

Maririta Guerbo

Le devant de la scène rituelle

L'ethnologie de la possession et la double conscience

ABSTRACT: *This paper finds his starting point in the constant presence of the theatrical metaphor in the studies of possession rituals conducted by Leiris, Métraux and De Martino. The use of the theatrical metaphor attempts to account for a phenomenon that troubled modernity, through an historically vertiginous trajectory going from Plato to Sartre: the doubling of conscience in ritualistic actors. The paper focuses on the theoretical problems raised by the inescapable overlap between theatrical scene and ritualistic scene. First, I confront the three authors' approaches and demonstrate the inadequacy of the use of Sartre's bad faith. I show what this category hides: the production of an individual symbolism capable of answering a specific crisis. I then show the modern roots of the usage of the theatrical metaphor of the actor in order to explain the doubling of reflective self-consciousness, normal and pathological. Finally I identify a possible way out from this model.*

KEYWORDS: *possession, self-consciousness, De Martino, Leiris, Métraux.*

Entrée en scène

Les relations conceptuelles qui lient le théâtre aux rituels puisent aux origines du premier et reviennent constamment dans les tentatives de compréhension, puis d'analyse, des seconds¹. S'il est vrai que le régime qui embrasse ces deux manifestations culturelles est celui de la visibilité *de* et *pour* une collectivité donnée, de prime abord le théâtre semble impliquer la maîtrise de l'artifice du visible de la part de ses acteurs, tandis que les acteurs du rituel sont plutôt traversés, marqués par une forme de passivité à l'égard de ce qui se passe. Et cela vaut davantage pour les rituels qui nous intéresseront ici : les rituels mettant en scène la possession d'un membre de la collectivité par un esprit. Une analyse rapide et superficielle de cette typologie de rites nous demanderait donc d'inverser la proportion décrite par le *Paradoxe sur le comédien* de Diderot : moins l'acteur est ému, plus il sera émouvant. Tout au contraire, l'abandon et la perte de soi marquent le devant de

1 Cf. Csapo et Miller 2007.

la scène rituelle. Autrement dit, le paradoxe anthropologique inverse le paradoxe esthétique, dans la mesure où il met au centre la problématique psychopathologique des états de conscience des acteurs du rituel.

Nous interrogerons la proximité entre rituel et théâtre sur le terrain de l'anthropologie française et italienne, entre la première et la seconde moitié du siècle dernier, plus précisément autour de la césure représentée par les années 1958-1959, riches en terrains et publications devenues à grande vitesse des classiques de la discipline. Voici alors notre constat de départ. Les premières données anthropologiques concernant les rituels de possession ont été expliquées à partir du modèle théâtral : l'action rituelle ne serait rien d'autre qu'une espèce d'un genre plus ample constitué par l'action théâtrale. Dans les mots d'Alfred Métraux, le grand ethnographe du vaudou haïtien, il ne faudrait plus parler de rituel, mais plutôt de *comédie rituelle*. La caractéristique spectaculaire du rituel se justifie en premier lieu du point de vue spatial, le mot grec *theatron* ne désignant à l'origine ni l'art ni la technique théâtrale, mais seulement le lieu où l'on joue². Ce même lieu, l'espace de la scène, demeure fondamental dans l'analyse des rituels chorégrapho-musicaux : la scène établit des règles du jeu qui ne valent que pour elle, un code de comportement alternatif à celui en vigueur à l'extérieur de son périmètre. La spécificité de ce code permet alors à la conscience des acteurs de se dédoubler, à la recherche d'instruments efficaces pour traiter les problèmes du présent et les traumatismes du passé. Et cela indéfiniment car les acteurs peuvent plier, adapter, métamorphoser le code scénique. Ce qui nous renvoie directement au dernier acquis de ce parallélisme fécond : le rite et le théâtre se rejoignent chez des anthropologues militants qui veulent mettre en valeur la part d'action des possédés.

S'il est vrai que ces intellectuels ont hérité du modèle de l'acteur de la psychologie et de la philosophie de la conscience qui les ont précédés, ils en ont considérablement modifié les acquis et les enjeux. Nous voudrions remettre ces questions au centre du débat, afin de renouer un dialogue que nous pensons fructueux entre théâtre et sciences humaines. Nous chercherons à tracer l'esquisse d'une nouvelle dramatique du rituel, capable de dépasser une fois pour toutes l'attrait implicite pour une psychopathologie des possédés.

1. Le théâtre et ses doubles

La première rencontre entre pensée philosophique et théâtre, ces deux « créations de l'esprit grec »³, se passe sur le terrain de la possession ; et elle semble engendrer un traumatisme qui aura long cours dans l'histoire de la pensée occidentale.

² Regnault 2018, 160.

³ L'invitation de Gernet à écarter le terme de miracle et à privilégier celui de création de l'esprit grec est toujours précieuse : non seulement parce qu'elle permet d'écarter une sacralisation dangereuse de l'antiquité grecque classique, mais aussi parce qu'elle nous invite à saisir le processus d'émergence de ses créations, cf. Gernet 1981, 258.

Dans le troisième livre de la *République* de Platon, le bannissement des poètes de la cité idéale repose sur un ordre de raisons souvent caché par la simple opposition entre la vérité et l'illusion, entre réalité de premier et de troisième degré, pour reprendre la hiérarchie qui ouvre le dixième et dernier livre. Mais revenons au livre III : Socrate y traite la question de l'expression (*lexis*), en distinguant deux techniques de production de la fiction narrative. La distinction est établie à partir des différents points de vue adoptés par le poète sur l'action qu'il forge : au narrateur hétérodiégétique omniscient s'oppose alors le discours indirect libre, dans les mots de Platon, la *mimesis*⁴. Car ce qui importe au cadre normatif de la cité idéale n'est pas tant l'effet esthétique que la fiction produit, que son effet psychologique, ou mieux, psychagogique : le discours indirect provoquerait d'après Socrate un certain dédoublement dans l'âme du poète, habitée à la fois par soi-même et par son personnage. Lorsqu'Homère ne se limite pas à affirmer que Chrysès est désespéré pour le rapt de sa fille, mais qu'il reproduit la voix de Chrysès et ses lamentations, son âme se métamorphose en l'âme de Chrysès. Platon considère alors le genre littéraire le plus dangereux : faisant taire la voix du narrateur, le scénario théâtral prévoit un exercice d'identification intégrale du poète avec chaque personnage. Platon reconnaît en outre que le cycle de possessions et dépossessions qui se joue sur la scène provoque chez le spectateur un fort plaisir, et le plaisir devient plus plein lorsque l'âme avec laquelle on rentre en adéquation est la plus chargée de passions. Et pourtant, dans une cité où la justice se définit d'après la correspondance entre chaque type d'âme et un rôle social déterminé, il n'y a pas de place pour l'âme bariolée du poète⁵.

