



HAL
open science

Aux sources de l'expression, Danse, possession, chant, parole, théâtre. Une introduction

Christine Bergé, Michel Boccara

► To cite this version:

Christine Bergé, Michel Boccara. Aux sources de l'expression, Danse, possession, chant, parole, théâtre. Une introduction. Le mythe: pratiques, récits, théories. Volume 1: Aux sources de l'expression, 2004, 2-7178-4896-7. hal-03067306

HAL Id: hal-03067306

<https://hal.science/hal-03067306v1>

Submitted on 15 Dec 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Aux sources de l'expression

Danse, possession, chant, parole, théâtre

Christine Bergé (CNRS, Université de Lyon 2) et Michel Boccara (CNRS, Universités de
Picardie et de Paris 7)

Introduction à *Le mythe : pratiques, récits, théories*, volume 1
sous la direction de Christine Bergé, Michel Boccara, et Markos Zafiroopoulos

Un concept revisité

Le concept de mythe est un des concepts les plus classiques de l'anthropologie. Mais le voici aujourd'hui un peu figé, campé dans des automatismes qui mettent en danger tant sa définition que son exploration. Récemment, on a même tenté de mettre en doute son existence (Siran, 1998), ce qui prouve en réalité que l'objet se referme et s'éloigne de notre discipline à force de n'être plus qu'une sorte de théorème qu'on récite.

L'objet de notre colloque est de maintenir le concept ouvert, afin de montrer combien les paradoxes qu'il contient et les problèmes qu'il soulève en font un concept *revenant* ; il hante les expériences de terrain, sans trouver chaussure à son pied. Les paradoxes et les problèmes qui le rendent vivant sont parfois recouverts par la mise en place d'autres concepts auxquels nous aurons affaire ici : ces concepts (en particulier celui de *représentation* ou de *récit*) ne font que recouvrir pudiquement les phénomènes natifs qui sont observés ; soit ils sont inopérants, soit ils faussent les approches de terrain. Notre tâche essentielle sera donc de distinguer d'une part le *produit* élaboré par le travail anthropologique (description d'une danse, d'un chant, d'un rituel, d'un récit), la *pratique mythique* (danse, chant, rituel, récit) qui se déroule devant les yeux de l'observateur, et l'impulsion initiale (le *vécu mythique*) qui est une expérience-source vers laquelle la pratique mythique tente de remonter, ou qu'il tente de reproduire¹. Ces distinctions reviennent à repérer des échelles temporelles : la première donnée, brute, initie le temps qui à partir d'elle s'engendre comme une tentative de "reprendre" ce qui a été donné ; la pratique mythique serait alors cet effort de contrôle pour relier l'avant du temps et l'entrée inexorable dans l'Histoire (elle répète, modifie, s'approprie l'événement initial) ; le travail anthropologique réside alors dans l'effort vers la traduction de cette pratique en un texte élaboré qui l'aborde au plus près.

Le titre donné à cet ouvrage désigne ainsi non pas un objet mais une dynamique : entre la source et l'expression, que se passe-t-il ? Jusqu'où pouvons-nous remonter ? La pratique mythique n'est-elle pas justement ce mouvement-même de remontée ? Voici une "danse", un "chant", un "rituel" : les genres ou catégories dans lesquels nous rangeons les *objets* issus de l'observation anthropologique accusent un décalage dans le temps ; ils travaillent à partir d'une "élaboration seconde", car le rituel, le chant, la danse ou le récit est au vécu mythique ce que le récit du rêve est aux perceptions qui assaillent le dormeur. Nous ne pourrions jamais (natifs et anthropologues) approcher le phénomène initial dans sa complexité : la première rencontre, le premier choc révélateur a déjà eu lieu ; il est comme une catastrophe, une brisure

¹ On peut bien entendu s'interroger : l'expérience initiale n'est-elle pas du même *genre* que la scène traumatique freudienne ? est-elle fantasmée ? jusqu'où est-elle réelle ? Comment le

qui ouvre la dimension du temps. Nous ne pouvons savoir selon quel mode de présence se donne ce moment qui *initie* le temps. Mais il s'agit d'un moment que les rituels réactualisent, commémorent, retrouvent,. Pour nous anthropologues, il s'agit alors de déceler le *flux* qui rejoue la première rencontre, au sein du rituel, du chant, de la danse et des récits qui se donnent au présent.

Siran dénonce avec raison le processus de "chosification" qui met en péril non seulement les objets de notre discipline, mais encore la façon d'aborder les natifs qui produisent les phénomènes en question. Que pouvons-nous encore qualifier de "mythique" ? Est-ce une dénomination facile pour désigner *le discours de celui dont on ne partage pas les présupposés culturels* (Siran, 1998 : 36) ? Le *mythisme* serait-il une maladie anthropologique ? Devons-nous vraiment en finir avec le concept de mythe, comme d'autres veulent *en finir avec le concept de transe* (Hamayon, 1995) ? "En finir" avec un concept, cela résout-il le problème qu'il soulève ? Confronté à la notion de "mythe grec", Calame-Griaule écrit : *Il n'y a pas d'essence du mythe, ni de la mythologie. De tels concepts n'ont pu s'imposer que dans une pensée anthropologique encore fortement marquée par la croyance au primitif, et par conséquent à l'irrationalité d'une pensée humaine au seuil de son développement. Se mettre en quête d'une essence du mythe ou croire à l'existence d'une pensée mythique spécifique, c'est poursuivre le fantôme rousseauiste de l'Age d'Or du prélogique* (1988 :10).

Le titre, donc, donné à cet ouvrage doit en particulier engager les textes présentés à soutenir une problématique qui ne fasse pas système, mais qui au contraire livre dans sa complexité le problème posé par un certain nombre de pratiques humaines, régulièrement remises à l'ouvrage : nous voulons parler de la danse, du chant, de la parole, de la possession, du théâtre. Le passage à l'observation de ces *pratiques* (dénommées "mythiques", ici) dans leur diversité, est-il une solution pour échapper au piège de la chosification ? Comment ces pratiques entrent-elles en résonance au sein d'événements majeurs (religieux, politiques) ? Et, si nous les nommons "mythiques" comment revisiter le concept de mythe ²?

Une expérience-source : le "vécu mythique"

Le mythe n'est pas un récit. Le rêve n'est pas un récit. Faisons l'hypothèse suivante : il y a tout d'abord l'irruption d'une expérience bouleversante, un moment de vie qui laisse le vivant sans voix, muet. Le *mutique* est, dirons-nous, celui qui n'a pas encore tenté de dire ce qu'il a vu, entendu, ressenti, ce qui a profondément touché tous ses sens, allumé son imagination, transformé sa vision du monde, remué sa pensée. Le mutique est encore dans la rencontre avec quelque chose de fondamentalement *autre*, qu'il ne sait pas encore intégrer en lui-même ni traduire pour les autres, tant il en est *ému*. Le concept d'émotion est précieux, en ce qu'il maintient la dynamique entre le "é" de ce qui "imprime" l'être humain et réside hors de lui, et le "mu", le mouvement que cela entraîne (le cri, le tremblement du corps, puis les gestes qui deviennent maîtrisés, se font danse, chant, parole, dessin). Nous serons donc attentifs aux descriptions de ce passage entre un impact formidable (*l'impression*) et la création qu'il suscite (*l'expression*) ³.

² Cf. également l'interrogation portée par Détienne (1981) sur la naissance du concept de "mythologie".

³ Ce passage entre l'expérience-source (*l'impression*) et l'expression est bien entendu, de même que l'expérience-source, une construction de nature hypothétique. Cette hypothèse suit ce qu'elle déchiffre comme les *traces* de cette expérience, traces visibles dans le processus des danses, rituels, chants qui sont les pratiques observées (pour cet aspect, cf. Boccara, 2000 et plus particulièrement p. 125-26).

En ce qu'il est une expérience-source, le vécu mythique concerne tout le sujet : il bouleverse tout le corps (nerfs, organes, perceptions), il interroge le fondement de la personne morale, fait vaciller la pensée, perturbe l'imaginaire et suscite des formes nouvelles qui sont à la fois celles qui naissent (en créations artistes) et celles qui transformeront l'identité du sujet, à la fois psychiquement et socialement. Ce que nous désignons ici comme "vécu mythique" est une expérience-source qui a laissé une trace dans la mémoire collective : cette trace forme un chemin que les acteurs, danseurs, chanteurs, récitants, retrouvent et commémorent et qui donne forme et sens à leurs actions. Ainsi, entre le vécu mythique et la scène rituelle sur laquelle il vient se *projeter*, le lien demeure, et ce lien donne aux événements de cette scène toute leur force, leur impact.

Ce vécu mythique, nous l'aborderons dans plusieurs registres. Dans le travail des artistes : les chanteurs et les danseurs cherchent au cœur de l'individu les sources les plus profondes de la créativité (Robart, Monod) ; sur la scène analytique se joue la répétition d'un événement initial, l'effort de la remontée vers la source des souffrances psychiques : l'anamnèse est cette quête d'un temps avant le temps, le temps dans lequel le sujet (un *infans*) n'était pas encore constitué (Attigui, Réfabert) ; sur les terrains des anthropologues, les ancêtres et les morts font irruption chez les vivants au cours de rituels funéraires, thérapeutiques et religieux (Tamisari, Demanget, Bergé, Dumas-Champion, Carrin) ; dans les vies individuelles se jouent les dimensions d'un drame cosmique qui relie les dieux et les hommes (Rougié). Artistes, anthropologues ou témoins, ceux qui ont livré ici leur texte rendent manifeste cette sorte de nostalgie à partir de laquelle s'ouvre l'expression. Une nostalgie qui est souvenir de liens disparus⁴, pressentiment jamais assouvi d'une vision unique du monde qui se donnerait d'un seul coup, et qui engendre à son tour les élans de la créativité, comme si l'œuvre offerte fabriquait en retour l'individu et la collectivité. Ainsi le point aveugle du mythe (ce qui peut effectivement donner au concept son caractère illusoire) est ce qui a toujours-déjà échappé, tout en laissant sa trace énigmatique : c'est la face nocturne et silencieuse de Janus.

La particularité de l'expérience-source, cependant, est de revenir, mais différente, aux articulations les plus cruciales de la vie humaine, là où le rythme de cette vie doit être *pulsé* collectivement : ainsi les périodes de deuil (Tamisari, Attigui) ou de fêtes des morts (Demanget), les périodes de maladies ou de doute (Bergé), le désir de rendre la mémoire à ceux qui oublient leurs ancêtres (Dumas-Champion) sont l'occasion de replonger dans le temps d'avant le temps, et de dérouler à nouveau les lignes qui engagent la maîtrise de l'Histoire. Un mouvement se dessine : celui d'une sortie de l'Histoire, pour revenir s'y insérer⁵. Ainsi, ce qui semble être répété n'est jamais de l'identique. La mémoire court toujours le risque de se refermer, les vivants courent toujours le risque de voir déferler les morts, et les liens doivent être maintenus entre l'origine et le présent, entre le corps des ancêtres et le corps des possédés, des danseurs, des acteurs qui jouent le rôle des défunts.

Silence

⁴ Là encore, il faut souligner combien ce "souvenir" est le fruit d'une reconstruction, ou l'effet d'une tension vers ce qui *aurait pu être*.

⁵ Cf. De Martino, et le concept de *déhistoricisation* ; ainsi que son étude sur les lamentations funéraires (1958)

Dire que l'expérience-source n'appartient pas encore au monde de l'expression (en particulier, celui de la parole) désigne la nature *silencieuse* de l'expérience. Mais silence ne veut pas dire ici que rien ne l'accompagne : les cris, les gestes désordonnés et les états de stupeur sont silence en regard des codes sociaux qui viendront donner forme à l'expérience. Il désigne un blanc, ou un "trou noir" (Boccaro, 2002), que chacun des textes figure à sa façon. Car le silence est tumultueux. Il est celui de de l'analysant, tout bruisant de résistances, silence actif car quelque chose de vital s'y joue, qui désigne en refusant, et rend visible tout en masquant (Attigui, Réfabert). Le silence qui environne brusquement la scène du rituel funéraire que tous les participants viennent de désert, désigne l'impressionnante arrivée des ancêtres que personne ne doit voir (Tamisari). Le silence qui s'intensifie sur la scène médiumnique s'emplit d'attentes et se gonfle de présences à venir (Bergé). Le silence des paroles qu'on a tues, retenues, ont leur poids d'inter/dit qui emprisonnent d'anciens désirs, et tissent des remords qui demandent apaisement (Attigui, Réfabert, Dumas-Champion, Bergé). Point d'orgue qui préfigure, concentre, annonce, le silence est contemplation d'un paysage bruisant de paroles, dans lequel on marche sur la trace des ancêtres (Rougié). Il est aussi la façon dont se tait celui qui a tout compris, et qui prémédite la mise à mort finale (Réfabert).

Le silence est le point d'origine de la pratique mythique, il signifie l'impact intérieur encore informulable. Il est le moment d'accueil, le moment où s'éprouve la rencontre avec l'être-autre (le monde-autre), que ce soit individuellement ou collectivement : *le silence est la marque de l'impression, c'est à dire de ce qui a été vécu mais pas encore exprimé, pas encore revécu* (Boccaro, 2000).

