre pouvant, bien entendu, être retrouvés dans la névrose comme dans la "normalité" — qui n'est pas moins conflictuelle — car, somme toute, si le conflit peut se manifester sous des formes diverses, elles sont toujours réductibles à certains noeuds basaux.

19) *Ibid.*, p. 69.

20) *Ibid.*, p. 68. Les italiques sont nôtres.

sa fin — est néanmoins loin d'être simple. Nous avons dit qu'elle est paradoxale: tout en n'étant pas réelle, la représentation théâtrale présente un rapport à une mesure extérieure à elle, ce rapport pouvant aussi être conçu comme une contrainte, celle de la vérité. Nous avons cité plus haut Mannoni qui y fait référence en disant que, dans le théâtre, «ce qui est représenté le plus possible comme vrai est en même temps présenté comme faux». Cette représentation vraie ne nous semble pas à rattacher à un "réalisme" ou à une visée figurative, reproductrice d'une "réalité" par rapport à laquelle le théâtre se placerait irrémédiablement dans une position d'exclusion; celui-ci jouit en effet d'une évidente liberté de représentation, il est loin d'être esclave de la "nature". Même le théâtre non-réaliste est spontanément mesuré à l'aune de la vérité, ce qui revient à dire qu'il doit suivre certaines contraintes pour que sa magie s'effectue, à savoir: pour que le spectateur s'y "reconnaisse". Cette mesure de vérité est à situer selon nous dans l'analogie structurale décelée par Freud entre œuvre théâtrale et psychonévrose.

L'analogie en question est bien en mesure de fournir le substrat de plusieurs règles propres au théâtre, dont nous pourrions, au risque d'un certain réductionnisme, donner une ébauche générale. Tout d'abord, le théâtre doit mettre en scène un conflit universel, passible d'être retrouvé dans le psychisme du spectateur. Ce conflit doit être esquissé, non immédiatement reconnaissable — il doit être voilé, travesti, à peine entrevu; à cette condition répond aussi toute technique "spectaculaire" qui vise à détourner l'attention du public. Ces règles basales viennent permettre que la *participation* du public au spectacle théâtral soit une re-crédation du conflit névrotique sur base "négative", donc sublimatoire.

Car la négation qui établit que "ceci n'est pas réel" déploie, comme nous l'avons dit plus haut, tout un nouveau monde, celui du jeu, du "comme si". Le théâtre se place évidemment dans cette sphère du jeu; il va toutefois plus loin, en ce qu'il accomplit une sorte d'opération sur le monde ludique — nous avons dit que le théâtre joue sur la limite qui circonscrit cet univers particulier. La *Verneinung* théâtrale, tout en étant parente de la négation qui instaure le jeu, est paradoxale, vu qu'elle inaugure du même coup un mouvement centrifuge, qui dépasse la marque de la négation en établissant un rapport au vrai. Nous proposons de concevoir cette opération qui instaure le théâtre comme une *double négation*: la négation de la négation du jeu. C'est-à-dire que le monde du "comme si", tout en étant ce sur quoi le théâtre s'étaye, y est nié de façon à ce que la pièce se doit de réclamer une certaine valeur de vérité. Nous voyons bien que telle est la condition qui permet l'identification, la participation du spectateur au théâtre, que nous pourrions formuler comme suit: *ceci n'est pas réel, mais...* Le public s'identifie, se sent concerné, pleure une mort imaginaire, a peur ou s'angoisse, bref cela *agit*! La position propre au théâtre pourrait être exprimée brièvement par cette formule paradoxale: *Comme si cela était réel.*

### La possession sera authentique ou ne sera pas

Comment situer le rite de possession par rapport au théâtre ainsi défini? Mannoni nous en montre une piste, en indiquant une différence radicale entre ces deux ordres de phénomènes:

*«Ils [les rites de possession] se placent de façon ambiguë entre le phénomène morbide et la cérémonie. Mais si ces rites organisent et institutionnalisent la crise psychopathologique, ce ne pourra pas être tout à fait à la façon du théâtre, car ils la normalisent sans avoir aucun moyen de la nier. (...) L'adhésion, la croyance du fidèle, même si elle pose quantité de problèmes obscurs, peut-elle être confondue avec l'illusion comique?»<sup>21</sup>*