Soulignons un dernier élément d'intérêt de cette première rencontre entre philosophie et théâtre. La fiction théâtrale est décrite par Platon à partir de son producteur : ce qu'il vise est une déformation, mais une déformation qui est moins de l'ordre du manque, de la déficience physiologique, que la marque d'une exubérance psychologique. Certes, il est vrai que la multiplication indéfinie des âmes dans l'âme du poète est présentée comme le principe d'une hybridation dangereuse pour la stabilité du corps social, mais Platon ne manque pas de reconnaître la compétence exceptionnelle régissant une telle multiplication : avec ironie, Socrate invite à couronner le poète avant de le chasser de la cité. Dans le *Ion*, le même Socrate distingue encore deux manières différentes de « faire comme Protée » : d'une part, la technique mystificatrice et coupable du poète, de l'autre, le délire passif, mais divin, du « possédé d'Homère »⁶.

La mise en scène théâtrale éveille donc, dès son principe, un certain étonnement du *logos*, la stupeur face à la maîtrise d'un phénomène dangereux qui renvoie à la possession religieuse, tout en la dépassant. Socrate le nomme *mimesis* ; Platon ne cessera pas pour sa part de le mettre en scène dans ses propres dialogues⁷.

4 Platon 2020, 962.

5 Platon 2020, 962.

6 Platon 2020, 386.

7 Sur les liens entre possession et *mimesis* chez Platon, nous renvoyons à Velardi 1989 ; Linforth 1946, 121-162. Je remercie Andrea Osti pour ces références.

Or, si le *logos*, au moment de son émergence, mesure le danger théâtral à partir de l'écart qui oppose le théâtre aux rituels de possession qui en sont à l'origine, l'anthropologie des modernes, de son côté, n'a pas pu s'empêcher de déchiffrer les rituels de possession à partir des catégories propres à la mise en scène théâtrale. Les dédoublements du possédé se substituent aux dédoublements du poète. Le théâtre confirme alors le modèle d'un rapport technique, et partant détaché, aux doubles engendrés par la possession. Scène du rite et devant de la scène sont encore inlassablement enchevêtrées.

Prenons pour objet de notre analyse un petit ouvrage de Michel Leiris où cet enchevêtrement est programmatique, et cela dès son titre : *La possession et ses aspects théâtraux chez les Éthiopiens de Gondar* (1958)⁸. Après avoir appuyé sa comparaison sur l'origine rituelle du théâtre grec, Leiris énumère les aspects théâtraux des rituels de possession qu'il a pu observer lors de la deuxième expédition Griaule (1931-1933). Il s'agit d'abord d'une série de techniques communes au théâtre grec, à la *commedia dell'arte* et au rituel de possession. Comme le théâtre, le rituel implique la personnification d'un personnage mythique ou légendaire, l'esprit ou *zar*, connu d'un public et *agi* par un acteur en chair et en os : le possédé. Le plaisir ou le divertissement suscités dans le public sont partie prenante de la réussite, autrement dit de la valeur thérapeutique du rite. Pour cela, tous les moyens sont exploités : musique, danse, lumière. Leiris propose encore un renouvellement de la théorie aristotélicienne de la *catharsis* visant à comprendre l'efficacité thérapeutique du rituel, et sur le public, et sur le possédé. Enfin, les différents rituels ne se limitent pas à la simple répétition d'un déroulement identique ; ils sont marqués par une créativité à l'œuvre non seulement dans les procédés d'improvisation, mais aussi dans le choix et l'invention de nouveaux caractères pour les esprits, les *dramatis personae* du rituel⁹. Ces caractéristiques communes au rituel et au théâtre sont décrites néanmoins au miroir d'une distinction fondamentale : l'opposition entre le théâtre joué par l'acteur et le théâtre vécu par le possédé.

La distinction doit rendre compte d'un rapport différent au double théâtral : d'une part, l'interprète distingue sa propre personne de la *dramatis persona* qu'il représente, d'autre part, le possédé est pris par cette dernière dans une identification qui correspond au cœur même du rituel. Et pourtant comme le dit Leiris, le théâtre vécu se distingue du délire individuel ou collectif : pourquoi et comment ? La scène rituelle avec ses codes délimite et, pour ainsi dire, canalise le

8 Sur les origines de l'usage anthropologique de la métaphore théâtrale chez Leiris voir Debaene 2010. Debaene suit l'indication de Lévi-Strauss d'après laquelle « chaque carrière ethnographique trouve son principe dans des 'confessions' écrites ou avouées » et retrouve les objets de *La possession* au niveau de l'écriture de *L'Afrique fantôme*, notamment le lien entre les états psychologiques intermédiaires des possédés et les strates d'écriture du journal. Cf. Debaene 2010, 276-296. Il est important de mentionner la centralité du thème théâtral pour l'ensemble de l'œuvre autobiographique de Leiris. Toutefois, ni la conception que ce dernier se fait du monde comme théâtre exposée magistralement dans *L'Âge d'homme* (Leiris 1939) ni la déclinaison surréaliste de ce thème seront traitées dans notre contribution.

9 Leiris 2003, 1058-1061.

dérèglement chaotique du délire. Mais cet oxymoron, le théâtre vécu, donne lieu à une nouvelle question :

En principe, une action théâtrale est une action non vécue mais seulement jouée par ses protagonistes, qui restent conscients de ce jeu avec quelque passion qu'ils s'y livrent. Si, comme ils l'assurent unanimement, les possédés du *zar* sont inconscients de ce qu'ils font et disent durant leurs crises, qualifier celles-ci de « théâtrales » peut-il être autre chose qu'un abus de langage ? C'est pourquoi il convient, maintenant, d'examiner quel crédit il est permis d'accorder à cette assertion unanime¹⁰.

D'après Leiris, nous jouons lorsque nous sommes conscients que notre mise en scène n'est rien de *plus* qu'un jeu. En qualifiant la possession de théâtrale ne sommes-nous pas en train de diminuer la force du rituel ou, et l'alternative est peut-être pire, de mettre en doute la sincérité des témoignages directs des acteurs du rituel ? Le même dédoublement de l'âme dont le poète tragique, d'après Platon, possédait la maîtrise prend ainsi la forme toute moderne d'un dédoublement de la conscience pleinement objectivé par cette dernière. Inversement, le rituel en tant que théâtre vécu pose la question d'un dédoublement inconscient de la conscience. Avant de nous pencher sur cette question, notons que, chez Leiris, il y a théâtre (compris alors comme le genre dont le théâtre vécu et le théâtre joué sont des espèces) lorsque l'on peut assister à ce dédoublement, accompagné par un degré variable de conscience qui pose, lui, un véritable problème d'interprétation.