Ainsi, soulignant l'existence de ce silence, nous pouvons déjà affirmer que le *mythe*, lorsqu'il nous est offert comme un *récit* (dans la construction anthropologique), est tronqué de sa partie initiale, celle dans laquelle il s'origine. Origine manquante, dont personne n'est plus le témoin, dont il reste des traces, le souvenir du silence, et vers laquelle le désir cherche à remonter. Voire même, à la place du silence, les anthropologues sont parfois tentés de mettre un *récit* qui comme tel n'a jamais existé. Ainsi, comme le souligne Siran, l'*épopée* indienne du *Mahabharata* est la traduction d'un texte dont il ne reste que des fragments, parce qu'il aurait été censuré par les prêtres : le texte original se compose de deux parties, dont l'une est un hymne (qu'on retrouve dans le Rig Véda), et l'autre, manquante, est désignée comme *mythe* par Dumézil. En réalité, ce texte perdu n'est connaissable que par l'*image portée sur le texte de l'épopée*. Autrement dit, *le mythe est cette partie originale du texte original dont on n'a pas le texte* (Siran, 1998 : 53). De même, tous les anthropologues connaissent *Le Renard Pâle* : G. Dieterlen nomme "mythe cosmogonique" ce récit, dont elle dit elle-même qu'il n'existe pas de texte (ibid.).

Il est probable, donc, que nous devons mettre sous le vocable de *silence*, renvoyant à l'impact de l'*expérience-source*, ce qui désigne parfois notre difficulté (à nous, anthropologues) à penser une origine de l'oralité : refuser de réduire le mythe à un récit (*a fortiori* un texte), c'est s'efforcer d'éviter l'ornière *graphique* vers laquelle nous conduit toujours la pratique anthropologique (prises de notes des choses vues, entendues, ressenties, et restitution de tout cela en un texte). Ce texte est à l'horizon de la construction anthropologique, il n'est pas l'événement natif en lui-même : pourquoi vouloir toujours tenir en main ces événements sous la forme de ce qui caractérise notre culture, à savoir un texte ?

Aussi, les auteurs des textes ici présentés tentent de décrire ce qui, de non-verbal, vient saturer, déborder l'observation. A ces textes seront joints des documents audiovisuels qui permettront de montrer les échanges qui se sont déroulés au cours du colloque⁶.

Enfin, il y a une réelle connivence entre source et silence, qui peut nous conduire à revisiter le concept de mythe. Nous pouvons lire cette connivence telle que la dit J. Monod : *C'est dans le silence que se partage ce qui fonde la parole (...) Le chant est un fleuve où les paroles communiquent avec leur source* (1987 : 11). Nous pouvons aussi lire cette connivence à partir d'une image, celle que nous retrouvons dans plusieurs récits mythiques (Rougié, cf aussi Boccara, 2002 : 12) qui décrivent un cavalier arrivé au bord d'un grand puits-précipice infranchissable. Prêt à tout, le cavalier éperonne son cheval, qui s'élance vers le ciel. Une fois parvenu de l'autre côté, l'impact formidable de son sabot laisse sur le roc une trace profonde que les témoins tentent de déchiffrer...

*La danse bucale*⁷

L'un de ces récits est encore raconté dans le village de Tabi, au Yucatan⁸. De l'autre côté de ce puits, il y a cette fois-ci deux traces : la marque d'un sabot de cheval, et un texte presque effacé, indéchiffrable. Lorsque les habitants du village demandent à l'étranger de déchiffrer ces écritures, ils plongent celui-ci dans la nuit originelle de l'expression, là où les ancêtres, fils de la lune, ont inventé avec le feu du ciel les *ak'ab ts'ib*, lettres-dessins de nuit – les archéologues les appellent glyphes – que nous avons tant de mal à déchiffrer aujourd'hui⁹. Car cette écriture obscure projette mythiquement aux sources de la parole ; elle est vive lettre et non lettre morte et donne (re)naissance dans un saut graphique à une *vive voix*, pour reprendre la belle expression de Ivan Fonagy¹⁰, inversant le cours de l'Histoire dans une entreprise qui à la réflexion n'est pas si déraisonnable que cela¹¹.

“ Aux sources de l'expression ” : interrogeons ici les sources de la parole, et plus profondément encore les sources de l'expression vocale, la vive voix. Si les primates ne sont pas particulièrement des animaux vocaux, il faut bien qu'une “ mutation ” se soit produite pour que nous le devenions. Le travail du poète Jean Monod plonge dans ces profondeurs-là, en continuité avec les traditions de l'expression australienne. Les Australiens, qu'ils soient du nord ou du sud, s'appuient comme notre poète sur cette perception fondamentale : la terre a un corps et l'être humain est en contact avec ce corps terrestre (Ka, dans le texte de Monod). C'est surtout de ce toucher fondamental entre les pieds et la terre, la bouche et l'air, que naît

⁶ Un DVD sera publié prochainement, avec le CNRS, reprenant interventions orales, tables rondes, accompagnées de documents audiovisuels.

⁷ Le terme “ danse bucale ” est une métaphore d'André Spire (1949) reprise par Fonagy (1983 : 12) ; elle caractérise la manière dont, dans le style oral, éléments segmentaux et para-segmentaux se combinent, ce qui, dans une perspective mythique, renvoie à la genèse de la parole.

⁸ Tabi est un village yucatèque où Michel Boccara travaille depuis 1976.

⁹ Cf. Michel Boccara, “ Ak'ab ts'ib, lettres de nuit des Mayas ”, dans *L'aventure des écritures*, Paris, Bibliothèque nationale-Le seuil, 1997 : 60-71.

¹⁰ Cf I. Fonagy, *La vive voix*, 1983, préfacé par Roman Jakobson : *La vive voix s'oppose en français, écrit-il, comme en d'autres langues, à la lettre morte.* (1983 : 9).

¹¹ Nous lirons, dans un autre volume des actes de ce colloque, *Voyance et divination*, une série d'articles consacrés aux relations entre écriture et divination, en Chine, en Mésopotamie, et chez les Mayas. Nous y verrons comment l'invention de l'écriture, et en particulier l'écriture-dessin, relie directement l'homme au monde. Le rapport de la “ lettre ” à la parole viendra ensuite.

l'expression, danse, chant et parole. De ce contact sont nées les consonnes, *celles qui sonnent avec*¹², raconte J. Monod dans *l'île au T* puis dans le texte *Rencontre des voyelles et des consonnes*¹³ : les voyelles ont, quant à elles, des articulations plus fluides, plus liquides, plus continues, elles viennent d'ailleurs du ciel, du grand O *qui donne naissance au mot exprimant le ciel*, car l'O est l'espace, et en tant qu'espace, il est celui qui vient à la rencontre du plein dans le vide, le T.

Ce vide, J. Monod l'écrit-dessine avec un espace blanc sur la page ; il désigne le silence dans lequel s'originerait mythiquement toute parole, jouant sur la double étymologie silencieuse et sonore du mythe¹⁴ : “ Le corps de la flèche du souffle est le silence ” (Monod, 2003 : 18). Ce vide, T vient le remplir, puis O le rejoint et la parole naît du silence¹⁵.

Si, depuis les errements du XIX^{ème} siècle, les linguistes ont abandonné la recherche de l'*origine des langues* et ont préféré construire sur des fondations plus solides (celles de l'arbitraire du signe), les poètes ont, comme il se doit, continué à suivre la voie du mythe. Cependant, l'incertitude des commencements persiste : même Saussure, le grand Saussure, savait bien que sa théorie de l'arbitraire du signe, pour géniale qu'elle fut, était boîteuse. Il dut la compléter par une autre théorie, celle du “ paragramme ”, celle des “ mots sous les mots ”, selon l'expression de Jean Starobinski (1971). Pour préciser la position de Starobinski et nous en démarquer quelque peu, ce ne sont pas toujours des mots qui se trouvent sous les mots mais parfois des sons qui renvoient à des sonorités, sans signification précise mais qui suggèrent à l'auditeur un sens “ inventé ”.

Dans les dernières années de sa vie, Roman Jakobson voulut stimuler les recherches sur le “ symbolisme phonique ” : il s'efforçait, semble-t-il, d'approcher les vécus “ mythiques ” phoniques dans lesquels s'enracinent ce symbolisme. Répondant à Ivan Fonagy, il écrit : “ *Dans divers aspects de formes de jeu mythologique avec la langue, les valeurs médiates et sémantiquement pertinentes de ces distinctions [les traits pertinents de signification] peuvent être complétées ou même remplacées par une réflexion immédiate, le récepteur des traits distinctifs percevant dans leur facette psycho-acoustique diverses dichotomies synesthésiques* »¹⁶.

Cette perception spontanée, en quelque sorte, d'oppositions sonores, et l'exploration de ces oppositions (comme le font les tout-petits enfants), tel serait le *jeu mythologique*, telle serait l'exploration native de la langue. Un *jeu mythologique avec la langue* : n'est ce pas ce que nous propose J. Monod, dans sa fiction écrite autour d'un rite de renouvellement périodique du langage¹⁷ ? “ *Car la narration mythique, nous dit-il, est l'usage courant du*

¹² Jean Monod, 2003, p.7. “ Les médecins appellent *cavum* l'ensemble formé par la bouche, le pharynx et le nez. C'est un espace à trois étages, qui a un fond, un devant et des côtés, ce qui y rend possible la mise en place d'un dispositif assez complexe pour assurer les trois fonctions autour desquelles il s'est formé : le va et vient du souffle, l'ingestion des aliments et l'émission de la voix ” (Idem, p.9).

¹³ Cf. ce texte dans le présent volume.

¹⁴ Si “ mythe ” vient du grec *muthos* et renvoie à la parole, une autre origine, plus hypothétique, est “ mutique ” que l'on peut deviner sous le terme *muein* (lequel désigne la clôture des lèvres, qu'elle soient celle de la bouche ou du sexe féminin).

¹⁵ La conception de J. Monod joint ici l'émergence du langage à une réflexion d'ordre cosmologique ; ainsi la langue n'est pas pensée comme séparée du monde, mais au contraire ils naissent d'un même mouvement.

¹⁶ Citation extraite de la préface au livre de Fonagy, *La vive voix* (1983 : 7).

¹⁷ Le texte qu'il nous offre ici en est un extrait.

langage, où commentant (sans toujours le savoir) sa propre création, la parole raconte une histoire du monde où tout est (devient) langage
(Monod, 2002)

Il semble retrouver spontanément les rites des Wirarikas du Mexique, qui, après chaque expédition à Wirikota, la terre des origines, renouvellent leur langage¹⁸.

Des recherches linguistiques plus récentes s'efforcent de renouveler l'approche de la phonétique et de sa relation avec la phonologie. Certains linguistes tentent d'approfondir la nature de cette rencontre initiale entre voyelles et consonnes, de ce *jeu pur avec les sonorités* que certaines langues comme le Japonais ou le Moore¹⁹ développent comme un art rhétorique particulier²⁰. Dans le sillage de R. Jakobson, le linguiste japonais Kawada Jenzo s'est attaché au *processus de renouvellement perpétuel* de la langue (Jenzo, 1998 : 31), en étudiant la langue moore. Il définit en trois points les axes de cette recherche :

“ 1) *La nature d'un son vocal donné doit être considérée à partir des traits distinctifs qui le composent en tant qu'éléments ultimes* ²¹.

2) *Il convient de ne pas se limiter à l'examen de la nature du son phonique lui-même et à son symbolisme, mais de s'attarder au processus de renouvellement perpétuel de la motivation*²².

3) *En rapport avec ce qui vient d'être dit, il importe d'essayer de regrouper des termes dont les sons et les sens sont associés sans qu'il soit possible de se référer à une explication étymologique* ²³ ”.

Ce *jeu mythologique* avec la langue, cette quête d'un lieu où se tenir, le plus proche du mouvement de renouvellement de la langue, voilà également ce que tâche d'accomplir le travail de Maud Robart. Renouveler le geste, le son, en reprenant perpétuellement son commencement ; revivre chaque jour l'expérience de l'origine, l'expérience de l'invention du monde, tel est le sens des exercices que M. Robart met en scène et expérimente avec ses élèves²⁴, en s'inspirant de chants et de mouvements traditionnels du vaudou haïtien. “ *Ces chants sont des instruments précis, peu accessibles aux changements de mode, dit-elle. Ils ont été établis par l'expérience de générations entières et conservés intacts jusqu'à nos jours à travers un processus de transmission orale. C'est une véritable technique d'engagement du “ corps-voix ” pour réaliser l'appel et l'ouverture, “ la vie ”.*

¹⁸ Les Wirarikas, plus connus des ethnologues sous le nom de Huicholes, habitent dans les états mexicains de Jalisco et Nayarit . Wirikota signifie “ là où nos ancêtres ont été peints, rendus visibles ”, sur la société wirarika et son rapport au mythe, voir Boccara, 2001.

¹⁹ Le Moore est la langue des Mossis du Burkina Faso, parlée par Pierre et Léon Sawadogo, participants à ce colloque, et dont nous lirons les contributions dans les autres volumes.

²⁰ En japonais, il existe deux sortes d'expressions : les *giongo* , comparables à nos onomatopées, et les *gitaigo*, “ idéophones figuratifs ” (Kawada Jenzo, 1998 : 25)

²¹ “ Ultime ” : on ne peut pas décomposer plus avant. Au-delà, se situe le domaine du non décomposable phonologiquement, c'est-à-dire du “ para-segmental ”.