Nous ne pouvons souscrire à une telle conception réductrice du rite de possession qui le place en deçà de la négation. Mannoni d'ailleurs se contredit lui-même plus loin, en remarquant fort à propos que la possession rituelle ne donne pas au possédé une pleine liberté d'action, mais plutôt offre à celui-ci un éventail de possibilités d'expression, qui sont donc marquées par une certaine *retenue*. Or, «cette retenue que conserve le possédé, affirme-t-il, assume la fonction que remplit la négation au théâtre»<sup>22</sup>. Nous dirons que le rite de possession se base lui aussi sur une négation qui correspond à son statut même d'institution. Sinon, comment comprendre les limites qu'il impose à la possession? comme, par exemple, que son début comme sa fin soient marqués dans la cérémonie, et que l'acteur social (sur) qui (s') exerce la possession ne soit pas simplement dominé de façon constante par l'esprit, mais que ses manifestations soient inscrites dans le rituel, ou signifiées par ce dernier à partir d'un nombre limité de patterns qu'offre la mythologie qui la sous-tend... Ou encore, comment ne pas voir l'analogie fonctionnelle entre le rideau de la scène théâtrale et le battement des tambours censé appeler les esprits à se manifester?

Ce point accepté, nous pouvons maintenir malgré tout, et conformément à Mannoni, qu'il y a une distinction fondamentale entre ces deux institutions que sont le théâtre et le rite de possession. Faute de quoi nous resterions prisonniers de la réduction de cette possession au statut de représentation théâtrale, ce qui reviendrait à l'annihiler en gardant le seul point de vue d'un observateur extérieur qui se placerait comme spectateur de ce "théâtre". Nous croyons avoir décelé, ou plutôt proposé en guise de modèle, un aspect constitutif du rite de possession plus apte à nous en indiquer la structure propre, en dehors de cette impasse. La mise en question de l'authenticité de la possession à l'intérieur même de ces rites nous permet de concevoir une formule parallèle à celle qui rend compte de la position théâtrale (où tout se passe comme si c'était vrai). La formule que nous proposerons correspond

21) O. Mannoni, *op.cit.*, p. 307. Cet auteur se réfère, à propos du rite de possession, à l'article de Leiris *op.cit.*

22) *Ibid.*, p. 308.

aussi à une opération sur la négation instauratrice de toutes ces institutions, et elle peut, elle aussi, être qualifiée de double négation, ou, plus précisément, de négation *potentialisée*. Nous l'exprimerons comme suit: la possession se présente *comme si ce n'était pas comme si*.

Une telle formule indique que la possession ritualisée, tout en s'inscrivant sur le plan de la liturgie structurée qui la régleme, et qui occupe donc une place analogue à celle de la négation qui fonde le théâtre, a ceci de particulier qu'elle vise précisément à *dépasser cette négation* pour atteindre l'authenticité. Il lui est néanmoins impossible d'effacer cette négation de base, elle se sait posée d'emblée dans le "comme si"; il ne lui reste qu'à opérer sur la marque en question pour la nier, ce qui correspond à la position paradoxale d'oeuvrer pour que ça soit "comme si ce n'était pas comme si"... Nous parlons de négation potentialisée dans le sens où la possession ne peut accomplir sa quête d'authenticité qu'à partir du "comme si" où elle se trouve d'emblée située; et ce n'est qu'en le niant qu'elle réussit à appuyer son effectivité sur le mirage de l'authenticité.

D'où l'étrangeté de cette sorte de manuel à l'usage des possédés que nous avons puisé chez Michaux: il donne les règles à suivre pour que la possession paraisse le plus possible ne pas dépendre de règles. Si ces injonctions évoquent un scénario théâtral, ou plutôt les ordres que donnerait à l'acteur un metteur en scène soucieux de la vérité de la pièce de théâtre, le comédien ne pourrait prétendre représenter la possession comme si elle n'était pas représentée: il reste pris dans la contrainte théâtrale de faire comme si c'était une possession. On voit en quoi le paradoxe de la possession ritualisée se démarque de celui du théâtre: à la différence de l'acteur qui est prié de faire une représentation qui soit la plus vraie possible, le possédé est précisément *contraint* (il faut le souligner: il n'y est pas moins contraint!) *à ne pas représenter du tout*.

### **Un juge-sorcier**

Concernant le sorcier, l'on pourrait avancer comme intuition initiale qu'il se trouve lui aussi pris dans cette contrainte, que ses procédés curatifs comportent ou non des moments de possession. Nous ne prétendons pas ici épuiser cette question, que l'appel à des descriptions ethnologiques plus nombreuses pourrait seul légitimement enrichir. Permettons-nous néanmoins quelques petites remarques à titre de prolégomènes à une étude sur la place qu'occupe le sorcier dans la structure du rite. Prenons, dans ce but, un cas remarquable où le statut même du sorcier se voit mis en question.