À l'inverse de ce qui se produit chez Platon, la fêlure qui s'ouvre entre réalité vécue et représentation jouée semble nous inquiéter, nous les modernes, moins lorsqu'elle est maîtrisée dans la représentation que lorsqu'elle est vécue, tant nous nous sommes habitués au long travail de domestication théâtrale de la *mimesis*. Nous éprouvons un certain confort face aux doubles de la scène. Il nous suffit qu'ils sachent qu'ils ne sont rien de plus que des doubles évanescents, inconsistants dès lors qu'ils se voient comparés à la stabilité de la conscience qui les produit.

2. D'Éthiopie en Haïti, en passant par les Pouilles : les possédés au café de Flore ?

Leiris isole le théâtre vécu en le distinguant, à la fois, du théâtre joué et du délire : la place du rituel se situe alors entre ces deux pôles, à l'intérieur d'une géométrie variable de l'inconscience. Voyons de plus près en quoi consistent ces variations. La possession semble se déclencher toujours à partir d'une perte de la conscience, d'une crise, dont le possédé ne garde aucun souvenir et qui le plonge progressivement dans la véritable possession.

Les témoignages concordent pour assurer que la conscience de celui qui est ainsi possédé ne se perd pas d'un seul coup mais s'oblitére progressivement : palpitations,

10 Leiris 2003, 1035.

picotements, douleurs lancinantes, tremblements, hoquet, bourdonnements d'oreilles et d'une manière générale sensation de lourdeur et d'angoisse sont les signes annonciateurs de la transe et pendant cette phase préparatoire on voit le patient bâiller et s'étirer¹¹.

Leiris, son collègue et ami¹² Alfred Métraux et Ernesto De Martino nous fournissent des témoignages similaires de la première phase du rituel : en Éthiopie, à Haïti comme dans le Sud de l'Italie, ils observent le même abandon, les mêmes mouvements rythmiques et circulaires sur le dos qui, à partir de la tête, se diffusent le long de la colonne vertébrale, avant de déclencher la danse circulaire¹³. Les trois anthropologues tranchent quant au caractère pathologique de cette première plongée dans l'inconscience¹⁴ : les signes annonciateurs présentés ci-dessus – et qualifiés explicitement de symptômes – montrent bien la mise entre parenthèses de la conscience qui caractérise le moment initial du rituel. Et cela semble être parfaitement cohérent avec la conception indigène des rituels de possession condensée dans les mots qui la décrivent. Si la conscience est toujours liée à l'activité autonome du sujet, cette même activité doit être complètement oblitérée par le phénomène de la possession décrite, en Afrique et à Haïti, à partir de l'action de l'esprit sur le possédé, et plus précisément comme une chevauchée de l'esprit sur son cheval¹⁵. Pendant le premier moment de crise, correspondant dans le tarentisme à l'imitation du comportement de l'empoisonné, les tarentulés affirment « se sentir brisés, déchirés, broyés, rompus, terrassés »¹⁶.

Toutefois, la suite du rituel présente une série d'états et d'attitudes d'une si grande variété qu'il est difficile de s'en tenir à l'interprétation en termes de crise. C'est ici qu'intervient la dramatisation du rituel, dans les mots de Leiris, le thème du *théâtre vécu* : une fois dépassée la crise, la passivité de la possession serait, à la fois, vécue *et* mise en scène¹⁷. L'identification rituelle avec l'esprit est toujours partielle et ne se concrétise jamais dans un simple changement de personnalité.

11 Leiris 2003, 1041-1042.

12 Sur la relation d'amitié qui lie Leiris à Métraux cf. Leiris 1958, 129-137, notamment 132-133.

13 La première édition française de *La terre du remords* s'ouvre sur les très belles photographies prises par Franco Pinna, dont notamment celles qui immortalisent les différentes étapes de la *taranta* di Maria de Nardò. Voici la description de la crise initiale, accompagnée par son diagnostic : « dès qu'on attaqua la tarentelle, elle poussa un cri aigu et son corps se tendit en arc, marquant ainsi l'ouverture de la journée rituelle. C'était l'arc hystérique classique, tel qu'il est décrit dans les manuels [...] Le 'pont' ainsi formé dura quelques secondes puis la tarentulée retomba sur le dos, mais elle était désormais parcourue par l'onde sonore car elle remuait en mesure, ses jambes, ses bras, tout son corps suivant la musique, prête maintenant à danser ». De Martino 1966, 72.

14 « Dans sa phase initiale, la transe se manifeste par des symptômes d'un caractère nettement psychopathologique. Elle reproduit dans ses grands traits le tableau clinique de l'attaque hystérique. Les possédés donnent tout d'abord l'impression d'avoir perdu le contrôle de leur système moteur ». Métraux 1958, 106-107.

15 Leiris 2003, 1039 ; Métraux 1958, 106.

16 De Martino 1966, 142.

17 Leiris formule une hypothèse plus radicale encore, d'après laquelle même l'absence de souvenir de la première crise découlerait finalement d'une forme d'inconscience moins individuelle que

L'auteur témoigne par exemple d'un certain nombre de cas où, après le rituel, le possédé fait preuve de honte, ou inversement d'orgueil pour ce qu'il a fait. Cela revient à dire que le possédé se reconnaît responsable de ce qui s'est passé, au moment où il est pourtant censé avoir été hors de lui-même, envahi par un esprit à lui étranger.

Du point de vue cognitif, la perte de la coïncidence avec soi-même est formulée d'après une nouvelle catégorie de jugement forgée par Leiris, celle de *croyance formelle*¹⁸. Une croyance que l'on pourrait qualifier aussi bien de conditionnelle, à savoir un jugement dont la valeur est établie à partir d'un certain nombre de conditions et qui n'est plus valable une fois ses conditions disparues. Leiris propose l'exemple d'un professionnel de la possession, l'*alagâ* Mazmur Ayyala, dont il recueille le témoignage, ou dans les termes de l'ethnographe « la déposition », au cours d'un entretien se déroulant « en dehors de toute contrainte rituelle ou protocolaire »¹⁹.

La croyance formelle caractérisant la scène rituelle s'oppose très clairement à la croyance absolue en l'extériorité à soi propre au délire, et se rapproche en revanche du code formel de la scène théâtrale ou du jeu au sens large. Le court-circuit entre problème de la croyance et métaphore théâtrale s'explique également dans l'expression de *comédie rituelle* forgée par Métraux²⁰. La formule remplit une double fonction complémentaire à celle remplie par le théâtre vécu de Leiris : 1) ne pas rabaisser le rituel au rang de fiction mensongère, tout en prenant en compte « un élément de comédie qui suggère invinciblement un certain degré de simulation », et ainsi pouvoir rendre compte des états de conscience variables observés par l'ethnographe ; 2) souligner que le rituel est un code figé par la collectivité, un scénario joué « sur commande » par le possédé²¹. Comme Leiris, Métraux se montre très attentif à tous ces moments où les états de conscience

collective, déterminée par un code social qui définit le rapport entre « esprit censément agissant et individu censément agi ». Leiris 2003, 1038.