²² Pour le lecteur non familiarisé avec les concepts linguistiques, donnons la définition de la *motivation*, tel que le *Grand Robert* la propose : “ *Relation consciemment établie par les utilisateurs d'un signe entre sa forme et sa fonction (valeur, sens...)* ” . On parle également de *motivation phonique* mais uniquement pour les onomatopées. Nous voyons que, dans d'autres langues, spécialement les langues tonales, cette *motivation phonique* s'étend considérablement.

²³ Kawada Jenzo, 1998 : 31. Curieusement, Jenzo ne cite ni l'introduction de Jakobson à “ La vive voix ”, ni Fonagy, qu'il ne semble pas connaître.

²⁴ Le DVD du colloque donnera des exemples de ces exercices.

Il nous semble donc que M. Robart et J. Monod explorent, chacun à leur façon, ce jeu mythologique dont parle Jakobson. C'est pourquoi nous avons voulu montrer ce travail vivant, que les anthropologues peuvent à leur tour expérimenter (M. Robart ouvre ses ateliers aux artistes mais aussi à tout chercheur désireux de vivre ces approches dansées-chantées²⁵). Ainsi, et c'est un des enjeux de ce colloque, une porte s'ouvre sur une nouvelle transdisciplinarité qui permet aux artistes et aux savants de travailler ensemble à la construction d'une mythologie (Boccaro, 2002 et 2003) .

Accomplissement

Il nous faut ici montrer comment, au sein des pratiques mythiques, le "vrai", c'est ce qui s'actualise, ce qui s'accomplit au présent²⁶. S'orienter vers l'observation de *pratiques* mythiques, c'est partir d'un point de vue méthodologique qui nous évite de nous perdre dans le classique problème du rapport vérité/croyance. Nous ne privilégions pas un discours soi-disant tenu sur les choses, ni une adéquation entre ce discours et la "réalité". En effet, le mythe ordinairement présenté comme un texte (ou comme un récit) est fatalement versé au dossier des constructions imaginaires : "on raconte", donc c'est ce que "ils" imaginent, mais nous savons que cela n'est pas vrai ; ou encore, si les gens " y croient ", ils sont, du point de vue de l'anthropologue, dans l'illusion. Cette démarche est celle de l'anthropologie classique. Or un texte (ou un récit) présente un caractère achevé, bouclé, que n'a pas la *parole*, l'oralité en train de se faire, "parole" qui est d'ailleurs le sens premier du terme grec *muthos*. Nous prêterons donc attention aux dimensions temporelles que développent les pratiques mythiques. Accomplissement, performance, acte : ces termes employés par les auteurs cherchent à situer fortement le *présent* qui est le temps de la pratique. Ils évitent de transformer les pratiques mythique en *espace*, comme celui d'un texte qui devient réversible, pure structure susceptible de toutes les manipulations que l'on désire exercer sur lui.

D'autre part, l'actualisation est autre chose que la simple "représentation" : elle ne concerne pas un processus mental, ni une sorte d'exposition pédagogique destinée à un public plus ou moins connaisseur. L'actualisation est une force collective de réalisation, une création qui engage le passé dans le devenir, elle est un accomplissement, comme nous le montrons dans les exemples suivants.

En Australie, au cours du rituel funéraire Yolngu (Tamisari), les grands chants qui nomment les ancêtres retracent leurs voyages primordiaux, ils sont la carte sonore des chemins tracés par lesquels les ancêtres ont connecté les hommes à la terre. Ces chants sont les chemins sonores dans lesquels les danseurs viennent inscrire leurs gestes, et dans ces

²⁵ Un petit film sur le travail de ces ateliers est présenté dans le DVD.

²⁶ Cf. notamment la façon dont Maud Robart le formule clairement : " À tout instant on peut tomber dans quelque chose qui n'est pas une recherche de la présence, je ne veux pas dire de la vérité mais être vrai, se sentir authentique, se sentir vrai, se sentir en accord avec ce qu'on fait, laisser arriver ce qui doit être alors à tout instant, c'est un travail d'une vigilance absolue, parce que quand on croit qu'on est là-dedans on n'est pas forcément là-dedans... C'est cette vigilance qui est aussi un outil très important dans le travail... Ne jamais perdre le sentiment de quelque chose qui est " vrai "... dans ce " quelque chose qui est vrai " ça contient aussi le respect qu'on a les uns pour les autres, la confiance qu'on se fait les uns envers les autres. Même quand ça ne marche pas, il faut l'accepter totalement... "

gestes les danseurs dessinent la filiation qui situe le décédé au sein de son groupe social. A l'occasion du rituel funéraire, tout le réseau de relations qui s'était tissé autour du vivant est commémoré en son absence, et se resserre autour de lui, redonnant à chacun la place qu'il habite. La mémoire est inscrite dans les chants qui nomment et racontent, dans le corps des danseurs dont les pieds impriment dans le sol des traces qui réactualisent la co-appartenance des hommes au corps des ancêtres. Car le sol *est* le corps des ancêtres en surface, et les ancêtres nommés dans les grands chants viennent prendre corps en profondeur, dans toute la communauté déployée le temps du rituel : cet accomplissement, cette "incorporation", ils (les natifs) nomment cela *soutenir la Loi*. La confluence des temps vers cet *avant du temps*, est aussi une confluence des corps : *être en deuil, c'est avoir le corps du mort dans la peau*, nous rapporte F.Tamisari. La confluence des corps permet que le corps du mort soit réintégré dans celui des ancêtres, et que son âme-os (*bone-soul*) rejoigne l'os de la terre (*bone-country*). Le but du rituel, ce qu'il accomplit réellement, c'est de conduire le mort vers son pays originel : le corps des ancêtres.

A la Réunion, le temps du présent est celui où les ancêtres font brutalement irruption dans le cours de la vie (Dumas-Champion) : ils sont une mémoire imprévue, qui vient bouleverser le corps et l'esprit d'un vivant qui *oublie*. Les ancêtres oubliés, tout d'abord "illisibles", viennent déferler dans le vivant qu'ils choisissent pour être commémorés : *l'affliction et les maux rappellent aux vivants que les ancêtres sont les gardiens de l'ordre social* (Dumas-Champion). La possession est donc également un accomplissement de l'Histoire : les morts, une fois passé le temps de leur *ancestralisation*, choisissent parmi leurs descendants celui qui va hériter de *l'esprit* auquel ils étaient fidèles. Ainsi, devenir devin-guérisseur est-il une façon de reconnaître le lien avec un ancêtre, d'être le gardien de sa mémoire ; plus encore, d'être l'habitable rituel dans lequel celui-ci descendra périodiquement pour se faire reconnaître. Une fois assagi, la possession est démonstration d'appartenance. L'ancêtre a besoin de son fidèle pour accomplir au présent sa mission, car dans la possession il trace le chemin des apprentissages et transmet un savoir.

Au Mexique, sept jours par an, *les morts reviennent partager le temps des vivants* (Demanget). En ce moment exceptionnel, les Cha xo'o (Gens de l'obscurité), les danseurs masqués qui "jouent" les défunts, portent sur le devant de la scène sociale une dimension nocturne qui d'ordinaire reste attachée aux pratiques privées. Mais s'ils envahissent les cimetières et les chemins, la ville et la montagne, avec leur tenue excentrique et les gestes de ceux qui sont ivres, c'est en mimant un *retour* dans la distance : les morts qu'ils deviennent, le temps de la fête, ils les tournent en dérision en même temps qu'ils les incarnent. Leur danse caricaturale, leur démarche d'ivrogne traduit la nature essentielle de ce moment ambigu : il s'agit d'un passage incertain, qui fait peur et dont on veut rire, dont on ignore tout et que chacun connaîtra, un passage vers une zone flottante d'existence. Car ces sept jours sont le retour des morts oubliés, ils sont les jours où les Cha xo'o donnent corps à ceux qui restent invisibles, inconnaissables, mais n'en continuent pas moins d'exister quelque part. Ainsi le jeu des Gens de l'obscurité est-il le chemin par où passent les défunts : le rituel n'est pas une simple *mise en scène d'une vision du monde (...)* une simple *mise en scène qui imiterait un événement, mais l'accomplissement immédiat de l'événement lui-même* (Demanget).

L'expressivité : le corps à l'ouvrage

Continuons de montrer comment, au sein des pratiques mythiques, le "vrai" c'est ce qui s'actualise, en abordant la manière dont le corps est impliqué dans le processus expressif.

Ce qui, dans le présent, s'actualise, déborde tout discours possible dans la mesure où il s'inscrit au cœur de la matière tangible, comme la chair par exemple. C'est pourquoi, dans les

textes suivants, nous aurons à faire avec la double réalisation de la pratique mythique, qui est à la fois *mise en corps* et *mise en relation*. En effet, l'actualisation d'une présence (celle des ancêtres), l'accomplissement d'un passage vers le mystère (celui de la mort), sont dans l'absolu le résultat d'un long processus expressif au cours duquel *ce qu'est le corps*²⁷ est exploré de façon très riche et très variée selon les contextes.

Il semblera étrange à certains lecteurs de voir placer les origines de la psychanalyse, ainsi que le vécu de la scène analytique, au début d'un ouvrage abordant les pratiques mythiques. Certes, le psychanalyste a parfois été comparé à un genre de *chamane*. Mais ce n'est pas vraiment ce qui nous occupe ici. Plutôt, interrogeons ces échanges de corps, ces changements de peau et autres "transferts" qui font de la scène analytique un lieu mythique par excellence. Le vautour dévorant, à son tour englouti dans ce qu'il dévorait (Réfabert) : voici bien une figure d'énigme qui répond au mytheme universel de l'avaleur-avalé ... Que se joue-t-il ici ? Un être *en détresse* séduit un autre être et le conduit à "endosser" ce mal-même, cédant à cet autre son ancienne peau. Dans le texte de Réfabert, nous voilà aux prises avec un organe métonymique, le nez, qui devient un signifiant *possessif*. Le docteur Fliess, ami de Freud (et oto-rhino-laryngologiste distingué)²⁸ était persuadé que l'origine de certaines névroses s'inscrit dans une pathologie des voies nasales... Freud lui laissa le champ libre, et abandonna entre ses mains une de ses patientes (Emma). Fliess, ayant oublié en cours d'opération une bande de gaze dans le nez de la patiente, provoqua une grave hémorragie. Au lieu de reconnaître le mal-fondé de cette pénétration abusive (dans le nez de la patiente) doublée d'un *oubli* (le morceau de gaze fait figure d'un bouchon qui *prend la place* et s'approprie le nez d'Emma), Fliess harcèle Freud pour que ce dernier voie dans l'événement non pas une faute professionnelle (la sienne) mais la preuve de l'hystérie de la patiente (c'est une *saigneuse*). Freud, qui à ce moment-là travaille à *l'Interprétation des rêves*, se sent obligé d'incorporer (d'*aval*er) la faute en question, car Fliess exige le silence sur cette affaire. C'est le piège : pour "couvrir" cette faute et rester fidèle à son ami, Freud va devoir fausser toute une part de son travail, et abriter (héberger, cacher) la faute de Fliess dans *une explication passe-partout*, écrit Réfabert, *qu'offre le système formé de la bisexualité psychique et du complexe d'Œdipe assorti du dualisme pulsionnel*.. Freud invente *le mythe du rêve typique* pour couvrir (et se couvrir à lui-même) le crime de Fliess. Autrement dit, Freud fabrique dans sa psyché une crypte pour enfermer le traumatisme qu'il a subi (devoir garder le silence sur une faute), crypte qui d'après Réfabert reste visible dans son travail sur les rêves.

Toute *incorporation* est-elle alors une appropriation ? Le culte de la mère morte (Attigui) s'enracine dans un jaloux sentiment d'appartenance, une sorte de fantasme d'incorporation réciproque : l'emprise de la mère sur la petite fille, emprise à laquelle la femme devenue adulte a du mal à s'arracher, s'inverse en appropriation corporelle au cours de laquelle la fille sacrifie sa vie sexuelle *pour* garder en elle sa mère. Comment faire le deuil de quelqu'un avec qui l'on a (fantasmatiquement) un morceau de peau en commun ? Le corps de la mère morte est détourné et reconduit (récupéré) dans quelque chose que la fille fait mourir en elle (sa jouissance), forme de *séduction* qui fonctionne elle aussi sur le modèle du vautour (Réfabert). La mère devient l'avaleuse-avalée. La séduction que la fille avait subi dans son enfance est "rendue" à la mère une fois que celle-ci est morte : la mère enterrée *dans* la femme devenue adulte devient un mausolée érotique. La fille peut enfin jouir du corps de sa mère. La mère, célébrée comme gardienne *d'un ordre sacré d'où le sexuel dans sa version*

²⁷ Dans la mesure où il s'agit d'aborder ici des pratiques, nous préférons interroger le "ce qu'est" plus tôt que de parler en terme de concepts (comme le concept de "corps").