Il s'agit de l'affaire Quesalid, le "sorcier malgré lui", indigène de la région de Vancouver au Canada, dont la remarquable histoire a été rapportée par

Franz Boas et commentée par Claude Lévi-Strauss<sup>23</sup>. Son cas est trop connu pour que nous nous y attardions. Résumons-le en quelques mots: il s'agit de ce jeune sceptique qui, soupçonnant les shamans de sa tribu de supercherie, réussit à se faire accepter comme apprenti-sorcier dans le but sournois de les démasquer. Pendant ses années d'instruction, Quesalid confirme ses pires soupçons: à côté de chants et de connaissances empiriques concernant les maladies, il apprend des procédés divers qui mélangent illusionnisme et simulation. Parmi ces derniers se trouve un procédé spécial, propre à certaine école shamanistique de la côte nord-ouest du Pacifique: la technique de la touffe de duvet ensanglantée, que le sorcier crache au moment opportun, après s'être éraflé la langue ou les gencives, en prétendant solennellement qu'il s'agit là de l'agent pathologique qu'il a, par ses succions et manipulations, réussi à extirper du corps du malade...

Avant même la fin de son stage chez les shamans, Quesalid est sommé de guérir un malade qui a rêvé de lui. Il obtient, malgré son scepticisme, un éclatant succès, et devient désormais connu comme un grand shaman. Il essaie encore de trouver à cette expérience déconcertante de succès thérapeutique des explications conformes à sa propre incrédulité, et déclare que ce résultat est dû à la croyance du malade à son rêve. C'est à une expérience postérieure que notre héros attribue le bouleversement qui va influencer par la suite son attitude. En visite dans la tribu voisine, Quesalid assiste à un rite où, à son grand étonnement, une autre technique remplace celle du duvet ensanglanté. Le shaman étranger se contente d'expectorer dans ses mains un peu de salive, qu'il déclare être "la maladie". Cette thérapeutique s'étant montrée, à l'occasion, inefficace, Quesalid demande et se voit accordé le droit d'essayer "sa" technique, celle du duvet ensanglanté, sur cette malade. Celle-ci se proclame, à la suite de cette deuxième cure, guérie, et notre sorcier devient d'autant plus renommé que ses voisins tombent en discrédit et disgrâce.

Un tel cas est très instructif parce qu'il montre bien, comme l'indique magistralement Lévi-Strauss, *une prévalence du consensus* sur l'individuel: «Quesalid n'est pas devenu un grand sorcier parce qu'il guérissait ses malades, note cet auteur, il guérissait ses malades parce qu'il est devenu un grand sorcier»<sup>24</sup>. Nous souhaitons quant à nous souligner un autre aspect de cette histoire en quelque sorte paradigmatique de l'avènement du sorcier. De sa méfiance originelle, notre jeune sorcier se trouve tout à coup pris dans une autre logique: à partir du contact avec des tribus étrangères possédant des techniques différentes, il commence à se forger un ensemble de repères et de critères beaucoup plus nuancés, qui lui permettent de juger de l'authenticité relative de chaque technique. Ainsi, il se met à croire que certaines pratiques sont "moins

---

23) F. Boas, "The religion of the Kwakiutl", *Columbia University Contributions to Anthropology*, vol. X, New York, 1930, part II, pp. 1-41, *apud* C. Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958, pp. 192-203.

24) C. Lévi-Strauss, *op.cit.*, p. 198.

fausses" que d'autres, suivant, par exemple, que le shaman se fasse payer ses services ou pas, ou selon les techniques employées, et tâche de dénoncer impitoyablement ceux qui lui paraissent des "imposteurs". Sa singulière position est illustrée par ses dires, qui témoignent, selon Lévi-Strauss, d'un profond mépris pour la profession :

*«Une fois seulement ai-je vu un shaman qui traitait les malades par succion; et je n'ai jamais pu découvrir s'il était un vrai shaman, ou un simulateur. Pour cette raison seulement, je crois qu'il était un shaman: il ne permettait pas à ceux qu'il avait guéris de le payer. Et en vérité, je ne l'ai jamais vu rire une seule fois.»<sup>25</sup>*

Quesalid semble par là avoir perdu de vue l'aspect fallacieux de la technique du duvet ensanglanté, qu'il se met d'ailleurs à défendre chaleureusement contre les écoles rivales. Comme s'il avait compris, sorcier reconnu par le groupe, que le litige qu'il souhaitait au début juger, et qui impliquait d'emblée un parti-pris de sa part, vu qu'il se situait là dans une position extérieure d'arbitre, était déplacé. «L'attitude du début, écrit Lévi-Strauss, s'est sensiblement modifiée: le négativisme radical du libre-penseur a fait place à des sentiments plus nuancés»<sup>26</sup>. Une fois pris, peut-être même à son insu, dans le cadre de la sorcellerie, en étant désigné sorcier, sa position dans cette affaire se convertit, de sorte que notre païen devient juge interne, surveillant légitimé du litige au cœur du rite. Nous disons bien "notre païen", parce que ce n'est qu'à nos yeux, toujours fixés dans la position de jugement initiale — que Quesalid, lui, a bel et bien abandonnée — que le scepticisme réaffirmé de celui qui est pourtant devenu shaman recouvre étrangement un caractère profane. Ainsi, l'anthropologue se étonne: «Il y a des vrais shamans», en conclut Lévi-Strauss. «Et [Quesalid] lui-même? Au terme du récit, on ne sait pas...»<sup>27</sup>