18 Leiris 2003, 1038. À propos du lien que l'anthropologie plus récente établit entre rituel (cette fois-ci chamanique), théâtre et question de la croyance, nous renvoyons à Severi 2004, 209-212. La comparaison théâtrale permet à Severi de proposer une distinction ultérieure : les identités du chaman sont contradictoires, les identités de l'acteur sont exclusives. À partir de cela, l'anthropologue redéfinit la spécificité de la croyance impliquée dans le rituel : il s'agit non pas d'une croyance formelle, mais d'une croyance rongée par le doute et par l'incertitude, où l'incertitude devient précisément le moteur même de la croyance. Notons que la croyance formelle de Leiris met sur le même plan acteur rituel et acteur théâtral, tandis que la croyance *douteuse* de Severi les différencie.

19 Leiris 2003, 1042.

20 Le recours à la métaphore théâtrale est présent dès les premières observations de Métraux sur le vaudou en 1946 et s'achève avec la parution de l'article de 1955, repris intégralement par son auteur dans l'*opus magnum* de 1958. Cf. la préface de Leiris qui place *Le vaudou haïtien* sous le signe de la thématique du théâtre vécu (Métraux 1958, 9).

21 Cette double fonction répond à son tour à la posture de l'ethnographe telle que Métraux la conçoit, comme un regard exempt de l'enthousiasme et de l'exotisme du curieux, comme des condamnations du « voltairien ». Cf. Métraux 1958, 11-12. Pour une synthèse très utile et documentée du parcours de l'anthropologue je renvoie le lecteur à Laurière 2005, 181-207.

des possédés sont trahis par leur attitude consciente, voire attentive. Et cela en particulier au cours du rituel, au moment donc où toutes les conditions de la croyance formelle sont réunies. L'anthropologue remarque par exemple le soin avec lequel une possédée prend garde à ne pas salir sa robe au cours du rituel²².

Les deux ethnologues français nouent un rapport ambigu avec ces moments : d'une part, ils semblent presque vouloir piéger des faux possédés ; de l'autre, ils sont très attentifs à faire droit à la subjectivité des acteurs du rituel. Cette même ambiguïté est présente chez un autre ethnologue de l'époque : le napolitain Ernesto De Martino. Dès son premier terrain d'enquête dans le Sud de l'Italie, il ressent parfois une étrange méfiance à l'égard des expressions rituelles de ces paysans de Lucanie, pour lesquels il fait preuve d'une solidarité sincère qui, parfois, va jusqu'à l'identification²³ : significatives sont les notes demartiniennes concernant les lamentations rituelles mises en scène de manière artificielle, « sans âme », à savoir en l'absence du deuil²⁴.

Comme l'a remarqué l'anthropologue français Daniel Fabre²⁵, le questionnement autour de l'*authenticité* du rituel s'insère à l'intérieur d'un même ordre de problématiques, posé par *L'Être et le Néant* de Jean-Paul Sartre²⁶. La croyance formelle, dans son opposition à un savoir de soi transparent à lui-même, ferait inexorablement signe vers la catégorie sartrienne de la mauvaise foi²⁷.

Comme le garçon de café qui joue à être garçon de café, sans pouvoir pour autant distinguer son être de son jeu, le possédé agit en obéissant à une certaine « logique du système »²⁸, ordonnée selon les attentes que les autres membres de sa collectivité formulent à l'égard du rôle social qu'il interprète. La mauvaise foi nous renvoie à un théâtre omniprésent qui ne s'avoue pas à soi-même sa nature théâtrale²⁹, à une scène infiniment plus ample du devant de la scène rituelle : à cette *comédie humaine* qui se joue tant au café de Flore que dans le *gurri* éthiopien, à Paris comme dans les Pouilles. La scission s'ouvrant au sein du sujet n'a rien d'inconscient comme

22 Cf. Métraux 1958, 121.

23 « Mon âme ressemble, en cela, à ce Mezzogiorno paysan où je suis né, tellement humilié et désagrégé, et pourtant si ardent de vie ». Charuty 2009, 58.

24 Nous reprenons ici les termes employés par Severi 1999. Dans le même numéro de *Gradhiva* qui contient l'article de Severi, le lecteur francophone pourra trouver aussi la traduction des *Notes de voyage* auxquelles je fais référence. Cf. De Martino 1996, 96-128.

25 Cf. Fabre 1999, 207-236, notamment 214. Fabre reconstruit brillamment les étapes de la réception demartinienne en France et fournit au lecteur la constellation conceptuelle qui embrasse les travaux des trois intellectuels. Nous lui sommes largement débiteurs.

26 Cf. Sartre 2017, 93-126.

27 En novembre 1943, Leiris cite dans son journal *L'Être et le Néant* ; quant à Sartre, il reprendra le cas des génies *zar* dans les *Cahiers pour une morale*, dans le cadre d'une interrogation de son concept de mauvaise foi. « Avant de taxer les intéressés de mauvaise foi au sens courant de l'expression, il serait injuste de ne pas mettre en cause l'impossibilité fondamentale qu'il y a de faire cadrer exactement les expériences vécues avec les idées reçues par la tradition ». Jean Jamin remarque très justement en note : « Leiris laisse entendre qu'on peut imputer aux possédés une mauvaise foi en un autre sens. Celui-ci doit certainement au sens sartrien », Leiris 2003, 1045.

28 Leiris 2003, 1044.

29 Leiris 2003, 1044.

le voudrait la psychanalyse ; elle est consciente et même requise par la société en charge d'établir la frontière entre le normal et le pathologique³⁰. Partout il peut y avoir scission entre le cœur et l'esprit, les intentions et les actions, l'image que l'on a de soi et l'image que l'on donne de soi aux autres.

Pourtant, ce que l'on perd avec la catégorie de mauvaise foi, n'est-ce pas précisément la *spécificité* du recours à la scène théâtrale ? Tout simplement parce que, d'après Sartre, *tout espace social* deviendrait une scène. Si nous sommes tous habités par nos doubles, qu'en est-il du théâtre rituel et de *ses* doubles ? La référence à Sartre trouve bien évidemment toute sa légitimité dans le panorama qui entoure la production intellectuelle de Leiris et Métraux, mais elle risque également de mettre entre parenthèses la spécificité du rituel.

En établissant dans *La terre du remords* un parallèle avec les analyses de Métraux et de Leiris, ce que De Martino relève est une appréciation commune pour la mise en scène telle qu'elle est activement déterminée par les possédés. Et cela, ajoute l'anthropologue napolitain, est vrai même dans le cas de la *taranta*, un rituel qui semble pourtant être le plus figé et contraignant, dans la mesure où le possédé ne peut personnaliser ni la narration, le récit de sa possession, ni les qualités de l'esprit qui le possède, comme c'est le cas pour les *zar* ou les *loa*, qualifiés différemment lors de nouveaux rituels. L'histoire racontée est toujours celle de la morsure d'une araignée, mais les danses rituelles, les *tarante*, sont plusieurs, à chaque fois remodelées par le choix inconscient du possédé :

Toutes les tarentulées, exception faite pour les 'endormies', avaient leur propre mélodie, leur propre inclination à la danse et leur propre couleur ; en relation à cela, la célébration impliquait une exploration musicale et chromatique, pour décider à quelle taranta on avait spécifiquement affaire dans une certaine crise³¹.