²⁸ Cf. aussi Le Guérer (1998) : "Trois histoires de nez aux origines de la psychanalyse".

positive doit être éliminé pour autrui (Attigui), est en réalité l'objet précieux à garder. Cette forme d'incorporation (nouée autour d'un sacrifice) répond aux *avances* de la mère, avances auxquelles la petite fille ne pouvait répondre qu'en déniait la relation de ses parents. Voici la figure d'un Oedipe inversé, dans lequel la fille se verrait avantageusement prendre la place de son père.

Ces deux exemples nous montrent comment les processus d'incorporation *expriment* des relations d'appartenance, avec leurs corollaires : fidélité, mais aussi possessivité, prise en otage, etc. Dans le corps vivent des processus de transferts de personnes partielles, dans la mesure où chacun peut prélever et garder en lui-même une *portion* de l'autre, à défaut de son être tout entier. Mais ces liens peuvent devenir étouffants, car le chantage et le sacrifice, le poids des doutes réprimés, des haines soigneusement dissimulées, affleurent dans les paroles et les actes. Outre sa capacité à être une puissance d'englobement, voire d'*incarcération*, le corps peut-il au contraire aller et venir, offrir un passage entre liaison et déliaison, entre encryptage et décryptage ?

En France, les médiums sont les médiateurs des affaires humaines ; ils *prennent sur eux*, et servent de "corps transférentiel" pour exprimer les maux encryptés (Bergé). La façon dont un médium *endosse* la personnalité d'un autre qu'il incorpore dans le moindre détail, est à lire comme une sorte d'agrandissement (au sens photographique) de ce qui se passe ordinairement dans les relations entre proches. L'élaboration d'une personnalité passe toujours par un processus d'incorporation, qui ne s'arrête pas seulement au niveau des gestes mais passe par des seuils de plus en plus profonds. Que sommes-nous, sinon en partie l'incorporation de *morceaux* que nous avons empruntés à autrui, et que nous interprétons à la fois comme notre "identité" et notre "différence" : n'est-ce pas avec les ressources de l'*introjection* et de la projection²⁹ que nous fabriquons notre personne ?

Au cours des rituels médiumniques, les médiateurs commencent par *se vider* de ces appropriations antérieures. Ils se déplacent vers un lieu (fictif) d'où leur histoire a été, autant que possible, balayée. La transe, pourrions-nous dire, est une entreprise de *désappropriation*. Ce déplacement est accompli afin de pouvoir emprunter le chemin qui mène à autrui : ainsi le corps du médium, visible au cours du rituel, est-il provisoirement *inexpressif*, c'est à dire sans émotion, sans mouvement, presque sans vie. Une sorte de provisoire mort-au-monde. Mais c'est pour mieux entrer dans le monde de l'autre, ou, disons-le autrement, c'est pour mieux se laisser pénétrer par le monde de l'autre. L'*incorporation* de l'esprit tourmenteur passe par une sorte d'incantation silencieuse, un appel muet : l'esprit tourmenteur doit venir, appelé, séduit

²⁹ “ Je propose d'appeler ce processus inverse de la projection : *introjection* ... Le névrosé est en quête perpétuelle d'objets d'identification de transfert ; cela signifie qu'il attire tout ce qu'il peut dans sa sphère d'intérêts, il les “ introjecte ” ... Ferenczi, *Transfert et introjection* (1909) 1968 : 100. Les concepts psychanalytiques d'*introjection* et de *projection*, nous semblent particulièrement adaptés pour décrire et comprendre la réalité des pratiques mythiques. En effet, dans ces pratiques, la frontière entre l'un et l'autre corps est toujours à redéfinir, et ce qu'on appelle *les instances de la personne* est un ensemble qui n'a pas la même stabilité “ individuelle ” que dans les représentations classiques que nous nous faisons de l'individualité. Mélanie Klein développera le concept de *projection* en le reliant à celui d'*introjection* et en introduisant la notion d'*identification projective* : “ *La relation avec le premier objet implique son introjection et sa projection ... ainsi, dès le début, les relations objectales sont modelées par une interaction entre l'introjection et la projection, entre les objets et les situations internes et externes* ” (1946)... plus loin, dans le même texte, Klein propose la notion d'*identification projective* ” (p. 282) qu'elle développera dans son article postérieur (1955).

finalement par cette place vide qui l'attend, qui lui tend les bras. Ce qui se passe n'est pas une *prise de possession* du corps du médium par l'esprit, mais au contraire une disposition offerte par le médium et par le dispositif rituel, disposition à laquelle répond l'esprit. Le corps du médium vient ainsi exprimer tous les désirs et les attentes d'un *autre*, pour ouvrir le dialogue entre cet autre et la personne qui le reconnaîtra (le tourmenté, assis face au médium). Cette forme de "transfert" du tourmenteur dans le médium permettra au tourmenté de faire lâcher prise à l'esprit indésirable, et de *désincorporer* l'esprit qui était incrusté dans sa propre chair.

La transe, comme entreprise de désappropriation, accomplit un mode spécifique de quête de l'expressivité : le repli sur le vide, la fuite hors du monde perceptif, la plongée vers l'intériorité sont des *gestes techniques* dans lesquels s'enracinent les pratiques mythiques. D'une façon générale, pour communiquer avec l'*autre* (qu'il soit animal, humain, défunt ou ancêtre) il faut se traverser soi-même, voici ce qu'enseignent ces techniques. Dans les pratiques mythiques, cette traversée qui prend le corps comme véhicule, a souvent l'allure d'une remontée aux sources, d'un voyage vers l'origine. L'origine est le point qui figure la force générative des individus, la matrice première, le premier corps, et le point d'horizon de toutes les lignes généalogiques. La transe est toujours remontée vers ce point, elle prend le corps comme véhicule apte à conduire l'individu vers la source vitale.

La source vitale est aussi source d'*inspiration*. Ainsi, nous voyons ces dimensions coïncider d'une façon précise dans le travail des artistes en quête de nouvelles voies d'expressivité (Robart). Ici, le "matériau" de base, ce sont les chants traditionnels du rituel vaudou afro-haïtien : les éléments rituels sont *décontextualisés, détachés des croyances du vaudou*. Ces éléments, désinsérés de leur niche originelle, sont susceptibles de servir de base pour l'exploration d'un ensemble de virtualités expressives au profit des artistes de toutes cultures. Dans le corps, par l'oreille qui reçoit le chant, mais aussi par les gestes répétés, les plantes des pieds qui impriment sur le sol toujours les mêmes figures, la prononciation rythmique mais adoucie de formes archaïques de langage parlé, de fragments de textes mythologiques ; dans le corps donc sont modulées des *entités* nomades qui viennent se structurer d'une façon de plus en plus précise. *Les chants de la tradition sont enracinés dans l'organicité*. Mais en même temps les artistes doivent *posséder* à fond le registre de ces éléments pour les explorer d'une façon sensible, et non pas en faire une démonstration de virtuosité. Maîtrise technique et sensibilité accrue font de l'artiste un *instrument vivant* (Robart).

En travaillant ainsi, l'artiste participe à cette remontée mythique vers la source de l'expressivité ; il ne va pas à contre-courant de l'Histoire, mais il se déplace vers la source de toute histoire³⁰. L'auteur épouse ici la question posée par Peter Brook : *comment peut-on accueillir, dans le sens vivant du mot, tout ce qui est traditionnel ? Comment peut-on recevoir ce qui remonte comme un courant du passé sans pour autant l'assécher ?*

³⁰ Ce déplacement va à la rencontre de la dimension du rêve, comme l'exprime un des élèves de Maud Robart : "Être enveloppé dans le travail de Maud (...) c'est quelque chose comme tout à coup te réveiller d'un rêve et te rendre compte que tu es en train de rêver. Et la réaction la plus immédiate quand cela arrive, c'est d'essayer de faire des choses, quand tu rêves et que tu te rends compte que tu rêves, immédiatement tu essayes de manipuler tes rêves (...) l'attention que tu dois avoir quand tu es conscient de tes rêves c'est voir, ne rien faire, si l'esprit commence à interpréter ce que tu es en train de voir, laisse-le de côté. Et donc quand tu vois le travail de Maud, c'est l'attention que tu dois avoir, comme si ce qui est en train de se passer à l'extérieur, en réalité se passe à l'intérieur de toi" (Entretien avec Pablo, élève de Maud, 7-10-03, traduction de l'espagnol).

La remontée du temps s'inscrit également dans le corps (Rougié), par la marche qui lie intimement le pèlerin, le paysage, et les ancêtres qui ont gravé dans ce paysage de quoi s'orienter. Le chemin des eaux et le chemin des étoiles ont leur reflet dans une coquille (celle de Saint-Jacques) qui concentre comme en une icône les voies à parcourir. Les lignes de séparation des eaux sont à déchiffrer comme un texte, ponctuées qu'elles sont de tous les noms donnés par les hommes. Mais avant d'être parcourus, les chemins furent rêvés, comme les rêva Charlemagne, qui fit du Chemin des Etoiles *la route du songe des âmes* (Rougié). Où mènent-ils ? A Rome, ou vers l'au-delà ? Faut-il emprunter la Voie Lactée, pour sortir de ce monde, faut-il emprunter *le chemin qui conduira notre âme dans l'au-delà* ?

Intimité, altérité : le jeu théâtral

Dans les textes que nous avons recueillis ici, la question du jeu théâtral se trouve intimement liée à celle de l'*accomplissement* (cf. ci-dessus). Ce qui est accompli au présent, au sein des pratiques mythiques (danse, chant, parole, rituel, possession, etc.) n'est en aucune manière un spectacle, quelque chose de gratuit, de facultatif, dont une partie de la communauté pourrait se passer. Ce qui est accompli concerne toute la communauté, le ressort de sa vitalité, de son équilibre. Que ce soit la cérémonie de deuil (Tamisari) ou le rituel thérapeutique donné par les médiums (Bergé), les rituels de possession (Carrin, Dumas-Champion) ou le jeu des Gens de l'ombre (Demanget), la difficile confession sur le divan analytique (Attigui) ou la plongée des artistes aux sources du soi (Robart, Monod), il s'agit chaque fois d'un lieu où le tissu social pourrait être en souffrance, d'un lieu où le lien demande à être resserré.

Il s'agit donc, dans ces pratiques, des moyens forts par lesquels les cultures luttent pour rester de vivants organismes. Pour cela, l'intimité (celle du corps, des liens familiaux, des liens ancestraux) doit être portée rituellement sur une scène extérieure, comme si ce passage au-dehors permettait de stimuler les énergies vitales, de rafraîchir les contenus psychiques, de vérifier l'état des blessures, de recruter du sang neuf. La remontée à la source que nous interrogeons ici n'est pas, rappelons-le, un quelconque âge d'or où auraient régné la perfection et la paix, ni une corne d'abondance des moyens expressifs dont nous aurions par la suite perdu l'accès. Parce qu'elle est périodiquement relancée, cette quête montre au contraire l'insistance d'une interrogation : celle du nécessaire renouvellement, du nécessaire repositionnement des êtres sociaux. Cette question, liée profondément à celle du vital, est par là même une question *économique*. Car elle interroge le mode de circulation des hommes (morts et vivants, absents et présents), leur déplacement et altération (hommes qui voyagent, les migrants, les hommes souffrants, les hommes ou ancêtres oubliés), leur incorporation réciproque autour des objets communément désirés (possession, soumission, identification pathologique).

Les pratiques mythiques, telles que nous les abordons, sont des *forces créatrices de formes sociales*.

Les créations qui en résultent sont collectives, car toutes les ressources vives du groupe social sont mobilisées. Le modèle du jeu théâtral est celui que reprennent une bonne partie des auteurs des textes ci-dessous, et il semble le plus approprié pour décrire la façon dont les *rôles* sont partagés, dans ce travail de la (re)création du lien social ³¹.

Prenons pour exemple le rituel Yolngu (Tamisari) : *être en deuil, c'est avoir le corps du mort dans la peau*, disent les natifs. L'incorporation du mort passe par la forte fusion des

³¹ Pour ces aspects, cf. également Boccara & Guiochet (2000).

énergies groupales. Le rituel funéraire est *une expérience individuelle de transformation de la conscience* (Tamisari), car le jeu des acteurs qui accomplissent la présence des ancêtres intensifie le rapport d'*intercorporalité* jusqu'à ce que tous, acteurs, spectateurs et ancêtres *entrent dans l'espace empathique*. Certes, comme le souligne l'auteur, les acteurs emploient tous les registres symboliques qui ont été mis à leur disposition, et qu'ils ont appris à maîtriser. Mais la danse et les chants rituels *expriment* quelque chose qui *dépasse* ce qui est perceptiblement représenté.

Point d'extériorité, dans ce jeu qui construit la scène où viennent prendre corps les ancêtres. Dans leur jeu les acteurs se donnent, ils ont pour charge de "faire monter la pression", d'exercer en quelque sorte un appel irrésistible auquel les ancêtres répondront par leur venue. Ces acteurs, ce sont des proches du mort, des endeuillés, ou des familiers de la mort, des médiateurs vers les ancêtres. Leur jeu vise *la restauration de l'ordre cosmologique et la reformation des identités sociales* : il accomplit un geste fondamental, qui réactualise le geste fondateur, celui de *tenir la Loi* ("holding the Law"). L'auteur attire l'attention sur ce qu'opère le rituel : une *synthèse socio-politique unique*, une *synesthésie* qui engage une *mutuelle résonance de tous les participants (acteurs, spectateurs, ancêtres)*. Comment aborder cette dimension "méta", cette *globalisation* qu'opère le rituel ? L'auteur demande avec force que le regard anthropologique soit attentif à *l'expérience* (plutôt que de privilégier la *structure*), qu'il perçoive avec acuité les ressources *expressives* (plutôt que de cerner les *représentations*), qu'il soit sensible à ce qu'accomplit la *performance* (plutôt que de classer les éléments d'un *contenu*).