### **Efficacité théâtrale et rituelle**

Au terme de cette brève esquisse pour une distinction structurelle entre théâtre et possession ritualisée, nous devons poser une question embarrassante: à quoi bon une telle différenciation? Son but n'était certainement pas de bâtir une quelconque "défense" de la possession ritualisée — elle s'en passe! —, en la démarquant de la représentation théâtrale, mais bien de présenter un modèle d'analyse qui permette de poser d'une manière nouvelle, inhérente et intérieure à ce type de rite, la question des facteurs qui y sont à l'œuvre. Plutôt que d'offrir des réponses, notre proposition ne fait en vérité que proposer une nouvelle façon de formuler certaines questions. Ainsi, pour en

25) *Ibid.*, p. 196.

26) *Ibid.*

27) *Ibid.*

venir à un point que nous avons jusqu'à présent négligé: qu'en est-il de l'efficacité *thérapeutique* de tels rites?

Nous avons effleuré, pour y souscrire entièrement, la classique conception de l'efficacité symbolique postulée par Lévi-Strauss. Ce concept révolutionnaire est trop vaste: il pose un principe général, que l'on peut retrouver dans toute une série de manifestations humaines, mais laisse ouverte la question des particularités à l'œuvre dans chaque type de processus. Or notre schéma distinctif se profile précisément sur fond de cette préoccupation. Même s'il ne peut pas ici avoir la prétention de développer cette question jusqu'à son terme, serait-il en mesure d'indiquer des voies plus subtiles capables de nous frayer un chemin dans le vaste champ de l'efficacité symbolique?

Le premier écueil à une aussi ample entreprise tient à ce que ne sont ici abordées que deux institutions humaines, le rite de possession et le théâtre. On pourrait d'ailleurs d'emblée nous objecter que cette dernière institution, relève d'un autre champ que du thérapeutique, n'est pas en mesure de conduire notre réflexion. Ceci nous oblige à aborder un autre point de rapprochement entre possession et théâtre: la notion millénaire, que nous avons laissée jusqu'à présent de côté, de *catharsis*.

Née de la réflexion aristotélicienne sur le théâtre, la catharsis traverse, à partir de Breuer et Freud et de l'abréaction, tout le champ thérapeutique moderne. Du côté du public placé devant la scène théâtrale, il y aurait purgation de la crainte et de la pitié, à travers la représentation théâtrale comme «mimesis réglée de la passion», traitement homéopathique du pathos par lui-même<sup>28</sup>. Du côté de l'acteur, le jeu sur les identifications multiples est depuis longtemps déjà reconnu dans ses effets, qui sont d'ailleurs largement exploités thérapeutiquement; nous n'avons pas besoin de citer ici Moreno. En ce qui concerne le patient dans une certaine conception cathartique de la cure, il serait encouragé à donner, dans l'espace analytique, libre cours à des pensées ou à des actions réfrénées dans la vie réelle. Cette conception énergétique pourrait être transposée au rite de possession par la question suivante: le possédé serait-il invité, de manière analogue, à exprimer dans le rite des conflits psychiques qui sont par là agis et évacués?

Nous avons déjà évoqué le fait que, dans de tels rituels, la possession est loin de concéder une liberté d'action. L'abréaction elle-même est d'ailleurs beaucoup plus complexe que la métaphore économique ne le laisse supposer. En vérité, la conception de la catharsis en tant que "décharge d'affects" nous semble pauvre et simpliste. Le facteur à la base de ce type de manifestations sur lequel il convient de se pencher, à la suite de Lévi-Strauss, est celui d'une *transformation* de phénomènes d'un certain ordre (affectif, psychique ou physique), *par transposition* sur une autre scène, à un autre ordre de phénomènes. Il faudrait aller au-delà des métaphores énergétiques, ou entreprendre

28) J. Florence, *Ouvertures psychanalytiques — philosophie, art, droit, psychothérapies*, Bruxelles, Facultés Universitaires Saint-Louis, 1985, p. 183.

une étude sérieuse de la notion de catharsis, pour véritablement saisir les facteurs qui déterminent l'opération de transposition transformatrice agissant de manière générale dans ce que nous convenons de considérer comme "thérapeutique".