Le jeu rituel ne scinde pas l'esprit de la *tarantata*. Tout au contraire, la possession est en même temps la condition d'une quête de soi, se concrétisant sans interruption dans le façonnement collectif d'un symbolisme individuel. La scène est le lieu d'une exploration, dit bien De Martino : exploration de soi, d'une douleur qui habite l'individu et hante un peuple. À l'inverse, la *taranta* endormie, renfermée dans l'immobilité et n'opérant aucun choix, « marque symboliquement la limite d'efficacité de l'exorcisme »³². L'épineuse question de l'efficacité thérapeutique est donc mise au centre de *La terre du remords*, et liée doublement, par le renvoi à la *catharsis* théâtrale, au choix libre et individuel du tarentulé. Ce choix s'articule certes à l'intérieur d'un scénario rituel figé par la tradition, mais s'impose, d'abord, comme une certaine articulation personnelle de la mise en scène. Choisir ses couleurs et ses mélodies, libérer ses gestes au fur et à mesure que l'exorcisme musical fait son effet : en somme, tisser, à partir d'un matériel commun, un *récit*

30 Sartre 2017, 102-105. Sur la critique sartrienne de la psychanalyse nous renvoyons à Cabestan 2005, 99-110.

31 De Martino 1961, 189. La traduction est la nôtre.

32 De Martino 1966, 179.

individuel, sans les mots, mais par les gestes. Voici à quoi correspondrait le théâtre vécu chez De Martino³³. Ce théâtre vécu est *authentique* dans la mesure où il n'est pas désintéressé, mais importe pour la santé des hommes et des femmes qui le mettent en scène.

La plasticité du rituel ne peut pas se comprendre en faisant abstraction de la biographie des possédés, comme le montre le cas emblématique de Maria de Nardò, dont le drame est comparé par De Martino à celui de la marchande de légumes de Port-au-Prince dont parle Métraux dans l'article de 1955³⁴. Mettant en scène l'échec de leurs amours, les deux femmes retrouvent un espace à elles, à travers une mise en scène qu'elles plient aux cas particuliers de leur vie : « l'articulation du symbole chorégrapho-musical du tarentisme se spécifie ultérieurement afin de pouvoir atteindre de manière concrète les crises existentielles particulières dont chacun souffre »³⁵.

Les techniques rituelles de théâtralisation nous renvoient, par leur fonction thérapeutique, en deçà de la querelle de Sartre avec la psychanalyse. Ce que la catégorie de mauvaise foi recouvre, c'est finalement la fonction soignante qui doit assurer la maîtrise du dédoublement de la conscience : cette même maîtrise si bien dite par la métaphore théâtrale. La scène est moins le lieu de la mystification qu'un espace d'exception où le possédé ne doit pas se plier au réel, à ce qui retombe inévitablement sur lui³⁶. Ce qui intéresse l'anthropologue est, en définitive, l'équilibre entre code et plasticité du rituel, l'autonomie de la mise en scène par rapport au scénario et, par là, l'exploit d'une créativité qui se déverse de l'espace théâtral à l'espace quotidien et, ce faisant, soigne.

3. L'acteur et l'automate : deux modèles de dédoublement de la conscience et un aller-retour disciplinaire

La métaphore théâtrale rend bien la coexistence de l'activité et de la passivité dans une seule et même expérience. En effet, le paradoxe d'une possession choisie, le choix des techniques et des procédés permettant la bonne interprétation d'un

33 D'un point de vue méthodologique, la conclusion de la note 8 concernant Leiris vaut également pour De Martino. L'interprétation demartinienne du rituel comme « *dramma sceneggiato vivente* » dans son lien avec le concept de folklore progressif (De Martino 1951, 254), c'est-à-dire comme un drame vivant, scénarisé par la culture populaire et ayant un potentiel émancipateur, ne pourra pas être prise en objet de notre analyse dans cette contribution.

34 « Le cas de la marchande de fruits de Port-au-Prince rappelle (toujours au point de vue de la fonction des symboles mythico-rituels respectifs) le cas de Maria de Nardò qui, chaque année, renouait ses liens avec un amour interdit, en le transfigurant dans ses rapports avec la tarentule et avec saint Paul ». De Martino 1966, 211.

35 De Martino 1966, 153.

36 La dialectique entre répétition codifiée du rituel et dépassement de la situation historique doit être comprise à l'aide de la théorie de la déshistoricisation mythico-rituelle formulée par De Martino au cours des années 1950 : théorie dont Marcello Massenzio nous a fourni les lignes générales en rassemblant le recueil De Martino 1995.

personnage en partie figé, est d'ores et déjà présent dans notre propre expérience du fait théâtral. Il est seulement rendu plus aigu du fait que la *dramatis persona* possède, envahit ou, pour utiliser le lexique éthiopien et haïtien, « chevauche » l'acteur du rituel : un acteur agi.

Dans les trois ethnographies, l'enchevêtrement de la maîtrise et de l'abandon semble néanmoins s'organiser autour de deux lieux d'élection : respectivement, les coulisses et le devant de la scène³⁷. Et, c'est à nous de le noter cette fois-ci, cette topologie physique va de pair avec une topologie du psychique qui organise à son tour le dédoublement de la conscience visé par les ethnographies en question. Mais les distinctions de la psychologie se brouillent sur le devant de la scène rituelle. Giovanni Jervis, le psychiatre qui accompagne De Martino dans les Pouilles, relève des états de conscience extrêmement différents selon les tarentulés pris en observation³⁸. Il décide alors de mettre temporairement de côté la liste des possibles diagnostics, afin de comprendre au préalable le « sens »³⁹ de la survivance de l'institution rituelle et de la nouvelle frontière qu'elle pose entre le normal et le pathologique. Se situant entre la maladie et la santé ou, dans les termes de De Martino, entre la crise et le rachat, le rituel et l'anthropologie qui le prend pour objet ne peuvent pas s'empêcher de recourir à la métaphore théâtrale.