Ainsi, ce regard anthropologique se donne les moyens de percevoir la dimension fondamentale du rituel, le *maar* australien, ce *lien secret établi par la performance*, cette *possession mutuelle* qui fait du rituel funéraire une bouleversante rencontre.

En Inde du Sud, chez les Tulu (Carrin), les demi-dieux (*bhuta*) sont dépositaires de la mémoire : anciens rois, héros déifiés après leur mort, esprits des lieux, les *bhuta* peuvent aussi *exemplifier des relations de parenté*, et soutenir ainsi les règles d'une façon personnifiée (comme c'est le cas pour les *bhuta* représentant les germains : deux frères, un frère et une sœur, deux sœurs, un homme et sa nièce, une grand-mère et ses petites filles). Les demi-dieux veillent jalousement sur l'ordre social, et interviennent dès que les liens se distendent : *lorsque les maisons matrilineaires se dispersent, les gens oublient leur "bhuta" et encourrent la vengeance de ces derniers auxquels on impute alors de mauvaises récoltes, la perte de bétail, des maladies (stérilité) et la mort* (Carrin). Pour que la vie se déroule sans accident majeur, pour anticiper en cas de conflit latent, les humains offrent régulièrement aux *bhuta* des rituels au cours desquels se déploient tous les attributs de ces demi-dieux, qui dans le corps des médiums *viennent* vivre quelque temps. *Ils viennent voir les affaires des hommes*, disent les natifs.

L'introduction du *bhuta* dans le corps du médium est rendue manifeste par le tremblement des pieds ; mais ce n'est que pour le début, car le médium qui incorpore le demi-dieu se laisse emporter par la musique et déploie ses prouesses : il danse sur les genoux, commence à parler d'une voix très aigüe ... Que dit-il ? Ce qu'il dit, ce n'est pas en son nom propre. Car désormais le *bhuta* a pris possession de ce corps d'homme : il vient dire à son peuple qu'il va rendre la justice, et les organisateurs du rituel lui soumettent alors divers problèmes sociaux qui déchirent la communauté.

En ce qui concerne le jeu théâtral, les Tulu dédoublent le *bhuta* dans le corps de ses possédés. Le médium incorporateur danse sur la scène, costumé/masqué (il porte les attributs du *bhuta*) et parle d'une voix aigüe ; il appartient à une basse caste, et n'a pas la *vision* de la divinité. Au contraire, le *patri* lui aussi possédé par le dieu sur la scène, n'est pas costumé ; il

appartient à une caste plus haute et symbolise le dévot (personnage puissant qui va poser au *bhuta* ses questions). C'est lui qui aura la vision du *bhuta*. Un dialogue s'instaure donc entre le médium incorporateur (le demi-dieu parle en lui) et le *patri* (qui relaie les questions des dévots). Pour cette *consultation oraculaire* (Carrin), le *pujari* (prêtre) s'adresse aux dévots qui présentent leurs questions par ordre hiérarchique. L'auteur s'interroge : *Le culte des "bhuta" représente-t-il une performance chargée d'exprimer les tensions qui opposent la pensée ou l'organisation hiérarchique de la société et l'action ?*

Il faut encore souligner la façon dont le jeu théâtral, sur l'aire sacrée, articule la présence collective avec l'actualisation des potentialités expressives de chacun. Ainsi l'acteur Yolngu (Tamisari) stylise à sa façon la colère en se faisant *requin*, et en portant à son incandescence la symbolique de l'animal (mythique) : la férocité du requin est sa douleur d'endeuillé haussée à la dimension d'une esthétique des émotions. Ainsi l'acteur porte son jeu à son point le plus haut en incorporant intimement son autre (l'animal). Cette incorporation fait partie intégrante des processus identifiants : en effet, sur la scène Yolngu les émotions sont distribuées en deux pôles, celui du chagrin (les femmes) et celui de la colère (les hommes). En habitant au plus profond de lui-même l'émotion qu'il lui revient de jouer, l'acteur s'accomplit en tant qu'acteur, et en même temps déploie tout le registre émotionnel qui lui permet d'exprimer sa douleur d'endeuillé. Le rituel Yolngu est un exemple particulièrement saisissant de ce qu'on peut appeler le *théâtre vécu* : les acteurs, transformés en de véritables "hiéroglyphes vivants" (Artaud, 1964), transforment également les spectateurs. Comme le souligne l'auteur, ce jeu rend manifeste *la formation des identités*, et leur *plasticité*.

Dans le cas du culte des *bhuta* (Carrin), l'auteur rappelle que les médiums sont souvent adeptes d'un théâtre rituel (*yaksagna*) : on retrouve alors des traits communs à l'expressivité de l'un et l'autre. Mais le jeu identitaire qui s'accomplit sous le masque et le costume du médium incorporateur peut aller très loin. Par la bouche du médium, le *bhuta* peut totalement discréditer le commanditaire du rituel (en général, un homme de haute caste), si ce dernier n'a pas agi conformément aux attentes collectives. Si le médium prend ainsi le risque de transmettre un message susceptible de bouleverser les liens, c'est qu'il est habilité à le faire. C'est lui qui est chargé d'exprimer la qualité de la vie sociale, les temps de paix ou les tensions en acte : *soit les exigences du "bhuta" restent conformes au cadre traditionnel, et le médium reconduit les termes du contrat social qui lie un donataire et un patron ; soit les exigences du médium expriment les revendications identitaires et politiques des groupes de dépendants, et le rite révèle que personne n'est dupe* (Carrin).

Théâtre et possession : la question du contrôle et de l'apprentissage

Certains des textes que nous avons recueillis envisagent à leur tour le très classique problème anthropologique: théâtre joué/ théâtre vécu³². De même, ils se confrontent à la question qui préoccupe les théoriciens et praticiens du théâtre : vérité/mensonge, réalité/illusion, engagement/distance de l'artiste³³, etc. Comment y répondent-ils ?

Les questions du contrôle de soi dans le jeu, comme celle des apprentissages, sont en effet fondamentales ; elles permettent d'établir un lien entre les théâtres "religieux"³⁴ et les théâtres profanes comme ceux de nos sociétés occidentales (après l'époque médiévale).

³² Cf. Leiris (1958), cf. aussi De Martino (1958, mais voir aussi 1999), et Bergé, 2001.

³³ Cf. Artaud, Brecht, Grotowsky, Cassavetes, etc.

³⁴ "religieux" au sens où ils intègrent une dimension sacrée.

Nous tenterons donc de relier les différents types de scènes, dont l'une ne semble pas *a priori* théâtrale (la scène analytique : Attigui), et les autres relèvent du théâtre religieux : les rituels de possession (Dumas-Champion, Carrin), et la scène médiumnique (Bergé).

Comme l'ont bien remarqué plusieurs auteurs de nos textes, d'une façon générale dans les pratiques dites *de possession*, le parcours est toujours celui d'une *entrée*, d'un *jeu sur scène*, et d'une *sortie*³⁵. Les acteurs sont habilités (formés, autorisés) à accueillir en eux les esprits, ancêtres, défunts, pendant un temps encadré dans des codes précis (ceux du rituel). L'entrée "en eux" des êtres *autres* vient bouleverser leur comportement ordinaire au point de les rendre méconnaissables : cette transformation est-elle *altération* ? S'il s'agit d'une altération (modification psychique et corporelle), c'est à des fins rituelles (communication avec le défunt, l'ancêtre). Elle doit donc être contrôlée. Le jeu est alors une forme de conduite rigoureusement cadrée, et destinée à explorer le monde-autre ; la scène est l'espace choisi comme lieu de "projection" (par analogie) du monde-autre. Les chants, danses, dialogues avec les défunts ou les ancêtres développent un "répertoire" dont les modalités sont transmises lors des apprentissages. Ainsi les médiums qui incorporent³⁶ les esprits ont appris à bien distinguer leurs émotions et sensations, de celles qui caractérisent l'esprit manifesté (Bergé) ; ils développent en outre un "style" personnel, en relation avec leur personnalité et leur degré d'évolution spirituelle. Les danseurs Yolngu doivent maîtriser les figures symboliques et hausser leur art interprétatif au-delà des démonstrations de virtuosité, ils apprennent la façon de *toucher profondément* les spectateurs (Tamisari) en développant leur créativité singulière. En Inde, les médiums masculins possédés par les *bhuta* sont des "professionnels" (Carrin), ils sont possédés par les mêmes *bhuta* tout au long de leur carrière, et possèdent une parfaite connaissance des épopées, légendes et histoires des demi-dieux ; quant aux jeunes femmes novices qui veulent devenir fidèles de Siri, elles apprennent au cours de "répétitions" à *chanter la ballade et vaincre leur crainte des transes* (Carrin).

D'une façon générale, un rapport étroit est maintenu entre l'expressivité du corps, et la lettre (que ce soient des textes mémorisés, comme des épopées ou des récits, ou des productions orales improvisées, qui puisent dans un répertoire plus flou). La tradition livre au novice un ensemble cohérent d'empreintes, un premier support symbolique³⁷, dont les éléments seront rendus reconnaissables pour les participants des rituels.

L'art interprétatif dont témoignent les acteurs de ces formes de théâtre sacré soulève des problèmes de description aux anthropologues. La difficulté réside dans le dédoublement rituel de l'identité du médium ou du possédé : il reste lui-même, présent à son monde social ; et il est un autre, dont il a charge d'exprimer les désirs, les demandes ou les réponses. Ainsi il est nécessaire de dénommer les identités au travail, et de préciser les *lieux* (en termes de rhétorique) où se situent ces identités. Il est clair que le médium indien (Carrin) se fait porte-parole de revendications politiques communautaires qui ne peuvent s'exprimer que de cette façon-là : dans la bouche du médium censé incorporer le *bhuta*. Etre masqué et sans visage, plongé dans la transe rendue visible dès le tremblement des pieds, le médium est placé en position d'intermédiaire, ce qui lui permet de prononcer une parole qui porte essentiellement

³⁵ Cf. également Brecht (1972): il souligne que s'il est nécessaire *d'entrer dans la peau d'un personnage*, il est tout autant important de *savoir en sortir* (555).

³⁶ Rappelons que ce terme est celui qu'emploient les spirites.

³⁷ Nous préférons ici éviter d'employer le terme de "système", bien trop contraint par certains courants anthropologiques, afin de ne pas préjuger du type de cohérence de ces ensembles.

sur les liens sociaux. Le médium français (Bergé), une fois en transe, n'en reste pas moins présent à ce qui se passe sur la scène, fut-ce d'une façon décalée et sélective (attentif avant tout au souffrant placé face à lui). Il est également placé en position d'intermédiaire, et depuis l'entre-deux il est habilité à délivrer les messages qui apaiseront les liens entre les protagonistes.

Mais le dédoublement du médium est plus complexe, et les rôles à jouer, multiples, doivent être répartis entre plusieurs acteurs : car nous avons à faire non à seulement à des dialogues entre l'ici-bas et le monde-autre, mais encore à des polylogues qui doivent refléter la structure des relations sociales. Il faut une paire de médiums (Carrin) pour incarner complètement le *bhuta* : l'un (le médium-danseur) de basse caste, l'autre (le *patri*), de haute caste³⁸. Il faut également une paire de médiums (Bergé) pour ouvrir le dialogue entre l'esprit tourmenteur (exprimé par le médium-incorporateur), et l'esprit sage (exprimé par le médium négociateur)³⁹.

Vue selon ces différentes approches, la *possession* échappe donc aux problématiques faux/ authentique, joué/vécu, et autres oppositions⁴⁰. Elle est comprise comme un *art* complet (psychique-physique) par lequel les participants du rituel ("acteurs", spectateurs) non seulement revitalisent les liens sociaux, mais encore se constituent comme personnes : en se reconstruisant à travers un processus thérapeutique, en intégrant des figures psychiques particulières, en devenant un acteur privilégié qui porte le drame collectif, en gardant la mémoire généalogique et la fidélité aux ancêtres. Les parcours de *formation* des artistes ou des thérapeutes suivent un modèle que les cultures se transmettent. Le chemin formateur va de la crise spontanée du débutant, du malade, à la progressive maîtrise démontrée par le devin-guérisseur (Dumas-Champion) ; emprunte une progression plus "intégrative" vers la virtuosité (Tamisari), se stabilise dans des rôles qui sont fonction du degré d'évolution spirituelle (Bergé), ou dépend d'une position sociale précise (Carrin).