Soulignons qu'il s'agit là d'une *opération*, comme l'indique le principe de l'efficacité symbolique, opération qui consiste à articuler des phénomènes ressortant d'un certain niveau de réalité à un autre niveau de réalité, notamment celui du langage. Le rite de possession ainsi que le théâtre effectuent une opération de cet ordre<sup>29</sup>. Cette opération, dans le cadre du rite, ne doit donc pas être réduite à un pur procédé de nomination. L'opération symbolique est en mesure d'agir, comme le dit Lévi-Strauss, sur une pluralité de niveaux phénoménaux: le psychique, le physiologique, l'affectif, dans la mesure où tous ces «étages du vivant» sont des structures formellement analogues, leur articulation réciproque étant donc productrice de transformation. Si l'efficacité symbolique est une opération de structure, nous pourrions nous en forger une figuration dans l'espace qui se montrerait en trois dimensions, de sorte que ses multiples facettes ne seraient pas décelables d'un seul regard, mais se laisseraient entrevoir d'un seul point de vue à la fois. Ainsi, dans le théâtre, c'est depuis la position du public que le spectateur se verra transformé par la représentation dramatique; un autre point de vue est celui de l'acteur, qui se voit lui-même sur la scène; dans une troisième position, nous pourrions placer la société ou la culture comme ensemble dans lequel le théâtre s'inscrit et par rapport auquel il "joue". Toujours est-il que nous poserons comme nœud de cette structure, quel que soit le point de vue que l'on adopte, la contrainte fondamentale qu'est la négation théâtrale.

La structure de l'efficacité du rite de possession serait, elle aussi, multidimensionnelle: nous avons posé quelques jalons pour la place structurelle du possédé et du shaman; en ce qui concerne les autres participants du rite nous sommes contentée d'indiquer une différence par rapport à la prétendue "passivité" du public théâtral. La position de l'univers social, des mythes à la base du rite de possession, serait aussi évidemment à considérer<sup>30</sup>. Le privilège que nous avons concédé dans notre analyse à certains de ces points de vue ne saurait pas limiter la portée des principes structuraux proposés, car nous admettons comme une exigence que l'opération de structure, même si elle est visualisée de façon partielle de chacun des points de vue, soit unique et particulière pour chaque organisation institutionnelle examinée. Notre réflexion allait dans le sens de cerner ce qui peut spécifier chacune de ces institutions humaines, au niveau même d'une telle opération symbolique, comme *dispositif fondamental* qui la guide. C'est dans ce sens que nous proposons

29) Tout comme la psychanalyse, comme l'indique Lévi-Strauss lui-même, cf. "L'efficacité symbolique", in *Anthropologie structurale, opcit.*, pp. 205-226. Nous nous gardons ici de toucher à une question aussi complexe.

30) Pour un point de vue intéressant à ce sujet, voir L. Nshimirimana, L., "L'art magique dans la thérapie traditionnelle", à paraître dans *Cahiers de psychologie clinique*, n° 3.

le modèle, à l'instar de la négation théâtrale, d'une contrainte propre au rite de possession, qui exige que ce qui s'y *présente* ne soit pas *représenté*.

### Le symptôme dans tous ses états

Si ces opérations à la fois si ressemblantes et si distinctes se laissent placer hypothétiquement au même niveau, celui de l'efficacité symbolique, une question s'impose: celle de leur articulation au symptôme. Examinons de plus près la fonction du rite de possession dans la thérapie traditionnelle: agirait-il *sur* le symptôme-possession, en l'apaisant, en le "domestiquant" ou en le ménageant? Que ce type de rite intervienne régulièrement à la suite d'une première possession ou "transe" qui se serait manifestée de façon spontanée et désordonnée, paraît indiquer qu'il s'inscrit comme un espace social d'expression organisatrice du symptôme, ce que soulignent tant Lapassade que Bastide<sup>31</sup>. Lapassade va jusqu'à identifier dans cette fonction organisatrice «l'essentiel de la thérapie africaine»<sup>32</sup>. On voit bien ce que cette explication a d'irréfutable, mais aussi combien est prégnant son caractère foncièrement fonctionnaliste. À y regarder de près, elle est redevable d'une dualité incontestée entre nature (la transe "sauvage" et libératrice, farouchement défendue par Lapassade) et culture (équivalente à restriction, ordre et retenue). De là à une optique plus explicitement idéologique il n'y a qu'un pas: on y reste effectivement pris dans la tension entre les bienfaits "naturels" de l'une et la "nécessité" de l'autre, confrontation évidemment indécidable<sup>33</sup>.