Mais pourquoi paraît-elle la seule voie à parcourir lorsqu'il est question d'états psychiques intermédiaires ? Nous croyons que l'analyse, par l'anthropologue, de données provenant d'une société autre, correspond toujours à une mise à l'épreuve des concepts élaborés par la société d'appartenance de ce dernier. C'est pourquoi il nous faut remonter de quelques décennies en arrière et nous déplacer sur le terrain de la psychologie et de la philosophie de la conscience. Avant d'être observé dans les rituels de possession des sociétés lointaines ou isolées, le paradoxe du dédoublement psychique, d'un seul et même sujet partagé entre la conscience d'agir et la conscience d'être agi, a été traité longuement par la psychologie. Nous voudrions traverser un moment de l'histoire de cet usage, à partir notamment des observations cliniques de Pierre Janet, psychologue très présent dans les œuvres et les brouillons d'Ernesto De Martino⁴⁰, et praticien rencontré par Michel Leiris

37 Derrière les coulisses se trouvent les objets de scène les plus variés choisis par les possédés pour incarner, sur scène, le rituel de leur perte à eux : Leiris 2003, 983 ; De Martino 1966, 164 et 209 ; Métraux 1958, 112.

38 L'exclusion du caractère pathologique de la crise déclenchant le rituel est considérée toujours comme l'étape préliminaire de l'observation anthropologique : dans le cas du tarantisme, la mise à l'écart de l'hypothèse naturaliste d'une véritable morsure d'araignée. Toutefois, même dans le cas de Pietro de Nardò, l'unique tarentulé qui est atteint d'un syndrome toxique provoqué par un latrodecte, « l'autonomie symbolique du tarantisme se manifesta de la façon la plus nette ». De Martino 1966, 81-82.

39 De Martino 1966, 322.

40 La confrontation de De Martino avec les premiers ouvrages de Janet commence très tôt, à l'occasion des travaux préparatifs du *Monde magique*. Les matériels d'archive relatifs à cette lecture précoce sont pris en analyse par Talamonti 2001, 55-76, notamment 56-62. Pour une discussion spécifiquement philosophique de l'usage que De Martino fait du modèle janétien de la personnalité multiple, considéré à la lumière du débat qui avait opposé Cassirer et Heidegger

en tant que médecin de Raymond Roussel, figure tutélaire du surréalisme français dont Leiris tentera d'écrire la biographie⁴¹.

Janet nomme psychasthénie l'état pathologique qui détermine l'éclatement de la conscience individuelle en une multiplicité de consciences partielles ; il observe ce phénomène notamment lors d'épisodes de catalepsie, de somnambulisme, de suggestion post-hypnotique, ou encore, à l'occasion de crises d'hystérie ou d'épilepsie⁴². Toutes ces pathologies seraient caractérisées par le même éparpillement de l'existence psychologique qui donnerait lieu à un automatisme total ou partiel, selon les pathologies et les cas, défini plus précisément comme la dissociation entre la partie créative et la partie reproductive de l'esprit⁴³. Cette dissociation, nous la vivons tous dans le rêve, où nous sommes moins acteur que spectateur de ce qui se passe ; ou plutôt, nous y sommes des acteurs qui ne connaissent pas leur scénario : des automates précisément. Ce qui intéresse plus particulièrement Janet, c'est l'éclatement de l'unité temporelle de la personne. La synthèse affaiblie de la perception produit un certain nombre de vagues souvenirs ou de rêves. Or, ce qui n'est pas complètement réel est aussi incomplètement actuel. Partant, dans sa perception actuelle, le malade ne sait pas trop à laquelle des trois dimensions du temps il a affaire et peine à se sentir maître de son action. Il a le sentiment d'agir et d'être agi, à la fois.

Ce même sentiment d'agir et d'être agi émerge à nouveau dix ans après, chez un philosophe cette fois-ci. Dans une contribution célèbre de 1908 à *La revue philosophique*, Henri Bergson se propose d'expliquer un phénomène empirique du même ordre, mais bien plus commun : la fausse reconnaissance ou déjà vu⁴⁴. Il utilise à plusieurs reprises les observations cliniques et embrasse explicitement les conclusions de Janet⁴⁵, tout en formulant, à partir de ces éléments communs, une théorie de l'unité temporelle de la conscience *saine*⁴⁶. Le philosophe prétend refonder la psychologie par la considération positive des phénomènes de

sur l'origine des formations culturelles, nous renvoyons à la contribution très riche de Barbera 2016, 103-127.

41 Cf. Leiris 1987. Élisabeth Roudinesco témoigne de la rencontre entre Leiris et Janet dans Roudinesco 1986, 125. Pour la référence directe à Roussel, ou mieux à Martial, le pseudonyme adopté par Janet pour parler du cas de l'écrivain, voire Janet 1928, 105.

42 De Martino souffrait lui-même d'épilepsie : en formulant son propre diagnostic, il faisait le lien entre épilepsie et psychasthénie. Giordana Charuty a publié dans sa biographie fondamentale des lettres importantes où De Martino décrit le rapport qui lie sa pensée à ses maladies. Charuty 2009, 57-59.

43 Janet 1889, 13 et 127-133. Pour une discussion générale et systématique des théories de Janet, nous renvoyons le lecteur à Schwartz 1955, notamment pour la question qui nous intéresse ici 276-320.

44 Phénomène d'ailleurs pris en analyse par Janet lui-même qui l'explique toujours par la diminution de la force de la synthèse perceptive : « Le sujet qui sent son activité diminuée ne retrouve plus le sentiment du petit effort de synthèse qui accompagne chaque perception normale, il croit réciter, c'est ce qui donne à la perception l'apparence d'une phénomène *passé* ». Janet 1903, 288.

45 Bergson 2012, 13.

46 Bergson 2012, 18.

dédoublément de la conscience. D'après Bergson, notre perception se dédouble, et cela de manière constitutive. Comme dans un récit, la fluidité de l'écoulement temporel requiert que l'actuel soit déjà passé, que chaque perception présente soit sans cesse redoublée par son souvenir, à savoir par la représentation de cette perception. Mais ces dédoublements continuels élargissent excessivement le champ de la conscience temporelle, ajoute le philosophe, en la désorientant de l'action ; l'homme en bonne santé serait alors caractérisé par une conscience moins *étendue* que *tendue*. Si l'on part du présupposé que les hallucinations, les délires et les idées fixes sont le résidu non pas d'un manque, mais d'un excès de réalité dans l'esprit, l'interrogation portant sur la conscience saine doit nécessairement se déplacer sur le terrain de la sélection des perceptions. Remarquons d'ores et déjà qu'on passe de l'équivalence janétienne entre rétrécissement de la conscience et pathologie, à un modèle dans lequel ce qu'on doit limiter pour demeurer en bonne santé est précisément l'étendue de nos perceptions. Néanmoins, *Le souvenir du présent et la fausse reconnaissance* se clôt sur un appel à doubler les souvenirs du présent par une conscience seconde : la conscience réflexive du philosophe, pourrait-on ajouter. Cette conscience seconde est toujours là chez l'acteur, dont l'expérience est érigée, cette fois-ci, en modèle du fonctionnement *sain* de la conscience⁴⁷.