Personnes en formation, personnes en communication

Ces apprentissages, ces parcours de formation doivent également être abordés au sein d'une problématique anthropologique importante : celle de la *fabrication des personnes*. Car les questions que soulèvent les pratiques de possession sont de deux ordres. D'une part il y a celle de la potentialité des sujets : sujet un, double, multiple, démultiplié en même temps sur plusieurs plans, jouant un rôle et restant présent à sa personne coutumière, dont l'altération frappante peut être induite et stoppée en un clin d'œil. D'autre part (et c'est une question en apparence plus théorique, mais en apparence seulement) il y a celle des différentes conceptions de la personne selon les cultures considérées. Il est certain que si, dans les cultures occidentales, l'altération est généralement vue comme un état *pathologique* de dissociation, pour d'autres cultures il s'agit au contraire d'un art dont les virtualités sont explorées méticuleusement. Comment pouvons-nous "comprendre" la danse Yolngu (Tamisari), si ne nous percevons pas le contact entre la plante de leur pied et le sol (qui *est* le

³⁸ En outre, le *bhuta* est également incarné dans le masque placé au centre de l'autel (Carrin).

³⁹ Bien entendu, le second médium est également censé *incorporer* l'esprit sage ; mais sa fonction essentielle est de "moraliser" l'esprit tourmenteur.

⁴⁰ Cf. comment De Martino aborde le problème, dans son approche des lamentations funéraires (1958). Il reconnaît que, tout en étant fortement stylisés, codifiés, les chants et les postures des pleureuses sont accomplis dans un état de transe (cf. de Martino, 1999 TI, la Postface de Silvia Mancini). Pour une discussion de ces aspects, et notamment sur les "états modifiés de conscience" cf. Bergé (2001) .

corps des ancêtres) comme un contact de corps à corps ? Comment "comprendre" ce qui se passe lors des *possessions* (Dumas-Champion), si nous ne percevons pas que l'ancêtre qui manquait *comme dimension de la personne* est à ce moment-là réintégré ? Un ancêtre est recontacté, et voici les liens familiaux qui se régénèrent, voici d'anciens conflits qui trouvent apaisement (Dumas-Champion). Comment pouvons-nous "comprendre" le *théâtre des morts* (Bergé) si nous ne percevons pas qu'il se joue sur la scène intime des vivants ? Que les médiums soient des *portes-défunts* le temps du rituel n'indique-t-il pas, au cœur de nos sociétés occidentales, la présence intime des morts dans le psychisme individuel et collectif ? La dissociation psychique est volontairement conduite à des fins *herméneutiques* : le déchiffrement (et l'expressivité ultérieure) de l'ancêtre qui se cherche au sein des sujets. En quoi comporterait-elle une part de pathologie ? La "pathologie" n'est-elle pas, au contraire, dans ces cultures, le mal dont souffre celui qui n'est pas encore parvenu à *maturité* psychologique et sociale ? La dissociation psychique n'interroge-t-elle pas la façon dont le "Soi" est conçu par d'autres cultures que la nôtre, un Soi intimement articulé à l'*autre*, et ce sur de multiples plans ⁴¹ ?

En outre, la dissociation qui a lieu lors des possessions est à la fois une voie expressive (une partie de la personne devient comme le *masque* de l'autre), mais encore, elle occasionne un travail psychique important, comme nous le voyons en Inde avec le culte de Siri (Carrin). Siri représente l'honneur de la famille matrilineaire, en un temps où le gouvernement fait pression pour imposer le modèle d'héritage patrilineaire. La conduite du rôle social à tenir, en toute fidélité au modèle matrilineaire, est soutenue par l'accès aux rituels : Siri fournit aux femmes un modèle et une histoire-type sur lesquels elles peuvent s'appuyer pour s'identifier. On pourrait dire que la présence rituelle de Siri représente la partie visible de la résistance du système matrilineaire, résistance qu'elle soutient par là-même, en la mettant en scène. En réactualisant l'histoire mythique de Siri, les femmes signifient par là qu'elles se *reconnaissent* dans cette figure emblématique : *Pour les dévotes de Siri, la possession revient à projeter leurs propres tourments dans les souffrances des "bhuta"* (Carrin).

Enfin, les pratiques ici abordées développent en leur versant technique la transe comme *aptitude à traverser les différents niveaux de la personne*. Car il y a bien un *passage*, accompli dans l'intimité psychique et corporelle du sujet, qui lui permet de mettre en lien les diverses composantes de la personne. Ces composantes ne sont pas des facultés abstraites, mais des points d'articulation précis entre les vivants du monde et le sujet en question. Ainsi, la transe est également un art, dont l'apprentissage dure le plus souvent plusieurs années, et dont la maîtrise est nécessaire pour qu'elle puisse servir de véhicule au travail herméneutique. Elle est la clé de voûte de tout l'art de se *reconfigurer* soi-même et de *reconfigurer* le groupe social ⁴². Nous le voyons très bien, ici, dans le cas des femmes possédées par Siri (Carrin) : le culte de Siri montre les principes de la matrilinearité, mais il en montre aussi les dangers qui devront être assumés ; *les jeunes novices qui éprouvent des difficultés au moment du mariage s'identifient psychologiquement à Siri qui les possède. Les novices apprennent, en étant possédées, à contrôler les hommes du matrilignage. Mais surtout, le rite peut être considéré comme une initiation rituelle féminine dans la mesure où les femmes peuvent, en exprimant leurs émotions, réaliser des coupures en mettant fin au lien matrimonial, ou en conduisant une crémation*. Séparées, elles seront seules comme l'était Siri : *mais ces séparations ont une*

⁴¹ Dans notre culture, cette articulation est interrogée dans la relation entre le rêve et la scène de théâtre (cf. Benmussa (1977)). D'autre part, il faudrait se poser la question des éventuels états de "transe" des analystes et analysants (cf. Ferenczi, 1974).

⁴² Pour la relation entre possession et recherche d'identité, cf. également Gibbal (1992).

valeur didactique, puisqu'elles préparent les femmes à prendre en main le destin rituel du matrilignage, pour devenir de bonnes ancêtres.

Il est frappant de constater toutes ces possibilités d'échanges entre le corps des vivants et le corps des morts, entre les esprits de ceux qui ont disparu et de ceux qui continuent de vivre. Echanges parfois occultes, nocifs, aliénants : Denise, celle qui a accompli le "service des morts" (Dumas-Champion) se voit *utilisée* comme intermédiaire entre son oncle et l'esprit de Sitarane (ainsi que des "mauvais morts"). *Je n'étais plus moi-même*, dit-elle. Comment une cérémonie faite *à distance* ("chez des gens") pouvait-elle l'atteindre au point de la plonger dans une mauvaise transe ?

Entre XVIIIème et XIXème siècle, les Européens eurent aussi à interroger (sur le mode de la *suggestion*) ces influences occultes à distance⁴³. N'est-ce pas là une preuve que la conception de la personne, en Occident, reste ouverte et ne peut se réduire au "sujet cartésien" ? En psychanalyse, les phénomènes d'*emprise* semblent du même ordre : à distance, et même morte, la mère poursuit son influence occulte (Attigui). D'autant plus efficacement, d'ailleurs, qu'elle est morte. Comme si le sujet avait davantage de difficultés à extraire de lui une part qu'il a introduite lui-même, et qu'il garde jalousement. Nous pourrions nous demander, en termes outre-culturels, comment la mère morte peut-elle se délivrer de cette *prise* que sa fille a faite sur elle ? Mais, de son vivant, cette mère ne développait-elle pas toutes les aises de son "moi" en maintenant, justement, son emprise sur sa fille ? Ce qui se passe entre l'analyste et l'analysant nous apprend que nous sommes des sujets *éclatés*, dont des portions vivent en d'autres, à notre insu ; des sujets démultipliés et fragiles, voués à vaciller tout à coup sous l'effet du deuil, de la maladie, dans la mesure où deuil et maladie sont des révélateurs de ces liens intimes. Nous apprenons en outre que ce genre de communication occulte est également le ressort de ce qui s'accomplit sur la scène analytique : l'analyste est convié à venir habiter *une multiplicité de places*, à *incarner les différentes figures du transfert* (Attigui). La porosité subjective de l'analyste est donc une possibilité psychique précieuse, que l'analyste doit *éduquer* (il doit trouver "la bonne distance") afin de l'offrir au patient sans en souffrir lui-même. C'est certainement grâce aux ressources d'un Soi plastique (celui de l'analyste), apte à accueillir en lui *l'altérité*, que le patient peut retrouver en lui le chemin d'une nouvelle économie pulsionnelle. Cette altérité (celle du patient) ouvre une résonance avec les autres moi que l'analyste écoute alors (notamment l'enfant qu'il fut).

Nous voyons bien que ces différentes scènes peuvent être comparées, qu'elle ne sont pas complètement hétérodoxes, mais qu'elles présentent au contraire des façons diversifiées de résoudre des problèmes dont le fond reste semblable : la construction plurielle du moi. Sur ces scènes, ce qui cherche à se transmettre est tantôt *un patrimoine transculturel susceptible de rencontrer un écho au-delà des frontières géographiques* (Robart) ; tantôt un modèle psychique apte à résoudre un problème spécifique (Carrin). Les scènes abordées montrent parfois les failles de l'Histoire et la façon dont elles cherchent à les réparer, quitte à opérer des décalages, comme nous le voyons au Mexique (Demanget) où le mythe raconté (issu d'une époque plus ancienne) *fait écran au mythe vécu*, à sa pluralité créative et polymorphe. Elles manifestent toujours une forme de travail pédagogique ; en effet, l'apprentissage (accompli des deux côtés : du côté des acteurs et de celui des spectateurs) vise à l'exploration des potentialités psychiques individuelles et collectives. Pour le cas de la scène analytique, il est

⁴³ Sur ces questions, cf. Méheust (1999), Carroy (1991).

vrai qu'il n'y a pas de public, le travail est accompli *via* les possibilités d'accueil, par le thérapeute, des divers "personnages" projetés par l'analysant ⁴⁴.

Les textes que nous réunissons ici (issu de disciplines différentes) permettent de laisser dialoguer les dimensions psychiques et sociales. Il est en effet capital, pour les anthropologues, qu'ils s'ouvrent aux approches de la psychanalyse, de la psychologie, de l'art, et qu'ils s'en nourrissent afin de saisir quelques aspects *internes* sur lesquels sont fondés les liens sociaux.

Articulations des différences, états fusionnels

Le corps possédé, dans ses contorsions, rend manifeste à la fois sa force et sa fragilité. Les prouesses du médium indien qui danse sur les genoux (Carrin), les mises à l'épreuve du corps envoûté qui fabrique des tumeurs (Dumas-Champion), tous ces *nœuds* faits par les esprits qui étendent leur emprise (nœuds dans les cheveux (Dumas-Champion), nœuds de douleurs dans le corps des tourmentés (Bergé), mais aussi nœud barrant la jouissance (Attigui) montrent le corps lui-même comme point d'articulation visible des relations avec le monde-autre. Après la possession, les articulations du corps des participants sont délivrées par l'officiante (Dumas-Champion) : elles sont les lieux particuliers où peuvent se nouer, se faire et se défaire les liens avec les esprits, les relations entre les vivants et les morts.

Les articulations du corps, pleinement investies, semblent figurer les articulations du temps social, les rouages symboliques, les temps fragiles qui servent de passage mais comportent des dangers. Le genou, de ce point de vue, davantage encore que le coude, est une articulation privilégiée dans nos corpus : il est un lieu de passage possible de l'ancêtre, un lieu de descente de "l'esprit" dans le corps, probablement parce que ce lieu d'articulation est le premier entre le corps et le sol. Que l'on pense au "rituel" qui consiste à s'agenouiller, voire à se déplacer sur les genoux (Dumas-Champion) dans de nombreux cultes, ou encore au terme maya *pix*, qui désigne tout à la fois une enveloppe, l'âme (l'enveloppant) et le genou. Autre exemple : dans les premières cartes du tarot occidental, la carte du diable avait, à l'emplacement du genou, un visage.

Les pratiques mythiques sont habilitées à réguler ces lieux de passage : la présence de la mère morte dans le psychisme de sa fille représente une forme d'effraction que doit réguler l'analyste (Attigui) ; les Gens de l'obscurité, eux-mêmes postés dans un état intermédiaire (l'ivresse) doivent réguler le *passage* des morts vers les vivants pendant les sept jours *déliçats* (Demanget) ; lors du rituel funéraire Yolngu, les acteurs ont pour charge de transformer le corps du mort en corps d'ancêtre, l'abri de bois qui héberge le corps du mort en demeure ancestrale, selon un processus que Franca Tamisari nomme *morphopoiesis*. Tous les textes ici présentés manifestent à leur manière la façon dont le monde-autre a ici-bas ses attaches concrètes. La peau n'est pas le moindre de ces lieux d'attache : pour *avoir le mort dans la peau*, les Yolngu s'enduisent le corps de boue blanche (Tamisari) ; la peau *possédée* de l'infortunée Denise devient noire et sèche *comme celle des morts* (Dumas-Champion). Ce qui recouvre la peau (masques, vêtements, voiles et chapeaux) est également convié à servir de surface intermédiaire entre les deux mondes : déguisements des défunts (Demanget), attributs des *bhuta* (Carrin). Mais également, ce peut être littéralement *dans la peau* du médium que s'articule la présence de l'être-autre (Bergé). Ces attaches sont, pour chaque culture, le lieu

⁴⁴ On peut alors comparer cette forme de thérapie aux thérapies de groupe : cf. par exemple Bion, Klein, Moreno. Pour une approche comparée de Freud et de Moreno, Cf. Bergé (1998).

d'un travail expressif à la fois artistique et intellectuel, sensible et inquiet du contrôle des pulsions, des émotions.