Or il nous semble discutable, tout d'abord, de concevoir une manifestation de possession qui serait entièrement indépendante du système mythique et rituel où le sujet se trouve d'emblée plongé, et cela même s'il affiche une méconnaissance ou un scepticisme à l'égard de telles traditions. Toute possession ne serait-elle pas dans une certaine mesure d'emblée orientée et sous-tendue par la dimension sociale? C'est là une objection de poids, qui pourrait susciter des arguments du type: mais, il y a également des manifestations de "possession" (l'on se demandera certainement: *d'hystérie?*...) dans des sociétés où elles ne semblent pas être prises en compte par le système de croyances ritualisées... À ce raisonnement il nous faut fermement opposer un halte-là: gardons-nous de considérer de façon trop rapide la question des "bases", origines ou causes de ce phénomène éphémère et ineffable, en prétendant d'entrée y trouver quelque chose d'irréductible, voire de "naturel".

31) Cf. G. Lapassade, *Essai sur la transe — le matérialisme hystérique I*, Paris, éd. Jean-Pierre Delarge, 1976. Et Bastide, R., *Le rêve, la transe, la folie*, Paris, Flammarion, 1972.

32) G. Lapassade, *op.cit.*, p. 100.

33) Bastide bascule, en réalité, de l'une à l'autre: d'un privilège du déchaînement sauvage, il passe à un moment donné à l'éloge de la fonction d'organisation et de répression de la transe par le rituel.

Revenons, plus prudemment, à ce que nous avons ici délimité comme sujet: la possession *ritualisée*.

En ce qui concerne la question du symptôme, le théâtre offre une fois de plus un contrepoint fécond pour l'étude du rite de possession. Car le théâtre est comparable au symptôme: ils ont, comme indique Freud, la même structure formelle. Si nous disons qu'il opère *sur* le symptôme, c'est là une liberté d'expression. On peut dire, plus rigoureusement, qu'il se place *au niveau* du symptôme, leurs structures étant analogues quoique non identiques, du fait que le théâtre repose sur une négation qui lui est propre. Ou, pour le formuler autrement: le théâtre mime la structuration des symptômes névrotiques à *un autre niveau*, qui lui est propre. C'est-à-dire que le théâtre crée une sorte de nouvelle névrose, en employant, pour la figuration des conflits primordiaux sur lesquels il se base, les mêmes procédés de métaphore et de métonymie dont se sert le symptôme névrotique. L'opération du théâtre sur celui-ci suscite alors, grâce à leur ressemblance structurelle, une métamorphose du conflit (et par là, éventuellement, des symptômes eux-mêmes), via sa transposition au-dessus de la marque de la *Verneinung* théâtrale. Cette opération est globalement à mettre au compte de l'efficacité symbolique<sup>34</sup>.

Le rite de possession aurait-il aussi une structure analogue, qui se superposerait au conflit en le métamorphosant? Revenons au texte freudien dans le but de chercher des paramètres qui nous permettent d'évaluer une telle comparaison. Le théâtre, affirme Freud, va présenter une «action conflictuelle» qui «doit renfermer contentions du vouloir et résistance»<sup>35</sup>. La souffrance et les passions sont évidemment toujours à la base des rites de possession, soit qu'il s'agisse des séances effectuées à la suite d'une possession ou transe spontanée — que le rite de possession viendra inscrire dans le système socio-religieux (ces rites étant équivalents, dans certains cas, aux procédés d'initiation du malade devenu sorcier) —, soit alors qu'il s'agisse des cas qui ne comportent pas de «possessions» comme éléments premiers, mais où le guérisseur invoque pour interrogatoire l'esprit supposé à la base de troubles, maladies ou malheurs divers dont se plaint le «client». Cette attribution des troubles à des génies, et le jugement ritualisé qui s'ensuit visant à déterminer avec précision le coupable, font songer au combat contre «des institutions incarnées par des personnages puissants», la révolte contre les dieux de la tragédie grecque, que Freud indiqua comme source de jouissance<sup>36</sup>. L'ambiguïté à leur égard est d'ailleurs manifeste dans l'un comme dans l'autre cas: les esprits ou dieux peuvent avoir des caractères bons ou mauvais; il peut être question, dans le rite de possession, aussi bien de se débarrasser d'un esprit malin que

34) Nous renvoyons, sur la question de l'efficacité symbolique dans le théâtre, à J. Florence, «Les effets de la théâtralité», in *Esquisses psychanalytiques*, hors série, n° 2, septembre 1992, pp. 9-19, article qui a fortement inspiré notre présente démarche.

35) S. Freud, «Personnages...», *op.cit.*, p. 66.

36) *Ibid.*, pp. 66-67.

d'adorer et de rendre hommage à l'ancêtre qui aime le sujet et réclame son attention.