L'acteur joue et simultanément assiste à son jeu. C'est, d'après Bergson, ce que nous faisons tout le temps dans la mesure où nous avons une conscience réflexive : nous nous représentons notre action actuelle et, ce faisant, nous brouillons les différents *tempora*. Mais ici le théâtre n'est pas seulement l'idéal de maîtrise des dédoublements de la conscience ; un idéal par rapport auquel les états psychopathologiques seraient en défaut. Ce que l'analyse de Bergson ajoute à cela, c'est une nouvelle conception de la liberté impliquée dans le jeu. Pour reprendre le lexique bergsonien, la conscience de l'acteur est plus étendue que la conscience identitaire du spectateur, celle qui ne se dédouble en aucun personnage ; mais elle est également plus tendue : elle ne se désoriente pas au milieu des souvenirs et des rêves, elle est concentrée dans l'effort pratique de la mise en scène⁴⁸. De la même manière, ce que les ethnographies montrent bien, c'est que le possédé ne se perd pas au milieu des doubles du théâtre rituel. À l'inverse, la scène rituelle élargit la conscience du possédé d'une dimension de sens supplémentaire où la *mimesis* peut finalement devenir thérapeutique.

Toutefois, l'alternative entre l'automate et l'acteur continue à hanter les observateurs de la possession, décidés à retrouver l'acteur conscient de la mise en scène au-delà de l'automate sincère ; et cela, sans parvenir vraiment à trancher la question. Car, chez ces anthropologues des années 1950, la solution proposée par Bergson en 1908 aux dédoublements de la conscience n'est plus opérative. En 1943, la figure de l'acteur et son double inquiétant, l'automate, sont à nouveau

47 Bergson 2012, 29-30.

48 Nous rappelons au lecteur que le modèle mécanique de l'automate est au centre de la compréhension bergsonienne du comique : « Est comique tout arrangement d'actes et d'événements qui nous donne, insérées l'une dans l'autre, l'illusion de la vie et la sensation nette d'un agencement mécanique ». Bergson 1900, 60.

superposés, par Sartre cette fois-ci : le garçon de café, la plus connue parmi les conduites de mauvaise foi, est rapproché par le philosophe tant de l'acteur qui joue Hamlet que de l'automate⁴⁹.

Si la référence à l'automate freudien dans *Das Unheimliche* paraît presque évidente, c'est l'influence de la psychopathologie de Janet sur la formation du concept sartrien de mauvaise foi qui s'avère encore une fois décisive. Dans la conclusion à *l'Essai sur la transcendance de l'Ego*, la non-coïncidence de l'Ego et de la conscience est établie précisément à partir de l'analyse d'un cas janétien de trouble psychasthénique. La pensée philosophique doit pouvoir expliquer une « spontanéité monstrueuse »⁵⁰ de la conscience, celle qui nous contraints à rester éveillés lorsque nous voulons nous endormir, par exemple. La structure de la conscience est décrite alors comme un champ transcendantal *impersonnel*. Ce faisant, Sartre parvient à rendre raison d'une spontanéité qui excède la liberté individuelle et qui est à l'origine d'une action aberrante, à savoir de l'action d'un sujet ayant le sentiment d'agir et d'être agi, à la fois⁵¹.

Dans les rituels de possession, cette même *spontanéité monstrueuse* affleure à la surface et va constituer le problème que l'emploi de la métaphore du théâtre est appelé à résoudre chez Leiris et Métraux. Reste à savoir néanmoins si les dédoublements de la conscience posent le même genre de questions aux cultures de la possession. Comme le dit De Martino dans ses notes de terrain, l'alternative herméneutique est mal posée⁵².

Nous terminerons cette incursion dans l'histoire des sciences humaines par le rappel d'une étymologie classique, celle de *persona* : l'individualité, d'abord au sens de la personnalité juridique, plonge ses origines dans les yeux vides du masque théâtral⁵³. La psychologie et la philosophie de la conscience n'ont pas manqué de s'interroger à propos du caractère plus ou moins figé de l'identité personnelle : entre inévitabilité de la cohérence avec soi, déformations délirantes et plasticité d'un rapport sans cesse renouvelé. La mauvaise foi sartrienne s'insère certes dans cette lignée, mais elle en constitue aussi une nouvelle ramification, au niveau de la problématique de l'auto-illusion, concurrente de l'évitement freudien.

Comme le masque, la personnalité renvoie toujours au visage qui s'y cache. Dans la dernière feuille du fascicule de notes prises à propos des ouvrages de Jeanmaire, Leiris et Métraux, De Martino s'attaque à ce modèle du dédoublement : le masque ne cache pas quelque chose, il assure un lien de partage entre des narrations individuelles qui deviennent ainsi reconnaissables les unes aux autres.

49 Sartre 2017, 111-112.

50 Sartre 1966, 80.

51 « Il nous semble que cette spontanéité monstrueuse est à l'origine de nombreuses psychasthénies. La conscience s'effraie de sa propre spontanéité parce qu'elle la sent *au delà* de la liberté. C'est ce qu'on peut voir clairement sur un exemple de Janet ». Sartre 1966, 80. Nous remercions Mathieu Frèrejouan pour ses indications précieuses.

52 De Martino 1996, 125.

53 Cassin 2004, 917.

Concernant les *zar* qui s'incarnent dans les populations abyssines, Leiris les compare à des vêtements de rechange, à une espèce de garde-robe de personnalités multiples, dans lequel l'individu peut puiser, choisissant selon les nécessités ou les cas de la vie quotidienne les personnalités qui lui offrent un comportement établi préalablement par la tradition, intermédiaire entre la vie et le théâtre. D'où on peut mesurer combien ma pensée se rapproche et s'éloigne de celle de Leiris. Il ne s'agit pas de découvrir une personnalité ludique, mais précisément d'exorciser grâce au rituel mythique le refoulé, en le mimant. Mais pourquoi enfin faudrait-il soutenir que la véritable *persona* est celle refoulée, tandis que celle que nous présentons dans la vie sociale est le masque ?⁵⁴.

Chez l'ethnologue napolitain, notre personnalité intersubjective n'est pas un masque, mais le produit d'un choix fondamental que nous confirmons sans cesse.

4. Un rituel réussi

La conception demartinienne de la possession se modifie tout au long des années 1950 : dans *Italie du Sud et magie*, la possession est analysée sous le prisme de la passivité des possédés, à l'aide d'une psychopathologie janétienne de ces derniers ; au contraire, dans *La terre du remords* cette vision se complexifie : le tarantisme est placé sous la focale de la dramatisation rituelle. Mais l'usage de la métaphore théâtrale apparaît comme inédit lorsqu'on le compare à celui que l'on retrouve chez Leiris et Métraux. Si l'alternative entre l'automate et l'acteur, entre le fonctionnement mécanique et le fonctionnement libre de l'esprit, nous fait déboucher, soit sur une santé entachée par la mauvaise foi, soit sur une authentique pathologie des possédés, il faudra emprunter un autre chemin. Dans *La terre du remords*, De Martino décide de s'interroger moins sur les pathologies des possédés que sur celles du rituel : il prend pour objet de son analyse ce qu'il nomme « l'agonie du rituel ». À l'ordre rituel de la danse cathartique mise en scène par Maria de Nardò, s'opposent alors les composants désagrégés du rituel mourant qui a lieu l'après-midi du 28 et le matin du 29 juin 1959, dans la chapelle de Saint Paul à Galatina⁵⁵.