Les attaches corporelles sont aussi lieux où se nouent le corps et l'esprit. En mazatèque, la notion d'*esprit* ou d'*âme* est traduite par "image" ou "enveloppe"; en maya yucatèque, une autre société méso-américaine, on trouve une équivalence entre "enveloppe" (*pix*) et "âme" (*pixan*) dont la traduction littérale est "enveloppant" ("genou" se dit *pix également*) ; enfin, le philosophe grec Aristote nommait l'âme *la forme du corps*. D'une façon générale, les lieux intermédiaires dans le corps, ou entre le corps et l'extérieur, signifient aussi les lieux d'articulation dans l'esprit : la chevelure nouée est le signe de l'esprit *attaché* au vivant, et qui crée du désordre dans sa personne (Dumas-Champion) ; la bouche écumante est le signe de la possession (Dumas-Champion).

Le travail sur les articulations, sur les lieux d'attache, est l'autre face de la plongée empathique et de la fusion des individualités. Jusqu'où *être soi* est-ce *ne pas être l'autre* ? Jusqu'où celui qui meurt me fait-il mourir moi-même ? Comment dois-je me lier sans m'aliéner ? Comment puis-je *faire passer* sans *y passer* moi-même ? Où passera la limite entre mon ancêtre et moi-même ? En Inde, nous pourrions dire que Siri sert de personnalité transitoire (Carrin), le temps de résoudre un problème, et que de ce fait elle acquiert la quasi-éternité d'une divinité, puisque par là elle ne cesse de recruter des fidèles qui honorent sa mémoire. En France, le médium en transe entre par empathie dans le monde de l'autre (Bergé), mais doit rester lui-même pour *exprimer* ce qui veut passer vers le souffrant ; la confusion des personnes serait dommageable, et la perte du contrôle, la prise de *possession* du médium par l'esprit serait un échec.

"Intersubjectivité", "intercorporalité", "empathie", "communication des affects", "rencontre", "résonance" : tels sont les termes employés par les auteurs pour indiquer l'intensité relationnelle et la fusion des énergies groupales. Il est certain que la transe, qui exalte la montée des émotions (dont certaines sont d'ailleurs rituellement *sélectionnées*), et qui conduit l'acteur vers l'intensification de toutes ses potentialités expressives, est le vecteur par lequel ces émotions ont le plus de chance d'être communiquées aux participants. Si elle n'est pas la source de l'expressivité, la transe en est le chemin préparé. En effet, elle est le plus souvent favorisée par un traitement non ordinaire du corps (jeûne, abstinence, ou au contraire ivresse), induite par l'usage de rythmes et de sons appropriés⁴⁵, et s'accompagne de manifestations corporelles destinées à la fois à la prouver (l'entrée dans la transe est une réussite, elle fait partie de la *performance*) et à l'accentuer (blessures auto-infligées, mouvements douloureux, etc.). En elle-même, la transe est une capacité d'auto-dépassement *induite* et *conduite*. Elle semble parfois apprise en vue de surmonter la résistance à l'expression de certaines émotions ou sentiments qui pourraient troubler l'ordre social : les novices possédées par Siri ne sont pas sans crainte, devant leur rôle à assumer (Carrin) ; la transe apparaît alors comme une façon de "sauter le pas", de franchir le gouffre. La transe n'est d'ailleurs pas un état vécu d'une façon solitaire par l'acteur du théâtre sacré ; elle doit être autorisée par certains signes que donnent les maîtres du rituel ou d'autres personnes habilitées à induire son déclenchement⁴⁶ : *la possession comme tremblement des pieds* (Carrin) *est induite chez les danseurs lorsqu'un membre de leur famille leur présente les anneaux de cheville qu'ils enfilent après avoir salué l'assistance*.

⁴⁵ Cf. notamment Rouget (1980), mais aussi Turner (1972).

⁴⁶ Cf. notamment en Afrique, Gibbal (1991)

En outre, nous retrouvons dans plusieurs textes le travail d'identification *via* l'expression des émotions, ou formulé autrement, une forme d'appariement entre certaines émotions et certains êtres du monde-autre, ce qui montre bien que la transe fait partie intégrante du processus d'insertion sociale et de régénération que forme le rituel. Par exemple, en France (Bergé), si le médium témoigne d'un haut degré d'élévation spirituelle, il incorporera les esprits sages, les esprits guérisseurs ; s'il est lui-même tourmenté, ou mélancolique, ou coléreux, donc moins évolué spirituellement, il incorporera les esprits habités par ces mêmes émotions. Réciproquement, tant que le médium ne peut vivre une transe *calme*, c'est qu'il n'est pas encore entré en contact avec les esprits évolués. Cela signifie qu'il n'est pas encore *détaché* des passions humaines, passions qu'il ressent très fort lorsqu'il est mis en présence du souffrant. Ainsi les liens forgés (ici, entre un médium et le souffrant qui lui fait face, mais aussi avec le public) dépendent d'une forme de décryptage des émotions. Cette homologie entre médiums et esprits, dont l'empathie explore les modalités, se retrouve dans la relation entre médiums et *orisha* du Brésil, dans le spiritisme d'*umbanda* (Kadya Tall, 1998). Dans ces cas, l'empathie correspond à une forme d'affiliation par l'émotion commune.

La question de l'empathie se pose également dans la cure analytique à propos du *contre-transfert*. En effet, Harold Searles a bien montré comment cette forme de transfert (le *contre-transfert*, c'est-à-dire le transfert de l'analyste), est essentiel dans les relations avec les patients dont le moi est très fragmenté, et que l'on classe, souvent, comme psychotiques ou schizophrènes : “ *L'analyste ne peut alors travailler que sur – et à partir de – ce que son patient induit en lui d'émotions, de haine, de culpabilité, d'espoir et même de folie.* ”⁴⁷ Cette empathie, cette *symbiose thérapeutique*, comme la dénomme Searles est parfois violente, notamment lorsqu'elle se joue sur le mode du vautour (Réfabert) : serait-ce dire qu'entre possession et empathie, la frontière est si mince qu'elle disparaît parfois ? La grande pénétrabilité des âmes se montre dans son versant tragique avec ce vautour *qui a tout compris* et s'élance, plonge dans la bouche du rêveur, accomplissant un voyage *inverse* à celui qu'en principe fait l'âme (elle sort par la bouche, souvent sous la forme d'un oiseau). L'exercice de l'analyse demande au thérapeute de savoir *s'y laisser prendre et pouvoir simultanément s'en déprendre* (Attigui) ; elle laisse au patient le soin de savoir opérer la *séparation*, séparation que retarde l'analysante qui refuse de se séparer de sa thérapeute/mère (Attigui). Si l'on inscrit la scène analytique au sein des scènes théâtrales explorées par les textes ici présentés, nous pouvons dire que transfert et contre-transfert rendent possible le *jeu*, la mise en drame des affects intimes, et rendent possible pour les patients une création de liens nouveaux avec leurs proches. Notons, en outre, l'emploi de métaphores littéraires ou cinématographiques (Attigui) pour mettre en scène l'emprise : *L'arrache-cœur, Une femme sous influence*⁴⁸.

L'exercice périlleux en quoi consiste le jeu transfert/contre-transfert (sur la scène analytique) implique l'exploration d'identifications partielles. Il peut être en cela comparable aux possessions dans la mesure où celles-ci sont pédagogiquement conduites, comme nous le voyons très bien en Inde, dans le cas du *bhuta* féminin Siri (Carrin). Dans le cas de la scène analytique, la relation entre l'empathie et le couple transfert /contre-transfert est exprimée par Lacan d'une façon assez saisissante, ainsi que nous la lisons dans le texte de P. Attigui :

⁴⁷ H.Searles, (1981), texte qui figure en quatrième de couverture.

⁴⁸ "Une femme sous influence" a été réalisé par John Cassavetes. Ce dernier travaille avec ses acteurs sur l'improvisation théâtrale, suivant l'inspiration de Grotowsky (dont Maud Robart est également une élève). Cassavetes explore la relation de transfert qui s'établit entre des acteurs qui forment une troupe. Les mêmes acteurs réapparaissent dans tous ses films, ils incarnent (sont "possédés" par ?) les personnages représentant la mythologie américaine contemporaine (Jousse, 1989)

*M'invitant à me déplacer encore et toujours sur la multiplicité des scènes psychiques qui me seront proposées, je ne peux qu'évoquer la proposition lacanienne selon laquelle "La résistance du patient est avant tout la notre". La voie contre-transférentielle est considérée d'ailleurs par certains analystes comme un guide essentiel pour percevoir et comprendre les émotions de l'autre*⁴⁹.

Les pratiques mythiques et la gestion des frontières

Ainsi, prise/déprise, identification/différenciation, possession/séparation, tous ces processus rendent manifeste la complémentarité fondamentale qui est au cœur des scènes ici représentées : l'articulation des différences doit s'acquérir en passant/maîtrisant les points de fusion dans lesquels sont puisées de profondes ressources. La possibilité de passer à la frontière de soi-même (transe, ivresse) redouble (et exprime) la possibilité de passer la frontière qui conduit au monde-autre. Ici, même préparée par le jeûne et l'abstinence sexuelle, la transe rejoint en réalité l'état d'ébriété : en effet, pour le cas des *Chaxo'o* mexicains (Demanget), l'ivresse rituelle met en relation l'*altération* de l'acteur et le monde de l'*altérité* dans lequel il est censé entrer. Tout se passe comme si les hommes ne pouvaient entrer dans le monde-autre que dans un état-autre : ainsi, ils peuvent *faire passer* les morts par eux. Mais l'ivresse rituelle est une altération qui joue dans le registre du dépassement ; elle métaphorise en même temps la "sortie" du monde ordinaire et l'entrée dans le monde-autre⁵⁰.

Il faut souligner que ces franchissements rituels de frontières (au niveau psychique, ici) s'accompagnent souvent de négociations concrètes envers les frontières géographiques, territoriales, liées justement aux positions politiques des sujets de la possession. Ainsi au Mexique, les nouvelles formes de théâtralisation du mythe et la division en deux types de scènes où se déploie le "retour des morts" (Demanget) accompagnent le problème de l'intégration des migrants ; en Inde du Sud, le fait que le culte des *bhuta* connaisse un certain renouveau *n'est pas étranger à l'affirmation d'une identité régionale* (Carrin). Les pratiques mythiques apparaissent ici dans leur rôle essentiel : ce sont les opérateurs de l'intégration des peuples dans l'Histoire. Elles en épousent les failles, en réparent les blessures, elles gardent la mémoire et donnent de la force aux résistances⁵¹.

Ainsi, "avoir un corps", "ne pas avoir de corps" mais "venir prendre corps" sur la scène des vivants, est une façon de rendre manifestes les luttes en cours pour l'existence historique, les luttes pour la reconnaissance des positions de pouvoir. Parfois les esprits doivent temporairement *prendre corps* afin d'être *éconduits* de l'Histoire selon le bon ordre pour gagner leur condition de défunts (Bergé) ; parfois ils doivent *prendre corps* pour revenir périodiquement vers les leurs, afin qu'on ne les oublie pas (Demanget) ; les esprits reviennent recruter leurs fidèles (Dumas-Champion), et rassembler les défenseurs de l'ordre ancien ou

⁴⁹ Cf. Searles (1981), en particulier l'article *L'influence du transfert sur l'observation participante de l'analyste* (chapitre 7, originellement paru en 1977). Cf. également l'article "contre-transfert" in *Laplanche et Pontalis*, ainsi que Freud, "Observations sur l'amour de transfert", *La technique psychanalytique* (1953).

⁵⁰ Il faut souligner d'ailleurs le rapport préférentiel de l'ivresse avec la mort (cf. Bernand, 2000). En outre, dans de nombreuses cultures, le franchissement de la frontière se fait en imitant l'état de mort, ou de sommeil, ou encore le chamane est plongé dans un état cataleptique (sur ces questions, cf. Ginzburg, 1992 ; sur le rapport entre mort et chamanisme, voire Boccara, 2002).

⁵¹ Sur ces aspects, cf. également Echard (1992) et Boyer-Araujo (1992).

des forces montantes (Carrin)⁵². Ce vaste cycle de recrutements et d'échanges est lié à la résolution du rapport entre mort et naissance. La frontière entre la vie et la mort ne peut être franchie que par les échanges entre disparition du monde et venue au monde. Ainsi au Mexique (Demanget), les morts sont les *petits-défunts*, "ndi-nima", littéralement *âmes-cœurs-images*, ils ont une affinité avec les "esprits-enfants" ; l'ancêtre qui revient dans le corps du possédé (Dumas-Champion), on doit le "faire sortir" pour le reconnaître (le faire "renaître"). Ce cycle se voit perturbé dans les comportements pathologiques : la patiente qui désire *faire des enfants à sa mère* la garde en elle et barre les hommes du cycle des générations (Attigui) ; Freud qui accepte d'héberger en lui la faute de son ami Fliess (Réfabert) tente de rester fidèle à celui qui "répare" en lui *l'image d'un père déchu : la souffrance de ce père et la sympathie muette que l'enfant éprouve pour celui dont la déchéance doit rester secrète est celle qui creuse à l'intérieur de la psyché de l'enfant Freud cette lacune où Fliess plus tard prendra ses aises comme le font tous les revenants* (Réfabert).