Une autre piste nous est livrée par Freud dans *Une névrose diabolique au XVIIe siècle*, où il déclare à titre de préambule :

*«La théorie démonologique de ces temps obscurs a eu finalement raison face à toutes les conceptions somatiques de la période des sciences "exactes". Les possessions correspondent à nos névroses, pour l'explication desquelles nous recourons à nouveau à des puissances psychiques. Les démons sont pour nous des souhaits mauvais, réprouvés [verworfen], des rejets de motions pulsionnelles écartées, refoulées. Nous récusons seulement la projection dans le monde extérieur que le Moyen Âge faisait subir à ces entités animiques; nous leur faisons prendre naissance dans la vie intérieure des malades, là où elles ont leur demeure.»<sup>37</sup>*

Si Freud identifie de la sorte le refoulé au diable et la possession à la névrose, ce n'est pas pour subsumer celle-là à celle-ci, mais bien *pour les comparer*. Il décèle à la base de la possession du peintre Haitzmann les mêmes conflits que les psychonévroses ont révélés à l'analyste — il refuse néanmoins de taire cette possession en l'étiquetant sommairement: Freud n'y tranche pas sur le diagnostic, en laissant perplexe le lecteur qui s'attend depuis le début au cachet définitif d'hystérie.

### La possession réglementée

En acceptant l'idée d'une ressemblance entre la structure de la psychonévrose et celle de la possession, et que cette dernière (dans le rite et tout ce qui l'entoure: les caractéristiques des esprits possesseurs, etc.) fournit une sorte de *grille de symptômes*? De poser ainsi la question, l'on évacuerait celle du diagnostic *extérieur* (selon les catégories nosographiques occidentales, qu'elles relèvent de la psychiatrie ou de la psychanalyse) à appliquer aux patients de tels rites, au profit d'une conception de la maladie en fonction du traitement proposé par la société où celle-ci trouve place<sup>38</sup>. Quelques considérations rapides, dans d'autres domaines que celui du rite, pourraient venir à l'appui de cette hypothèse fort osée: l'aspect plastique de la symptomatologie hystérique en fonction de la société où elle s'inscrit est depuis longtemps reconnu; de

37) S. Freud, "Une névrose diabolique au XVIIe siècle" (1922), in *Œuvres Complètes*, vol. XVI, Paris, P.U.F., 1991, pp. 213-250. La citation se trouve aux pages 217-218. Le parallèle établi entre psychanalyse et exorcisme est, par ailleurs, souligné par Lapassade, qui comprend historiquement l'hystérie comme ayant, dans le mode de production capitaliste, pris le relais des transes diaboliques. Cf. G. Lapassade, *op.cit.*, notamment l'introduction et le chapitre VII, qui porte un titre très suggestif: "Les nouveaux exorcistes".

38) Cette hypothèse ne se limite évidemment pas à considérer le rite dans sa fonction d'organisation, de "domestication" d'une possession qui serait "sauvage" dans ses premières manifestations "spontanées", comme l'indique Georges Lapassade.

façon analogue, la recrudescence de la toxicomanie paraît être liée au diktat actuel de la consommation. De manière semblable, nous pouvons nous demander si la psychiatrie moderne, et même l'avènement et les destins de la psychanalyse, n'ont pas créé ou remodelé les formes de souffrance psychique telles qu'elles se manifestent de nos jours.

Certes le symptôme représente déjà une tentative d'élaboration du conflit psychique. Dans la possession liée à la thérapie traditionnelle, qu'elle soit "primaire" ou secondaire ("provoquées"), des modèles de symptôme sont forcément prélevés de l'éventail proposé socialement; mais, de plus, une forte charge explicative est impliquée dans cette mise en forme même. C'est-à-dire que, dans le moment logique de la formation proprement dite du "symptôme", une théorie explicative en termes de projection (comme le dirait Freud) est déjà agissante. Et c'est sur cette dimension-là que le rite de possession *travaille*, en effectuant une opération formelle — qui doit être dans certains cas constamment renouvelée et agie — de rétention, obédience et jugement.

Que l'on pense par exemple à "l'éducation" du possédé observée par Michel Leiris en Éthiopie, où le *zâr*, dont le possédé est envisagé comme le "cheval" ou la "monture", doit être "dressé". «Un *awlyâ* [synonyme de *zâr*] bien élevé, déclare Malkâm Ayyahu [un guérisseur], est dressé comme un esclave, dès qu'il tète sa mère. Nous lui enseignons tout, disant: Lave les pieds, prépare le café, fais la sauce»<sup>39</sup>. Le possédé est sommé de suivre strictement les règles auxquelles est soumise la possession, qui incluent même l'observation d'une hiérarchie des esprits, et il doit se montrer docile à son initiateur, qui parfois l'aura, dans le but de l'amener à la possession, frappé légèrement de coups de pied ou à l'aide d'un fouet... Leiris soutient que «la possession est à tout le moins une manifestation contrôlée, à l'égard de laquelle une *censure* s'exerce»<sup>40</sup>.