La fin de la dramatisation, l'éclatement de la scène, la désorganisation des moments qui articulent l'unité dramatique exposent de manière contrastive, c'est-à-dire par son absence, le caractère spectaculaire du rituel. La référence au théâtre sert ici autrement à l'analyse anthropologique : non pas à s'interroger sur la puissance ou la faiblesse de la conscience réflexive, mais à mesurer la réussite, l'efficacité, la fécondité du geste humain qui consiste à assigner à la scène une certaine indépendance symbolique. C'est le critère esthétique qui doit primer dans toute dramatique du rituel⁵⁶.

54 Archivio Ernesto De Martino, 19.10.076. La traduction est la nôtre.

55 De Martino 1966, 120.

56 Cela nous renvoie à une très belle remarque de Jervis sur De Martino : « s'il ne cherchait pas la névrose dans le rite, il cherchait le rite dans la névrose ». Jervis 1986, 66. La traduction est la

Face à la représentation d'une pièce au théâtre, nous pouvons, à la fois, nous interroger sur la force encore actuelle d'un code déterminé, d'un certain scénario par exemple, et formuler notre jugement à propos des innovations du metteur en scène. De la même manière, face aux rituels de possession, il s'agira de prendre en compte ces mêmes éléments, leur puissance encore actuelle (ou périmée) de projection de doubles, sans pour autant nous laisser inhiber par l'inquiétude platonicienne face à Protée.

Bibliographie

- Barbera, Sandro. 2016. « 'Presenza' e 'mondo'. Modelli filosofici nell'opera di Ernesto de Martino », in *La contraddizione felice? Ernesto de Martino e gli altri*, sous la direction de Riccardo Di Donato, 103-127. Pisa : Edizioni ETS.
- Bergson, Henri. 1900. *Le rire. Essai sur la signification du comique*. Paris : Félix Alcan.
 ———. 2012. *Le souvenir du présent et la fausse reconnaissance*. Paris : PUF.
- Cabestan, Philippe. 2005. « Sartre et la psychanalyse : cécité ou perspicacité ? ». *Cités* 22, n. 2 : 99-110.
- Cassin Barbara, sous la direction de. 2004. *Vocabulaire européen des philosophies. Dictionnaire des intraduisibles*. Paris : Seuil / Le Robert.
- Charuty, Giordana. 2009. *Ernesto de Martino : Les vies antérieures d'un anthropologue*. Marseille : Parenthèses.
- Csapo, Eric, et Margaret C. Miller. 2007. *The Origins of Theater in Ancient Greece and Beyond. From Ritual to Drama*. Cambridge : Cambridge University Press.
- Debaene, Vincent. 2010. *L'adieu au voyage. L'ethnologie française entre histoire et littérature*. Paris : Gallimard.
- De Martino, Ernesto. 1951. « Il folklore progressivo emiliano », *Emilia* 21 : 251-254.
 ———. 1961. « Tarantismo e coribantismo ». *Studi e materiali di storia delle religioni* 32, n. 2 : 187-203.
 ———. 1966. *La Terre du remords*. Tr. fr. Claude Poncet. Paris : Gallimard.
 ———. 1996. *L'opera a cui lavoro*. Lecce : Argo.
 ———. 1995. *Storia e metastoria. I fondamenti di una teoria del sacro*. Lecce : Argo.
- Fabre, Daniel. 1999. « Un rendez-vous manqué. Ernesto De Martino et sa réception en France ». *L'Homme* 151 : 207-236.
- Gernet, Louis. 1981. *Anthropologie de la Grèce antique*. Paris : Champs-Flammarion.
- Janet, Pierre. 1889. *L'automatisme psychologique*. Paris : Félix Alcan.
 ———. 1903. *Les obsessions et la psychasthénie*, I. Paris : Félix Alcan.
 ———. 1928. *De la grâce à l'extase*, II. Paris : Félix Alcan.

- Jervis, Giovanni. 1986. « Alcune intuizioni psicologiche ». *La Ricerca Folklorica* 13 : 65-67.
- Laurière, Christine. 2005. « D'une île à l'autre. Alfred Métraux en Haïti ». *Gradhiva* 1 : 181-207.
- Leiris, Michel. 1939. *L'Âge d'homme*. Paris : Gallimard.
- . 1958. « Regard vers Alfred Métraux », in M. Leiris, *Cinq études d'ethnologie*, 129-137. Paris : Gallimard.
- . 1987. *Roussel l'ingénu*. Paris : Fata Morgana.
- . 2003. « La possession et ses aspects théâtraux chez les Éthiopiens de Gondar », in M. Leiris, *Miroir de l'Afrique*, édité par Jean Jamin, 947-1061. Paris : Gallimard.
- Linforth, Ivan M. 1946. « The corybantic rites in Plato ». *University of California publications in classical philology* 13, n. 5 : 121-162.
- Métraux, Alfred. 1958. *Le vaudou haïtien*. Paris : Gallimard.
- Platon. 2020. *Œuvres complètes*. Paris : Flammarion.
- Regnault, François. 2018. « Théâtre et philosophie. Le dithyrambe et la légende ». *Revue de métaphysique et de morale* 98, n. 2 : 151-172.
- Roudinesco, Élisabeth. 1986. *La bataille des cent ans. Histoire de la psychanalyse en France. 2, 1925-1985*. Paris : Seuil.
- Sartre, Jean-Paul. 1966. *La Transcendance de l'Ego. Esquisse d'une description phénoménologique*. Paris : Vrin.
- . 2017 (1943). *L'Être et le Néant*. Paris : Gallimard.
- Schwartz, Louis. 1955. *Les névroses et la psychologie de Pierre Janet*. Paris : PUF.
- Severi, Carlo. 1999. « Une pensée inachevée : l'utopie anthropologique de Ernesto De Martino ». *Gradhiva* 26 : 99-107.
- . 2004. *Il percorso e la voce. Un'antropologia della memoria*. Torino: Einaudi.
- Talamonti, Adelina. 2001. « Dissociazione psichica e possessione. Note su de Martino e Janet ». *Antropologia* 1 : 55-76.
- Velardi, Roberto. 1989. *Entousiasmòs. Possessione rituale e teoria della comunicazione poetica in Platone*. Roma : Edizioni dell'Ateneo.