Dans cet ordre des générations, renier ses origines appelle la sanction des ancêtres. La mère qui *ne passe pas* fait souffrir la fille qui, d'une certaine façon, refuse de "grandir" (Attigui). Quant aux morts, ils demandent qu'on les *enterre bien* et qu'on les conduise là où ils doivent aller, vers la lumière, dans la non-Histoire, pour pouvoir y revenir et renaître à leur tour dans une autre vie (Bergé). Les *bhuta*, eux, font prospérer les membres de leur lignée (Carrin). L'ordre des générations implique également les origines naturelles de l'homme et son lien avec les esprits élémentaires (Dumas-Champion) : pour garder la connaissance de la nature, l'homme doit continuer à honorer ces esprits.

Les pratiques mythiques agissent donc bien là où la gestion des frontières est "délicate". Elles interrogent les premiers moments du monde, qu'elles perçoivent comme le point de fusion au sein duquel toutes choses étaient encore mutuellement imbriquées. Elles rejouent parfois cette désintrication qui présida à la naissance des choses séparées, comme celle des consonnes originaires, qui vivaient dans un monde souterrain qu'elles sculptaient dans le noir, avant de venir à l'air et à la lumière s'articuler aux voyelles dans une bouche humaine (Monod). Elles interrogent également la façon dont l'homme s'est séparé et affranchi de la nature : notamment, en codifiant les émotions, elles rappellent que celles-ci ont quitté le domaine purement *naturel* de l'expressivité "sauvage" pour entrer dans le domaine de la maîtrise et du contrôle, qui demande un ensemble d'apprentissages. Tout événement humain (deuil, naissance, alliance, connaissance), toutes les étapes de la vie psychique à accomplir (passage de l'enfance à l'âge adulte, de l'état de jeune fille à femme mariée, etc...) doivent être contrôlés comme on contrôle un passage de frontière, pour permettre la bonne régulation des échanges. Dans les pratiques dites artistiques mais qu'il conviendrait, dans le cadre de notre analyse, d'appeler plutôt "pratiques de création mythique" (Robart, Monod), la quête des sources expressives se traduit par l'exploration des zones transversales, des ressources transculturelles.

Mais les échanges rendus possibles de part et d'autre de la frontière n'appartiennent pas à l'économie ordinaire ; c'est d'une économie extraordinaire dont il s'agit ici. Car lorsqu'il s'agit de leur vie, les hommes mobilisent tout ce qu'ils ont de plus fort, de plus séduisant. C'est pourquoi ils haussent au maximum leurs potentialités expressives, exaltent le degré d'intensité relationnelle et émotionnelle au cours de leurs danses, de leurs grands récits, de leurs chants les plus beaux. C'est pourquoi ils mobilisent les meilleurs d'entre eux, ceux qui peuvent accomplir les plus fortes performances. Ainsi, les pratiques mythiques relèvent, comme le souligne F.Tamisari, d'une *anthropologie de l'esthétique*. Ce n'est pas tant le contenu d'une *croyance aux dieux*, qui nous importe ici, mais la perfection d'une production en acte,

⁵² Les questions posées au *bhuta* doivent le plus souvent exprimer les soucis d'un chef idéal (Carrin). Pour le cas de l'Inde, cf. également Delière, 1992.

l'accomplissement collectif de l'offrande qui leur est faite. Car la production et l'offrande sont des actions qui réalisent *techniquement*, pour ainsi dire, la présence des dieux.

Dans le travail de Maud Robart, il importe aussi, au plus haut point, que le geste, le chant soit accompli à la perfection pour que le “ rite ” soit efficace, *que cela chante en nous*.

C'est également la patiente élaboration des apprentissages, qui indiquent aux fidèles le chemin par lequel ils *se donnent* à leur dieu. Les pratiques mythiques sont la célébration de tout apprentissage porté à son point le plus haut (l'œuvre, éphémère, le temps d'un rituel, d'une danse, d'un chant), et offert à la source secrète en laquelle s'origine cet apprentissage. Comment se peut-il que je danse ? Comment se peut-il que je chante, que je parle ? Depuis quel temps perdu dans les commencements ? Qui m'a transmis cela ? Et certainement, derrière cette célébration, il y a la grande peur de tout perdre, de tout oublier, de sortir de l'Histoire, et de perdre par là même le possible passage entre le *temps d'avant le temps* et le présent historique. De perdre le contact avec le point le plus secret, celui de l'émergence de l'être humain. C'est pourquoi le retour, impossible mais joué, vers ce qui a été séparé (le point de fusion originel) est un mouvement qui engendre en même temps l'accomplissement de l'Histoire.

Bibliographie

- Artaud, A.
1964 *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard.
- Bergé, C.
1998 “Jeu, incorporation et métaphore dans les théâtres thérapeutiques”, *Gradhiva*, 23 : 23-33.
2001 “Lectures de De Martino en France aujourd'hui”, *Ethnologie Française*, XXXI, 3 : 537-547.
- Benmussa, S.
1977 “Travail de scène, travail du rêve”, *Revue d'Esthétique (L'envers du théâtre)* : 197-210.
- Bernand, C.
2000 “Boissons, ivresse, et transitions”, *Autrement*, 191 (*Désirs d'ivresse. Alcool, rites et dérives*, sous la dir. de C. Bernand) : 15-53.
- Bion, W. R.
1974 *L'attention et l'interprétation. Une approche scientifique de la compréhension intuitive en psychanalyse et dans les groupes*, Paris, Payot.
- Boccaro, M.
2000 “Le monde mythique ou le plus vieux concept du monde”, dans *Rêve et politique des premiers Australiens. L'ancien futur de l'Australie*, éd. Delphine D. Morris et Michel Boccaro, Paris, L'Harmattan, 2000 : 113-135.
2001 “Pourquoi pleurent les roses ? Notes sur le peyotl et la société wirarika (Huichole-Mexique)”, dans *L'inconscient toxique*, sous la dir. de Markos Zafiroopoulos, Christine Condamin, Olivier Nicolle, Paris, Anthropos : 73-82.

- 2002 *La part animale de l'homme. Esquisse d'une théorie du mythe et du chamanisme*, Paris, Anthropos.
- à paraître "L'enlèvement au cœur du mythe", dans *Le mythe. Approches anthropologiques et psychanalytiques*, sous la dir. de Paul-Laurent Assoun, Michel Boccara et Markos Zafiroopoulos, Paris, Anthropos.
- Boccara, M. & Guiochet, M.
2000 "Théâtre et rituel : dossier thématique", sous la dir. de Marc Guiochet et Michel Boccara, *Rue de la folie. La revue des arts et des spectacles urbains*, 7, avril : 19-41.
- Boyer-Araujo, V.
1992 "De l'appartenance populaire à l'affirmation de sa médiumnité (Bélem-Para-Bésil) : la revalorisation du statut de Filho de Santo à travers la transe possessive", *Archives des Sciences Sociales des Religions*, 79 (*Transe et possession*, sous la dir. de J.-M. Gibbal) : 101-114.
- Brecht, B.
1972 *Écrits sur le théâtre*, Paris, L'Arche.
- Calame, C.
1988 *Métamorphoses du mythe en Grèce*, Genève, Labor et Fides.
- Carroy, J.
1991 *Hypnose, suggestion, psychologie : l'invention de sujets*, Paris, PUF.
- Deliège, R.
1992 "La possession démonique chez les intouchables catholiques de l'Inde du Sud", *Archives des Sciences Sociales des Religions*, 79 (*Transe et possession*, sous la dir. de J.-M. Gibbal) : 115-134.
- De Martino, E.
1958 *Morte e pianto rituale nel mondo antico. Dal pianto pagano al pianto di Maria*, Turin, Einaudi.
1999 *Œuvres*, t. I., *Le monde magique* (1948), trad. de l'italien par Marc Baudoux, postface de Silvia Mancini, Paris, Institut d'édition Sanofi-Synthélabo (Les Empêcheurs de penser en rond).
Œuvres, t. II, *Italie du Sud et magie* (1959), trad. de l'italien par Claude Poncet, Paris, Institut d'édition Sanofi-Synthélabo (Les Empêcheurs de penser en rond).
Œuvres, t. III, *La terre du remords*, trad. de l'italien par Claude Poncet, Paris, Institut Synthélabo pour le progrès de la connaissance (Les Empêcheurs de penser en rond).
- Détienne, M.
1981 *L'invention de la mythologie*, Paris, Gallimard.
- Echard, N.

- 1992 "Cultes de possession et changement social : l'exemple du *Bori* Hausa au Niger", *Archives de Sciences Sociales des Religions*, 79 (*Transe et possession*, sous la dir. de J-M. Gibbal) : 87-100.
- Ferenczi, S.
1968 *Transfert et introjection* (1909), Paris, Payot.
1985 *Journal clinique : janvier-octobre 1932*, trad. par S. Achache-Wiznitzer, J. Dupont, S. Hommel, G. Kassaï, F. Samson, P. Sabourin, B. This, Paris, Payot.
- Fonagy, I.
1983 *La vive voix*, Paris, Payot.
- Freud, S.
1953 "Observations sur l'amour de transfert"(1915), dans Sigmund Freud, *La technique psychanalytique*, Paris, PUF.
- Gibbal, J.-M..
1991 "Le rôle du chef de culte dans le déclenchement de la transe", dans *Hypnose, transe, suggestion*. Actes du colloque de Cerisy-la-Salle, Paris, Synthelabo (Les Empêcheurs de penser en rond).
1992 "Possession, représentation de l'autre et recherche d'identité", *Archives de Sciences Sociales des religions*, 79 (*Transe et possession*, sous la dir. de J-M Gibbal) : 7-18.
- Ginzburg, C.
1992 *Le sabbat des sorcières* (1989), Paris, Gallimard.
- Griaule, M. & Dieterlen, G.
1965 *Le renard pâle*, Paris, Institut d'Ethnologie.
- Grotowsky, J.,
1971 *Vers un théâtre pauvre*, Lausanne, L'Âge d'homme.
- Jakobson, R.
1983 *Préface à La vive voix d'Ivan Fonagy*, Paris, Payot.
- Jousse, T.
1989 *John Cassavetes*, Paris, Cahiers du cinéma.
- Kadya Tall, E.
1998 "La transe dans tous ses états : voduns, orixas, caboclos et erês. Quelques aspects psychologiques de la transe de possession au Sud-Bénin et à Bahia", *Gradhiva*, 23 : 35-46.
- Kawada Jenzo
1998 *La voix*, Paris, Maison des Sciences de l'Homme.
- Hamayon, R.
1995 "Pour en finir avec la "transe" et "l'extase"", *Études Mongoles et Sibériennes*, 26 (*Variations chamaniques*) : 155-190.

- Klein, M
 1966 “Notes sur quelques mécanismes schizoïdes” (1946), dans *Développements de la psychanalyse*, avec P. Heinmann, S. Isaacs, J. Rivière, Paris, PUF : 274-300.
 1968 “À propos de l’identification” (1955), dans Mélanie Klein, *Envie et gratitude et autres essais*, Paris, Gallimard (Tel).
- Le Guérer, A.
 “Trois histoires de nez aux origines de la psychanalyse”, dans *Odeurs du monde, écriture de la nuit*, éd. Diana Rey-Hulman et Michel Boccara, Paris, L’Harmattan-INALCO, 1998 : 111-125.
- Laplanche J. & Pontalis, J.B.
 1968 *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF.
- Leiris, M.
 1958 *La possession et ses aspects théâtraux chez les Éthiopiens de Gondar*, Paris, Plon.
- Méheust, B.
 1999 *Somnambulisme et médiumnité*, t. I, *Le défi du magnétisme*, t. II, *Le choc des sciences psychiques*, Paris, Synthelabo (Les Empêcheurs de penser en rond).
- Métraux, A.
 1955 “La comédie rituelle dans la possession”, *Diogène* : 18-36.
 1968 *Le vaudou haïtien*, Paris, Gallimard.
- Monod, J.
 1987 *Wora. La déesse cachée*, Paris, Les Éditeurs Évidant
 2003 *L’île au T*, Espinassoune, AIOU.
 à paraître *Treize pas pour un verbe*, dans *Mythes : récits, pratiques, enjeux théoriques* (sur DVD), CNRS, à paraître.
- Moreno, J.
 1984 *Le théâtre de la spontanéité* (1947), trad. de l’anglais par J.-F. Raymond, Paris, Desclée de Brouwer,.
- Rouget, G.
 1980 *La musique et la transe*, Paris, Gallimard (Tel).
- Salazar-Soler, C.
 2000 “Le gardien des ténèbres : rites miniers dans les Andes”, *Autrement*, 191 (*Désirs d’ivresse : alcool, rites et dérives*, sous la dir. de C. Bernand) : 124-138.
- Searles, H.
 1981 *Le contre-transfert*, Paris, Gallimard.
- Siran J.-L.
 1998 *L’illusion mythique*, Paris, Synthelabo (Les Empêcheurs de penser en rond).

Spire, A.
1949 *Plaisir poétique et plaisir musculaire*, Paris, Corti.

Starobinski, J.
1971 *Les mots sous les mots : les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Paris, Gallimard.

Turner, V.W.
1972 *Les tambours d'affliction* (1968), Paris, Gallimard.