Cet aspect semble faire écho à la formulation freudienne selon laquelle le théâtre réveille non seulement de la jouissance, mais aussi de la résistance chez le spectateur. Le rite de possession n'incite-t-il pas, de façon comparable, à censurer et juger, comme le montre le litige portant sur l'authenticité de la possession, dans lequel le possédé ainsi que les participants et le shaman paraissent être pris? La retenue et l'obéissance teintées d'un certain degré de violence, si explicites chez les Éthiopiens de Gondar, se trouvent directement articulées à ce litige dans une autre déclaration cueillie par Leiris: il serait fréquent, surtout chez des possédés sans expérience, que le *zâr* tienne des propos mensongers, notamment sur son identité, ce qui vaudrait au «patient d'être fustigé par le guérisseur soucieux d'obliger l'esprit à plus de véracité»<sup>41</sup>.

Beaucoup plus que d'une quelconque "libération" de désirs réfrénés, ces analyses nous portent à croire qu'il s'agit essentiellement, dans le rite de pos-

39) M. Leiris, *op.cit.*, p. 16.

40) *Ibid.*, p. 17.

41) *Ibid.*, p. 21.

session, de réaffirmer et incarner *la question de la paternité*. Question où se mêlent le *double* et la réaffirmation de la fonction de l'idéal du moi telle que Freud la conçoit dans la formation de la masse.<sup>42</sup> Notons que cette problématique se trouve effectivement, à un certain niveau, prise entre le "démoniaque" et le "divin" du fait de l'ambivalence primordiale vis-à-vis du père.<sup>43</sup> À l'instar du théâtre, c'est vraisemblablement à travers une complexe mise en jeu des identifications que le rite réussit à opérer sur les troubles individuels. En mimant la situation, bien des fois effrayante, d'*être un autre*, la possession la transpose en l'élaborant, dans une opération structurée fondamentalement par le dispositif paradoxal qui veut que cela se (re)présente comme si ce n'était pas comme si.

### **Pour ne pas conclure: la symbolisation dans sa complexité**

Nous ne développerons pas davantage en termes psychanalytiques cet ensemble fort enchevêtré de facteurs agissant dans la structure du théâtre et du rite de possession. Le lecteur nous pardonnera la présentation par trop impressionniste, dans le dernier paragraphe, de quelques-uns de ces facteurs. Il importe maintenant, non de pousser plus loin la réflexion sur ces questions très complexes, mais d'établir le bilan de ce que notre démarche apporte à la théorie psychanalytique.

Le fil conducteur de cette étude est une notion tout à fait centrale à la psychanalyse: celle de négation (*Verneinung*)<sup>44</sup>. Elle n'a été explicite que par moments, notamment dans le cadre des élaborations d'Octave Mannoni sur le théâtre. Mais toute notre réflexion s'inscrit dans le domaine de cette opération primordiale qui inaugure pour Freud le "jugement" (*Urteil*), au-delà de la dénégation au niveau rhétorique, caractérisée comme mécanisme de défense. Or si la «création du symbole de la négation», pour employer les mots de Freud, permet le déploiement de tout un monde que nous pouvons appeler — de façon fort vaste et très imprécise — la "réalité", elle *réalise* aussi des retranchements plus nuancés. Ainsi, elle délimite le domaine du fantasme, par exemple. En outre, il est insuffisant de concevoir la symbolisation comme s'accomplissant une fois pour toutes, lors de l'avènement du langage; il nous semble plus juste de dire qu'elle inaugure un ensemble d'opérations potentielles, qui caractérisent des registres de l'humain. Il en va ainsi pour l'activité fantasmatique, mais aussi pour l'art et pour d'autres domaines de la culture.

La confrontation entre rite de possession et théâtre s'inscrit de la sorte, en tant qu'approche partielle et préliminaire, sur cette perspective plus vaste d'une modélisation des différents arrangements opératoires de la structure de

42) Cf. S. Freud: *Psychologie des masses et analyse du moi*, *op.cit.*

43) Cf. par exemple "Une névrose diabolique...", *op.cit.*, pp. 230-232.

44) Voir évidemment S. Freud, "La négation", in *Œuvres Complètes*, vol. XVII, Paris, P.U.F., 1992, pp. 165-171.

la *Verneinung*. Un tel questionnement nous semble en mesure de susciter, en retour, de nouvelles façons de poser certaines problématiques internes à la psychanalyse, telle l'activité fantasmatique et l'élaboration dans la cure. Le chemin ici esquissé restera toutefois ouvert, en indiquant à l'horizon, nous l'espérons, une prise en compte semblable d'autres phénomènes institutionnalisés, dans une approche psychanalytique qui ne serait pas interprétative.